



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**

PAULO OCTÁVIO NUNES DIAS TEIXEIRA

***RICARDO REIS, FLÂNEUR E DETETIVE:
A REPRESENTAÇÃO DE LISBOA EM JOSÉ SARAMAGO***

Salvador
2013

PAULO OCTÁVIO NUNES DIAS TEIXEIRA

***RICARDO REIS, FLÂNEUR E DETETIVE:
A REPRESENTAÇÃO DE LISBOA EM JOSÉ SARAMAGO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Geociências da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Geografia.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Auxiliadora da Silva

Salvador
2013

T266 Teixeira, Paulo Octávio Nunes Dias.

Ricardo Reis, flâneur e detetive : a representação de Lisboa em José Saramago / Paulo Octávio Nunes Dias Teixeira. Salvador, 2013.

133 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Auxiliadora da Silva.

Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Geociências, 2013.

1. Geografia e literatura. 2. Representação. 3. Lisboa. 4. Saramago, José -1922-2010. I. Silva, Maria Auxiliadora da. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Geociências. III. Título.

CDU: 911.375:82(813.8)

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria Auxiliadora da Silva, por ter aceito orientar-me e, deste modo, tornar possível este encontro entre a minha formação em Geografia e uma área de interesse de toda a vida, a Literatura.

Aos Professores Doutores Angelo Serpa e Eduardo Marandola Jr., por aceitarem fazer parte da banca examinadora, pela leitura atenta e pelas sugestões pertinentes no sentido da valorização desta dissertação.

À Coordenação da Pós-graduação em Geografia, pelo modo como acolheu o meu interesse em realizar o mestrado em Geografia na UFBA e pelo acompanhamento permanente.

Ao Professor Doutor Wendel Henrique, por me ter permitido realizar o tirocínio docente na disciplina de Geografia Humana IV.

Aos Professores que, com os conhecimentos ministrados, contribuíram para enriquecer esta dissertação.

Aos meus Pais, por terem estado sempre presentes, apesar da distância, com as suas demonstrações de apoio e de carinho.

Aos meus irmãos Jorge e Vanessa e à minha cunhada Elizabeth, por se terem disposto a ajudar em todos os momentos.

Aos meus colegas de turma, pelas manifestações de simpatia e de amizade.

RESUMO

Num âmbito interdisciplinar, o da Geografia e Literatura, a presente dissertação examina a representação da cidade de Lisboa no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. Da leitura do romance é possível deduzir uma relação significativa entre o protagonista e os lugares por si frequentados, lugares que surgem carregados de memória e de referências textuais. O que une os lugares é o movimento incessante de Ricardo Reis: Lisboa é representada seguindo os seus passos, prática deambulatória que torna visível a dinâmica específica de uma cidade, ao mesmo tempo que nos conduz na busca da sua identidade adiada. O romance deixa perceber uma geografia pessoal, uma estruturação particular do espaço urbano, assim como uma (re)criação do espaço por meio do movimento e de uma percepção que faz apelo a todos os sentidos no espaço-tempo dado pelos percursos. A abordagem seguida no estudo da representação da cidade no romance baseia-se nas teorias de Benjamin a respeito do flâneur. No autor alemão, o flâneur constitui um motivo narrativo e discursivo no qual se firma a representação e percepção da vida moderna no labirinto das grandes cidades. Ricardo Reis desenvolve uma atividade visual contínua, alimentada pelos deslocamentos quase ininterruptos pelo centro antigo de Lisboa. No decurso desses itinerários, é testemunha de um vínculo entre a organização perceptiva dos lugares, dos modos de mobilidade e da relação que o flâneur estabelece com a figura do detetive. A *flânerie* do protagonista constitui um instrumento de leitura e de figuração de Lisboa, que questiona e critica os fundamentos das representações instituídas da cidade em plena ditadura do Estado Novo.

Palavras-chave: Representação. Lugar. Percurso. Flâneur. Lisboa. José Saramago.

ABSTRACT

In an interdisciplinary context, the one of Geography and Literature, this dissertation examines the representation of Lisbon in the novel of José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. From the reading of the novel it is possible to deduct a significant relationship between the protagonist and the places frequented by him, places that come loaded with memory and textual references. What unites the places is the incessant movement of Ricardo Reis: Lisbon is represented by following in his footsteps, ambulatory practice that makes visible the specific dynamics of a city, while leads in the search for his postponed identity. The novel reveals a personal geography, a particular structuring of urban space, as well as a (re)creation of space through movement and a perception that appeals to all the senses in space-time given by the paths. The approach taken in the study of the representation of the city in the novel is based in Benjamin's theories regarding the flâneur. In the German author, the flâneur is a narrative and discursive reason in which is based the representation and perception of modern life in the labyrinth of big cities. Ricardo Reis develops a continuous visual activity, fueled by his almost uninterrupted shifts in the old center of Lisbon. During these routes, he is witness to a link between perceptual organization of places, modes of mobility and the relationship that the flâneur establishes with the figure of the detective. The flânerie of the protagonist is a tool for reading and figuring Lisbon, questioning and criticizing the foundations of the of the city representations in the Estado Novo dictatorship.

Keywords: Representation. Place. Route. Flâneur. Lisbon. José Saramago.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mapa da Baixa Pombalina.....	31
Figura 2 – A expansão urbana de Lisboa em vários momentos	32
Figura 3 – Cais do Sodré com a Rua do Alecrim ao fundo.....	47
Figura 4 – Percurso de Ricardo Reis pelo Bairro Alto	49
Figura 5 – Rua do Alecrim.....	50
Figura 6 – Rua do Bairro Alto.....	51
Figura 7 – O Teatro Nacional (Teatro D. Maria II) no Rossio.....	57
Figura 8 – O Hindemburgo voando sobre o Terreiro do Paço em 1936.....	59
Figura 9 – A Rua do Carmo.....	61
Figura 10 – O rio Tejo e a “Outra Banda” vistos do Terreiro do Paço.....	63
Figura 11 – A colina do Castelo vista do mirante de S. Pedro de Alcântara.....	67
Figura 12 – Pormenor da entrada de “A Brasileira” do Chiado.....	73
Figura 13 – O Hotel Bragança (1958).....	74
Figura 14 – A morada de Ricardo Reis no Alto de Santa Catarina.....	75
Figura 15 – Percursos de Ricardo Reis pelo Chiado e pela Baixa.....	80
Figura 16 – O “mosqueteiro D’Artagnan” – Luís de Camões.....	83
Figura 17 – O Mercado da Praça da Figueira.....	89
Figura 18 – A Praça da Figueira na atualidade.....	90
Figura 19 – A Praça do Comércio (Terreiro do Paço).....	93
Figura 20 – A estátua de Eça de Queirós.....	96
Figura 21 – O Largo de Camões.....	97
Figura 22 – O Adamastor.....	98
Figura 23 – O monumento em memória ao “himeneu do rei D. Luís”	100
Figura 24 – Estátua de Fernando Pessoa à entrada de “A Brasileira”	111
Figura 25 – O Calhariz.....	116

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2. GEOGRAFIA E LITERATURA: UMA PROPOSTA DE DIÁLOGO.....	14
2.1 UMA APROXIMAÇÃO ENTRE GEOGRAFIA E LITERATURA.....	14
2.2 O CONCEITO DE LUGAR.....	15
2.3 A QUESTÃO DA REPRESENTAÇÃO.....	16
2.4 O ESPAÇO E A CIDADE NO ROMANCE MODERNO.....	18
2.5 O FLÂNEUR.....	23
2.6 LISBOA, EXPANSÃO URBANA E SUA INSERÇÃO NO SISTEMA URBANO PORTUGUÊS.....	29
2.7 A CONSTRUÇÃO DO MÉTODO.....	35
2.7.1 Fenomenologia e Hermenêutica.....	35
2.7.2 Procedimentos Metodológicos.....	37
3 A GEOGRAFIA PESSOAL DE RICARDO REIS.....	40
3.1 RICARDO REIS E A FIGURA DO FLÂNEUR: O ARTISTA E “ESPECTADOR DO ESPECTÁCULO DO MUNDO”.....	40
3.2 LISBOA COMO ESPAÇO INICIÁTICO.....	43
3.3 “NÃO FALTAM POR ESTA CIDADE LUGARES”: A FLÂNERIE DE RICARDO REIS.....	46
3.4 UMA ESTRUTURAÇÃO DO ESPAÇO URBANO.....	53
3.5 A PERCEPÇÃO DE LISBOA: O OLHAR, O CORPO E OS SENTIDOS.....	63
3.6 ERRÂNCIA E PENSAMENTO.....	68
3.7 DO HOTEL BRAGANÇA AO ALTO DE SANTA CATARINA: O ESPAÇO DA CASA.....	73
4 “UM LABIRINTO COM UM DEUS”: TEXTO, IDENTIDADE E MEMÓRIA.....	79
4.1 DA INTERTEXTUALIDADE À CIDADE COMO TEXTO.....	79
4.1.1 A Prática da Intertextualidade.....	79
4.1.2 O Texto da Cidade e a Cidade como Texto	84

4.2 O LUGAR DA MEMÓRIA OU “O TEMPO E O ESPAÇO TUDO É UM”.....	87
4.3 MONUMENTOS E ESTÁTUAS.....	95
4.4 RICARDO REIS: DO FLÂNEUR AO DETETIVE	102
4.5 ESPELHOS E DUPLOS: A PROBLEMÁTICA DA IDENTIDADE	109
4.6 A ESPACIALIDADE LABIRÍNTICA DE LISBOA.....	117
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS.....	128

1 INTRODUÇÃO

Nos últimos trinta anos, um conjunto importante de trabalhos, produzidos em diferentes países, incidiu sobre o estudo da representação dos lugares nos textos literários (BROSSEAU, 1996) e, complementarmente, no estudo da inscrição da literatura no espaço. Este interesse pelas questões relativas ao espaço inscreve-se no contexto do *spatial turn* ou virada espacial a que se assistiu no domínio das ciências humanas e sociais, com destaque para a Geografia e a Literatura, mas também na evolução dos s literários, caracterizados por uma espacialização crescente das formas poéticas e narrativas e no desenvolvimento de práticas artísticas ligadas ao lugar.

No contexto desta dissertação, pretendemos abordar um domínio interdisciplinar, o da Geografia e Literatura, no quadro mais vasto daquilo que se convencionou chamar Geografia Cultural, que constitui hoje um importante domínio de investigação mas carece ainda de uma abordagem aprofundada em Portugal. A relevância da presente pesquisa prende-se, assim, com o carácter inédito de que ela releva no contexto da produção geográfica portuguesa.

Na Universidade Federal da Bahia, o espaço inaugural de diálogo entre Geografia, Literatura e Arte, criado pela Professora Doutora Maria Auxiliadora da Silva, com o Professor Délio Pinheiro num primeiro momento, ocupa uma posição inovadora no contexto geográfico brasileiro e dos países de língua portuguesa. Foi no Programa de Pós-graduação em Geografia desta universidade que a pesquisa que culminou na dissertação que agora apresentamos, inicialmente bem acolhida, pôde ser desenvolvida, sob sua orientação.

A investigação em Geografia, desenvolvida desde os anos setenta do século passado, enfatiza uma perspectiva na qual a percepção desempenha um papel decisivo na cognição (BAILLY, 1979). Recorrendo a expressões como as de espaço vivido (FRÉMONT, 1980), esta abordagem coloca em relevo o sentido do lugar e os ritmos espaciais e temporais associados à experiência individual (RELPH, 1979; TUAN, 1983). Neste contexto, as obras literárias desempenham um papel importante porque proporcionam um testemunho autêntico e indispensável das relações recíprocas que se estabelecem entre o homem e o espaço.

Foi no quadro desta problemática que nos propusemos realizar um estudo acerca do modo como o espaço urbano de Lisboa é representado no romance *O Ano*

da Morte de Ricardo Reis de José Saramago, emblemático das relações que se podem estabelecer, no âmbito do romance publicado nas últimas décadas, entre cidade e literatura. A capital portuguesa não é um mero cenário para o romance de Saramago; é o espaço vivido por uma personagem que se define pelo conhecimento que tem da cidade e pela recorrência das suas práticas espaciais.

O seu autor nasceu em 16 de novembro de 1922 em Azinhaga, concelho da Golegã, na província portuguesa do Ribatejo. Filho de trabalhadores rurais, cresceu num ambiente de extrema pobreza em Lisboa. Apenas fez estudos secundários. Depois de ocupar uma série de postos de trabalho, entre eles o de serralheiro mecânico, Saramago trabalhou na editora Estúdios Cor, exerceu as atividades de jornalista e de tradutor. Aderiu ao Partido Comunista Português em 1969, publicou vários volumes de poesia e serviu como diretor-adjunto do *Diário de Notícias*, no ano que se seguiu ao fim da ditadura de Oliveira Salazar. Foi com mais de cinquenta anos que voltou a escrever romances e, com sessenta, recebeu o reconhecimento unânime do público e da crítica com a publicação de *Memorial do Convento*, em 1982. O *Ano da Morte de Ricardo Reis*, o romance seguinte e sobre o qual incidirá a nossa pesquisa, intercala os envolvimento sentimentais do protagonista, um poeta e médico que regressa do Brasil, país onde viveu durante dezesseis anos, no final de 1935, com longos diálogos e digressões que refletem sobre a natureza humana, a cultura e a história de Portugal. A sua técnica de criar parábolas contra fundos históricos de feição realista, que têm por finalidade o comentário irônico das fraquezas humanas, será posta em prática nas obras subsequentes, dentre as quais cabe destacar *A Jangada de Pedra* (1986); *História do Cerco de Lisboa* (1989) e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). O autor publicou mais oito romances, de natureza marcadamente alegórica, cuja trama não mais decorre em espaços e tempos concretos, habitados por personagens oriundos dos livros de história ou inventados por autores outros, como sucede na obra estudada. São eles: *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995); *Todos os Nomes* (1997); *A Caverna* (2001); *O Homem Duplicado* (2002); *Ensaio sobre a Lucidez* (2004); *As Intermittências da Morte* (2005); *A Viagem do Elefante* (2008); e *Caim* (2009). José Saramago foi agraciado com o Prémio Nobel da Literatura em 1998 e faleceu em 18 de junho de 2010, em Lanzarote, nas Ilhas Canárias, onde residia desde 1992.

A abordagem seguida procedeu à leitura do romance a partir dos percursos efetuados pelo seu protagonista, Ricardo Reis. Nas últimas décadas, o itinerário

converteu-se numa figura epistemológica (LYNCH, 1997; CERTEAU, 1998) apta a proporcionar uma série de leituras do espaço e dos lugares, a partir da discursividade inscrita no texto literário.

Deste modo, as estratégias de referenciação e a topografia romanesca, assim como o movimento da personagem permitiram-nos exemplificar possibilidades de leitura simbólica da cidade, dos elementos da sua morfologia arquitetônica e urbanística, assim como das marcas da sua memória histórica.

A cidade e a consciência do homem moderno estão indissociavelmente ligadas até se fundirem uma na outra. O conflito entre o indivíduo e a sociedade, entre um desejo de autoafirmação subjetiva e uma consciência cada vez mais aguda da fragmentação das identidades, fazem da cidade um lugar de crise e, ao mesmo tempo, o lugar de uma tentativa de recolocação do indivíduo num novo contexto. Este diálogo entre a consciência moderna e a cidade reflete-se – além da mera mimesis descritiva (AUERBACH, 1976) – na elaboração de uma complexa iconografia simbólica, de uma cartografia urbana e da sua topografia social, de uma construção de espaços identitários como expressão do desejo e do que é reprimido, ou se manifesta por uma tomada de consciência do espaço urbano sob o signo da memória e do esquecimento (BENJAMIN, 1987).

Nesse sentido, a literatura moderna questionou a legibilidade da cidade, concebendo várias estratégias de leitura, através da apropriação da figura do flâneur descrita por Benjamin (1989; 2006), recorrendo a leituras urbanísticas com referentes arquitetônicos na linha de Lynch (1997), ou à prática da narrativa urbana a partir de itinerários que (re)escrevem a memória pessoal ou coletiva dos lugares urbanos (CERTEAU, 1998).

A construção referencial, imaginária e linguística recorda o específico estatuto literário da cidade. Importa sublinhar que toda mimesis trabalha com a ilusão referencial e que o princípio mimético atende a construção de uma ilusão de realidade no texto, pelo que estamos sempre diante de cidades-texto (BROSSEAU, 1996), cujas imagens aparecem mediadas, muitas vezes, por outros domínios artísticos e pela prática da intertextualidade (KRISTEVA, 1974; HUTCHEON, 1991).

Geográfico ou mesmo *geógrafo*, para usar as palavras de Brosseau (1996) no título da obra *Des romans-géographes*, a obra que foi objeto de análise constitui um exemplo privilegiado das relações que se podem estabelecer com o espaço urbano. Nessa linha, a presente dissertação de mestrado tem como objetivo geral analisar a

figura do percurso como modo de representação do espaço urbano de Lisboa no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago. Como objetivos específicos definimos: 1) analisar a estruturação do espaço urbano no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago; 2) caracterizar o modo como o flâneur Ricardo Reis percebe e vivencia Lisboa; 3) analisar o modo como os percursos moldam e (re)escrevem a memória dos lugares e condicionam a definição da identidade do protagonista.

A fim de elucidar o trabalho de Saramago, os temas e motivos presentes no romance foram examinados à luz da leitura da cidade efetuada por Benjamin (1989, 2006). A obra de Saramago, interessada como se mostra pela observação dos aspectos da vida na cidade, pela análise do modo como Lisboa subsiste na memória e pelo exame da arquitetura e da topografia urbanas, será mapeada na confluência dessas vias de investigação com a teorização do autor alemão a respeito do urbano.

Estudos recentes dedicados à modernidade urbana têm vindo a reconhecer a influência duradoura de dois modelos: Baudelaire (2006), que em *O Pintor da Vida Moderna*, fala da *flânerie* como uma maneira de observar e mergulhar no fluxo urbano, e Benjamin (1989; 2006), que em *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* e em *Passagens* descreve o flâneur como uma figura ambígua e marginal, cujo deambular indiferente se vê ameaçado pelo sistema dominante da troca de mercadorias.

Apesar da multiplicidade desconcertante dos seus muitos disfarces, tais como o do artista, do detetive, do jornalista, do reformador, do espectador urbano, a figura do flâneur é sempre associada aos espaços públicos da cidade. A ambiguidade principal da figura reside na sua oscilação entre a ordem racionalista da cidade e uma marginalidade desviante, que se esforça por lhe oferecer resistência.

Benjamin (1989, 2006) ilustra alguns dos aspectos característicos da visão e da postura que se consideram constitutivos da *flânerie* enquanto modo de percepção e representação da grande cidade. A figura do flâneur emerge da percepção, aparentemente desinteressada mas intensamente visual, do espaço urbano. A cidade e as realidades modernas servem de catalisadoras para a representação de um inventário de imagens em movimento, o espetáculo de novos fenômenos e das sensações que eles sugerem.

Da mesma forma, em Lynch (1997) a relação que estabelecemos com a cidade depende não só da sua constituição física, mas também da representação mental que

dela fazemos. Na cidade, os elementos que estruturam a imagem da cidade (vias, pontos nodais, marcos, bairros e limites) encontram-se ligados por eixos de circulação. Deste modo, eles configuram-se como experiências móveis (SILVA, 2010) que dependem dos percursos realizados pelos seus habitantes.

Tendo presente o que acima se disse, começaremos por propor uma aproximação dialógica entre Geografia e Literatura, conceituando representação e lugar. Destacaremos a importância que o espaço assume enquanto categoria interna da narrativa e o papel determinante que a cidade moderna adquiriu nas representações literárias. O primeiro capítulo examinará ainda a figura e a atividade do flâneur, como modo de investigar o espaço da grande cidade e construir uma representação textual do mesmo. Caracterizaremos Lisboa, distinguindo fases na sua expansão urbana e inserindo-a no sistema urbano português. Ao terminar esse capítulo, procederemos à apresentação da metodologia adotada durante a prossecução da pesquisa.

Ricardo Reis vagueia continuamente pela cidade, da mesma maneira que o flâneur de Baudelaire e Benjamin. Especialmente interessante para a problemática do capítulo intitulado *A Geografia Pessoal de Ricardo Reis*, é o tópico da cidade e o modo como ela é descrita, percebida e vivenciada pelo protagonista. Depois de estabelecermos os vínculos que, no nosso entender, aproximam Ricardo Reis da figura do flâneur, vê-lo-emos em movimento, acompanhando-o no mais longo dos percursos por si efetuados no romance, pelas ruas do Bairro Alto. Esboçaremos uma estruturação do espaço urbano de Lisboa no romance, tendo em conta os elementos propostos por Lynch (1997). A percepção de Lisboa será considerada salientando-se a função que o olhar desempenha no contexto dos demais sentidos convocados. No quadro da dialética do exterior e do interior, proposta tanto por Bachelard (1978) como por Benjamin (1989, 2006), analisaremos os espaços de morada do protagonista durante os oito meses da sua estadia em Lisboa.

Essa lenta forma de leitura crítica que é a flânerie, submete a escrita à sua função de interrelação entre ser e lugar. Ricardo Reis é um *passeante* de Lisboa e o romance o confirma na posição de centro que se desloca, numa dialética permanente entre fixidez-mobilidade, cidade-texto, marcha-escrita. O movimento do flâneur consiste numa aliança entre o tecido urbano e o ato da criação textual. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, tanto estrutural quanto estilisticamente, permite-nos proceder a uma leitura da cidade enquanto espaço da memória e lugar para a descoberta do passado

coletivo. No capítulo intitulado “*Um Labirinto com um Deus*”: *Texto, Identidade e Memória*, examinaremos aquilo que Lisboa representa no romance: uma grelha urbana que molda a memória e a identidade do sujeito, um labirinto onde a personagem tem de se perder para se chegar a encontrar, habitado também por uma presença fantasmagórica, a de Fernando Pessoa, que assombra constantemente o protagonista. Dentro de uma realidade marcada pela repressão, polícia e medo, estado e terror, são duas componentes que se encontram e vão conduzir ao desdobramento da figura do flâneur na do detetive. O romance trabalha nas margens do romance policial. Utiliza o policial como metáfora ou parábola da realidade política, o que supõe tanto uma reflexão sobre a violência como uma paródia do gênero.

2 GEOGRAFIA E LITERATURA: UMA PROPOSTA DE DIÁLOGO

2.1. UMA APROXIMAÇÃO ENTRE GEOGRAFIA E LITERATURA

A literatura produz, graças aos recursos da linguagem que lhe são próprios, espaços imaginários, espaços elevados à categoria do mito, espaços passíveis de recriação pelos leitores, mediante a codificação das imagens geradas no discurso ficcional. A mediação responsável pela instalação de um vínculo entre o leitor e o espaço criado na narrativa literária passa pelos vocábulos, porque o espaço literário é, antes de tudo, palavra. Num artigo no qual discute as relações entre Geografia e imaginação, Serpa (2008, p. 61) coloca questões que nos ajudam a situar a problemática das relações entre Geografia e Literatura:

Mas, como avançar neste caminho epistemológico que implode os limites entre realidade e irrealidade, na análise da força das imagens dos/nos espaços vividos e imaginados? Como resgatar as possibilidades preditivas da ciência geográfica? Como desenvolver uma teoria assim com recursos da ciência e da arte?

Uma vez que toda a realidade geográfica resulta de representações mentais individuais, válidas de acordo com um certo senso comum ou sentido social, o problema que se coloca é o de saber se as obras literárias são capazes de apreender e reproduzir as vivências, a multiplicidade dos enquadramentos e as práticas espaciais das suas personagens. Tendo em conta as especificidades do discurso científico e do discurso literário, Brosseau (1996, p. 60-61, tradução minha) responde à última destas questões propondo uma aproximação dialógica entre a Geografia e o romance, em que nenhum tente assimilar o outro.

O que o diálogo sugere para mim, o que ele procura evitar é a crença na capacidade de a ciência exprimir com as suas palavras aquilo que o romance diz (escreve). O diálogo é apenas uma outra estratégia que permite ao geógrafo entrar em contacto com o romance, interrogar a sua própria relação com a linguagem e a escrita graças a um encontro com esse outro sem procurar assimilá-lo. Colocar o romance como sujeito, como «totalidade», não significa dizer que ele nos é impermeável, mas antes que há uma maneira própria (e esta pode ser verdadeira para cada romance em particular) de produzir sentido, uma coerência de sentidos, que resiste aos mais sutis esforços do analista em o transformar em objeto.

Entender essas especificidades leva a instaurar um verdadeiro diálogo entre a teoria literária e a Geografia. Focalizando em particular a modalidade do romance como gênero literário, Brosseau (1996, p. 14, tradução minha) procura demonstrar que, se “os romances fazem Geografia, fazem-no diferentemente”. Ultrapassando a simples constatação dessa diversidade, ele afirma que no seio de um mesmo gênero, as obras tematizam de maneira privilegiada, e a seu próprio modo, uma n.ova relação com o espaço e os lugares. Reconhecer a originalidade da relação com o mundo que o romance produz, implica um certo número de consequências e conduz o autor a propor uma análise híbrida, que combine a abordagem geográfica – que permite uma revalorização do espaço como categoria interna do relato – e a mobilização de instrumentos provenientes da crítica literária.

2.2 O CONCEITO DE LUGAR

O romance efetua desde os seus primórdios uma busca do/no espaço. Uma distinção que se impõe ao proceder a uma abordagem geográfica dos textos literários é a que se estabelece entre espaço e lugar. Como afirma Tuan (1983, p. 6), “As ideias de ‘espaço’ e ‘lugar’ não podem ser definidas uma sem a outra. [...] O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor”. Neste sentido, o lugar consiste em muito mais do que a mera localização. É um conjunto com história e significado, incorporando as experiências e aspirações das pessoas. “Não se refere a objetos e atributos das localizações, mas a tipos de experiência e envolvimento com o mundo, a necessidade de raízes e segurança” (RELPH, 1979, p. 19).

Brosseau (1996, p. 32, tradução minha) esclarece essa passagem do espaço ao lugar, operado pela Geografia humanista:

A Geografia humanista anglo-saxónica constituiu o seu *credo* à volta da noção de *sense of place*. Procurando um contraponto às análises “espaciais” da Geografia quantitativa, os seus trabalhos obstinaram-se em valorizar o que

faz a originalidade dos lugares, a carga subjetiva de que são investidos pela experiência. A uma Geografia ciência do espaço (*space*), propõe-se uma Geografia ciência dos lugares (*place*) para o homem. Valores, representações, intenções, subjetividade, identidade, enraizamento, experiência concreta, percepção, tantas outras noções mobilizadas para colocar o sujeito no centro das preocupações dos geógrafos em suas reflexões acerca das relações homem-lugar.

As relações entre espaço e lugar no romance implicam uma autêntica estratégia narrativa. Cada obra possui o seu recorte espacial, que é muitas vezes uma condição indispensável para a sua coerência interna. A construção do sentido de lugar, aquilo que em inglês se designa por *sense of place*, faz-se progressivamente: por acumulação de referências e de sinais; a partir de traços atribuídos a cada lugar por meio da caracterização e da descrição; através da oposição com outros lugares; pelas relações que se estabelecem entre os lugares e as personagens; pelas ações que se desenrolam em cada lugar e acabam por lhe conferir uma função específica no romance.

A corrente da Geografia humanista [...] enfatiza o estudo dos lugares como sítios de experiência humana, individual ou coletiva, experiência que se traduz pelos seus valores próprios. Eles manifestam-se nas obras de arte, em particular na literatura. A literatura é a grande depositária dessas relações na forma de discursos ou de vínculos estabelecidos entre o homem e a terra. A obra é objeto de uma leitura existencial que se liga aos enunciados que exprimem a qualidade, a variedade, a generalidade dos sentimentos, das representações, das imagens que se elaboram entre o homem e o mundo (TISSIER, 1991, p. 237, tradução minha).

2.3 A QUESTÃO DA REPRESENTAÇÃO

Num encontro em Salvador da Bahia, Claval (2008, p. 17) afirmou: “Foi através do interesse renovado pelo sentido dos lugares que a pesquisa sobre as representações passou a integrar as novas preocupações dos geógrafos”. Bailly, um dos paladinos do estudo das representações em Geografia, definiu nestes termos “Representação em Geografia: criações individuais ou sociais de esquemas do real no quadro de uma ideologia” (BAILLY, 1995, p. 27, tradução minha).

Também em literatura, abandonada a ideia simplificadora do quadro espacial, apareceram outras possibilidades de aproximação ao espaço literário: como construção referencial, como desenho e transfiguração de personagens e de situações, como representação. A linguagem do romance tem por finalidade descrever não a realidade do mundo mas construir uma ilusão de realidade, que desde Aristóteles e Platão ganhou a designação de mimesis (AUERBACH, 1976). Essa ilusão de realidade é criada com recurso à representação do espaço no qual se desenrola a trama da história que nos é narrada.

Nos textos de ficção comparecem duas categorias fundamentais, o tempo e o espaço, a par de outras como sejam a ação, a personagem e o narrador (REIS, 2003, p. 345). Com respeito àquilo a que chamaríamos a configuração do espaço na ficção, para além da expressão lexical, da descrição, da imaginação, que são elementos-chave para a criação de qualquer romance, o autor deve convocar objetos, pessoas, pormenores visuais, suscetíveis de constituir uma representação espacial verossímil aos olhos do leitor.

Por espaço não se entende apenas o paradigma da descrição, da representação pela palavra, mas o âmbito de toda uma série de possibilidades narrativas que o leitor descobre quando se sente habitar esse espaço por meio da leitura. É tanto assim que a distância romanesca não se configura apenas como uma evasão do espaço real do leitor, mas pode, pelo contrário, introduzir nesse espaço real, vivido, modificações completamente inesperadas.

No romance o lugar não é visível como numa representação cartográfica, mas é construído à medida que se lê o texto e o cenário se desvela como quem, pouco a pouco, acede a um código. Em Benjamin (1987) o pormenor dos referentes visuais, a indicação precisa de lugares em termos de imagens e de figuras, das pessoas e das suas relações, prende-se com a descrição narrativa, a construção de uma imagem completamente representativa, com um contorno aproximável de algum aspecto conhecido da realidade urbana, que permita ao leitor situar-se e orientar-se dentro da obra. Esta concepção do espaço parte da sua experiência numa cidade ainda não fragmentada, dotada de certa unidade e diferenciação entre áreas com características individualizadas, a Berlim da primeira metade do século passado. Este era o modo de proceder: uma utilização pormenorizada da descrição, até nos chegar a dar um retrato, o mais fiel possível, da cidade.

No que toca à presença do espaço na literatura, devemos referir ainda que se trata de lugares que possuem um nome próprio e que estes servem para situar a personagem num contexto concreto. No romance das últimas décadas, mesmo quando as personagens não se definem pela pertença a um espaço, está sempre presente a necessidade de localização.

2.4 O ESPAÇO DA CIDADE NO ROMANCE MODERNO

Durante muito tempo, os estudos literários privilegiaram, na sua abordagem do romance, a questão do tempo em detrimento do espaço. O romance, do mesmo modo que a música, e contrariamente à pintura e à escultura, seria antes de tudo uma arte do tempo. A descrição do espaço seria estranha ao romance, que se devia contentar com representar a ação.

A valorização do espaço enquanto categoria interna da narrativa é relativamente recente e surgiu associada à problemática da distinção entre descrição e narração. Considerada como um simples momento de suspensão no interior da sequência narrativa, a descrição ocupava uma função ornamental, de mero cenário indispensável ao desencadear da ação. Os trabalhos de Bourneuf e Ouellet (1976) chamaram a atenção para as modalidades de inscrição do espaço na narrativa. O inventário dos lugares, a maior ou menor abundância de detalhes que os definem, a diversidade dos pontos de vista, o jogo dos deslocamentos e dos itinerários, levaram-nos a reavaliar a distinção entre descrição (entendida como a evocação dos objetos e do cenário) e narração (sucessão de acontecimentos) e a examinar a variedade de tipos de descrição de que o romance se serve. “Longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra” (BOURNEUF E OUELLET, 1976, p. 131).

Na sua teoria do cronotopo, Bakhtin defende a indissociabilidade do binómio tempo-espaço, pois não nos é possível conceber lugares que se subtraíam à influência do tempo nem imaginar tempos vazios e desprovidos de referências espaciais.

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 (BAKHTIN, 1998, p. 211).

A ficção não pode ser privada das suas dimensões temporal e espacial. A narrativa contém os tempos e os lugares de maneira intencional e explícita ou de modo alusivo, mas o tempo atravessa qualquer narrativa, deixa as suas marcas nos lugares, nos monumentos, nas personagens.

A narrativa faculta-nos uma visão do mundo não apenas direta e denotativa, mas tingida de muitas matizes e tonalidades associadas aos estados de ânimo, aos sentimentos, desejos, manias e fobias das personagens. Tudo isso é parte de um mundo em movimento que o texto narrativo acaba por refletir. Por meio de diferentes focalizações, o escritor dá-nos a conhecer as múltiplas relações que se estabelecem entre o sonho e a realidade, entre o mundo mental interior das personagens e o mundo exterior.

Por espaço não se entende apenas o paradigma da descrição, mas o âmbito de toda uma série de possibilidades narrativas que o leitor descobre quando se sente habitar esse espaço por meio da leitura. A partir de Balzac, a componente espacial perdeu progressivamente o seu carácter *narrático* – de objeto susceptível de observação e de descrição –, passando a adquirir uma clara e vigorosa dimensão narrativa (MITERRAND, 1986, p. 189). A narratividade dos espaços faz com que estes assumam um papel de sujeito interveniente ao longo da diegese. Ela vai além da simples função descritiva, do carácter de elemento decorativo que lhe fora anteriormente atribuído, para assumir a partir de então funções e valores de maior relevância. Tal fato transforma o espaço em muitos romances numa autêntica personagem.

Quando procedemos à análise do espaço literário enquanto categoria da narrativa, o sistema que apresenta a estrutura mais complexa é a do espaço da cidade.

Sempre existiu uma íntima relação entre a literatura e a cidade. Na história, os dois fenômenos – escrita e cidade – ocorrem quase simultaneamente. Por outro lado, é evidente a analogia que existe entre a possibilidade de empilhar tijolos para construir cidades e de agrupar sons e letras para formar palavras que geram significados, símbolos e ideias. Construir cidades constitui, pois, uma forma criptográfica de escrita (PINHEIRO E SILVA, 2004, p. 21).

Ao longo dos séculos, inúmeros escritores criaram obras que, de forma consciente ou não, recorrem à cidade como elemento narrativo de primeira categoria, como cenário para a ação ou assumindo um papel autônomo no texto, como se de uma personagem se tratasse. O que muda de um século para outro é o grau de transformação de uma mesma cidade no espaço literário.

Dentro do conceito de espaço literário, a cidade adquire uma relevância especial sobretudo nos séculos XIX e XX. Enquanto no século XIX a cidade literária constitui uma cidade moldura ou cenário, que os autores utilizam como tela de fundo para a intriga, ou seja, como um contexto, a partir do modernismo, a cidade configura-se como verdadeiro texto, como um elemento essencial da narração, que em certas ocasiões adquire relevância igual ou superior aos outros elementos narrativos.

As relações entre literatura e experiência urbana tornam-se mais contundentes e radicais na modernidade, quando a cidade transformada pela Revolução Industrial se apresenta como um fenômeno novo dimensionado na metrópole que perde gradativamente o seu métron. A desmedida do espaço afeta as relações com o humano. Sob o signo do progresso, alteram-se não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. Essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas, ou a presença encorpada em muitos poemas (GOMES, 1997, sem paginação).

A cidade moderna é essencialmente romanesca porque, ao visitarmos Londres, Dublin, Berlim, Veneza ou Salvador, nos vêm à mente as obras de autores como Charles Dickens, James Joyce, Alfred Döblin, Thomas Mann ou Jorge Amado. A mesma associação poderia ser estabelecida entre Lisboa e Pessoa para os turistas que visitam esta cidade.

Uma forte presença da cidade como espaço literário faz-se notar a partir da Revolução Industrial. A cidade, lugar onde vive a nova classe emergente, a burguesia, começa a desenvolver-se à volta de um espaço profano, relegando para um papel marginal a sacralidade do espaço da catedral, que constituía o centro nevrálgico da cidade medieval. Cidades como Londres e Paris abrem-se às grandes avenidas, aos grandes mercados e armazéns, símbolos burgueses que rompem com as estreitas e sinuosas ruas medievais. A função defensiva associada às muralhas deixa de ter importância estratégica. Começam a povoar-se áreas impensáveis até há pouco tempo, os subúrbios. Desta forma, uma nova classe social passa a fazer parte da

paisagem urbana, os operários, atraídos pela industrialização. Chega a iluminação às ruas, plantam-se árvores nas avenidas e criam-se parques para o uso e desfrute da população, que modificam de maneira decisiva a fisionomia urbana (WILLIAMS, 1989; BENJAMIN, 1989).

O papel desempenhado pelos escritores em todas estas modificações é determinante para a criação de uma nova poética. Se nas primeiras décadas da Revolução Industrial os realistas se limitam a retratar a nova cidade a partir de um ponto de vista exterior – a perspectiva panorâmica a que se refere Bailly (1979) –, nos finais do século XIX o mundo exterior vai ser interiorizado, deixando a cidade de ser apreendida como espaço estático. A noção de real passa a ser subjetivada. Todas as inovações no âmbito arquitetônico e urbanístico encontram a sua contrapartida numa nova maneira de conceber o espaço literário na literatura.

O século XX tendeu a espacializar os conceitos e as categorias, o sentido do próprio mundo. Já não é questão de definir o ser, a essência, mas de estar ali, de ser presença. A filosofia, a psicologia, o urbanismo e a arte chegam a uma mesma conclusão: o espaço tornou-se subjetivo, não existe a não ser por meio da percepção que o sujeito tem dele (MERLEAU-PONTY, 1999; LYNCH, 1997). A literatura permite-nos perceber trajetórias no espaço e no tempo, trajetórias imaginárias muitas vezes sobrepostas às suas correspondentes reais, outras vezes completamente novas, desprendidas por inteiro de qualquer realidade identificável, inventadas e compreensíveis unicamente em função dos códigos adotados e adaptados por/para cada leitor.

São os percursos que tornam possível que os elementos constituintes do urbano, as formas e a sua matéria, adquiram um significado. O ser humano percebe, interpreta e dá sentido ao espaço urbano. Ao mesmo tempo, o lugar oferece-lhe uma encruzilhada de subjetividades, de percepções e interpretações anteriores. A trama de relações estabelecidas entre os cidadãos, entre os cidadãos e o espaço e entre os cidadãos e as instâncias de natureza histórica, social e cultural, torna possível a leitura do urbano.

É na cidade, e através da escrita, que se registra a acumulação de conhecimento. Na cidade-escrita, habitar ganha uma dimensão completamente nova, uma vez que se fixa na memória. Não são somente os textos que a cidade produz e contém (documentos, registros, mapas, plantas baixas, inventários, etc.) que fixam essa memória: a própria arquitetura urbana (ou, se preferem, a escrita enigmática do texto urbano) cumpre

também esse papel. O desenho das ruas e das casas, das praças, dos templos, além de contar a experiência daqueles que os construíram, revela seu mundo. As formas e tipologias arquitetônicas podem ser lidas e decifradas como um texto (PINHEIRO E SILVA, 2004, p. 21-22).

E tudo isso se coloca sob o signo da imaginação (BACHELARD, 1978; LOWENTHAL, 1982) que rege o processo de percepção e interpretação. A imagem da cidade (LYNCH, 1997), configurada pela narrativa literária, insiste na modalidade da percepção do espaço, que se ajusta à expressão das suas contínuas mudanças, da sua evolução, das modalidades próprias de relação dentro da espacialidade urbana atual. As modificações na paisagem e nos imaginários, os diferentes modos de vivenciar os espaços públicos, deram origem a personagens e a histórias que dificilmente poderiam conceber-se nas últimas décadas do século XIX. Como afirma Bakhtin, “O campo de representação do mundo modifica-se segundo os gêneros e as épocas de desenvolvimento da literatura. Ele é organizado de maneiras diferentes e limitado de vários modos no espaço e no tempo” (BAKHTIN, 1998, p. 417). Estamos, assim, longe de Hugo, Balzac e Zola, autores estudados por Bailly (1979), ou de Flaubert, que foi objeto de análise por parte de Frémont (1980).

Em *Rua de Mão Única* encontramos indícios que nos permitem compreender as implicações de semelhante mudança no tema da representação literária. Benjamin (1987) fala aí de duas vias para se aceder ao universo do urbano: a memória e a perda. A primeira tomou-a de empréstimo a Marcel Proust e constitui o entendimento do papel da duração. Por esse motivo, a memória e o fluxo de consciência são os recursos técnicos privilegiados pelo romancista contemporâneo e, por isso, a busca de uma solução narrativa coerente acaba por se resolver muitas vezes com recurso à imagem em movimento.

A concepção moderna da personagem e ação difere muito daquela da ficção anterior. A seleção quantitativa, o uso da troca-de-tempo, a corrente de consciência, cortes no sentido lateral e as técnicas interpretativas da psicologia moderna fizeram o romance voltar-se para o interior e sondar os níveis mais profundos da consciência em busca de seu material. A ação é tida em um papel subsidiário como a exteriorização de motivos interiores, nem sempre conscientes, enquanto a interação destes em níveis diferentes assume uma maior proeminência correspondente. O enredo fechado deu a primazia de lugar a ritmos mais amplos que muitas vezes tendem a aproximar-se dos movimentos da música (MENDILLOW, 1972, p. 42-43).

O outro meio utilizado para a compreensão e expressão da cidade moderna é o fenômeno da perda premeditada, ou seja, a adoção de uma espécie de amnésia voluntária que permita ao sujeito situar-se com um olhar novo diante de lugares desconhecidos. O colocar de lado o conhecido para se introduzir no desconhecido situa o cidadão frente a revelações às quais teria sido difícil chegar de outra maneira. A esse respeito, diz Benjamin, numa frase que se tornou conhecida, “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (BENJAMIN, 1987, p. 73). A técnica da perda é uma prática que deixa de lado a memória para repotencializá-la e na tradição literária é devedora das formas labirínticas que assumiram as cidades modernas.

2.5 O FLÂNEUR

A ideia de uma experiência urbana intrinsecamente moderna ocupou, desde o ensaio de Simmel, *A metrópole e a vida mental*, publicado em 1911, uma posição central nas discussões relativas à cultura urbana no âmbito dos estudos sociais. A transição para a modernidade é vista como responsável por alterações profundas na natureza e qualidade das relações sociais e Simmel (1987) argumentou que essas mudanças podem ser vistas mais claramente nas cidades. A cidade, em oposição às comunidades rurais, foi o domínio onde a impessoalidade nas relações sociais, a economia monetária e a desorganização social mais facilmente puderam ser observadas.

Em Simmel (1987), o habitante das grandes cidades incorporou uma consciência protegida contra as mudanças verificadas na urbanização e na industrialização ao longo do século XIX. O ensaio referido examina os estímulos infligidos pela metrópole ao sujeito, oprimido pelo tráfego, pela circulação de mercadorias e pelas fugazes e incontáveis impressões da cidade. No seu entender, a vida metropolitana altera a percepção visual e é responsável por uma estimulação nervosa que é consequência da rapidez das mudanças registradas no espaço urbano. Para atenuar a sensação de perda e de perturbação, a mente moderna criou a conhecida aparência blasé típica do moderno estilo de vida. Esta atitude blasé tem

em vista neutralizar a turbulência emocional suscitada pelo encontro com a natureza agitada e efêmera da cidade. Esclarece Harvey (2011, p. 34), na leitura que faz do autor alemão:

De um lado, tínhamos sido libertados das cadeias da dependência subjetiva, tendo sido agraciados com um grau muito maior de liberdade individual. Isso, no entanto, fora alcançado às custas de tratar os outros em termos objetivos e instrumentais. Não havia escolha senão nos relacionarmos com “outros” sem rosto por meio do frio e insensível cálculo dos necessários intercâmbios monetários capazes de coordenar uma prolifera divisão social do trabalho. Também nos submetemos a uma rigorosa disciplina do nosso sentido de espaço e de tempo, rendendo-nos à hegemonia da racionalidade econômica e calculista. Além disso, a rápida urbanização produziu o que ele chamou de “atitude blasé”, porque somente afastando os complexos estímulos advindos da velocidade da vida moderna poderíamos tolerar os seus extremos. Nossa única saída, ele parece dizer, é cultivar um falso individualismo através da busca de sinais de posição, de moda, ou marcas de excentricidade individual.

A descrição da experiência urbana em Benjamin acaba por ser mais complexa do que a de Simmel. No ensaio intitulado “Sobre alguns motivos em Baudelaire”, Benjamin (1989) estabelece uma relação entre a cidade moderna e o desenvolvimento da experiência do choque. Benjamin argumentou que o bombardeio diário dos sentidos obriga os habitantes das cidades a usarem a consciência como um filtro para se protegerem.

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse [*em*] proteger contra os estímulos, quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência (BENJAMIN, 1989, p. 111).

Os fenômenos da modernidade, que vieram perturbar o equilíbrio tranquilo das cidades, produzem nos seus habitantes choques indelévels.

Pode-se relacionar a ideia de choque ao conceito freudiano de trauma; lembremo-nos, de resto, da emergência da psicanálise nesse momento e, em particular, da psicologia social. Por outro lado, o aparecimento de cinemas, do romance policial [...], dos novos letreiros publicitários em *néon*, das novíssimas lojas de departamentos, primórdios dos *shopping centers*, o aumento vertiginoso dos jornais e a profusão de notícias provocam uma enorme excitação nervosa, uma espécie de vertigem dos sentidos, uma hipertrofia dos olhares, um estado de choque, que pode ser resumido como uma experiência da alteridade radical da cidade. O *flâneur* busca esse estado em suas flâncias pela cidade moderna, ao contrário da maioria na multidão, que tende a se proteger da experiência do choque (JACQUES, 2012, p. 49).

Na opinião de Benjamin, a instância do choque é um dos modos pelos quais Baudelaire responde à cidade como poeta e como flâneur, um novo tipo de artista que se aproxima da modernidade por meio da prática da *flânerie*. Podemos afirmar que o flâneur é um habitante da modernidade que, deliberadamente, procura encontrar esses estímulos nas ruas e se expõe a estes choques em virtude da sua experiência inebriante. O flâneur mostra-se atraído pela percepção da realidade exterior e pela experiência visual. Buscando uma espécie de transe sem rumo, o movimento do flâneur serve para multiplicar a sua susceptibilidade à multidão de impressões sensoriais, tornando-se a única motivação do seu movimento. É por isso que o flâneur se dirige as ruas em sua busca de novos estímulos e de choques.

O interesse de Benjamin pelo flâneur não se relaciona, todavia, com o delinear de um tipo social que existiu concretamente em Paris, na segunda metade do século XIX, mas como um contraponto teórico e crítico para essa realidade emergente que era a da multidão nas grandes cidades. O flâneur constitui um ser anônimo que caminha sem rumo pela cidade, sem ambições sociais, ou, como escreve Benjamin (1989, p. 51) de maneira mais precisa: “O *flâneur* é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele.”

E, ao contrário de Simmel, a relevância da grande cidade para Benjamin está associada ao seu papel, idêntico ao de um labirinto, onde todos os tipos de sonhos perdidos, esperanças e utensílios, varridos pela moda e os desenvolvimentos urbanos mais recentes, residiam ainda e nos quais o flâneur podia tropeçar, permitindo-lhe o acesso a essa espécie de pré-história da modernidade e, assim, romper com qualquer crença ingênua na ideia de que o presente corresponde a um estágio avançado no progresso da humanidade.

O labirinto é de fato uma das imagens-chave na análise do autor das *Passagenwerk* sobre a modernidade, que ele localiza na cidade grande, lugar por excelência da uniformização da sociedade capitalista. É o palco da atrofia progressiva da experiência, substituída pela vivência do choque que provoca a perda dos elos comunais, a impossibilidade de o homem urbano integrar-se numa tradição cultural (GOMES, 1994, p. 68).

Os textos de Benjamin que permitem delinear as características do flâneur refletem a experiência da cidade como âmbito propício à prática da deambulação, da

observação curiosa, da ociosidade, da contemplação da multidão. *Passagens*, à maneira de um grande esboço enciclopédico e estruturado na forma de capítulos inacabados (um dos *convolutos* é precisamente dedicado ao “Flâneur”), converte-se num amplo arquivo da experiência urbana do autor, que atende às transformações sociais e culturais que ocorreram em Paris durante o século XIX. Destacam-se as suas reflexões acerca dos grandes armazéns como templos da mercadoria, os panoramas, a fotografia, a prostituição, a decoração, as galerias, as exposições universais, a moda, a arquitetura, a pintura, as ruas, o colecionismo, a publicidade, etc. Deste modo, através da sua impressão particular enquanto observador dos acontecimentos sociais que se dão na cidade, estabelece-se uma fisionomia urbana na qual se cruzam descrições e citações literárias que permitem refletir sobre os acontecimentos da grande cidade e sobre as suas transformações. Também no capítulo intitulado “O Flâneur”, parte do ensaio “Paris do Segundo Império”, se pode ver como a rua é entendida ao mesmo tempo como um lugar de estranhamento e de contemplação das pessoas. Nesse texto comparecem referências a outros autores que escreveram sobre a experiência do trânsito urbano, como é o caso de Baudelaire e de Poe. Benjamin (1989, p.50) faz referência ao conto *O homem da multidão*, curta narrativa que se considera um dos primeiros relatos exemplares da percepção (a partir da vitrine de um café onde se encontra sentado o observador) das mudanças urbanas que ocorrem nas cidades percorridas pela multidão de transeuntes:

Seu traço magistral nessa descrição consiste em expressar o isolamento desesperado dos seres humanos em seus interesses privados, [...] na absurda uniformidade de suas roupas ou de seu comportamento. [...] Em Poe, as pessoas se comportam como se só pudessem se exprimir reflexamente. Essa movimentação tem um efeito ainda mais desumano porque, em Poe, se fala apenas de seres humanos. Quando a multidão se congestionava, não é porque o trânsito de veículos a detinha – em parte alguma se menciona o trânsito --, mas sim porque é bloqueada por outras multidões.

Baudelaire, em “O pintor da vida moderna”, foi o primeiro escritor a teorizar a caminhada na cidade. Baudelaire declarou, em relação ao seu “pintor da vida moderna”, tratar-se de uma figura que evidencia muitas características associadas à *flânerie*, e que “Pode-se igualmente compará-lo [...] a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida” (BAUDELAIRE, 2006, p. 857). O flâneur, usando os “dados inertes” (BENJAMIN, 2006, p. 462) que colhe nas ruas e a

informação que recupera na memória, cria padrões de significado a partir das suas deambulações pela cidade, na forma do *caleidoscópio* de Baudelaire. Este padrão de deambulação é executado tendo como propósito investir os lugares de significado e contribuir com novas representações para o imaginário urbano.

Torna-se necessário delimitar as características que definem o conceito de *flânerie* na teoria literária e social. O advento das multidões, graças às galerias parisienses, levou ao surgimento da figura do flâneur, que atingiu o seu pleno desenvolvimento na segunda metade do século XIX. Ele era um dândi detentor de meios monetários que, de forma ostensiva, ocupava o seu tempo passeando pelas galerias da Paris do Segundo Império. No entanto, sob a sua aparência de desinteresse e despreendimento, o flâneur era um artista atento que se servia das suas deambulações com o fito de acumular conhecimento a respeito da cidade, material a ser posteriormente usado na produção de textos literários e jornalísticos.

“Observador, flâneur, filosófico, chamem-no como quiserem” (BAUDELAIRE, 2006, p. 853), homem da multidão em Poe ou ainda passeante, deambulador, viajante, aventureiro, curioso, bisbilhoteiro, voyeur, suspeito, vagabundo, errante. Esta multiplicidade de declinações, envolvendo a figura do flâneur, permite ao mesmo tempo melhor apreender a sua natureza.

Na sua discussão a respeito do flâneur, Benjamin observa que ela foi contemporânea dos panoramas e dioramas que proliferaram na Paris do século XIX. Ele associa a forma narrativa da produção textual do flâneur a estes livros que “consistem em esboços que, por assim dizer, imitam, com seu estilo anedótico, o primeiro plano plástico e, com seu pano de fundo informativo, o segundo plano largo e extenso dos panoramas” (BENJAMIN, 1989, p. 33).

O flâneur é um pedestre perspicaz, uma figura com intuições privilegiadas a respeito da cidade moderna. A *flânerie* implica a observação em movimento da cidade por parte de uma consciência individual, um habitante da cidade de pedestres. A observação é uma razão de ser do flâneur, que se deixa conduzir pelos estímulos visuais. O olhar do flâneur pertence ao detetive, ao jornalista e ao escritor de folhetins, todos eles figuras que floresceram nas esferas públicas da Paris do século XIX.

O modo de observação do flâneur compreende várias características-chave. A primeira é um distanciamento mental do meio que constitui o objeto da sua observação: a cidade e a sua população. Ao mesmo tempo, este distanciamento confere ao flâneur uma aparência de imparcialidade e desinteresse e atribui às suas

observações uma objetividade que parece resultar da sua natureza aparentemente sem mediação.

O flâneur é, assim, um par de olhos em movimento pela cidade. A trajetória tomada não é planejada, mas segue, num movimento dialético, o curso de pensamentos, reflexões e reminiscências que suscitam nele os encontros que vai estabelecendo ao longo do caminho.

As descobertas do flâneur são utilizadas para construir uma visão textual da cidade. A *flânerie* é uma prática que envolve a exploração dos espaços interiores e exteriores da cidade. O principal interesse do flâneur consiste em olhar a cidade como um interior: “A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (BENJAMIN, 2006, p. 456). Ele investiga as existências individuais e coletivas representadas pela multidão, mas procede também a uma análise da história, tendo em conta o modo como ela afeta o presente.

Apesar da sua posição e percepção privilegiadas, o flâneur não deixa de ser uma figura ambivalente e cheia de contradições. Na qualidade de símbolo das novas formas de experiência urbana da modernidade, vemo-lo rebelar-se contra o capitalismo burguês e a urbanização industrial. Embora representante de um nível social elevado, deseja viver uma vida não convencional, identificando-se com as pessoas que habitam à margem da sociedade. O flâneur é mais dotado de poder simbólico do que temporal e usa a *flânerie* para criar uma imagem da cidade em desacordo com a das entidades oficiais.

Com a sua existência autônoma e descomprometida, mostra-se adepto do mapeamento cognitivo dos espaços que percorre e explora. A *flânerie* é, assim, uma tentativa de observar e mapear objetivamente o mundo moderno, de pensar e descrever uma cidade que mudou ou onde a mudança é iminente. A respeito de Baudelaire, Berman (1986, p. 143) escreveu:

Seus melhores escritos parisienses pertencem exatamente ao período em que, sob a autoridade de Napoleão III e a direção de Haussmann, a cidade estava sendo remodelada e reconstruída de forma sistemática. Enquanto trabalhava em Paris, a tarefa de modernização da cidade seguia seu curso, lado a lado com ele, sobre sua cabeça e sob seus pés. Ele pôde ver-se não só como um espectador, mas como participante e protagonista dessa tarefa em curso; seus escritos parisienses expressam o drama e o trauma aí implicados. Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos.

Nenhum texto exemplifica melhor esse propósito do que o conhecido poema de Baudelaire (1985, p. 327), “O Cisne”, louvor à cidade de Paris anterior às modificações impostas pelo barão Haussmann:

Paris muda! Mas nada em minha nostalgia
Mudou! Novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.

2.6 LISBOA, EXPANSÃO URBANA E SUA INSERÇÃO NO SISTEMA URBANO PORTUGUÊS

O destino de Lisboa encontra-se indissociavelmente ligado à sua localização geográfica. É na margem direita do estuário do rio Tejo que surge um pequeno aglomerado com origem pré-histórica, que virá a ser o embrião de Lisboa e será, posteriormente, objeto de ocupação lusitana, romana, muçulmana e cristã. Situada ligeiramente a sul da linha mediana que atravessa o país, junto à foz do Tejo, o maior rio da península Ibérica, navegável até quase à fronteira espanhola, tal fato assegurava-lhe o controle de um vasto território. A existência de um porto seguro, na costa atlântica exposta aos ventos de sudoeste, revelou-se determinante para o desenvolvimento da cidade. Desde o século XIII, ela representava um entreposto e lugar de passagem de mercadores e cruzados entre o Mediterrâneo e os portos da Europa setentrional. A importância da cidade viu-se acrescida com a constituição da nacionalidade e, em meados do século XIII, tornou-se a capital política e econômica do reino de Portugal.

Lisboa localizava-se inicialmente no alto da colina do Castelo, mas o crescimento demográfico e as atividades econômicas favoreceram a sua expansão na direção do rio. A cidade muçulmana já se desenvolvia fora das muralhas, ao longo das margens do Tejo, naquilo que corresponde hoje ao bairro de Alfama. A Idade Média assistiu à expansão de Lisboa, simultaneamente, para as áreas baixas e para as colinas, onde igrejas e conventos deram origem a núcleos habitacionais

autônomos. O comércio e a administração ocuparam desde cedo uma posição de relevância entre as funções urbanas. Mas foi na sequência dos descobrimentos marítimos que, no século XVI, Lisboa se converteu no empório de especiarias que passaram a invadir os mercados europeus.

Em 1754, a cidade de Lisboa compreendia os bairros de Alfama, Castelo, Mouraria, Rossio, Bairro Alto, Mocambo, Andaluz e Remolares. Era uma cidade caracterizada por uma malha irregular, com ruas apertadas e sinuosas. O comércio localizava-se junto ao rio e nas ruas que ligavam o Rossio ao Terreiro do Paço. No primeiro dia de novembro de 1755, um terremoto de grande magnitude, seguido de um maremoto, arrasaram a Baixa e alguns dos bairros envolventes, apagando da topografia lisboeta grandes palácios e construções como o Palácio Real (cuja recordação permanece na designação popular de Terreiro do Paço) e o Arsenal da Marinha, causando a morte de 20 000 dos 250 000 habitantes da cidade.

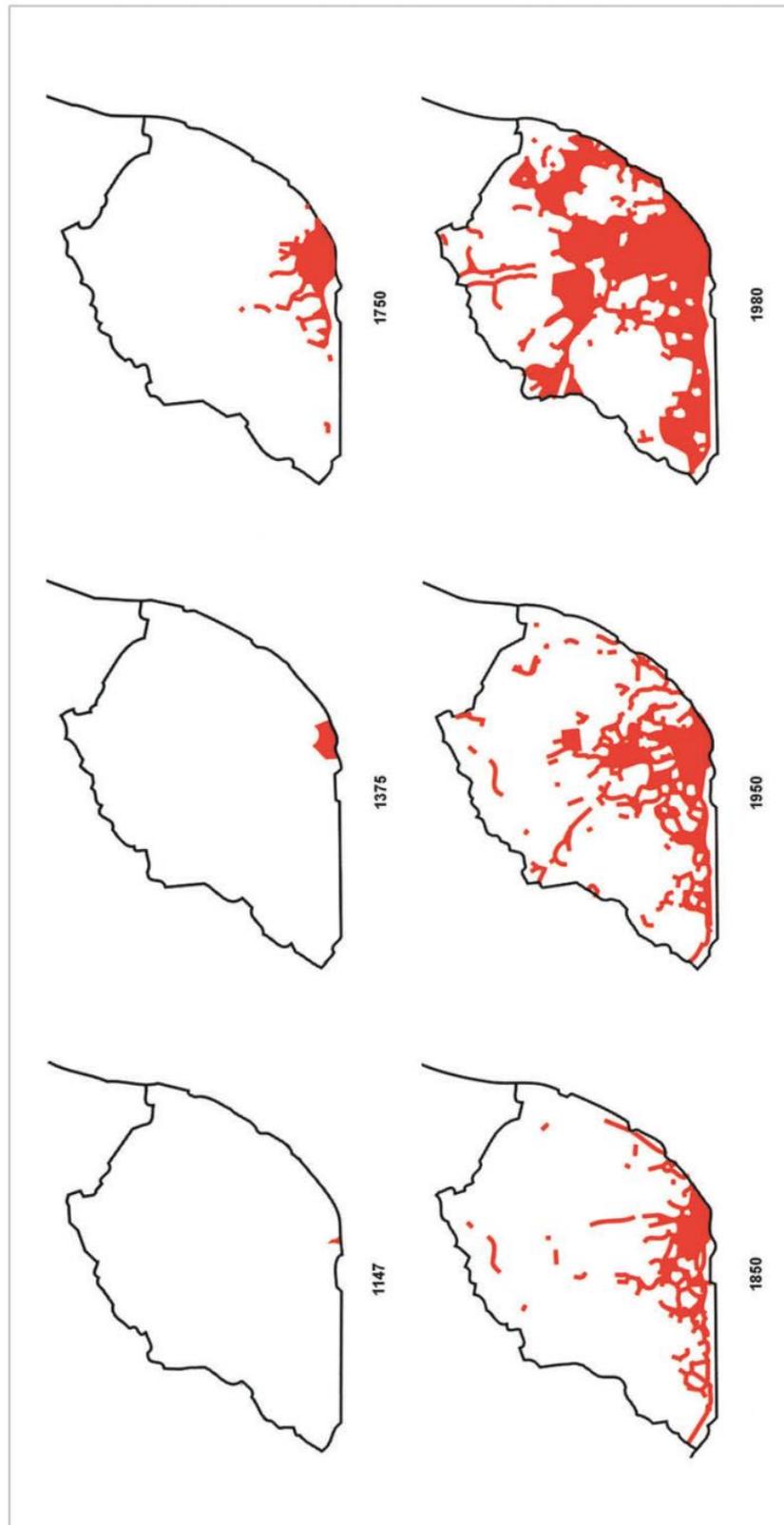
Devemos, assim, considerar duas fases no que se refere à dinâmica de crescimento de Lisboa: o desenvolvimento anterior a 1755; e a expansão que tem lugar a partir do novo centro reconstruído. Sob o ponto de vista morfológico, a cidade revela-se heterogênea, sendo de destacar: o núcleo antigo, com padrão irregular (em Alfama, na colina do Castelo e na Graça), que encontra na antiguidade do povoamento, na influência muçulmana e na topografia acidentada os motivos responsáveis; o plano ortogonal, resultado de ações planeadas, que surge inicialmente no século XVI, por ocasião da edificação do Bairro Alto, mas encontra a sua melhor expressão na reconstrução da Baixa destruída pelo terremoto.

Como escreve Santos (2008, p. 103),

A variedade dos traçados, as gerações de construções, esses pedaços do tempo cristalizados na paisagem urbana, significam muito mais que as preferências urbanísticas ou arquitetônicas de uma ou outra época: são o mosaico dos séculos mas representam também a sucessão das técnicas, toda a evolução da vida urbana, a soma do passado e dos modernos modos de ser, cuja incorporação não se faz sempre segundo o mesmo ritmo. É a todos esses aspectos que podemos chamar o centro da Cidade (...) – centro histórico, administrativo, turístico e de negócios.

O plano da Baixa Pombalina assume o formato de um retângulo alongado no sentido norte-sul e termina em praças de formato quadrangular. A Praça do Comércio, com a estátua equestre do rei D. José no centro, abria-se para o rio e funcionava como porta de entrada para quem chegava por mar (Figura 1).

Figura 2 – A expansão urbana de Lisboa em vários momentos.



Fonte: TENEDÓRIO, 2003.

Nos anos sessenta do século XX, ele migrou para norte, num primeiro momento ao longo das avenidas referidas e, a partir de meados dos anos setenta, para as Avenidas Novas. No entanto, a Câmara Municipal e parte dos ministérios permaneceram até hoje na Praça do Município e na Baixa.

Beaujeu-Garnier (1983, p. 346-347), citando Soeiro de Brito, escreve a respeito da Baixa de Lisboa:

Reconstruída de maneira geométrica e uniforme, segundo um plano em grelha, depois do terramoto de 1755, oferecia, pois, ao desenvolvimento moderno condições homogéneas. Porém, o seu tamanho reduzido exigiu uma expansão que se fez linearmente, condicionada pelas possibilidades do relevo, e o novo centro estende-se para montante do primitivo vale. Este complexo centro, uma superfície de 33 ha, que não escapa à lei do despovoamento (-50% de residentes desde o princípio do século) nem à lei da concentração, diferencia-se pela repartição espacial das actividades, pela frequência, pelos horários dos utentes, pelo nível social. [...] distinguem-se subzonas homogéneas: ao Sul, em redor e nas proximidades da Praça do Comércio, a administração é representada pelos Ministérios e pela Câmara Municipal; nas áreas circunvizinhas, os serviços financeiros, os bancos, as sedes sociais das grandes empresas exploram as possibilidades de relações espaciais e pessoais, assim como os contactos com a administração. [...] Um pouco mais a Norte, predomina o comércio: esta actividade ocupa todos os rés-do-chão dos imóveis e, muitas vezes, o primeiro andar, deixando as actividades anexas (escritórios, depósitos, “fabriquetas”) para os andares superiores; os mais altos (quarto e quinto) são ainda, em muitos casos, residenciais.

Ao longo de todo o século XX, o crescimento demográfico foi largamente determinado pelo êxodo rural, um processo que se acelerou depois da II Guerra Mundial e culminaria na expansão, a partir dos anos cinquenta, da área urbanizada para além dos limites administrativos de Lisboa.

Em meados dos anos trinta, a área densamente construída da cidade correspondia apenas a um quarto da superfície total do concelho (8245 ha). Para além de uma ocupação relativamente intensa ao longo da margem do Tejo, com especial incidência na sua metade ocidental, havia a destacar a expansão para norte ao longo das Avenidas Novas.

Em termos demográficos, Lisboa atingiu o seu maior contingente, oitocentos mil habitantes, nos anos sessenta (Tabela 1), tendo perdido população a partir daí em favor dos concelhos envolventes da actual área metropolitana, a ponto de em 2001 registrar um valor inferior àquele alcançado no recenseamento de 1930.

Tabela 1 – Evolução demográfica do concelho de Lisboa.

1900	1930	1960	1991	2001
351210	591939	802230	663394	564657

Fonte: Recenseamentos Gerais da População, Instituto Nacional de Estatística.

Numa aproximação à hierarquia do sistema urbano português, verifica-se a posição superior ocupada, em termos demográficos e funcionais, por Lisboa e Porto. Assiste-se, assim, a uma forte bipolarização representada por essas duas metrópoles, que concentram aproximadamente metade da população portuguesa, a par de uma ausência de cidades de média dimensão e de polos de desenvolvimento no interior do país (GASPAR, 2003).

No entanto, com respeito ao Porto, Lisboa revela-se mais atrativa e dotada de maior poder de decisão, ao mesmo tempo que concentra um maior número de instituições e funções polarizadoras (porto, aeroporto, universidades, hospitais, centros culturais e administrativos e instituições financeiras).

Por esse motivo, ela é, inquestionavelmente, a primeira centralidade do sistema urbano português, no que diz respeito tanto à atração de fluxos nacionais e internacionais, como de empresas e de imigrantes. Lisboa exerce um papel centralizador, que é simultaneamente causa e reflexo da ausência de cidades médias no resto do país, capazes de mobilizar setores inovadores e de promover o estabelecimento de outras áreas urbanas competitivas.

2.7 A CONSTRUÇÃO DO MÉTODO

2.7.1. Fenomenologia e Hermenêutica

A especificidade da pesquisa que nos propusemos realizar exigiu o recurso a uma metodologia própria, adequada à aproximação entre dois domínios disciplinares, a Geografia e a Literatura.

A ideia de diálogo parece emergir de uma constatação: eu, enquanto geógrafo (no seio das ciências humanas) e o romance (no seio da literatura) constituímos duas esferas autônomas, duas totalidades, ou seja, dois sujeitos que apenas um “método” dialógico pode fazer comunicar (BROSSEAU, 1996, p. 60, tradução minha).

O diálogo encetado procurou conciliar a análise geográfica (morfologia, funções e estruturação do espaço urbano) com a crítica literária de índole temática, que, de acordo com Brosseau (1996, p. 82, tradução minha), melhor se presta, em detrimento daquela de índole estruturalista-semiótica, a uma abordagem desta natureza: “No conjunto dos seus temas (elementos, espaço e tempo, sensações, mundo vivido, etc.), esta tradição crítica, por outro lado dificilmente assimilável a uma abordagem codificada, aborda questões caras à geografia humana”.

A abordagem dialógica recorreu à fenomenologia, na senda de Merleau-Ponty e de Bachelard, tendo em vista a descrição da experiência perceptiva de Lisboa por parte do protagonista do romance. Um conjunto de artigos, exemplificando os modos pelos quais os geógrafos podiam abordar a literatura, reunidos por Douglas C. Pockock na obra *Geography and Literature, Essays of the Experience of Place*, defendia que os geógrafos deviam começar o seu estudo da literatura pelo

reconhecimento da capacidade perceptiva do artista: a literatura é o produto da percepção, ou, mais simplesmente, é percepção. O escritor articula em consequência as nossas próprias afirmações a respeito do lugar, dos nossos próximos e de nós mesmos, fornecendo deste modo uma base para um conhecimento novo, uma nova consciência (POCOCK, 1981, p. 15, tradução minha).

O autor reivindicava que a literatura podia estabelecer para os geógrafos a base para uma nova percepção nos seus domínios de investigação. Procurando meios para abordar as dimensões subjetiva e afetiva da experiência do lugar até aí negligenciadas pela disciplina, alguns geógrafos recorreram a técnicas associadas com a fenomenologia. O foco no significado e na experiência do lugar destacou a relevância da literatura como um meio com o qual a Geografia, enquanto disciplina, poderia criticar as reivindicações de objetividade dos modelos positivistas. A literatura, e o romance em particular, seriam associados, desde o início, a esta reabilitação da subjetividade no estudo do sentido do lugar. Pois “[...] o romance é o domínio fenomenológico por ‘excelência’, é o lugar para estudar a forma pela qual a realidade nos aparece ou nos pode aparecer” (BOEURNEUF e OUELLET, 1976).

Tendo em conta o fato de que, no romance de Saramago, a memória e o confronto com a história desempenham um papel fundamental, pareceu-nos necessário aliar a este método a interpretação do texto no modo como ela é proposta pela fenomenologia hermenêutica de Ricoeur (2000). Para Holanda (2006, p. 367-368), “O que a perspectiva hermenêutica traz de grande contribuição e que está no centro de sua metodologia e de seu projeto, é a ideia de inter-relação entre ciência, arte e história, para a elaboração de uma interpretação condizente”. Na sequência do que anteriormente se disse, Holanda acrescenta (2006, p. 368) que

A expressão “círculo hermenêutico” é uma metáfora para designar o processo da compreensão das ciências do espírito (e também humanas) e da interpretação em geral. [...] Define-se pelo fato de que o solo das interpretações se dá sobre as experiências que são continuamente refeitas e reinterpretadas: “*O homem cresce sobre si mesmo, é um novelo de experiências. E cada nova experiência é uma experiência que nasce sobre o fundo das anteriores e a reinterpreta*” (Reale & Antiseri, 1991, p. 628). [...] Na perspectiva de Paul Ricoeur, definem-se alguns critérios para a elaboração de um trabalho hermenêutico, dentre os quais destacamos o esforço pela fixação no sentido, bem como a necessidade de se interpretar os protocolos como um todo, como uma *gestalt* de sentidos interconectados, o que revela a potencialidade para múltiplas interpretações.

De acordo com o autor francês, “A tarefa da hermenêutica [...] é dupla: reconstruir a dinâmica interna do texto e restituir a capacidade da obra projetar-se para o exterior mediante a representação de um mundo habitável” (RICOEUR, 2000, p. 205, tradução minha). Brosseau (1996, p. 58, tradução minha) esclarece bem que não é possível, por meio do recurso à prática do dialogismo, escapar ao problema do círculo hermenêutico, que considera uma operação fundamental nas ciências humanas:

A interpretação intervém desde o começo: é um logro crer que esta não é senão o resultado de um modo de pensar. Com efeito, não se trata de procurar escapar a esse círculo – coisa que se afigura desde logo impossível – mas de saber entrar nele e aceitar proceder a um vaivém entre os pormenores e o conjunto. [...] Esse jogo de avanços e recuos entre a explicação do pormenor e a compreensão da totalidade subentende também a possibilidade de reajustar o alvo, de redefinir os termos do diálogo em curso.

Num outro trecho da sua obra, Brosseau (1996, p. 197, tradução minha) afirmará que “O espaço é ao mesmo tempo fonte e objeto de um desejo hermenêutico. Ele solicita o olhar que tenta interpretá-lo. Nessa busca de sentido, o percurso torna-se na sequência lógica do olhar que orienta na ‘boa direção’”.

Defensora da adoção do método em Geografia, Araújo (2007, p. 159-160) afirma que

O conhecimento hermenêutico, do mesmo modo, não é estabelecido por uma estrutura metodológica previamente definida [...]. Antes, é atravessado por um campo de forças (expectativas, conflitos, tensões, horizontes de fusões, compreensões-interpretações), nos quais as identidades de cada parte envolvida no projeto (a do cientista-pesquisador, a do professor, a do observador, a do técnico e a dos sujeitos-sujeito pesquisados) são permeadas pelas posições que assumem diante do todo e da parte, e vice-versa.

2.7.2. Procedimentos Metodológicos

Na sequência do que se disse anteriormente, procuramos estabelecer um diálogo entre objetos de investigação específicos e diferentes técnicas e instrumentos. O trabalho do geógrafo que procura apreender a complexidade das relações que se estabelecem entre o homem e o lugar, pela mobilização das representações textuais, não se deve inscrever numa simples lógica de apropriação, mas antes corresponder ao resultado de um esforço de adaptação e integração de instrumentos e de técnicas oriundos de diversos campos disciplinares. Uma abordagem desta natureza permite uma compreensão renovada dos fenômenos geográficos, mostrando de que modo a literatura pode trazer à ciência uma nova maneira de pensar o espaço em Geografia.

A pesquisa qualitativa deve ser vista como uma estratégia de investigação que não se resume a uma coleção de informações, a uma simples montagem de ferramentas de investigação e de análise. Com efeito, a validade desta abordagem reside na flexibilidade das combinações possíveis de técnicas e de modos de fazer, tendo em vista a construção de um conjunto de instrumentos adaptados à investigação que se pretende realizar. A metodologia qualitativa funda-se na aplicação de ferramentas cujo contributo essencial reside na parte de iniciativa que deixa ao pesquisador:

Para Delgado (1990), a principal característica da metodologia qualitativa é a não-compatibilidade com as generalizações e normatizações. Segundo a autora, essa maneira de analisar os objetos de estudo corrobora para as contrageneralizações e contribui para relativizar conceitos e pressupostos que tendem a universalizar as experiências humanas (DE PAULA E MARANDOLA JR., 2009).

Num primeiro momento, procedemos à leitura e análise de conteúdo do romance, que obedeceu a duas etapas: 1) O estabelecimento da unidade de análise, por meio de um levantamento dos vocábulos (topônimos) que designam os elementos nos quais se assenta a estruturação do espaço urbano de Lisboa (LYNCH, 1997) e da análise das afirmações produzidas pelos narradores e pelo protagonista do romance, a respeito dos lugares de Lisboa e dos elementos acima referidos; 2) A determinação das categorias de análise, a partir da proposta de Duverger (MARCONI e LAKATOS, 1999, p. 133), a saber, de matéria, procedendo-se ao registro dos temas tratados, e de apreciação, registrando-se a valoração atribuída pelo narrador e pelo protagonista ao longo dos percursos realizados por este em Lisboa.

A pesquisa bibliográfica realizada nesta primeira fase, contemporânea da elaboração do projeto de pesquisa, permitiu, no seu confronto com o objeto de estudo, verificar a pertinência de se estabelecerem paralelos entre Ricardo Reis e a figura do flâneur, tal como esta foi definida por Benjamin (1989, 2006). A interpretação da obra, fundamentada na fenomenologia hermenêutica, foi orientada a partir daí pela figura do percurso e pela prática da *flânerie* como modo de leitura do espaço urbano.

Assim sendo, a análise de conteúdo, a pesquisa bibliográfica, a pesquisa documental (mapas; fotografias que registram edifícios ou funções da cidade que não mais existem) em arquivos e bibliotecas, foram associadas à pesquisa de campo. Por ocasião da minha última viagem a Lisboa, procedi a um levantamento da área percorrida pelo protagonista, considerando os seus percursos e os elementos de estruturação do espaço urbano (LYNCH, 1997) referidos no romance. De acordo com Silva (2010, p. 169), um aspecto salientado na obra de Lynch é a questão dos trajetos a partir dos quais se configura a experiência urbana:

Todos os elementos que organizam a imagem da cidade de Lynch são de fato experiências móveis: as vias, os limites, os bairros, os pontos nodais, os marcos ... porque dependem de trajetos. Os trajetos, isto é, seus modos de realização e composição, é que devem, portanto, ser problematizados. Se a imagem da cidade se propõe principalmente um sistema de referências capazes de orientar não apenas a circulação, como também a fruição desses elementos visuais, é porque o autor pressupõe uma cidade em movimento.

A fim de permitir a sua visualização, os percursos de Ricardo Reis pelo Bairro Alto e pelo Chiado e a Baixa, foram representados graficamente tendo como base digital o site disponibilizado pela Câmara Municipal de Lisboa, *Lisboa interactiva*.

Do trabalho de observação no campo agregamos alguns exemplos julgados pertinentes na forma de imagens fotográficas que acompanham o texto da dissertação e com ele (e as citações retiradas do romance) dialogam. Elas sinalizam marcos (monumentos e estátuas), limites (o rio Tejo), vias, pontos nodais e pormenores de bairros (Bairro Alto e Alto de Santa Catarina) que estruturam a imagem da cidade no romance. Segundo Flick (2009, p. 229), “Os métodos de dados visuais possibilitam novas formas de documentação do aspecto visual dos ambientes e das práticas sociais, bem como a integração destes como parte da pesquisa”. O mesmo autor (2009, p. 228) argumenta que “Vistos desta forma, os métodos de dados visuais complementam os métodos de dados verbais e aprimoram a pesquisa multifocal abrangente”. A fotografia funciona como um documento, permitindo ao leitor brasileiro não familiarizado com a cidade confrontá-la com a descrição da Lisboa feita pelo narrador, evidenciando mudanças e permanências entre o tempo da trama e a atualidade. Ao estabelecerem uma mediação entre a memória do protagonista e a memória pública figurada no presente, as fotografias possibilitam um confronto entre a representação da cidade no texto e a representação da história fixada em monumentos e estátuas.

Como escreve o autor canadense,

O diálogo, como lembra Bakhtin, é virtualmente infinito. Mas o texto é constantemente o parâmetro da interpretação. Naturalmente, é difícil dar conta, no corpo da análise, que se apresenta como uma leitura acabada, da troca da qual ela procedeu. (BROSSEAU, 1996, p. 59, tradução minha)

Aquilo que aqui apresentamos é, assim, a “decantação” da pesquisa realizada e o resultado de um convívio com o romance que se estende por muitos anos, “o fruto do percurso [efetuado] entre a minha posição inicial face ao texto e o movimento gerado pelo diálogo” (BROSSEAU, 1996, p. 59, tradução minha).

3 A GEOGRAFIA PESSOAL DE RICARDO REIS

3.1 RICARDO REIS E A FIGURA DO FLÂNEUR: O ARTISTA E “ESPECTADOR DO ESPECTÁCULO DO MUNDO”

O Ano da Morte de Ricardo Reis é uma obra densa e complexa. Nela o autor tenta apreender algo da fenomenologia da cidade percebida e vivida (BAILLY, 1979; FRÉMONT, 1980) pelo protagonista, cujo nome figura expressamente no título do romance. O flâneur é alguém que se mostra menos interessado em andar a escutar fragmentos de conversação filosófica, do que em interceptar tudo ao mover-se por uma paisagem urbana que desaparece. Na formulação de Benjamin (1989, p. 38), ele “Capta as coisas em pleno vôo, podendo assim imaginar-se próximo do artista”.

Em *O pintor da vida moderna* de Baudelaire, o flâneur dissipa as suas horas observando e anotando tudo aquilo que vê. Em termos paradoxais, o artista moderno define a sua vocação ou existência tendo como propósito “tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859).

Saramago não faz referência explícita à palavra *flâneur*. No entanto, tendo em vista a travessia física e textual de Lisboa no romance, podemos dizer que Ricardo Reis se qualifica nessa categoria: “Ora, Ricardo Reis é um espectador do espectáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude” (SARAMAGO, 1988, p. 90). Com efeito, o romance de Saramago aproxima-se da metodologia narrativa e da prática da observação daquele que é o mais importante teórico da *flânerie*, Walter Benjamin. Ambos os autores são inequívocos a respeito do papel primordial que a cidade ocupa na respectiva produção textual. Enquanto Saramago declara que “Lisboa é uma sossegada cidade com um rio largo e histórico” (SARAMAGO, 1988, p. 409), Benjamin afirma que “a cidade é o autêntico solo sagrado da *flânerie*” (BENJAMIN, 2006, p. 465).

Agindo como expressão de uma copresença, as observações recolhidas ao caminhar pela rua, sobre o passeio, à mesa do café ou no regresso a casa, possuem simultaneamente um valor documental e emotivo: documental, porque elas recuperam um tempo e espaço da cidade que já não é o nosso; emotivo, porque elas são um testemunho da resposta do corpo e dos sentidos ao ambiente envolvente.

Ricardo Reis caminha pela cidade, mas não como o cidadão com pressa de chegar ao seu destino. Saramago diferencia bem essas duas posturas no trecho seguinte, ao descrever o trabalho do carteiro:

[...] um carteiro com o seu saco da correspondência, o homem cruza pacificamente a praça, tem cartas para entregar, quantas pessoas o não estarão esperando ansiosas, talvez venha hoje a carta de Coimbra, o recado, Amanhã estarei nos teus braços, este carteiro está ciente das suas responsabilidades, não é homem para perder tempo com espectáculos e cenas de rua (SARAMAGO, 1988, p.341).

Ricardo Reis é um espectador atento no seu incansável vaguear pela cidade. Assumindo deliberadamente o papel de observador, procura, na formulação de Benjamin (1989, p. 54), opor-se “ao vazio, criado pelo seu próprio isolamento, com os interesses que toma emprestados, e inventa, de desconhecidos”. Mas não deixa de ser ambivalente para com o ambiente que o envolve. Embora se diga que o flâneur "Admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais" (BAUDELAIRE, 2006, p. 858), ele disfarça-se como um *outsider*, a fim de manter a sua autonomia. Mostrando-se indiferente para com o ambiente envolvente, ele representa um dândi na forma de vestir e um cavalheiro ocioso deambulando pelas ruas. Os esforços por manter uma perspectiva distante e objetiva em relação ao mundo que ele critica, mas de onde retira igualmente prazer, representa uma rebelião heróica contra a modernidade burguesa. Essa ociosidade real ou representada tem como propósito resistir às correntes inexoráveis do progresso e da modernidade industrial:

O que se acabou foi o sossego, a rua já não é a mesma, os homens, esses, disfarçam, simulam a gravidade que a todo o chefe de família convém, vão no seu passo como quem traz outro fito ou não quer reconhecer este, e juntamente desaparecem, uns após outros, no próximo cotovelo da rua, onde há um palácio com palmeiras no pátio, parece a Arábia Feliz, estes traçados medievais não perderam os seus encantos, escondem surpresas do outro lado, não são como as modernas artérias urbanas, cortadas a direito, com tudo à vista, se a vista é fácil de contentar (SARAMAGO, 1988, p. 67-68).

“A ociosidade do flâneur é um protesto contra a divisão do trabalho”, escreveu Benjamin (2006, p. 471), que torna as pessoas em especialistas. Na opinião do autor alemão, o heroísmo do flâneur tem a ver com o seu distanciamento desafiador em relação ao mundo moderno. Ele mostra-se hesitante quanto a participar ou a manter-se distante da vida na cidade moderna. E é, em particular, a sua relação com as multidões urbanas que caracteriza essa ambivalência. Como Benjamin observa,

Baudelaire considera o fato de ter sido empurrado pela multidão como a experiência única e decisiva. No entanto, o flâneur é igualmente "um *príncipe* que frui por toda a parte o fato de estar incógnito" (BAUDELAIRE, 2006, p. 857), ou seja, um observador soberano conservando a sua distância da multidão.

Diante de Ricardo Reis aparece uma multidão negra que enche a rua em toda a largura, alastra para cá e para lá, ao mesmo tempo paciente e agitada, sobre as cabeças passam refluxos, variações, é como o jogar das ondas na praia ou do vento nas searas. Ricardo Reis aproxima-se, pede licença para passar, quem à frente dele está faz um movimento de recusa, vai-se voltar e dizer, por exemplo, Estás com pressa, viesses mais cedo, mas dá com um senhor bem-posto, sem boina nem boné, de gabardina clara, camisa branca e gravata, é quanto basta para que lhe dê logo passagem, e não se contenta com isso, bate nas costas do da frente, Deixa passar este senhor, e o outro faz o mesmo, por isso vemos o chapéu cinzento de Ricardo Reis avançar tão facilmente por entre a mole humana, é como o cisne do Lohengrin em águas subitamente amansadas do mar Negro, mas esta travessia leva seu tempo porque a gente é muita, sem contar que à medida que se vai aproximando do centro da multidão as pessoas abrem caminho mais dificultosamente, não por súbita má vontade, é só porque o aperto quase as não deixa mexerem-se [...] (SARAMAGO, 1988, p. 68).

Este sentido distintivo da individualidade gira, paradoxalmente, em torno das suas observações peripatéticas do fugaz mas sedutor espetáculo da cidade. O flâneur de Baudelaire quer "ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo [...]" (BAUDELAIRE, 2006, p. 857). Os esforços contínuos para assumir um controle da realidade alienante, para criar um sentido a partir das confusas e fascinantes cenas urbanas, por delirantes que sejam, constitui aquilo que dá sentido à sua existência. Na sua qualidade de herói da modernidade, está no centro de uma ordem de coisas que é da sua própria construção. O sentir-se fora de lugar nas multidões urbanas, a profunda sensação de estranhamento, é constitutiva da sua maneira de ser.

Esta é uma situação paradoxal na qual se vê mergulhado — a *flânerie* exige a cidade e as suas multidões, mas até a sua eventual descida ao encontro delas, o flâneur orgulha-se do seu desenraizamento e natureza cosmopolita. Porque ele é um viajante culto e procura "Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre [...]" (BAUDELAIRE, 2006, p. 857).

Aquilo que distingue a figura de Ricardo Reis, enquanto personagem romanesca, é que ela efetua uma apropriação pessoal do espaço pelo prisma da consciência (o "caleidoscópio dotado de consciência" de Baudelaire), possui uma

capacidade para apreender a complexidade de um lugar e de o re-simbolizar. Essa consciência manifesta-se na cidade, mas sobretudo no meio da multidão:

A multidão cresceu, se é possível, parece reproduzir-se a si mesma, por cissiparidade. É um enxame negro gigantesco que veio ao divino mel, zumba, murmura, crepita, move-se vagarosamente, entorpecido pela sua própria massa (SARAMAGO, 1988, p. 314).

Se aqui estabelecemos um paralelo entre Ricardo Reis e a figura do flâneur, não podemos olhá-lo senão em movimento, seguindo-o no curso das suas deambulações, com toda a abertura de espírito que tal abordagem exige. “Estes múltiplos deslocamentos constituem tantas outras práticas da cidade que valorizam diferentes facetas da sua imagem. Deste modo, o movimento é uma instância fundamental da produção e da emergência do sentido” (BROSSEAU, 1996, p. 145, tradução minha). Nos seus percursos, Ricardo Reis faz emergir o sentido ao combinar, por um lado, percepções significativas, por outro, as práticas significantes do espaço, que se relacionam com o sujeito tal como ele se comporta e age nesse espaço. Como esse deambulador “que vai fazer botânica no asfalto” (BENJAMIN, 1989, p. 34), Ricardo Reis vai percorrer a cidade na proximidade das coisas, das gentes, dando conta das relações que se estabelecem entre o sujeito e o espaço urbano.

3.2 LISBOA COMO ESPAÇO INICIÁTICO

As dificuldades de aclimação de Ricardo Reis a Lisboa, no seu regresso do Brasil, são referidas por Saramago. Entrar numa cidade não se faz sob o signo da facilidade, mas pressupõe um tempo de iniciação. É pela prova da solidão que o sujeito se vê confrontado à cidade.

Ora, a solidão, ainda vai ter de aprender muito para saber o que isso é, Sempre vivi só, Também eu, mas a solidão não é viver só, a solidão é não sermos capazes de fazer companhia a alguém ou a alguma coisa que está dentro de nós, a solidão não é uma árvore no meio duma planície onde só ela esteja, é a distância entre a seiva profunda e a casca, entre a folha e a raiz [...] (SARAMAGO, 1988, p. 226).

Um jogo de interferências, de influências recíprocas, tem então início. O sujeito que chega a uma cidade apreende-a por etapas, a percepção de uma cidade faz-se sob o signo da descoberta. Esta aprendizagem do lugar duplica-se numa iniciação para a personagem: “Quando entrou na praça viu que o ajuntamento ainda é maior do que antes parecera, nem se pode romper, mas Ricardo Reis teve tempo de aprender as habilidades da terra, vai dizendo, Com licença com licença deixem-me passar que eu sou médico [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 340).

Saramago fala de Lisboa como de um meio determinante para a definição da identidade do protagonista. A cidade constitui um espaço no qual a personagem do romance se constrói. A noção de formação, se a considerarmos na sua verdadeira acepção, insiste na marca que os lugares deixam no sujeito. Dizer que a cidade é formadora, é defini-la como um espaço no qual a personagem urbana adquire uma forma e substância. Tratando-se de um espaço específico, a relação que Ricardo Reis desenvolve com Lisboa é testemunha de uma conformação do sujeito ao espaço urbano.

Caminhar pelas suas ruas, atravessá-las e abordar esses fragmentos fugidios da realidade tem qualquer coisa de frenético, mas também de iniciático, como se Ricardo Reis se esforçasse por aceder, simultaneamente, à sua identidade e à identidade do lugar (RELPH, 1976). O caráter iniciático do espaço é também visível no sentido figurado. Se a cidade não constitui o lugar de nascimento para o sujeito, ela pode, apesar disso, colocar-lhe provas. O seu cumprimento permitirá, num sentido, a formação da personagem. Assim, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o reencontro com Lisboa em pleno tempo da ditadura representa uma prova a ser ultrapassada pelo protagonista. A sua estadia de oito meses na capital portuguesa vai facultar-lhe a experiência de um espaço e de um tempo (BAKHTIN, 1998; BACHELARD, 1978; SANTOS, 2006) diferentes. No questionário do inspetor da polícia política, e nas réplicas de Ricardo Reis, por ocasião da sua chamada às instalações da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, essa diferença aflora de modo pertinente:

E aqui, reatou relações de amizade desde que chegou, Dezas seis anos bastam para esquecer e ser esquecido, Não respondeu à pergunta, Respondo já, esqueci e fui esquecido, não tenho amigos aqui, Nunca pensou em naturalizar-se brasileiro, Não senhor, Acha Portugal diferente do que era quando partiu para o Brasil, Não posso responder, ainda não saí de Lisboa, E Lisboa, acha-a diferente, Dezas seis anos trazem mudanças, Há sossego nas ruas, Sim, tenho reparado, O governo da Ditadura Nacional pôs o país a trabalhar, Não duvido, Há patriotismo, dedicação ao bem comum, tudo se faz

pela nação, Felizmente para os portugueses, Felizmente para si, o senhor também é um deles, Não rejeitarei a parte que me couber na distribuição dos benefícios, tenho visto que estão a ser criadas sopas dos pobres, O senhor doutor não é pobre, Posso vir a sê-lo um dia, Longe vá o agoiro, Obrigado, mas se tal acontecer volto para o Brasil [...] (SARAMAGO, 1988, p.192).

Ricardo Reis deve então construir, ou antes, reconstruir a sua identidade no seio deste novo espaço e tempo. A ideia de percurso iniciático pressupõe uma evolução da personagem. É no seio de Lisboa que Ricardo Reis se transforma no decurso das páginas do romance e dos meses desse ano de 1936. Como diz o narrador, “vamos aprendendo com a experiência” (SARAMAGO, 1988, p. 60). Na chegada a Lisboa, o passado da personagem não merece mais do que estas linhas:

[...] pega na caneta, e escreve no livro das entradas, a respeito de si mesmo, o que é necessário para que fique a saber-se quem diz ser, na quadrícula do riscado e pautado da página, nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou pelo Highland Brigade, parece o princípio duma confissão, duma autobiografia íntima, tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas (SARAMAGO, 1988, p. 21).

Cumprido, assim, ao romancista preencher as lacunas na biografia do protagonista pela criação de uma rede de personagens secundárias, assim como pela descrição dos seus hábitos e descobertas. Como afirma o narrador: “tudo vai é dos hábitos, o hábito que se perde, o hábito que se ganha” (SARAMAGO, 1988, p. 211). Ricardo Reis, no momento da chegada a Lisboa, difere necessariamente do Ricardo Reis do fim do romance. Com efeito, “passado o tempo excitante da adaptação” (SARAMAGO, 1988, p.258), a personagem de papel encontra-se dotada da espessura de uma história. Apresentado como um ser cortado de todos os laços no começo da obra, uma rede de personagens foi sendo criada, resultado de sucessivos encontros, bem como das “relações sentimentais” (SARAMAGO, 1988, p. 400), iniciadas entre as paredes do Hotel Bragança, com Lídia e Marcenda. Pergunta-se Ricardo Reis, aludindo à visita de Fernando Pessoa após a sua deslocação à sede da polícia política:

[...] que gente conheci no Brasil, por que foi que voltei, que relações criei em Portugal desde que cá estou, Teria muita graça se lhes tivesse falado de mim, Teria muita graça eu dizer-lhes que de vez em quando encontro o fantasma de Fernando Pessoa, Perdão, meu caro Reis, eu não sou nenhum fantasma, Então, que é, Não lhe saberei responder, mas fantasma não sou, um fantasma vem do outro mundo, eu limito-me a vir do cemitério dos Prazeres,

Enfim, é Fernando Pessoa morto, o mesmo que era Fernando Pessoa vivo, De uma certa e inteligente maneira, isso é exacto, Em todo o caso, estes nossos encontros seriam difíceis de explicar à polícia [...] (SARAMAGO, 1988, p.278).

Lisboa representa, assim, um espaço iniciático no qual a personagem define progressivamente uma identidade por meio da construção de uma rede de conhecimentos e de lugares.

3.3 “NÃO FALTAM POR ESTA CIDADE LUGARES”: A *FLÂNERIE* DE RICARDO REIS

Proporcionando múltiplas possibilidades de percurso, a cidade vista desde o seu interior assume um aspecto completamente diferente daquele facultado pelo plano (BENJAMIN, 1987). Ao contrário do que sucede no mapa, o sujeito que segue um itinerário particular deixa de ter acesso a uma vista total da cidade e não a pode considerar senão a partir de determinados ângulos. Para Benjamin, a descoberta da cidade não é possível a não ser apreendendo-a por meio de trajetórias pessoais, longe dos percursos já traçados, dos caminhos percorridos. Só assim se pode precisar, no seu entender, o verdadeiro carácter da cidade.

Consciente da impossibilidade de dar conta do universo urbano na sua totalidade, o qual se tornou desmesurado para os instrumentos que servem para representá-las, o sujeito deve enfrentá-lo com os seus próprios recursos, quer dizer, a partir da sua própria percepção do espaço. É deste modo que o texto sobre a cidade revela, antes de tudo, os itinerários seguidos no seu seio.

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o protagonista é alguém que redescobre Lisboa, “um desconhecido que estabelece o seu trajeto [...] de modo a ficar sempre no seu centro” (BENJAMIN, 1989, p. 45). Os percursos pelo centro histórico seguem o ritmo da marcha e progridem de acordo com modalidades particulares. Se essas deambulações não permitem ver toda a cidade, Ricardo Reis pode, em contrapartida, descobrir o espaço a seu gosto.

Como disse Lowenthal (1982, p. 138), “O conhecimento pessoal, como também o geográfico, é uma forma de ocupação sequencial”. O olhar do observador deve ser

neutro diante da cena que se lhe oferece para, em seguida, ordená-la e transmiti-la de acordo com as suas próprias percepções. Para descobrir a cidade, Ricardo Reis caminha muitas vezes sem obedecer a qualquer determinação prévia. O narrador detém-se a descrever o acaso e as surpresas que acometem o protagonista.

A configuração espacial da cidade oferece ao sujeito todo um conjunto de possibilidades a considerar. A sua rede de ruas e de praças permite a criação de espaços de solidão, de encontros, de trabalho e de diversão. Confrontada com a sua estrutura por vezes inapreensível para os seus habitantes, a personagem pode perder-se aí (BENJAMIN, 1987) ou escolher percursos pessoais. É por esse motivo que existe uma diferença notória entre a carta de uma cidade, que é única, e os percursos particulares que se podem projetar sobre esse plano e se revelam múltiplos.

Figura 3 – O Cais do Sodré com a Rua do Alecrim ao fundo.



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira.

Como escreve Lowenthal (1982, p. 137), “As geografias memoráveis não são textos de compêndios, mas estudos interpretativos incorporando um acentuado ponto de vista pessoal”. A geografia pessoal de Ricardo Reis constitui essa irrupção singular do espaço no romance: ela orienta o seu olhar e os seus passos. Cada transeunte deixa vestígios da sua passagem no mundo e Ricardo Reis, confrontado com essas rupturas na ordem das coisas, com a textura do espaço no qual evolui, assume como propósito interpretá-las.

Nos primeiros meses da sua estadia em Lisboa, Ricardo Reis precipita-se a todo o momento na experiência de uma nova rua, de uma nova parte da cidade, na descoberta do significado que aí se oculta e das analogias que é capaz de estabelecer com os seus habitantes. É um espaço que se apresenta igual e diferente todos os dias, acompanhando os estados de tempo e os estados de espírito do protagonista.

A fim de valorizar o espaço urbano e de o colocar em primeiro plano, todo um jogo de luzes acaba por ser convocado. A luminosidade instaurada na escrita sobre a cidade é primordial para a sua representação. As cores da cidade são, desse modo, afetadas pelas luzes que brilham sobre as ruas e que as caracterizam. É tanto assim que, no momento da chegada e durante os primeiros meses de permanência em Lisboa, é cinza a tonalidade que se impõe ao olhar de Ricardo Reis:

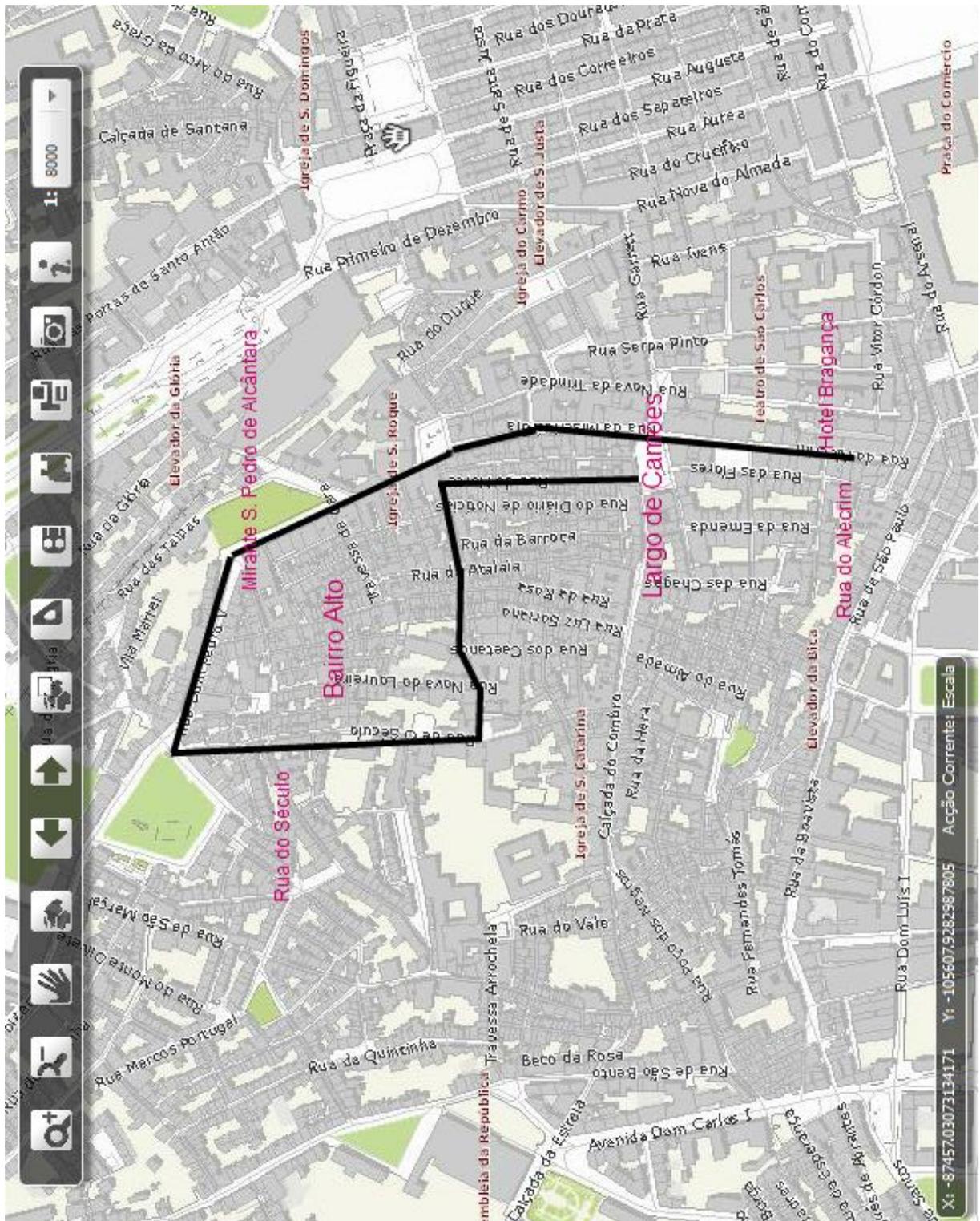
Em dias de amena meteorologia, o Highland Brigade é jardim de crianças e parada de velhos, porém não hoje, que está chovendo e não iremos ter outra tarde. Por trás dos vidros embaciados de sal, os meninos espreitam a cidade cinzenta, urbe rasa sobre colinas, como se só de casas térreas construída [...] (SARAMAGO, 1988, p. 11-12).

A Lisboa de Ricardo Reis corresponde, grosso modo, à área que vai do Cais do Sodré (Figura 3) e, pela Rua do Alecrim, chega ao Largo de Camões, a Santa Catarina, ao Bairro Alto e ao Chiado. E do Chiado, descendo as ruas Garrett e do Carmo, alcança o Rossio, a Baixa e a Praça do Comércio (também conhecida por Terreiro do Paço).

Aqui, não é sequer a Lisboa toda, muito menos o país, sabemos nós lá que se passa no país, Aqui é só estas trintas ruas entre o Cais do Sodré e S. Pedro de Alcântara, entre o Rossio e o Calhariz, como uma cidade interior cercada de muros invisíveis que a protegem de um invisível sítio [...] (SARAMAGO, 1988, p.153).

No terceiro capítulo – é de referir que os capítulos da obra não são numerados, mas separados por uma página em branco – Ricardo Reis efetua, no último dia do ano de 1935, o percurso mais longo, em termos do número de páginas que ocupa no romance (Figura 4).

Figura 4 - Percurso de Ricardo Reis pelo Bairro Alto.



Fonte: Lisboa interactiva. Elaboração e mapeamento preliminar: Paulo O.N.D. Teixeira.

Sai do hotel antes da hora do almoço, sobe a rua do Alecrim, chega ao largo de Camões, continua a subir pela rua da Misericórdia, para no largo de S. Roque, retoma a caminhada até ao mirante de São Pedro de Alcântara, segue pela Rua D. Pedro V até à praça do Rio de Janeiro (hoje jardim do Príncipe Real), atravessa o Bairro Alto pelas ruas do Século e do Norte, para voltar ao largo de Camões.

Lisboa revela-se, ao sujeitá-la à observação, numa cartografia que abre o espaço dos possíveis. Se o flâneur é o resultado de um olhar adestrado para as caminhadas a pé, convém lembrar que, na definição primeira que demos da *flânerie*, ela implicava uma disponibilidade do corpo e do espírito ao que se apresenta diante de si. Tal, no entanto, não é possível a não ser que quem caminha se deixe levar pelo convite de uma ruela, os aromas de um café ou de uma pastelaria.

Figura 5 – Rua do Alecrim.



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira

A caminhada pressupõe um acordo sutil dos sentidos e do mundo intelectual, um agir do lugar sobre si próprio, assim como uma modificação do lugar engendrada pelo caminhante. Essa disponibilidade incita Ricardo Reis a produzir associações e colagens (Figura 5):

Meditam-se estas contradições enquanto se vai subindo a Rua do Alecrim, pelas calhas dos eléctricos ainda correm regueirinhos de água, o mundo não consegue estar quieto, é o vento que sopra, são as nuvens que voam, da chuva nem se fala, tanta tem sido (SARAMAGO, 1988, p. 61-62).

No seu percurso, Ricardo Reis vai demorar-se na descoberta de estátuas, painéis de azulejos, quiosques que vendem tabaco, loteria e aguardentes, palácios com palmeiras no pátio, como tantos outros indícios de um tempo passado de que a escrita do autor se faz testemunho. Impressões fugazes põem em alerta os sentidos do protagonista: os pequenos cursos de água que correm pelas calhas dos elétricos; o sol batendo nas telhas molhadas; ruas com ramos de louro à porta das tabernas, canários nas janelas e roupas estendidas nos varais.

Figura 6 – Rua do Bairro Alto.



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira.

Na malha urbana, que de início lhe pode aparecer uniforme, Ricardo Reis deixa-se distraidamente levar pelos acasos que moldam a riqueza do lugar, aludindo a essa matéria que convida o passante a uma forma de distração meditativa e o fixa por

momentos numa espécie de limbo. Ricardo Reis, ao subir a Rua da Misericórdia, roça as margens do Bairro Alto.

Para Lynch, os bairros constituem fragmentos da cidade, mais ou menos vastos, se estendendo sobre duas dimensões. O observador sente quando penetra em seu interior e os reconhece pela sua forte identidade. Sempre identificáveis a partir do interior, podem também servir de referência exterior, se forem visíveis de fora [...] (SERPA, 2007, p. 27).

Essa aproximação a um dos bairros mais antigos de Lisboa suscita os seguintes comentários por parte do narrador:

Este bairro é castiço, alto de nome e situação, baixo de costumes, alternam os ramos de louro às portas das tabernas com mulheres de meia-porta, ainda que, por ser a hora matinal e estarem lavadas as ruas pelas grandes chuvas destes dias, se reconheça na atmosfera uma espécie de frescura inocente, um assopro virginal, quem tal diria em lugar de tanta perdição, dizem-no, pelo seu próprio canto, os canários postos às varandas ou na entrada das tabernas, chilreando como loucos, é preciso aproveitar o bom tempo, sobretudo quando se conta que dure pouco, se outra vez começa a chover esmorece a canção, arrepiam-se as penas, e uma avezinha mais sensível mete a cabeça debaixo da asa e faz que dorme, veio recolhê-la para dentro a dona, agora só a chuva se ouve, está também por aí a tanger uma guitarra, onde seja não o sabe Ricardo Reis, que se abrigou neste portal, ao princípio da Travessa da Água da Flor (SARAMAGO, 1988, p. 63).

A anotação detalhada do narrador permite registrar os materiais capturados pelo olhar de Ricardo Reis. Não se trata de captar todos os detalhes – não se esgota nunca a leitura de um lugar –, mas de apreender os traços de um rosto, cruzar-se com “mulheres, gritando” (SARAMAGO, 1988, p. 63) ou encontrar a expressão única capaz de fazer ressurgir na memória as sensações necessárias à construção de uma cena.

O Bairro Alto (Figura 6) não lhe parece nem neutro – o que, paradoxalmente, faria da cidade um espaço sem lugares – nem desprovido de coerência, o que não permitiria mais do que uma sucessão de enumerações e de associações. Vemos que, mesmo quando o narrador decide enumerar a diversidade, produzindo listas ou enunciados descritivos, não deixa de imprimir aí o seu cunho. No regresso, Ricardo Reis percorre o Bairro Alto no sentido descendente e, nessa parte do percurso, é-lhe dada a experiência de um tempo, anterior à cidade fragmentada do final do século XX, em que as classes sociais coexistiam no mesmo espaço.

[...] agora vai descer a Rua do Século, nem sabe o que o terá decidido, (sendo tão ermo e melancólico o lugar), alguns antigos palácios, casas baixinhas, estreitas, de gente popular, ao menos o pessoal nobre de outros

tempos não era de melindres, aceitava viver paredes meias com o vulgo, ai de nós, pelo caminho que as coisas levam, ainda veremos bairros exclusivos, e só residências, para a burguesia de finança e fábrica, que então terá engolido da aristocracia o que resta, com garagem própria, jardim à proporção, cães que ladrem violentamente ao viajante, até nos cães se há-de notar a diferença, em eras distantes tanto mordiam a uns como a outros (SARAMAGO, 1988, p. 67).

Anteriormente, estabelecemos que os modos de percepção se manifestam em vários planos. Deste modo, o espaço urbano também se compõe de camadas: as que são conhecidas e aquelas que são integradas, a saber, o cotidiano que se repete dia após dia e já não surpreende, mas também os estratos flutuantes do pensamento que se aparentam à errância: “Já as primeiras dificuldades começam a surgir, ou não serão ainda dificuldades, antes diferentes e questionadoras camadas do sentido, sedimentos removidos, novas cristalizações [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 62).

No movimento dessa cristalização, a *flânerie* do detetor de sinais, que percorre um espaço com traços familiares, embora detentor de surpresa e de mistério, que consente em se perder e deixar-se levar pela percepção imediata, consegue reconstituir uma parte do puzzle da cidade e devolver-nos o seu cotidiano.

3.4 UMA ESTRUTURAÇÃO DO ESPAÇO URBANO

O tecido urbano apresenta-se como uma sucessão de pontos fortes separados por espaços neutros e ligados pelos eixos de circulação: as representações mentais organizam-se a partir do reconhecimento das estruturas, da sua identificação e da sua compreensão. Os trabalhos de Lynch (1997) estão na origem dos estudos atuais acerca da percepção e da prática da cidade, definindo cinco elementos de base:

- os pontos nodais, centros de interação a diferentes níveis, que polarizam a prática dos setores urbanos;
- os bairros, de que o habitante possui um certo conhecimento e nos quais se sente ou não integrado;
- as vias, canais de observação e itinerários de deslocamento que permitem aceder aos diversos equipamentos e cruzamentos da cidade e a partir dos quais se adquire a familiaridade com os lugares;

- os limites, barreiras físicas ou psicológicas que limitam o quadro da vida (a sua transposição por meio de aberturas mais ou menos largas impõe sempre um esforço);
- os marcos, símbolos que caracterizam e qualificam um espaço, facilitando a orientação.

Mas, como afirma Lynch (1997, p. 54),

Nenhum dos tipos de elementos acima especificados existe isoladamente em situação concreta. Os bairros são estruturados com pontos nodais, definidos por limites, atravessados por vias e salpicados por marcos. A sobreposição e interpenetração dos elementos ocorre regularmente.

Para além disso, conforme o traçado da cidade é claro ou confuso, cada um destes elementos assume um conteúdo diferente na percepção e pode favorecer ou restringir uma prática que é também condicionada por critérios sociais ou demográficos: idade, sexo, estatuto socioeconômico, tempo da presença no lugar de residência. Cada objeto define-se em função de quem o utiliza, de acordo com níveis variados de orientação, que caracterizam o sentido da percepção e o grau de consciência necessário para proceder a uma escolha.

A rua é memorizada e representada de acordo com a utilização que dela se faz, a atenção que se lhe presta. À medida que o ambiente se modifica com o tempo, o valor e a percepção que se tem de uma rua também se altera.

Um percurso sem pontos de referência nem elementos de atração é sempre sentido como sendo mais longo do que na realidade é, enquanto um trecho de rua comercial parece mais curto. Estas deformações são verificáveis também nos deslocamentos de Ricardo Reis: as vias frequentadas para aceder a certos serviços (restaurantes, cinemas, etc.) são percebidas como curtas, da mesma maneira que as ruas estreitas, ou mesmo sinuosas, percorridas todos os dias. Pelo contrário, as ruas pouco frequentadas ou julgadas sem interesse vêm o seu comprimento aumentado no espírito dos habitantes da cidade.

Uma longa avenida retilínea vê sempre as suas características reforçadas, sobretudo se a sua perspectiva tem por fim um monumento ou um edifício alto. Por outro lado, uma rua com um formato particular, desenhando, por exemplo, uma curva muito fechada, ou que tenha um declive acentuado, é sempre salientada por quem a percorre: “Ricardo Reis alcançou o meio da rua, está defronte da entrada do grande

prédio do jornal O Século, o de maior expansão e circulação, a multidão alarga-se, mais folgada, pela meia-laranja que com ele entesta [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 68-69).

Os pontos nodais, que, de acordo com a terminologia de Lynch (1997), constituem os pontos fortes do tecido urbano, pressupõem um esforço consciente e uma atenção sustentada. São esses pontos cruciais da malha urbana, onde as ruas se encontram em nós, elementos fundamentais para a leitura da imagem da cidade, que passaremos em seguida a abordar. Torna-se necessário, todavia, distinguir diferentes níveis de ruptura, segundo a complexidade dos fatores que influenciam as decisões, desde o simples cruzamento de ruas (espaço de difusão) até a praça de onde as ruas partem em diferentes direções (espaço ao mesmo tempo de difusão e de convergência).

A junção ou o local de interrupção do fluxo do trânsito têm uma enorme importância para o observador da cidade. Uma vez que se devem tomar decisões nas junções, as pessoas ficam mais atentas em tais lugares e percebem os elementos circundantes com uma clareza incomum (LYNCH, 1997, p. 85).

A Baixa lisboeta, construída geometricamente sobre uma rede de ruas, apresenta uma sucessão de nós primários separados por trechos de via unidirecionais que efetuam a ligação dos nós complexos (Rossio e Praça do Comércio). A disposição destes elementos, que se vão revelando à medida que se processa o deslocamento, organiza um sistema de referência constante para Ricardo Reis:

[...] desceu a Calçada da Estrela, virou nas Cortes, em direção ao rio, e depois, pelo caminho já conhecido, ganhou a baixa, subiu a Rua Augusta, e, entrando no Rossio, disse Ricardo Reis, subitamente lembrado, Pare nos Irmãos Unidos, assim o restaurante se chamava, logo aí, é só encostar à direita, tem essa entrada, e outra, atrás, pela Rua dos Correeiros, aqui se restauram estômagos, e é bom sítio, de tradições [...] (SARAMAGO, 1988, p. 42).

Uma praça será tanto mais estruturante se ela vier acompanhada de motivos de atração: comércio, convergência de vias e de meios de transporte:

[...] os últimos eléctricos vão passando, vinte e três foram, se alguém teve a paciência de contá-los, a caminho da Torre de Belém, do Mosteiro dos Jerónimos, e outras maravilhas de Lisboa, como Algés, Dafundo e Cruz Quebrada.

De cabeça baixa atravessaram os moços de fretes a praça onde está a estátua do épico [...] (SARAMAGO, 1988, p. 217-218).

Uma praça é reconhecida unicamente pela prática que se tem dela: os ângulos de saída das ruas são exatos apenas naqueles setores utilizados que aparecem como bem conotados, sendo o resto do cruzamento evocado com lacunas. Para Ricardo Reis, uma das características associadas ao Rossio era a intersecção de ruas vindas de ângulos diversos: “Entra no Rossio e é como se estivesse numa encruzilhada, numa cruz de quatro ou oito caminhos, que andados e continuados irão dar, já se sabe, ao mesmo ponto, ou lugar, o infinito [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 92). O ponto nodal, referência excepcional para o estrangeirado que Ricardo Reis é, constitui um elemento válido e relevante para os seus percursos pelo centro histórico.

O interesse pelos marcos, elementos pessoais e visuais selecionados pelo sujeito, advém do fato de que eles contrastam com o conjunto envolvente; facilmente reconhecíveis, eles balizam o espaço urbano e, de certa maneira, servem para o qualificar. A sensação de isolamento atenua-se quando um percurso é escalonado, uma vez que se conhece a distância que falta percorrer: “Do itinerário já temos roteiro suficiente, virar aqui na igreja da Encarnação, sessenta passos até à outra esquina, não tem nada que enganar [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 188).

Os pontos de referência (BAILLY, 1979) variam em número e em natureza de um sujeito a outro, de um a outro grupo, segundo a acuidade da observação, a cultura, o motivo do deslocamento e o meio de transporte. Numa das poucas vezes em que se desloca de bonde, o protagonista limita-se à enumeração das ruas que percorre, sem acrescentar detalhes:

Ricardo Reis subiu, sentou-se, a esta hora vai o eléctrico quase vazio, dlim-dlim, tocou o condutor, a viagem é comprida por este itinerário, sobe-se a Avenida da Liberdade, depois a Rua de Alexandre Herculano, atravessa-se a Praça do Brasil, Rua das Amoreiras acima, lá no alto a Rua de Silva Carvalho, o bairro de Campo de Ourique, a Rua de Ferreira Borges, ali na encruzilhada, mesmo no enfiamento da Rua de Domingos Sequeira, desce Ricardo Reis do eléctrico, com isto já passa das dez, poucas são as pessoas que andam fora de casa, nas altas fachadas dos prédios quase não se vêem luzes [...] (SARAMAGO, 1988, p. 271).

Figura 7 – O Teatro Nacional (Teatro D. Maria II) no Rossio.



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira.

Eles diferem, evidentemente, de acordo com a qualidade do tecido urbano. Os pontos de referência no centro da cidade são arquiteturais (Figura 7), um monumento ou uma igreja. O narrador observa, enquanto Ricardo Reis desce a rua do Carmo, por ocasião das festividades do Ano Novo: “Para os lados do Teatro Nacional, o Rossio está cheio” (SARAMAGO, 1988, p. 76).

Para Ricardo Reis, que habita nas suas proximidades, estes monumentos possuem um forte valor social e geográfico: “Seguiu o caminho das estátuas, Eça de Queirós, o Chiado, D’Artagnan, o pobre Adamastor visto de costas, fingiu que admirava aqueles monumentos, por três vezes deu-lhes pausada volta [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 409). Uma referência, em particular, destaca-se das demais. Tanto quando reside no Hotel Bragança, como depois no Alto de Santa Catarina, para aceder à Baixa, o médico e poeta, necessita de passar pelo largo de Camões.

Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduziu sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espadachim, espécie de D’Artagnan premiado com uma coroa de louros por ter subtraído, no último momento, os diamantes da rainha às maquinações do cardeal [...] (SARAMAGO, 1988, p. 70).

Uma diferença de altitude ou a ruptura de uma encosta são sempre assinaladas, sobretudo se raras passagens permitem transpô-las por meio de escadas ou ladeiras:

Eh morte, eh estafermo, mas o mascarado não respondia, nem virava a cabeça, sempre a direito, em passo rápido, subiu as Escadinhas do Duque a dois e dois, ágil criatura, não podia ser o Fernando Pessoa, que, apesar da sua educação britânica, nunca foi homem de proezas musculares (SARAMAGO, 1988, p. 164).

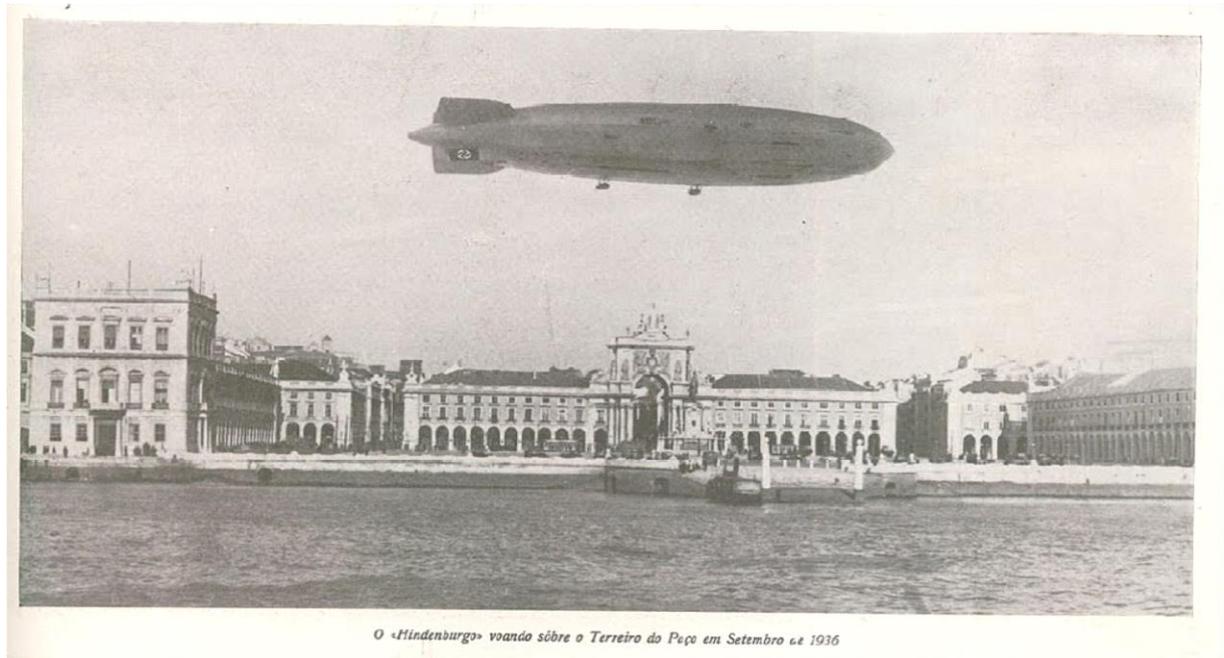
O conhecimento dos pontos de referência organiza-se e completa-se com a familiaridade. Quanto mais o espaço é semeado de elementos marcantes, mais ele se afigura familiar e mais curtas são as distâncias. O tempo, assim como os motivos do percurso, desempenha um papel considerável nas escolhas e nas percepções. No lugar de residência, os pontos de referência são numerosos e diversificados, organizando o espaço em todas as escalas, da visão que se tem do alto da residência à que se tem ao nível do solo.

Ricardo Reis está sozinho na sua casa, sai para almoçar e jantar, vê da janela o rio e os longes do Montijo, o pedregulho do Adamastor, os velhos pontões, as palmeiras, desce uma vez por outra ao jardim, lê duas páginas de um livro, deita-se cedo [...] (SARAMAGO, 1988, p. 324-325).

Assim que se sai do bairro, reconhecem-se de imediato certos marcos que dominam o tecido urbano. Uma vez conhecida a sua posição relativamente à área de residência, eles possuem um valor de refúgio mesmo quando são distantes, pois um itinerário conhecido ou um meio de transporte permite chegar até eles. Esta projeção do bairro residencial no resto da cidade efetua-se com um fim preciso: tomar rapidamente possessão da cidade onde se residia anteriormente e cuja lembrança permanece nos mais ínfimos detalhes.

É para o hotel que Ricardo Reis vai encaminhando os passos. Agora mesmo se lembrou do quarto onde dormiu a sua primeira noite de filho pródigo, sob um paterno tecto, lembrou-se dele como da sua própria casa, mas não a do Rio de Janeiro, não nenhuma das outras em que habitou, no Porto, onde sabemos que nasceu, aqui nesta cidade de Lisboa, onde morava antes de se embarcar para o exílio brasileiro [...] (SARAMAGO, 1988, p. 44-45).

Figura 8 – O Hindemburgo voando sobre o Terreiro do Paço.



Fonte: *Diário de Lisboa*, 7 de Setembro de 1936.

Os elementos são, como se disse, selecionados: alguns agem a longa distância para toda a cidade – como é o caso da colina do Castelo –, é possível ao sujeito situar-se a partir deles, sem conhecer necessariamente o caminho que a eles conduz (Figura 8): “O Hindemburgo, com os motores rugindo nas alturas, sobrevoou o rio para os lados do castelo, depois desapareceu por trás das casas [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 407).

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, deparamos com uma definição do que podem ser os limites com as aberturas que sempre há neles, aqui expressa num discurso mais literário: “Estas frontarias são as muralhas que ocultam a cidade, e o táxi segue ao longo delas, sem pressa, como se andasse à procura duma brecha, dum postigo, duma porta da traição, a entrada para o labirinto” (SARAMAGO, 1988, p. 17-18).

Enquanto fratura facilmente notada quando se desce do Rossio até o Terreiro do Paço, o rio é a referência fundamental que situa e estrutura a organização do espaço, segundo a dicotomia Lisboa/Outra Banda. O narrador salienta a importância do rio Tejo na definição dos contornos de Lisboa, assente na enorme clareza visual que oferece quando o poeta desce para o Terreiro do Paço, em direção ao panorama da margem sul:

Ricardo Reis encaminha-se para o hotel, não tem outros prazeres ou obrigações à espera, a noite está fria e húmida, mas não chove, apetece andar, agora sim, desce toda a Rua Augusta, já é tempo de atravessar o Terreiro do Paço, pisar aqueles degraus da cais até onde a água nocturna e suja se abre em espuma, escorrendo depois para voltar ao rio, donde logo regressa, ela, outra, a mesma e diferente, não há mais ninguém neste cais, e contudo outros homens estão olhando a escuridão, os trémulos candeeiros da Outra Banda, as luzes de posição dos barcos fundeados [...] (SARAMAGO, 1988, p. 114).

A oposição entre o centro e os bairros residenciais é bem marcada no romance, por uma diferença ao nível das funções e do simbolismo que lhes estão associados. A citação seguinte explicita bem esse contraste: “Desce aos baixos da urbe, caminho já conhecido, sossego dominical e provinciano, só lá para a tarde, depois do almoço, virão os moradores dos bairros a ver as montras das lojas [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 235). A Baixa assiste, já no tempo de Ricardo Reis, a um processo de despovoamento e a um deslocamento da função residencial ao longo dos eixos representados pelas Avenidas Novas (BEAUJEU-GARNIER, 1983). No Rossio “já pouca gente vem morando, o mais das casas são escritórios e consultórios” (SARAMAGO, 1988, p. 77). O centro antigo da cidade é o lugar da administração, do poder legal e político. É, também para Ricardo Reis, o lugar do poder económico e comercial.

Ricardo Reis saiu cedo do hotel, foi ao Banco Comercial cambiar algum do seu dinheiro inglês pelos escudos da pátria, pagaram-lhe por cada libra cento e dez mil réis, pena não serem elas de ouro que se trocariam quase em dobro, ainda assim não tem grandes razões de queixa este torna-viagem que sai do banco com cinco contos no bolso, é uma fortuna em Portugal (SARAMAGO, 1988, p. 33).

O comércio é preponderante na imagem e na prática desse setor da cidade. Também o poeta se deixa seduzir pelo encanto das vitrinas (Figura 9): “Ricardo Reis sobe devagar a Rua do Carmo, vai olhando as montras” (SARAMAGO, 1988, p. 180).

Figura 9 – A Rua do Carmo.



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira.

Mas se a definição de bairro (do espaço vivido residencial) se funda nos deslocamentos que se fazem a pé, Ricardo Reis sai muitas vezes do bairro para encontrar fora dele os serviços necessários. Mesmo depois da sua mudança para o Alto de Santa Catarina, continua a descer diariamente para almoçar e jantar na Baixa.

Fechara-se a noite quando Ricardo Reis saiu. Jantou na Rua dos Correeiros, num restaurante de sobreloja, de tecto baixo, sozinho entre homens que estavam sozinhos, quem seriam, que vidas teriam, atraídos porquê a este lugar, mastigando o bacalhau ou a pescada cozida, o bife com batatas, quase todos servindo-se de vinho tinto, mais compostos de traje que de modos, batendo no copo para chamar o criado, palitando com esforço e volúpia dente por dente ou retirando com a pinça formada pelos dedos polegar e indicador o filamento, a fibra renitente, um que outro arrotando, folgando o cinto, desabotoando o colete, aliviando os suspensórios. Ricardo Reis pensou, Agora todas as minhas refeições serão assim, este barulho de talheres, estas vozes de criados dizendo para dentro Uma sopa, ou Meia de chocos, maneira abreviada de encomendar meia porção, estas vozes são baças, a atmosfera lúgubre, no prato frio a gordura coalha, não foi ainda levantada a mesa ao lado, há nódoas de vinho na toalha, restos de pão, um cigarro mal apagado [...] (SARAMAGO, 1988, p. 211).

Por seu lado, o Chiado aparece em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, pela proximidade, animação, densidade do comércio e trama viária, como extensão do centro propriamente dito que é a Baixa. É aí que o médico e poeta abrirá consultório:

Parece isto obra do destino, que tendo Ricardo Reis procurado tão insistentemente e de tão longe, veio a encontrar, já na quarta-feira, um porto de abrigo, por assim dizer, mesmo ao pé da porta, no Camões, e com tanta fortuna que se achou instalado em gabinete com janela para a praça, é certo que se vê o D'Artagnan de costas, mas as transmissões estão asseguradas, os recados garantidos, do que logo fez demonstração um pombo voando da sacada para a cabeça do vate, provavelmente foi-lhe segredar ao ouvido, com malícia columbina, que tinha ali atrás um concorrente, mente como a sua, às musas dada, porém, braço não mais do que às seringas feito, a Ricardo Reis pareceu que Luís de Camões encolhera os ombros, nem era o caso para menos (SARAMAGO, 1988, p. 257-258).

A relação entre o centro e os bairros residenciais alterou-se, ainda, desde os anos evocados por Saramago, pelo aparecimento de áreas comerciais em zonas densamente habitadas e localizadas ao longo dos principais eixos de circulação.

No romance, o centro da cidade atrai menos por aquilo que oferece realmente do que por aquilo que ele significa. Não constitui nem um dado objetivo, nem um espaço homogêneo, é antes modelado a partir de uma imagem fundada na experiência, na percepção e na memória.

A concepção monumental do centro antigo pressupõe uma percepção simbólica e histórica que valoriza, socialmente, a tradição, a antiguidade e a permanência. Da proximidade dos monumentos nasce o sentimento de centralidade. Ricardo Reis tem tendência a opô-lo às áreas para onde a cidade se expande, que lhe parecem desfavorecidas ou pouco apelativas, mas que assistirão, a partir dos anos sessenta do século passado, ao surgimento de novas centralidades (Avenidas Novas e Parque das Nações):

[...] mas não ia para longe, os bairros excêntricos estavam fora dos seus gostos e conveniências, detestaria ir viver, por exemplo, lá para a Rua dos Heróis de Quionga, à Moraes Soares, onde se tinham inaugurado umas casa económicas de cinco e seis divisões, renda realmente barata, entre cento e sessenta e cinco e duzentos e quarenta escudos por mês, nem lhas alugariam a ele, nem ele as querería, tão distantes da Baixa e sem a vista do rio (SARAMAGO, 1988, p. 201).

A densidade de ocupação do solo, a concentração dos transportes, a presença de cinemas, restaurantes e cafés, do teatro, do Coliseu, a densidade de equipamentos de lazer e de lugares de animação noturna transformam o centro da cidade numa área sedutora, que convida à frequentação e a *flânerie*.

3.5 A PERCEPÇÃO DE LISBOA: O OLHAR, O CORPO E OS SENTIDOS

Tomar a cidade por objeto literário é algo de legítimo (BROSSEAU, 1996; TUAN, 1983; PINHEIRO E SILVA, 2004). Mas a representação da cidade faz-se sempre a partir de um ponto de vista específico. Qualquer olhar literário sobre uma cidade não pode fazer-se a não ser a partir de uma focalização particular (REIS, 2003). O narrador, ao invés de pretender abraçar pela escrita o espaço urbano na sua totalidade, apresenta-nos um encontro entre as suas afirmações e as percepções de Ricardo Reis. Trata-se menos de dar conta do espaço objetivo do que de o desvelar a partir da subjetividade do protagonista. Do mesmo modo, descreve o espaço sem descartar a possibilidade de imprecisões na sua leitura do real: “um vulto que parece ruína de castelo, salvo se tudo isto é ilusão, quimera, miragem criada pela movediça cortina das águas que descem do céu fechado” (SARAMAGO, 1988, p. 12). O narrador não desmente a posição singular do protagonista no que diz respeito à percepção da cidade mas, pelo contrário, dá-lhe visibilidade (Figura 10):

Figura 10 – O rio Tejo e a “Outra Banda” vistos do Terreiro do Paço.



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira.

Ricardo Reis não se aventurará à travessia da praça, fica a olhar de longe, sob o resguardo das arcadas, o rio pardo e encrespado, a maré está cheia, quando as ondas se levantam ao largo parece que vêm alagar o terreiro, submergi-lo, mas é ilusão de óptica, desfazem-se contra a muralha, quebra-se-lhes a força nos degraus inclinados do cais (SARAMAGO, 1988, p.34).

Mais do que descrever o espaço urbano, trata-se de verbalizar uma percepção particular do espaço. Na sua observação do exterior, o narrador expõe o seu próprio julgamento a propósito do que Ricardo Reis vê, enquanto deixa transparecer as possíveis inexatidões a respeito das opiniões que formula: “[...] este grande bloco de pedra, toscamente desbastado, que visto assim parece um mero afloramento de rocha, e afinal é monumento [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 181). A dúvida funciona como um comentário à afirmação inicial, bem como uma confissão de culpa endereçada ao leitor. Ao testemunhar a ausência de verificação do que vê, o narrador afirma que o trabalho de escrita revela unicamente as suas capacidades sensoriais. Citando Sprout, Lowenthal (1982, p. 122) observa que

“Cada percepção tende a ser seletiva, criativa, fugaz, inexata, generalizada, estereotipada” e, justamente porque imprecisa, as impressões parcialmente errôneas sobre o mundo em geral sempre são mais convenientes do que os detalhes exatos a propósito de um pequeno segmento do mundo.

O que mais importa na escrita da cidade são os comentários pessoais, que têm por intenção mostrar ao leitor a subjetividade do observador. Existem tantas percepções da cidade como sujeitos que a percorrem. Esta afirmação é posta em evidência no romance de Saramago, no qual as práticas espaciais de Ricardo Reis diferem das de outras personagens.

Não foi o caso de haver feito Ricardo Reis esse minudente exame, a ele só lhe pareceu que um súbito pensamento perturbara Salvador, e assim foi, como nós sabemos, todavia, mesmo que se deitasse a adivinhar que pensamento teria sido esse, não acertaria, o que mostra o pouco que sabemos uns dos outros (SARAMAGO, 1988, p. 122).

É sempre a visão subjetiva do narrador ou do protagonista que é colocada em perspectiva: “Alguns, que à distância parecem feitos pela mesma medida, devem ser os contratorpedeiros, aqueles que têm nomes de rios, Ricardo Reis não se recorda de todos eles [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 115).

A focalização em Ricardo Reis permite a Saramago não impor a sua visão das coisas ao leitor e de se colocar como único conhecedor de Lisboa. É aqui questão de uma relação pessoal com a cidade, que exclui todo o carácter autoritário ao discurso: “Ricardo Reis meteu-se pelo ajuntamento, afinal menos denso do que parecera de longe [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 76). O narrador descreve Lisboa não como ela é, mas como ela se apresenta ao protagonista (MERLEAU-PONTY, 1999). Uma mesma cidade pode ser percebida de maneira diferente segundo os olhares e os pontos de vista lançados sobre ela. Assim, as escritas de uma mesma cidade encontram legitimidade nas suas diferenças.

Para Ricardo Reis, o lugar existe em função do corpo, das coisas e dos acontecimentos (RELPH, 1976) que o constituem e representam outros tantos apelos à significação. O lugar, os objetos, os acontecimentos, tornam-se para ele aquilo que aparece e se revela ao olhar. Aquele que “perde tempo” (SARAMAGO, 1988, p. 118) às voltas pela cidade não procura reconstituí-la no modo como ela se dá a ver a todos. O que pretende é reconstituí-la tal como ela se revela a si – isto é, tal como ela é no momento em que aí se encontra (MERLEAU-PONTY, 1999). Aventura-se com o espírito e o corpo no espaço urbano. Vai ao acaso à procura de significações, nessa relação que procura estabelecer com os lugares. Vai sem a atribuição de qualquer função social, em estado de total disponibilidade. Deixa-se atrair por certos sinais do mundo, que habitualmente passam despercebidos a outros. O seu modo de observação é movido por uma busca subjetiva, mais do que do que por motivos de ordem utilitária.

A relação com o mundo não se pode fazer senão tendo por mediação o corpo e as sensações. A marcha de Ricardo Reis é animada por uma atenção ao elementar, uma fruição sem pressa do tempo, uma mistura de distração contemplativa e de responsabilização face ao mundo e à própria humanidade, num mundo cada vez mais centrado na velocidade, na competição, na busca da excelência.

O errante urbano seria como um homem lento, voluntário, intencional, consciente da sua lentidão, que, assim, de forma crítica, se nega a entrar no ritmo mais acelerado, um movimento do tipo rápido, ao afirmar claramente sua lentidão voluntária. Um exemplo clássico é a figura do *flâneur* que flanava com uma tartaruga pelas passagens parisienses e assim criticava a pressa daqueles que, de tão preocupados em não “perder tempo”, acabavam, como diz Milton Santos, vendo muito pouco da cidade e do mundo, perdendo, assim, a própria capacidade de apreensão da cidade, que depende de um tempo lento, de um movimento de tempo lento (JACQUES, 2012, p. 286).

Se a deambulação literária se inscreve antes de tudo na cidade, é tanto por resistência à desumanização do mundo a que Ricardo Reis assiste como por desejo, na sua busca das “diferentes e questionadoras camadas do sentido” (SARAMAGO, 1988, p. 62), de compreender esse mundo em desconstrução.

Essa resistência exprime-a Saramago por meio da criação de um mundo além do visível, do material, pela mediação dos sentidos.

Não teve mais história a manhã, salvo a relutância trivial dum esquentador há muitas semanas fora de uso, foi ali um desbaratar de fósforos antes que se afirmasse a chama, e também não merece desenvolvimento particular a melancólica deglutição duma chávena de chá e três bolinhos secos, restos da ceia de ontem, e o banho na profunda tina, um pouco sarrosa, entre nuvens de vapor, a cara com vagar escanhoada, primeira vez, segunda vez, como se tivesse algures um encontro marcado com uma mulher, ou ela o viesse visitar clandestinamente, embuçada em gola e véu, ansiosa por este cheiro de sabonete, por este odorífero traço de água-de-colónia, enquanto outros cheiros mais violentos e naturais não confundem todos os cheiros num cheiro de corpo, urgente, aquele que as narinas frementes absorvem, aquele que faz ofegar os peitos depois da grande corrida (SARAMAGO, 1988, p. 232).

Escutar, ver, sentir e cheirar Lisboa: Ricardo Reis assimila aos seus passos o ritmo da cidade, tudo o que ele capta o faz reagir, refletir e prosseguir no seu caminho. Como escreve Brosseau (1996, p. 109, tradução minha), “há um fenómeno que constitui uma dimensão importante da personalidade dos lugares pela qual a geografia tarda em mostrar interesse: os odores”. Ricardo Reis, na sua errância, apalpa, tropeça, hesita, investe os lugares com a sua presença por meio do olhar, da audição, de um trabalho de todos os sentidos, porque lhe acontece mesmo, como vimos, tatear, degustar, cheirar.

A crítica de Ricardo Reis em relação à lógica e ao ritmo da vida moderna é acompanhada de uma concentração indulgente no olhar. E, como se indaga em *Des Romans-Géographes*, “Os trabalhos sobre a percepção dos meios urbanos [...] não voltam, eles também, a favorecer a dimensão visual do mundo pelo qual se interessa a geografia?” (BROSSEAU, 1996, p. 112, tradução minha).

A observação e o mapeamento cognitivo do espaço urbano por parte de Ricardo Reis recorre, por mais de uma vez, aos mirantes disseminados pelas colinas de Lisboa, ou seja, àquilo a que Brosseau (1996, p. 197, tradução minha) chama de “lugares do olhar”.

Figura 11 – A colina do Castelo vista do mirante de S. Pedro de Alcântara.



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira.

Nesses momentos, Ricardo Reis personifica o que Michel de Certeau chamou de "deus *voyeur*" (CERTEAU, 1998, p. 170). Posicionado no alto (Figura 11), o seu olhar alcança um quase domínio da extensão do espaço urbano, transformando tudo o que se oferece à vista na "Cidade-conceito" (CERTEAU, 1998, p. 171) ou na visão panorâmica (BAILLY, 1979).

Ricardo Reis atravessa o jardim, vai olhar a cidade, o castelo com as suas muralhas derrubadas, o casario a cair pelas encostas. O sol branqueado bate nas telhas molhadas, desce sobre a cidade um silêncio, todos os sons são abafados, em surdina, parece Lisboa que é feita de algodão, agora pingando. Em baixo, numa plataforma, estão uns bustos de pátrios varões, uns buxos, umas cabeças romanas, descondizentes, tão longe dos céus lácios, é como ter posto o zé-povinho do Bordalo a fazer um toma ao Apolo do Belvedere. Todo o miradouro é belvedere enquanto Apolo contemplamos, depois junta-se a voz à guitarra e canta-se o fado (SARAMAGO, 1988, p.64).

Brousseau (1996, p. 111, tradução minha) salienta "a preeminência habitual do registro visual na relação que os discursos geográfico e literário mantêm com o mundo sensível". A estética de Saramago ilustra o movimento constante do olhar e a situação particular do sujeito, assim como o movimento da cidade moderna na qual ele caminha. Essa forma do texto aparenta-se ao modo como a cidade se dá a ver àquele que a percorre: ela não se deixa apreender por um único olhar, mas revela-se antes pedaço a pedaço, percepção a percepção. O protagonista do romance consolida o

seu espaço ao projetar-se para o exterior a fim de melhor escutar os murmúrios da cidade. Mas se ele se lança de corpo inteiro nesse espaço, é para melhor se recentrar e concentrar as suas percepções na brevidade de algumas palavras ou frases: trata-se de conciliar as suas errâncias urbanas com as da imaginação.

O corpo de Ricardo Reis é aquilo que se move no espaço e assegura a sua presença no mundo. “O mundo percebido [...] é o conjunto dos caminhos do meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 224). Ora, nós sabemos que esse corpo, entrelaçamento de relações, está diretamente ligado ao poder do pensamento. No romance, com efeito, é estreita a relação entre o lugar, os fenômenos que nele se manifestam e o pensamento.

3.6. ERRÂNCIA E PENSAMENTO

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a escrita do momento vivido (MERLEAU-PONTY, 1999; FRÉMONT, 1980) pelo protagonista apresenta-se como um ato de reflexão, não apenas em relação aos elementos que compõem o espaço urbano ou aos fenômenos sociais, mas também enquanto reflexão sobre a maneira de habitar os espaços dos costumes e dos hábitos.

É assim que Ricardo Reis se desloca e realiza combinações com os elementos colhidos no terreno: os objetos que qualificam as ruas, bem como todos os outros elementos do tecido urbano, dispõem de um potencial inesgotável que abre para uma outra dimensão da sua interioridade e da cidade ela mesma:

[...] eis no que deram as associações de ideias, ainda há pouco, porque estavam cabeças romanas em miradouro, sendo de belvedere, se lembrou Ricardo Reis do toma do zé-povinho, e agora, na porta de um antigo convento, em Lisboa, não em Wittemberg, encontra as evidências de como e de porquê chama o povinho ao manguito armas de S. Francisco, é o gesto que o desesperado santo faz a Deus por lhe querer levar a sua estrela. Não faltarão cépticos conservadores para duvidarem da proposta, não devemos estranhar, afinal é o que sempre acontece às ideias novas, nascidas em associação (SARAMAGO, 1988, p.65).

A dupla *flânerie* de Ricardo Reis permite situá-lo nesta tensão: as suas voltas repetidas no espaço agem como concentração e aprofundamento da leitura dos lugares, enquanto as errâncias do pensamento tornam possível a dispersão. Ao

repetir os seus passos, procede a uma releitura das ruas de Lisboa por meio de um jogo de associações renovado a cada passo.

Quando uma ideia puxou outra, dizemos que houve associação delas, não falta mesmo quem seja de opinião que todo o processo mental humano decorre dessa sucessiva estimulação, muitas vezes inconsciente, outras nem tanto, outras compulsiva, outras agindo em fingimento de que o é para poder ser adjunção diferente, inversa quando calha, enfim, relações que são muitas, mas entre si ligadas pela espécie que juntas constituem e parte do que latamente se denominará comércio e indústria dos pensamentos, por isso o homem, entre o mais que seja, tenha sido ou venha a ser, é lugar industrial e comercial, produtor primeiro, retalhista depois consumidor finalmente, e também baralhada e reordenada esta ordem, de ideias falo, de aí não, então lhe chamaríamos, com propriedade, ideias associadas, com ou sem companhia, ou em comandita, acaso sociedade cooperativa, nunca de responsabilidade limitada, jamais anónima, porque, nome, todos o temos (SARAMAGO, 1988, p.64).

Espaço e pensamento não se concebem para Ricardo Reis como um modo de evoluir ou de progredir, nem deveríamos ver nos seus regressos a espaços que lhe são familiares uma relação religiosa, antes uma relação interativa entre o corpo, o espaço e o pensamento, mas também entre si e o outro, tendo em vista a abertura de um espaço de diálogo. Como afirma Brosseau (1996, p. 155, tradução minha),

As personagens circulam frequentemente pelos mesmos locais e não retêm deles os mesmos elementos, nem os reúnem do mesmo modo. As marchas sobrepõem-se no tempo: várias leituras-escritas se entrecruzam e se sobrepõem. A cidade é plural. Como vimos, o texto da cidade pode ser atualizado por práticas simplesmente turísticas, por passeios de lazer, por errâncias, por travessias de A a B puramente funcionais, por delírios, etc. Tantas outras práticas, tantos outros modos que depositam sobre os lugares películas semânticas diferentes.

O seu movimento deve ser considerado em dois planos: um tateamento do espaço que se traduz frequentemente por um caminhar sem objetivo preciso, que é, por sua vez, acompanhado de uma errância do pensamento. O flâneur recorda os gestos do sonâmbulo (BENJAMIN, 2006, p. 498), cuja natureza dúplice incorpora as dimensões da noite e do dia, do espírito e do corpo, da morte e da vida, fazendo nascer, num registro especulativo tipicamente pessoano, um pensamento alimentado pelas sensações.

Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente, e, não acabando aqui, é

como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada (SARAMAGO, 1988, p.24).

Para Ricardo Reis basta uma palavra ou um pensamento para conservar a vibração particular de um instante, uma frase para capturar a essência de uma tarde que passou a caminhar pelas ruas, sem forçar o passo. Porque, espírito curioso e livre de despender o tempo como bem lhe apetece, é o chão que pisa que lhe dita o caminho a seguir. Deixa-se levar por uma ideia, uma palavra respigada ao acaso, na obliquidade das suas errâncias.

Vai Ricardo Reis descendo a rua, sem nenhuma pressa, fazendo do guarda-chuva bengala, com a ponteira dele bate as pedras do passeio, em conjugação com o pé do mesmo lado, é um som preciso, muito nítido e claro, sem eco, mas de certa maneira líquido, se não é absurda a palavra, dizermos que é líquido, ou assim parece, o choque do ferro e do calcário, com estes pensamentos pueris se distrai [...] (SARAMAGO, 1988, p. 67).

A escrita de Saramago dá conta simultaneamente da diversidade do mundo e da impotência do protagonista para tudo apreender de uma só vez, a sua recusa da síntese e da ilusão de completude. A anotação detalhada permite registrar os materiais capturados no caminho. A visão que daí resulta inscreve a ruptura na continuidade perceptiva e cria o pensamento interrompido (por exemplo, pelo discurso direto).

Como observa Merleau-Ponty (1999, p. 74), “[...] entre mim, que analiso a percepção, e o eu que percebe, há sempre uma distância. Mas, no ato concreto de reflexão, eu transponho essa distância, provo pelo fato que sou capaz de saber aquilo que eu percebia [...]”. Ricardo Reis desenvolve o pleno potencial das suas percepções, procura uma intensidade que de outro modo é enfraquecida pela trama do cotidiano e determina o que faz parte da sua cidade sensível, aquilo que verdadeiramente o toca.

O narrador reproduz o andamento das palavras, a sua progressão, as suas etapas, as suas pausas e paragens. A escrita de Saramago traduz essa enunciação por meio do deslocamento dos passos de Ricardo Reis, da liberdade do seu olhar, das sinuosidades do discurso, que procuram reproduzir um estado semelhante àquele no qual as deambulações tiveram lugar, na tentativa de restituir o melhor possível a experiência da cidade, em acordo com os seus próprios ritmos interiores. “Chego a uma fórmula reduzida: o estilo imita o pensamento. Dito de outra maneira, o que

resiste à expressão pode ser comunicado pelos meandros do estilo: o estilo, ou o pensamento em ato” (BROSSEAU, 1996, p. 213, tradução minha).

A escrita de Saramago e a deambulação de Ricardo Reis têm em comum os desvios e retornos, as pausas, “o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer” (SARAMAGO, 1988, p. 36).

Estas descrições deambulatorias, encadeadas a tal ponto na narração que é difícil distinguir-lhe as “fronteiras”, reproduzem, pela simples justaposição dos termos, a sucessão no espaço (e portanto no tempo) dos elementos da paisagem urbana: a leitura sucessiva das palavras aparenta-se à deambulação sobre um passeio. Os olhos andam sobre as linhas, como os dedos deslizam sobre as contas de um rosário. Palavras e estilos, sintaxe e cadência tornam-se palpáveis (BROSSEAU, 1996, p. 145, tradução minha).

A escrita do autor também se apresenta deambulatoria, num vaivém sem rumo preciso, combina ideias e associações, da mesma maneira que o protagonista, que tem o hábito de percorrer os lugares, que abre um caminho no real, compõe a partir dele olhares, observações, comentários:

Não é Ricardo Reis quem pensa estes pensamentos nem um daqueles inúmeros que dentro de si moram, é talvez o próprio pensamento que se vai pensando, ou apenas pensando, enquanto ele assiste, surpreendido, ao desenrolar de um fio que o leva por caminhos e corredores ignotos [...] (SARAMAGO, 1988, p. 106).

A cidade torna-se viva na medida em que Ricardo Reis a recria continuamente: a cidade desloca-se ao ritmo dos seus passos e do seu pensamento. Ricardo Reis pensa, sente, revolve, disseca, questiona as situações, os acontecimentos, os lugares, a aparência das coisas. Com efeito, flunar é isto: deixar o exterior penetrar no espírito, como se existisse um pacto entre a subjetividade do flâneur e o mundo percebido.

Ricardo Reis é, assim, o mediador de uma produção sensível pela qual a escrita ambiciona enraizar-se verdadeiramente no real: “são imagens, metáforas, comparações que não terão lugar na rigidez duma ode, mas ocorrem em horas matinais, quando o que em nós pensa está apenas sentindo” (SARAMAGO, 1988, p. 383). Por esse motivo, há uma exigência de ser ao mesmo tempo atento e imaginativo, na aceção de atento no trabalho da imaginação e de imaginativo na atenção prestada às coisas, aos seres, aos acontecimentos.

Ricardo Reis, como se vê, já tomou as rédeas do pensamento, já o governa e orienta, serve-se dele para escarnecer da sua própria pessoa, são divertimentos da imaginação a orquestra e a passadeira, e agora, para que tão lírica história tenha um final feliz, comete a proeza clínica de colocar um ramo de flores no braço esquerdo de Marcenda, que sem ajuda o ficou segurando, podem desaparecer o altar e o celebrante, calar-se a música, sumirem-se em fumo e poeira os convidados, retirar-se sem outro préstimo o noivo, o médico curou a doente, o resto deve ter sido obra do poeta (SARAMAGO, 1988, p. 106).

A *flânerie* consiste numa prática que implica um movimento incessante do pensamento e do corpo conciliados. Essa maneira de caminhar que desperta os sentidos e o pensamento é uma errância pelos recantos mais sombrios e recuados da cidade, com o intuito de recuperar palavras, vestígios, rastros perdidos no fundo da memória.

3.7 DO HOTEL BRAGANÇA AO ALTO DE SANTA CATARINA: O ESPAÇO DA CASA

Habitar uma cidade, ou seja, aí permanecer durante certo tempo, significa estabelecer com ela uma relação de proximidade. Por sua vez, habitar um lugar implica, de acordo com Tuan (1983), permanência e apropriação do mesmo. Habitar um lugar pode, por outro lado, assumir modalidades diferentes. Ricardo Reis habita a cidade utilizando-se dos recursos que ela oferece. O café, que é uma componente indissociável das cidades portuguesas, encontra no romance mais um frequentador (Figura 12):

Figura 12 – Pormenor da entrada de "A Brasileira" do Chiado.



Fonte: Paulo O.N.D.Teixeira.

Entrou na Brasileira para descansar um pouco as pernas, bebeu um café, ouviu falar uns que deviam ser literatos, dizia-se mal de pessoa ou animal, É uma besta, e como esta conversa se cruzava com outra, intrometeu-se acto contínuo uma voz autoritária que explicava, Eu recebi directamente de Paris, alguém comentou, Há quem afirme o contrário, não soube a quem a frase se dirigira, nem o seu significado, seria ou não seria besta, viera ou não viera de Paris (SARAMAGO, 1988, p.180).

Ao escolher o seu posto de observação, o heterônimo, na senda do seu criador, Fernando Pessoa, apropria-se ao mesmo tempo de um espaço. Esta forma direta de assinalar a sua presença permite afirmar a sua identidade própria num espaço aparentemente impessoal. O poeta habita Lisboa no sentido em que se apropria dela, pouco a pouco. Dito de outro modo, ele escolhe, encontra e marca a sua posição no seio da cidade. Como afirma Tuan (1983, p. 83), “Quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar”. Quer dizer, a relação entre um sujeito e o lugar, se ela se faz sob o signo da apropriação, instaura um pacto. Trata-se para o sujeito de criar um vínculo com a cidade de modo a que uma complementaridade se instaure entre essas duas entidades.

Figura 13 – O Hotel Bragança (1958).



Fonte: www.blogspot.pt.

A problemática do espaço privado é colocada em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Nos primeiros meses da sua estada em Lisboa, o domicílio de Ricardo Reis resume-se a um quarto de hotel no Hotel Bragança (Figura 13).

O viajante gostou do quarto, ou quartos, para sermos mais rigorosos, porque eram dois, ligados por um amplo vão, em arco, ali o lugar de dormir, alcova se lhe chamaria noutros tempos, deste lado o lugar de estar, no conjunto um aposento como uma casa de habitação, com a sua escura mobília de mogno polido, os reposteiros nas janelas, a luz velada (SARAMAGO, 1988, p.19).

O que distingue um quarto de hotel, “lugar neutro, sem compromisso, de trânsito e vida suspensa” (SARAMAGO, p.10), é a sua impessoalidade. O hotel destina-se a pessoas que se encontram de passagem pela cidade (como sucede com Marcenda que, acompanhada do pai, vem uma vez por mês de Coimbra ao médico). O narrador esclarece: “[...] um hotel não é uma casa, convém lembrar outra vez, vão-lhe ficando cheiros deste e daquela, uma suada insónia, uma noite de amor, um sobretudo molhado, o pó dos sapatos escovados na hora da partida [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 22). É um espaço que, salvo exceções, não é habitado, no sentido em que habitar é permanecer e apropriar-se de um lugar. No entanto, essa leitura inicial do hotel será

corrigida e em poucos dias vemos o protagonista, no decurso das suas deambulações pela cidade, sentir “aquela repentina saudade do quarto” (SARAMAGO, 1988, p. 46). O que era espaço marcado pela neutralidade vê-se assumir as características da casa – “é como estar em casa, no seio da família, do lar que não tenho” (SARAMAGO, 1988, p. 28) – e ser investido dos valores atribuídos a um lugar:

Ao entrar no quarto, Ricardo Reis vê a cama aberta, colcha e lençol afastados e dobrados em ângulo nítido, porém discretamente, sem aquele desmanchado impudor da roupa que se lança para trás, aqui há apenas uma sugestão, em querendo deitar-se, este é o lugar (SARAMAGO, 1988, p.55).

Mas o narrador precisa a singularidade da situação na qual se encontra Ricardo Reis ao fim de três meses em Lisboa: “começava a sentir-se enfadado do hotel, esta rotina, precisava de ter casa sua, abrir consultório [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 198). A suspeição de que passa a ser vítima por parte dos funcionários e hóspedes, após receber uma intimação para comparecer na polícia política faz com que se torne “irrespirável a atmosfera do Hotel Bragança [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 203). Nesta ausência de um espaço onde se sinta à vontade, o médico e poeta vê-se obrigado a procurar a sua própria morada.

Figura 14 – A morada de Ricardo Reis no Alto de Santa Catarina.



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira.

Nos dias seguintes Ricardo Reis pôs-se à procura de casa. Saía de manhã, regressava à noite, almoçava e jantava fora do hotel, serviam-lhe de badameco as páginas de anúncios do Diário de Notícias, mas não ia para longe, os bairros excêntricos estavam fora dos seus gostos e conveniências, detestaria ir viver, por exemplo, lá para a Rua dos Heróis de Quionga, à Moraes Soares, onde se tinham inaugurado umas casas económicas de cinco e seis divisões, renda realmente barata, entre cento e cinco e duzentos e quarenta escudos por mês, nem lhas alugariam a ele, nem ele as queria, tão distantes da Baixa e sem a vista do rio. Procurava, de preferência, casas mobiladas, e compreende-se, um homem só, como se governaria ele na compra de um recheio de habitação, os móveis, as roupas, as louças, sem ter à mão um conselho de mulher [...] (SARAMAGO, 1988, p. 201-201).

A busca de um espaço privado para Ricardo Reis conclui-se quando encontra um apartamento no Alto de Santa Catarina (Figura 14). A apresentação da nova residência permite situar os referentes espaciais e, ao mesmo tempo, mostrar algumas características da personalidade da personagem que nela se instala.

Ricardo Reis aproximou-se duma janela, através da vidraça sem cortina viu as palmeiras do largo, o Adamastor, os velhos sentados no banco, e o rio sujo de barro lá adiante, os barcos de guerra com a proa virada para terra, por eles não se sabe se a maré está a encher ou a vaziar, demorando aqui um pouco logo veremos, Quanto é a renda, quanto é a indemnização pela mobília, em meia hora, se tanto, com algum discreto regateio, se puseram de acordo, o procurador já tinha visto que estava a tratar com pessoa digna e de posição, Amanhã vossa excelência passa pelo meu escritório para tratarmos do arrendamento, e olhe, senhor doutor, deixo-lhe a chave, a casa é sua (SARAMAGO, 1988, p. 206).

O princípio de apropriação de uma cidade apresenta semelhanças com a ideia de habitar uma residência. Como indica Bachelard (1989, p. 25), “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”. O apartamento urbano é um espaço que se ocupa e que, desde logo, se vê marcado pela identidade do seu morador. O modo de Ricardo Reis ver o apartamento é posto em evidência por Saramago ao descrever a sua aparência:

[...] esta é a casa, vasta, ampla, para numerosa família, uma mobília também de mogno escuro, profunda cama, alto guarda-fato, uma sala de jantar completa, o aparador, o guarda-prata, ou louças, dependendo das posses, a mesa extensível, e o escritório, de torcido e tremido pau-santo, com o tampo da secretária forrado de pano verde, como mesa de bilhar, puído num dos cantos, a cozinha, a casa de banho rudimentar, mas aceitável, porém todos os móveis estão nus e vazios, nenhuma peça de louça, nenhum lençol ou toalha, A pessoa que aqui viveu era uma senhora idosa, viúva, foi morar com os filhos, levou as suas coisas, a casa é alugada só com os móveis (SARAMAGO, 1988, p.206).

Ver o interior de um apartamento significa intrometer-se na intimidade do locatário. Para Bachelard (1989, p. 56), a observação dos interiores torna possível identificar a maneira pela qual são habitados: “[...] há sentido em dizer que se ‘lê uma casa’, que se ‘lê um quarto’, já que quarto e casa são diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade”. Noutras palavras, os espaços habitados funcionam como reveladores da personalidade do morador. Habitar um espaço consiste, de algum modo, numa tomada de posse: “Eu moro aqui, é aqui que eu moro, é esta a minha casa, é esta, não tenho outra [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 219).

Segundo Tuan (1983, p. 159), habitar um lugar implica dotá-lo de traços pessoais: “A casa como lugar está cheia de objetos comuns”. O fato de lhe acrescentar características pessoais, permite ao inquilino tomar posse da sua residência e de a fazer sua.

No dia seguinte Ricardo Reis foi às lojas, comprou dois jogos completos de roupa de cama, toalhas de rosto, pés e banho, felizmente não tinha de preocupar-se com a água, o gás, a luz, não tinham sido cortados pelas respectivas companhias, se não quiser fazer contratos novos continuam em nome do inquilino anterior, isto disse-lhe o procurador, e ele concordou. Também comprou alguns esmaltes e alumínio, fervedouro para o leite, cafeteira, chávenas e pires, uns guardanapos, café, chá e açúcar, o que era preciso para a refeição da manhã, que almoço e jantar seriam fora. Divertia-se nestas tarefas, lembrado dos seus primeiros tempos no Rio de Janeiro, quando, sem ajuda de ninguém, cometera iguais trabalhos de instalação doméstica (SARAMAGO, 1988, p.209-210).

Caminhar na rede das ruas é entregar-se à dialética do exterior e do interior (BACHELARD, 1989) ou, para usar a formulação sintética de Benjamin (2006, p. 466), à prática da “rua como *intérieur*”. É necessário sair periodicamente, atravessá-la e abordar esses fragmentos fugidios da realidade. Espaços exteriores e interiores dialogam constantemente no romance, como se Ricardo Reis desposasse a matéria da cidade ao mesmo tempo que permite que a sua identidade se abra a ela. Nas palavras de Bachelard (1989, p. 221), “O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade”.

A geografia pessoal de Ricardo Reis remete para esse espaço simultaneamente interior e exterior que se constrói pela mediação de um olhar e de um corpo em movimento pelo mundo. Trata-se de um espaço na aparência sólido que se desmorona a seus pés como um monte de escombros – “um terramoto interior, como grandes cidades caindo silenciosamente porque lá não estamos, pórticos e torres

brancas desabando” (SARAMAGO, 1988, p. 41) – e que lhe compete reorganizar. Porque o mundo muda sem cessar, a sua geografia pessoal muda também. Lisboa torna-se viva na medida em que ele a recria continuamente: a cidade desloca-se ao ritmo dos seus passos e do seu pensamento.

4 “UM LABIRINTO COM UM DEUS”: TEXTO, IDENTIDADE E MEMÓRIA

4.1 DA INTERTEXTUALIDADE À CIDADE COMO TEXTO

4.1.1 A Prática da Intertextualidade

O objetivo último da *flânerie* consiste na produção de um texto sobre a cidade. A *flânerie* fornece não apenas um modo de interpretação do espaço urbano, mas disponibiliza também um modelo metafórico para construir o texto que daí resulta. Ela pode ainda ser vista como uma maneira de o autor controlar e ordenar o fluxo de informação na narrativa. *O Ano da Morte de Ricardo Reis* baseia-se na trajetória topográfica do protagonista, na qual o percurso físico e intelectual molda os rumos seguidos pela narrativa. Assim como uma forma de denúncia da época na qual a narrativa decorre, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* funciona como uma antologia dos assuntos que interessam a Saramago. Os referentes sobrepõem-se no romance: sociológicos, históricos, estéticos, identitários. Alusões a filmes e a poemas, a episódios da vida da cidade, nunca são introduzidos como meras adições ou ilustrações, mas são testemunho de uma busca.

Ricardo Reis acaba sempre por assumir o espaço como um pretexto para se dizer e isso toma a forma de uma troca dinâmica entre a sua linguagem pessoal e o(s) lugar(es). Para Certeau (1998, p. 177), “O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos”, ou seja, ele é, simultaneamente, “um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua)” e “uma *realização* espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua)”. Caminhar é, deste modo, homólogo de produzir frases no espaço da linguagem.

Se considerarmos que sempre agimos a partir de um lugar e que essas ações se constituem em um enredo, uma enunciação, então todos os lugares são lugares de enunciação, base para a reprodução do vivido e para a realização das práticas espaciais (SERPA, 2011, p. 23).

Quando Ricardo Reis flana pelo Chiado e pela Baixa (Figura 17), não efetua apenas um exercício de coleta de dados, mas uma sobreposição criativa de imagens visuais e linguísticas: caminhar é para ele uma forma de escrita.

A experiência corpórea de caminhar pela cidade realça o aspecto físico da escrita, o envolvimento com ela num nível corporal. Caminhar torna-se, ao mesmo tempo, num ato de elocução e numa inscrição performativa: “Da Rua do Comércio, onde está, ao Terreiro do Paço distam poucos metros, apeteceria escrever, É um passo, se não fosse a ambiguidade da homofonia [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 17).

O associativismo compulsivo do narrador já foi mencionado, bem como a atenção atribuída ao estado de espírito que os lugares suscitam no protagonista. Ricardo Reis vê-se frequentemente a buscar nas ruas uma correspondência com a sua grelha de leituras ou com os seus próprios escritos: o seu olhar é condicionado pelo objeto-texto. Enquanto caminha, acontece-lhe lembrar versos soltos:

Ricardo Reis rebusca na memória fragmentos de versos que já levam vinte anos de feitos, como o tempo passa, Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia como tu, Nem mais nem menos és, mas outro deus, Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo, Mas cuida não procures usurpar o que aos outros é devido, Nós homens nos façamos unidos pelos deuses, são estas as palavras que vai murmurando enquanto segue pela Rua de D. Pedro V, como se identificasse fósseis ou restos de antigas civilizações, e há um momento em que duvida se terão mais sentido as odes completas aonde os foi buscar do que este juntar avulso de pedaços ainda coerentes, porém já corroídos pela ausência do que estava antes ou vem depois, contraditoriamente afirmando, na sua própria mutilação, um outro sentido fechado, definitivo, como é o que parecem ter as epígrafes postas à entrada dos livros (SARAMAGO, 1988, p.65-66).

Como Benjamin (1989, p. 113) bem formulou, a respeito de Baudelaire: “É a multidão fantasma das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética”. A deambulação de Ricardo Reis faz-se ao sabor da rede de ruas do centro da cidade, mas também nesse percurso de leituras erráticas. Esta cidade lida pelo prisma de escritas diversas, constitui também a sua cidade vivida (FRÉMONT, 1980; BUTTIMER, 1982). Ricardo Reis esboça uma cartografia pessoal por meio das suas caminhadas semeadas de textos. Estes testemunham do seu compromisso, da relação privilegiada que estabelece com os lugares frequentados.

O narrador não se limita ao anotar automático de alguns nomes, moradas ou palavras colhidas no decurso da *flânerie* do protagonista. Lisboa encontra a sua plena expressão entre a cidade vivida e a cidade escrita, que, no fim de contas, não formam senão uma. Mas escrever altera a cada palavra a cidade vivida. Essa cidade não é

nem mais nem menos do que um fluxo de pensamentos e de palavras e compete ao poeta desfrutar dela.

Segundo Kristeva (1974, p. 64), “todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto”. No caso concreto de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, essa afirmação faz todo o sentido. O texto do romance não é constituído apenas pelas palavras de Saramago. Nele, a par das frases do narrador e das réplicas das personagens, comparecem textos lembrados, versos citados ou modificados, bem como alusões a Fernando Pessoa e aos seus heterônimos, a Luís de Camões, a Eça de Queirós, a Almeida Garrett, a Camilo Pessanha, a jornais da época, a livros da *Bíblia*. A inscrição das palavras de outros autores no texto é uma maneira de melhor se familiarizar com elas, de se constituir uma voz através delas. A passagem seguinte é emblemática do que se disse ao citar, sucessivamente, os primeiros versos ou palavras de *A Divina Comédia* de Dante, de *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, de *D. Quixote* de Cervantes, o começo do Canto III de *Os Lusíadas* – cujo autor merece no romance, devido ao modo como foi retratado em estátua, o apelido de D’Artagnan (Figura 16) – e o verso da *Eneida* de Virgílio que serviu de inspiração a Camões.

São horas de almoçar, o tempo foi-se passando nestas caminhadas e descobertas, parece este homem que não tem mais que fazer, dorme, come, passeia, faz um verso por outro, com grande esforço, pensando sobre o pé e a medida, nada que se possa comparar ao contínuo duelo do mosqueteiro D’Artagnan, só os Lusíadas comportam para cima de oito mil versos, e no entanto este também é poeta, não que do título se gabe, como se pode verificar no registo do hotel, mas um dia não será como médico que pensarão nele, nem em Álvaro como engenheiro naval, nem em Fernando como correspondente de línguas estrangeiras, dá-nos o ofício o pão, é verdade, porém não virá daí a fama, sim de ter alguma vez escrito, Nel mezzo del camin di nostra vita, ou, Menina e moça me levaram da casa de meus pais, ou, En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, para não cair uma vez mais na tentação de repetir, ainda que muito a propósito, As armas e os barões assinalados, perdoadas nos sejam as repetições, Arma viram que cano (SARAMAGO, 1988, p.70-71).

Quando se vai perder na cidade (BENJAMIN, 1987) – porque esse é o desejo do flâneur-poeta –, Ricardo Reis está consciente de que as suas caminhadas são moduladas por tudo o que pôde ler e sentir anteriormente.

Este saber sentido [...] se depositou também em uma literatura vastíssima. [...] O estudo destes livros constitui para o flâneur uma segunda existência, já totalmente preparada para o devaneio, e aquilo que ele apreendeu deles

ganhava a forma de uma imagem em seu passeio vespertino antes do aperitivo (BENJAMIN, 2006, p. 462).

Figura 16 – O “mosqueteiro D’Artagnan” – Luís de Camões.



Fonte: Paulo O.N.D.Teixeira.

Ricardo Reis transporta consigo a sua biblioteca pessoal com a intenção de constantemente a guarnecer, aumentá-la com as palavras que pertencem não apenas à cidade mas também à sua própria língua – palavras que julgava ter esquecido e que tem prazer em reencontrar. Aqui contam-se os provérbios e os ditos populares intercalados no texto, de maneira literal ou ligeiramente modificada, como testemunhos de uma fala imemorial e coletiva. Vejamos alguns exemplos:

Costuma-se dizer do sol que é de pouca e dura [...] Todos tivemos pai e mãe, mas somos filhos do acaso e da necessidade, seja o que for que esta frase signifique, pensou-a Ricardo Reis [...] Deus saberá a falta que lhe fez [...] a carne é fraca, o vinho ajuda [...] agora vê lá, não vás dar com a língua nos dentes [...] o silêncio é de ouro e o calado é o melhor [...] se são verdadeiros os rifões, atrás de tempo tempo vem, são mais as marés que os marinheiros, ninguém sabe para o que está guardado, Deus é o administrador do futuro [...] (SARAMAGO, 1988, p. 63-175).

Como afirma Hutcheon (1991, p. 157), “A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto

[...]”. O movimento de Ricardo Reis inicia-nos, deste modo, numa cultura da citação e das passagens (BENJAMIN, 2006).

4.1.2 O Texto da Cidade e a Cidade como Texto

O fato de se colocar a cidade no primeiro plano de um romance confirma o interesse de que ela se reveste. Escolher a cidade como tema de um romance pressupõe uma densidade e uma variedade de recursos para a criação literária. Ora, se a cidade constitui um material adequado à literatura, é porque ela apresenta aspectos que a aproximam da obra literária.

Os escritores tenderam a valorizar a dimensão literária da cidade, sublinhando as semelhanças possíveis com o texto. A cidade – como o texto – corresponde a uma obra que se presta a ser decifrada. Ela pode ser identificada como uma estrutura linguística particular. Ricardo Reis, na sua observação das ruas, converte-se também em leitor. A cidade vê-se, assim, lida da mesma maneira que um texto:

[...] a cidade escrita é, então, resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudança, em busca de significação. Escrever, portanto, a cidade é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; é engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel. Mapear seus sentidos múltiplos e suas múltiplas vozes e grafias é uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade (GOMES, 1997, p. 179).

A cidade é o espaço onde se expõe uma multiplicidade de signos. Com efeito, o espaço urbano está recoberto de imagens de todos os tipos: anúncios publicitários, placas de sinalização, nomes de ruas e de praças, de restaurantes, de lojas e de cafés. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Saramago procede ao levantamento de alguns dos elementos escritos da cidade. A enumeração deixa perceber que as palavras que povoam a cidade se revelam ao cidadão de maneira aleatória. Ricardo Reis reserva um tempo para a observação dessa escrita urbana:

[...] os anúncios das marcas, Belmont, Philips, RCA, Philco, Pilot, Stewart-Warner, vai tomando notas, escreve super-heteródino sem perceber mais que o super, mesmo assim com dúvidas, e, pobre homem solitário, pasma diante de um anúncio que promete às mulheres um peito impecável em três a cinco

semanas pelos métodos parisienses Exuber, de acordo com os três desideratos fundamentais, Bust Raffermer, Bust Developer, Bust Reducer, algaravia anglo-francesa de cuja tradução em resultados se encarrega Madame Hélène Duroy, da Rue de Miromesnil, que é, claro está, em Paris, onde todas aquelas esplêndidas mulheres aplicam estes métodos para endurecer, desenvolver e reduzir, sucessivamente ou ao mesmo tempo. Ricardo Reis examina outros miríficos anúncios, o do reconstituente Banacao, o do Vinho Nutritivo de Carne, o do automóvel Jowett, o do elixir bucal Pargil, o do sabonete Noite de Prata, o do vinho Evel, o das obras de Mercedes Blasco, o da Selva, o dos Saltratos Rodel, o das insistentes Cartas da Religiosa Portuguesa, o dos livros de Blasco Ibañez, o das escovas de dentes Tek, o do Veramont para as dores, o da tintura Noiva para o cabelo, o do Desodorol para os sovacos [...] (SARAMAGO, 1988, p. 241-242).

O texto da cidade não se detém, todavia, unicamente naquilo que é visível para o transeunte. Esta diversidade de níveis de compreensão da cidade assemelha-se aos diferentes modos de apreender um texto. Quando lemos um livro, somos em primeiro lugar sensíveis às palavras diretamente escritas sobre o papel e ao seu sentido imediato no texto. Ora, se a leitura se torna mais analítica, os sub-entendidos emergem. A leitura não se efetua unicamente graças às palavras escritas mas também nas entrelinhas (MERLEAU-PONTY, 1984).

Os signos inscritos na cidade são tantas outras informações para definir os diferentes espaços que a compõem. Eles permitem a sua leitura e, deste modo, a explicitação da função desses espaços. “Melhor é acreditar nestas tabuletas, talvez fabricadas nas completas oficinas de Freire Gravador, que dizem nomes de médicos, de advogados, de notários [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 88).

Encontrar-se numa cidade pressupõe ser capaz de ler essas inscrições. Como um livro aberto, o espaço urbano abriga letras, palavras, frases. Entrar nele permite ler o que se oferece à vista, da mesma maneira que abrir um livro convida a ler as palavras que aí se reúnem.

O texto “sobre” a cidade transforma-se em texto “da” cidade: uma cidade-texto. As palavras, as falas, as personagens circulam em todos os sentidos na cidade: os diferentes falares, os anúncios, a publicidade, os jornais, os nomes das ruas, as canções, tantos outros textos de que a cidade efetua a acumulação, a sobreposição, a redistribuição e a disseminação (BROSSEAU, 1996, p.154, tradução minha).

A cidade faculta-nos palavras que permitem atribuir um sentido ao espaço, designadamente através da nomeação das ruas, praças e bairros. Ela abre-se à

maneira de um texto, na medida em que comporta em si uma reserva de sinais que compete ao visitante identificar e interpretar.

Toda cidade pode nos parecer um discurso que articula variados signos. As cidades desenvolveram suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que ordena e exige a interpretação de sinais (PINHEIRO E SILVA, 2004, p. 25).

A sua aproximação ao objeto literário é devida a uma similitude do ponto de vista formal. À semelhança da língua, a cidade possui uma gramática. Noutras palavras, a estrutura urbana vê-se assimilada, nas suas representações literárias, a uma sintaxe específica. Os elementos que formam uma língua – sintaxe, morfologia, semântica – encontram eco no espaço urbano.

A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos a nossa cidade, a cidade onde nós nos encontramos simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos (BARTHES, 2001, p.219).

O discurso surge semeado de comparações entre a cidade e a linguagem. A cidade é vista como texto, rede, alegoria, metáfora, montagem. Uma cidade pode ser lida, os seus sinais e arquitetura decifrados como um código, que contém a sua biografia (PINHEIRO E SILVA, 2004). Cada elemento do espaço urbano encontra o seu paralelo na língua. Nos planos há ruas que percorremos, cruzamentos onde nos detemos, ruas, praças e jardins, toda uma pontuação da cidade que surge já carregada de significado:

[...] no plano simples da onomástica, vários acontecimentos são prefigurados, invertendo, na verdade, a lógica histórica da denominação dos lugares: o nome precede a essência, o sentido. O topônimo vê-se assimilar assim, para além da simples nomeação, uma função primeira de descrição (BROSSEAU, 1996, p. 198, tradução minha).

No romance, o espaço assume a forma de um texto. A assimilação da cidade ao texto pode ser entendida como interferência recíproca, como o demonstra Brosseau, quando defende que o romance

[...] manifesta na sua forma como na sua temática geral – uma certa vontade de fazer falar o espaço urbano. Deste modo, ele permite abordar em paralelo os lugares no texto, os lugares como texto assim como o texto como lugar.

Esta relação metafórica complexa cria um espaço semântico suficientemente flexível para examinar como o romance explora a cidade e a vida urbana (BROSSEAU, 1996, p. 132, tradução minha).

4.2 O LUGAR DA MEMÓRIA OU “O TEMPO E O ESPAÇO TUDO É UM”

Qual é a relação existente entre tempo e espaço, entre espaço e memória? Como é que o espaço molda a memória de um tempo específico? E como essa memória de um tempo passado molda a compreensão do momento presente? Todas estas questões estão relacionadas com a dimensão espacial da recordação. A inter-relação entre espaço e memória situa-se no cerne da presente seção. Saramago usa a cidade como um elemento determinante para a organização do romance e questiona o papel da memória e o problema da rememoração do passado.

Para os efeitos deste estudo, estabelecemos já uma distinção entre espaço e lugar (TUAN, 1983). Os lugares são sempre históricos (RELPH, 1976), na medida em que eles implicam uma acumulação de tempo, e abrem uma janela para o passado:

A rua conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu. Para ele, qualquer rua é íngreme. Ele vai descendo [...], pelo menos rumo a um passado que pode ser tão mais enfeitiçante por não ser seu próprio passado, seu passado particular (BENJAMIN, 2006, p. 461-2).

A cidade, tal como é apresentada no romance, representa um exemplo no qual tempo e espaço se tornam interdependentes: “o tempo e o espaço tudo é um” (SARAMAGO, 1988, p. 76). O espaço está indissociavelmente ligado ao lugar: certas constelações espaciais podem detonar memórias que se relacionam com um lugar. Em geral, o espaço é mais abstrato e indiferenciado. Mas, através do espaço, é possível ter acesso à experiência (RELPH, 1976) e leitura de um lugar. Saramago mostra-nos como o ato de lembrar é dialógico, interpretativo, intertextual: é um processo que continua a envolver Ricardo Reis num confronto com o passado coletivo. O romance faz com que os leitores interajam com este último e incentiva o diálogo com outros livros e outros autores. O livro homenageia pessoas que se perderam nos registros oficiais e se esqueceram nas comemorações públicas.

[...] sempre lhe restará a esperança de que um dia lhe deitem o monumento abaixo, como ao Pinheiro Chagas, transferem-no para um sítio tranquilo, ou guardam-no num depósito, está sempre a acontecer, olhe que até há quem exija a retirada do Chiado, Também o Chiado, que mal lhes fez o Chiado, Que foi chocarreiro, desbocado, nada próprio do lugar elegante onde o puseram [...] (SARAMAGO, 1988, p. 358-359).

A função do lugar na constituição da memória será seguidamente examinada. Cada memória desdobra-se numa estrutura espacial. A memória é acima de tudo cênica, e é aqui, na disposição dos lugares na cidade, que ressurge a lembrança. O protagonista é um emigrante regressado (um *brasileiro*, como se chamava até às primeiras décadas do século XX aos portugueses que regressavam do Brasil), é um ser nômade e deslocado. Como afirma Santos (2006, p. 224),

O homem de fora é portador de uma memória, espécie de consciência congelada, provinda com ele de um outro lugar. O lugar novo o obriga a um novo aprendizado e a uma nova formulação. A memória olha para o passado. A nova consciência olha para o futuro. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta. Ele é o teatro dessa novação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado.

Os lugares são contextos para lembranças e mitos do passado, são perdidos objetos de saudade e nostalgia. “Já lhe disse, sentia saudades do meu país, resolvi voltar [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 191), responde Ricardo Reis ao inspetor por ocasião do seu deslocamento às instalações da polícia política.

Assim, a busca do escritor é dupla: explorar a topografia de um lugar sem esquecer os mitos e recordações vinculados a essa topografia. Os lugares conferem uma forma particular às nossas memórias, são códigos mnemônicos que despertam a lembrança. Mas esses espaços, e especialmente as cidades, nunca permanecem os mesmos. Ao longo do tempo, eles vão sendo constantemente reformulados e modernizados. Assim, a realidade topográfica apresenta-se na forma de um palimpsesto ou de um mosaico fragmentado, povoado de relíquias e vestígios de épocas passadas. Placas comemorativas, nomes de ruas e de praças, monumentos e ruínas permanecem testemunhas do passado e formam um cruzamento ideal entre familiaridade e estranhamento, memória e esquecimento, nostalgia e modernidade.

A narrativa de Saramago desenrola-se segundo uma concatenação de lugares que funcionam como gatilhos para a memória ou que se tornam domínios da imaginação. O autor cria uma estrutura espacial delineada com precisão que abraça

todas as épocas, e, dentro desse quadro, cria certas oposições espaciais como interior e exterior, liberdade e aprisionamento, ou pertença e estranhamento. A sua atenção aos detalhes espaciais tais como a mobília num quarto ou a vista de uma janela só é superada pela meticulosidade com que procede ao registro dos nomes de ruas, das distâncias percorridas ou à passagem do tempo:

É do sul que o vento se desmanda, pela Rua do Alecrim acima, sempre é uma beneficência, melhor que a dos santos, que só para baixo sabem ajudar. Do itinerário já temos roteiro suficiente, virar aqui na igreja da Encarnação, sessenta passos até à outra esquina, não tem nada que enganar, outra vez o vento, agora soprando de frente, será ele que não deixa andar, serão os pés que se recusam ao caminho, mas horas são horas, este homem é a pontualidade em pessoa, ainda as dez não deram e já entra aquela porta [...]
(SARAMAGO, 1988, p. 188).

Figura 17 – O Mercado da Praça da Figueira.



Fonte: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Saramago descreve os lugares como um geógrafo literário, desdobrando lentamente a grelha ortogonal da Baixa pombalina ante os nossos olhos e recuperando lugares que desapareceram (Figura 18):

[...] a grande babilónia de ferro e vidro que é a Praça da Figueira, ainda agitada, porém nada que se possa comparar com as horas da manhã, ruidosas de gritos e pregões até ao paroxismo. Respira-se uma atmosfera composta de mil cheiros intensos, a couve esmagada e murcha, a excrementos de coelho, a penas de galinha escaldadas, a sangue, a pele esfolada. Andam a lavar as bancadas, as ruas interiores, com baldes e agulheta, e ásperos piaçabas, ouve-se de vez em quando um arrastar

metálico, depois um estrondo, foi uma porta ondulada que se fechou (SARAMAGO, 1988, p. 43-44).

Figura 18 – A Praça da Figueira na atualidade.



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira

O olhar do autor funciona como a lente de uma câmera, começando muitas vezes por nos apresentar uma visão panorâmica (BAILLY, 1979) e demorando-se depois em detalhes até um monumento, um jardim ou uma casa. Esses espaços são usados frequentemente como símbolos exteriores das pessoas que habitam e assim lembram os seus habitantes, muito depois de terem desaparecido. O narrador desenterra cada um destes espaços das camadas de esquecimento e transforma-o num lugar de memória para mortos e desaparecidos. Para ele, ruas e edifícios preservam a sua história no estilo das construções e no desenho do plano que aí foi imposto. A sua aptidão para a observação de padrões arquitetônicos é fundamental para a recuperação da memória da cidade. Ao caminhar pela rua dos Douradores, vindo da Praça da Figueira (Figura 18), o narrador descreve tais pormenores, e assim, cria o seu próprio mapa da memória:

Ricardo Reis rodeou a praça pelo sul, entrou na Rua dos Douradores, quase não chovia já, por isso pode fechar o guarda-chuva, olhar para cima, e ver as altas frontarias de cinza-parda, as fileiras de janelas à mesma altura, as de peitoril, as de sacada, com as monótonas cantarias prolongando-se pelo enfiamento da rua, até se confundirem em delgadas faixas verticais, cada vez mais estreitas, mas não tanto que se escondessem num ponto de fuga, porque lá ao fundo, aparentemente cortando o caminho, levanta-se um prédio da Rua da Conceição, igual de cor, de janelas e de grades, feito segundo o

mesmo risco, ou de mínima diferença, todos porejando sombra e humidade, libertando nos saguões o cheiro dos esgotos rachados, com esparsas baforadas de gás [...]. A rua está calçada de pedra grossa, irregular, é um basalto quase preto onde saltam os rodados metálicos das carroças e onde, em tempo seco, não este, ferem lume as ferraduras das muares quando o arrasto da carga passa as marcas e as forças (SARAMAGO, 1988, p. 44).

Apresentada como um lugar formador, a cidade oferece ao protagonista do romance uma história partilhada. O espaço urbano suscita reminiscências. As lembranças vêm fixar-se nos lugares da cidade. A cada passagem, a cada rua, sobre cada pedra, constrói-se a história e a identidade de Ricardo Reis. A cidade, definida nestes termos, transforma-se no lugar que retém a memória (RELPH, 1976). Com efeito, ela é o lugar do vivido e permite, na medida em que é um espaço definido, fixar as recordações. No entanto, a reminiscência não é concedida a qualquer transeunte: “Mas as grandes reminiscências, o calafrio histórico, são uma esmola que ele (o flâneur) deixa para o viajante [...]” (BENJAMIN, 2006, p. 461).

É, antes de tudo, questão de uma memória que se atualiza por ocasião do regresso do sujeito a esses lugares urbanos. São os olhares lançados sobre a cidade que tendem a fazer brotar as lembranças. Mas o passado não tem sentido em si mesmo, a não ser aqui e agora. Como afirma Marandola Jr. (2010, p. 342), “[...] o acontecer fenoménico sempre é um instante aqui, que abre portas intertextuais com outros lugares e tempos, mas é um acontecer agora, uma densidade que se constitui enquanto potencialidade e tensão”. Enquanto permanece ancorado no sujeito, o passado de um lugar é sempre percebido através do prisma do presente:

A avenida por onde seguiam coincidia, no geral, com a memória dela, só as árvores estavam mais altas, nem admira, sempre tinham sido dezasseis anos a crescer, e mesmo assim, se na opaca lembrança guardava frondes verdes, agora a nudez invernal dos ramos apoucava a dimensão dos renques, uma coisa dava para a outra (SARAMAGO, 1988, p.17).

Ainda que a cidade nos pareça imutável porque nos aparece com a imagem de uma construção sólida, ela permanece sujeita a variações, a modificações mais ou menos bruscas, senão a transformações radicais como as que se sucederam em Lisboa depois do terremoto de 1755. As alusões ao terremoto são várias ao longo do romance, como marco que assinala dois tempos da cidade. Depois desse acontecimento, que chegou a inspirar uma obra de Voltaire, a Baixa de Lisboa sofreu uma alteração radical no que diz respeito tanto à arquitetura quanto à implantação do plano ortogonal que hoje a distingue.

Perante o grande susto as vozes pareciam obscenas, o alarido agora passara à rua, de janela para janela, em toda a cidade, acaso lembrada, nas suas pedras, da memória terrível doutros terremotos, incapaz de suportar o silêncio que vem depois do abalo, o instante em que a consciência se suspende, à espera, e se interroga, Irá voltar, irei morrer (SARAMAGO, 1988, p.353).

Baudelaire escreveu no poema ‘O Cisne’: “[...] a forma de uma cidade / muda mais depressa [...] do que o coração de um mortal” (BAUDELAIRE, 1985, p. 326, tradução minha). Se a cidade possui uma história, as mutações por que passa são o indício de uma contínua evolução. O Hotel Bragança, por exemplo, onde Ricardo Reis se instala no momento da sua chegada a Lisboa e onde vive durante três meses, não existe mais naquele local. Se as construções e configurações urbanas permitem fixar e guardar as lembranças de cada um, é o sujeito que revive a memória da cidade. Com efeito, o fenômeno da reminiscência no contato com uma cidade antiga suscita uma reatualização do passado desse espaço. Por um lado, a memória estimulada pelo espaço permite reconstituí-lo à luz do passado e desvelar a sua forma anterior. Todavia, o processo de rememoração é efêmero, uma vez que se apoia sobre a percepção do espaço num momento dado (MERLEAU-PONTY, 1999). A escrita vai permitir a fixação das lembranças (BOURNEUF, 1976).

No romance, Saramago recupera, via Ricardo Reis, a memória de Lisboa. Percorrendo ao longo de oito meses, em diferentes momentos do dia, as mesmas ruas e praças, que se estendem do Cais do Sodré ao Chiado, à Baixa e ao Bairro Alto, o narrador dá a ver o movimento permanente da cidade. Como refere Brosseau (1996, p. 152, tradução minha), “a tensão inteiramente moderna entre a contingência da vida cotidiana e o movimento inexorável da história é constantemente reanimada”.

A verbalização do percebido é o meio para fixar o que desaparece rapidamente (BAUDELAIRE, 1985), de registrar os diferentes momentos de um lugar: “A memória apresenta-se como resistência à dispersão do homem urbano nos compromissos da vida cotidiana que não deixa traços mnêmicos” (GOMES, 1994, p. 66). E o recurso à escrita, com o fito de imobilizar e imortalizar o tempo, é evocada no romance: “[...] toda uma arqueologia da lembrança, desde a primeira noite do hotel, e foi escrita fluentemente, ao correr da pena, memorial de uma vivíssima memória [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 400). A escrita é aqui apresentada como o único veículo para testemunhar, com o máximo de precisão, as lembranças que acometem o protagonista. A escrita do lugar permite, deste modo, resolver um duplo problema,

uma vez que ela atribui raízes à história de um determinado espaço mas também às recordações de um sujeito associadas a esse local.

A possibilidade que a escrita possui de fixar uma imagem, à maneira de um instantâneo fotográfico, é acompanhada da faculdade de mesclar passado e presente. Um equilíbrio entre essas duas temporalidades é perceptível na escrita saramaguiana. Esse efeito de decalque é uma realização do escritor, que consegue captar esses dois tempos para os harmonizar e fundir. Deste modo, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* efetua a reconciliação do presente com o passado ao fixar a espessura temporal da cidade. Ricardo Reis pode tentar compreender a história dos lugares ou pode, ao invés disso, imaginá-la a partir daquilo que vê (Figura 19).

Figura 19 – A Praça do Comércio (Terreiro do Paço).



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira.

Veio por estar tão perto e para verificar, de caminho, se a antiga memória da praça, nítida como uma gravura a buril, ou reconstruída pela imaginação para assim o parecer hoje, tinha correspondência próxima na realidade material de um quadrilátero rodeado de edifícios por três lados, com uma estátua equestre e real ao meio, o arco do triunfo, que donde está não alcança a ver, e afinal tudo é difuso, brumosa a arquitectura, as linhas apagadas, será do tempo que faz, será do tempo que é, será dos seus olhos já gastos, só os olhos da lembrança podem ser agudos como os do gavião (SARAMAGO, 1988, p. 34).

A memória confere uma temporalidade à configuração da cidade. Assistimos a uma dupla exposição, com a forma antiga de Lisboa sobreposta à sua configuração

atual: “em dezasseis anos de ausência esquecera-se de que era assim, e agora as novas imagens colavam-se, coincidentes, às imagens que a memória ia ressuscitando, como se ainda ontem tivesse passado aqui” (SARAMAGO, 1988, p. 306). O regresso a esses lugares revela – no sentido fotográfico do termo – as recordações. A cidade antiga e a atual sobrepõem-se no seu espírito, ao invés de se sucederem no tempo: estabelece-se entre uma e outra uma circulação intemporal. Deste modo, os diferentes tempos da cidade encontram-se, se não confundidos, pelo menos entremeados e sem ruptura. “Sabe-se que na *flânerie* o longínquo de países ou épocas irrompe na paisagem e no instante presente” (BENJAMIN, 2006, p. 464).

A memória da cidade impregna tudo à sua volta. Esta ideia assenta na analogia segundo a qual diferentes espaços, tempos, figuras e temas emergem e se mesclam, se correspondem e correlacionam. E Ricardo Reis, que percorre sem cessar o espaço, percorre também os tempos, e desse modo constrói a sua geografia pessoal e o seu tempo.

O “fenômeno da colportagem do espaço” é a experiência fundamental do flâneur. [...] Graças a esse fenômeno, tudo o que aconteceu potencialmente neste espaço é percebido simultaneamente. O espaço pisca para o flâneur (BENJAMIN, 2006, p. 463).

A heterogeneidade do mundo, o movimento permanente e a consciência do efêmero não permitem à modernidade aceder a uma forma única de temporalidade e de historicidade. Os tempos misturam-se em Ricardo Reis: o passado assombra-o, o presente passa por ele sem lhe lançar uma âncora à qual se agarrar e “[...] já saberemos o que o futuro nos reserva” (SARAMAGO, 1988, p. 340).

A consciência moderna é a da passagem e a do passageiro. Uma forma de presente infinito que estabelece traços de união entre os tempos e os espaços frequentados, os espaços de todos os tempos, dos outros e de si mesmo, de antes, de agora e de amanhã: “[...] distrai-se com as novidades correntes, aquelas que tanto podem vir daqui como dalém, deste tempo como de outro, do presente como do futuro e do passado [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 380). Como esclarece Merleau-Ponty (1999, p. 446), “O tempo objetivo, que se escoia e existe parte por parte, não seria nem mesmo suspeitado se não estivesse envolvido em um tempo histórico que se projeta do presente vivo em direção a um passado e a um futuro”.

Essa relação com o passado, as diferentes épocas convocadas pela deambulação do flâneur, determina a sua condição nostálgica. Na qualidade de

contemporâneo de si mesmo e do seu tempo, a época na qual lhe coube viver levou-o a essa experiência aguda da(s) passagem(s). Sendo Ricardo Reis aquele por quem todo mundo passa, transforma-se ele mesmo em lugar de passagem.

4.3 MONUMENTOS E ESTÁTUAS

Referiu-se já a atenção que Saramago dedica ao espaço e à precisão topográfica na sua narrativa. A topografia de Lisboa, às mãos de Saramago, transforma-se num mapa de espaços que articulam a ideia de como uma cidade documenta a sua história. As descrições detalhadas da cidade, das praças aos quartos onde dorme Ricardo Reis, simbolizam um regresso no tempo, uma compactação ou detenção do tempo de onde surge o passado como um quadro vivo: uma imagem fixada para sempre na memória.

Em várias passagens, o autor examina algumas das estátuas de Lisboa de uma forma que é reveladora da sua visão da história da cidade e dos seus objetivos textuais (Figura 20):

Ricardo Reis pára diante da estátua de Eça de Queirós, ou Queiroz, por cabal respeito da ortografia que o dono do nome usou, ai como podem ser diferentes as maneiras de escrever, e o nome ainda é o menos, assombroso é falarem estes a mesma língua e serem, um Reis, o outro, Eça, provavelmente a língua é que vai escolhendo os escritores de que precisa, serve-se deles para que exprimam uma parte pequena do que é, quando a língua tiver dito tudo, e calado, sempre quero ver como iremos nós viver (SARAMAGO, 1988, p. 61-62).

Figura 20 – A estátua de Eça de Queirós.



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira.

De particular interesse para Ricardo Reis é a estátua de Camões (Figura 21), no largo do mesmo nome:

[...] atravessou a praça onde puseram o poeta, todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o vêem, em vida sua braço às armas feito e mente às musas dada, agora de espada na bainha, cerrado o livro, os olhos cegos, ambos, tanto lhos picam os pombos como os olhares indiferentes de quem passa (SARAMAGO, 1988, p.180-181).

Figura 21 – O Largo de Camões.



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira.

É possível identificar duas dimensões no papel desempenhado pela memória em Saramago: o arqueológico, que consiste em uma abordagem interessada na preservação dos objetos e vestígios do passado que a sociedade moderna ameaça destruir, e o memorial, que visa opor-se à moderna propensão para a amnésia, lembrar aqueles cujo passado seria de outro modo esquecido. Ricardo Reis torna-se, assim, arqueólogo urbano.

A metáfora arqueológica configura o método que indica a recompensa de fornecer uma imagem daquele que lembra e leva-o a descobrir as camadas de significado que permanecem esquecidas. O memorialista resiste à homogeneização, para redimir o particular. Como um arqueólogo, desce às camadas mais profundas da memória, dentro da paisagem arcaica da cidade (GOMES, 1994, p. 67).

Benjamin estava particularmente interessado em ver como os vestígios históricos de outras épocas permaneciam na cidade e como o verdadeiro significado deles podia ser revelado naquilo que chamou de sua sobrevida.

Ao concatenar a memória emotiva do sujeito e a memória da cidade, Benjamin investiga no labirinto urbano, “o véu que ela teceu”. Seu processo efetiva-se por escavações em que a memória não é o instrumento para a exploração do passado, mas, antes, o meio, o palco, onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas (GOMES, 1994, p. 66-67).

Estas dimensões, no entanto, só podem ser alcançadas quando as representações enganosas e ilusórias da cidade tiverem sido criticamente desmontadas.

Os pombos recolhiam-se aos altos ramos dos olmos, em silêncio, como fantasmas, ou sombras doutros pombos que naqueles mesmos ramos tivessem descido em anos passados, ou nas ruínas que neste lugar houve, antes que se limpasse o terreno para fazer a praça e levantar a estátua (SARAMAGO, 1988, p. 292).

As estátuas, para além de funcionarem como imagens simbólicas de um tempo que passou, servem para balizar como marcos (LYNCH, 1997) a própria existência da personagem:

Ricardo Reis tem um espírito que sempre procura encontrar simetrias nas irregularidades do mundo, oito anos depois da minha partida para o exílio foi aqui posto o Adamastor, oito anos depois de aqui estar Adamastor regresso eu à pátria, ó pátria, chamou-me a voz dos teus egrégios avós [...] (SARAMAGO, 1988, p. 230).

Dois motivos escultóricos percorrem o romance: a estátua de Camões, ao longo de toda a obra, e a estátua do Adamastor (Figura 22), na segunda metade daquele. Esses dois motivos estão relacionados de forma umbilical: a mesma relação que une o criador e a criatura, gêmea daquela que une Fernando Pessoa a Ricardo Reis.

Figura 22 – O Adamastor.



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira.

Se a manhã está agradável sai de casa, um pouco soturna apesar dos cuidados e desvelos de Lídia, para ler os jornais à luz clara do dia, sentado ao sol, sob o vulto protector de Adamastor, já se viu que Luís de Camões exagerou muito, este rosto carregado, a barba esquelética, os olhos encovados, a postura nem medida nem má, é puro sofrimento amoroso o que atormenta o estupendo gigante, quer ele lá saber se passam ou não passam o cabo as portuguesas naus (SARAMAGO, 1988, p. 263).

Uma concepção semelhante pode ser vista na abordagem à estátua de Camões, de que o autor se serve para alegorizar o estado de Portugal sob a ditadura salazarista.

À tarde, ao regressar do almoço, reparou que havia ramos de flores nos degraus da estátua de Camões, homenagem das associações de patriotas ao épico, ao cantor sublime das virtudes da raça, para que se entenda bem que não temos mais que ver com a apagada e vil tristeza de que padecíamos no século dezasseis, hoje somos um povo muito contente, acredite, logo à noite acenderemos aqui na praça uns projectores, o senhor Camões terá toda a sua figura iluminada, que digo eu, transfigurada pelo deslumbrante esplendor, bem sabemos que é cego do olho direito, deixe lá, ainda lhe ficou o esquerdo para nos ver, se achar que a luz é forte de mais para si, diga, não nos custa nada baixá-la até à penumbra, à escuridão total, às trevas originais, já estamos habituados (SARAMAGO, 1988, p. 351).

Quando a verdade de um objeto é deduzida, quando atingiu o limiar do esquecimento ou da indiferença, quando o seu contexto original desapareceu, as razões que acompanharam a sua construção esboroam-se e a sua verdade é exposta. Neste momento, a história pode ser desnudada, a fim de mostrar as verdades ocultadas por esses monumentos (Figura 23).

Eis também, na diagonal de dois quiosques que vendem tabaco, lotaria e aguardentes, a marmórea memória mandada implantar pela colónia italiana por ocasião do himeneu do rei D. Luís, tradutor de Shakespeare, e D. Maria Pia de Sabóia, filha de Verdi, isto é, de Vittorio Emmanuele d'Italia, monumento único em toda a cidade de Lisboa, que mais parece ameaçadora palmatória ou menina-de-cinco-olhos, pelo menos é o que faz lembrar às meninas dos asilos, de dois assustados olhos, ou sem a luz deles, mas informadas pelas companheiras videntes, que de vez em quando aqui passam, de bibe e debaixo de forma, arejando a catinga da camarata, ainda com as mãos escaldadas do último castigo (SARAMAGO, 1988, p. 62-63).

Figura 23 – O monumento em memória ao “himeneu do rei D. Luís”.



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira.

Uma das maneiras pelas quais a cidade e sua história são apresentadas de forma dúbia é por meio de monumentos e estátuas, meios pelos quais o discurso oficial tenta valorizar determinados momentos em detrimento de outros. Saramago opõe à retirada de estátuas por parte do regime este diálogo com Fernando Pessoa, no qual ironiza sobre a função desses monumentos de pedra:

Tenho saído pouco, perco-me facilmente, como uma velhinha desmemoriada, ainda o que me salva é conservar o tino da estátua do Camões, a partir daí consigo orientar-me, Oxalá não venham a tirá-la, com a febre que deu agora em quem decide dessas coisas, basta ver o que está a acontecer na Avenida da Liberdade, uma completa razia, Nunca mais passei por lá, não sei nada, Tiraram, ou estão para tirar, a estátua do Pinheiro Chagas, e a de um José Luís Monteiro que não sei quem tenha sido, Nem eu, mas o Pinheiro Chagas é bem feito, Cale-se, que você não sabe para o que está guardado, A mim nunca me levantarão estátuas, só se não tiverem vergonha, eu não sou homem para estátuas, Estou de acordo consigo, não deve haver nada mais triste que ter uma estátua no seu destino (SARAMAGO, 1988, p. 358).

Para o fisionomista urbano (BENJAMIN, 1989) a cidade é uma série de monumentos, no sentido em que os monumentos são tentativas de definir a representação da cidade em pedra. Podemos ver a leitura de Saramago como uma crítica aos fundamentos destas representações monumentais.

Seguiu o caminho das estátuas, Eça de Queirós, o Chiado, D'Artagnan, o pobre Adamastor visto de costas, fingiu que admirava aqueles monumentos, por três vezes deu-lhes pausada volta, sentia-se como se estivesse a brincar aos polícias e ladrões, mas ficava descansado, o Victor não viera atrás de si (SARAMAGO, 1988, p. 409).

Na senda das *Odes* atribuídas a Ricardo Reis (PESSOA, 1994), a escrita de Saramago recupera o fio narrativo do mito e retoma as identificações com algumas das divindades referidas nos poemas do heterônimo pessoano. *O Ano da Morte de Ricardo Reis* oferece a ocasião de ver a fascinação do narrador pelos nomes da mitologia grega e romana, bem como a sua identificação com as figuras e as ações descritas nessas narrativas. As imagens míticas presentes no texto de Saramago permitem trazer à consciência, por analogia, impressões sensoriais ou afetivas: deste modo, ao aludir a estátua do Adamastor em frente da sua casa no Alto de Santa Catarina, Ricardo Reis estabelece paralelos entre a sua relação com Marcenda e o amor do mostrengo pela doce Tétis n'Os *Lusíadas* de Luís de Camões, referindo explicitamente que “uma tenaz de angústia aperta a garganta de Ricardo Reis, turvam-se-lhe os olhos de lágrimas, também foi assim que começou o grande choro de Adamastor” (SARAMAGO, 1988, p. 406).

A experiência lisboeta torna-se acessível à consciência do protagonista por meio da representação e os mitos estão na origem da constituição dessa experiência em fantasma – ou seja, de algo que se situa no domínio do imaginário. Por meio das estátuas e dos mitos nelas representados, o narrador consegue chegar à significação da experiência da personagem. As figuras mitológicas que o narrador se compraz em convocar, de Apolo a Páris e a Hefestos, constituem rapidamente uma grelha de percepção e de intelecção que mediatiza o olhar que Ricardo Reis dirige ao mundo e à sua própria existência.

4.4 RICARDO REIS: DO FLÂNEUR AO DETETIVE

De onde vem o detetive? Como sabemos, para Benjamin (2006, p. 485), o detetive emerge da figura do flâneur, na Paris do século XIX. O flâneur tem a sua própria versão da visão dupla que define o detetive: a forma e a natureza do que é exterior acaba por moldar a estrutura dos seus pensamentos. O olhar do detetive é, assim, uma herança do poder de observação do flâneur e do papel que nele desempenham o pensamento e a memória. O detetive, como o flâneur, é uma criação da cidade que o enquadra e na qual se move. O seu olhar situa-se no limiar entre os domínios da vida interior e exterior. Ao contrapor essas duas dimensões, ele justapõe as evidências do mundo material às impressões sensoriais e à atividade racional. A função do olhar no detetive e no flâneur é essencialmente a mesma: ambos são testemunhas dos espaços invisíveis da cidade, das suas ruínas e relíquias.

Benjamin relaciona a origem do romance detetivesco com a transposição para o âmbito urbano das experiências do caçador, deslocamento que situa no romance de Alexandre Dumas *Os Moicanos de Paris*, em resultado da influência de Fenimore Cooper (*O Último dos Moicanos*). Benjamin segue aqui o rastro que conduz do romance de aventuras à história de detetives (BENJAMIN, 1989, p. 39). Nesta observação resulta significativo não apenas o estabelecimento de uma procedência para o motivo detetivesco da caça ao culpado, mas sobretudo o reconhecimento da grande cidade como pressuposto necessário para a eficácia daquele motivo em particular e do gênero em geral. Com efeito, a literatura de detetives descobre e explora as novas possibilidades narrativas proporcionadas pelo cenário urbano. Ao contrário das fisiologias – aqueles escritos de êxito tão grande quanto efêmero no século XIX –, a literatura detetivesca baseia-se no caráter potencialmente suspeito de todos e de cada um dos homens que a multidão protege, cobrindo-os com o manto do incógnito. O novo tipo de interação entre o sujeito e a multidão no espaço urbano, caracterizado pela extrema proximidade entre desconhecidos, o cruzamento elusivo dos olhares, as possibilidades de anonimato e as novas formas de percepção baseadas no “choque”, constitui para Benjamin a condição de possibilidade do gênero. Por isso, defende que “O conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do sujeito na multidão da cidade grande” (BENJAMIN, 1989, p. 41).

Na perspectiva de Benjamin, leitor de romances policiais que se propôs inclusivamente experimentar o gênero, repercute uma particular concepção da figura do detetive: embora reconheça que, no marco do gênero policial, cujas regras de jogo contrapõem o delito à ordem jurídica burguesa, esta personagem atue como defensor da ordem legal, na análise da função do detetive como personagem literária importa menos ver nele um representante da racionalidade moderna do que o modelo para um método de interpretação da realidade que consiste na observação do que está à superfície para aceder por meio dela a uma verdade oculta. Não é em vão que destaca a perspicácia de Dupin, no conto de Poe “A Carta Roubada”, cujo gênio radica precisamente em saber buscar nos lugares mais visíveis, em poder ver o que permanece escondido debaixo de uma aparência anódina. Para além disso, Benjamin encontra rasgos detetivescos em outras figuras chave da sua obra, como na do colecionador e na do flâneur, que partilham uma arguta capacidade de observação.

A figura do flâneur denuncia a do detetive. O flâneur devia procurar uma legitimação social para seu comportamento. Convinha-lhe perfeitamente ver sua indolência apresentada como aparência, por detrás da qual se esconde de fato a firme atenção de um observador seguindo implacavelmente o criminoso que de nada suspeita (BENJAMIN, 2006, p. 485).

O flâneur torna-se, em Benjamin, aquele deambulador que percorre sem rumo as ruas da grande cidade, introduz-se no meio da multidão, observa os passantes e, graças à sua capacidade escrutinadora, sem que tivesse definido para si mesmo esse propósito, descobre entre eles o criminoso. Deste modo, a deteção proporciona uma utilidade à errância do flâneur, legitima a falta de objetivo e a ociosidade do seu vaguear aparentemente improdutivo.

O detetive é detentor de um olhar que evoluiu como resultado da modernização e da industrialização. Ele é um produto da sua época e de novos tipos de espaço. Assim, o olhar do detetive surge como um lugar de articulação de ideias modernas a respeito do sujeito na grande cidade, da sua relação com a realidade das multidões, do poder associado ao olhar e da relação que este estabelece com a experiência pessoal num determinado momento histórico.

Procedendo desse modo, a figura do detetive enfatiza implicitamente a qualidade panóptica do olhar (FOUCAULT, 2004). A noção de vigilância vai ser essencial para a compreensão da figura do detetive. Vigilância e suspeita tornam-se presenças externas e onipresentes, acompanhando as mudanças na situação

econômica e política durante o século XX, e acabam por comparecer no romance de Saramago. Após três meses de permanência no Hotel Bragança, Ricardo Reis é intimado a comparecer na Polícia de Vigilância e Segurança do Estado.

Ficou Ricardo Reis a saber que a polícia onde terá de apresentar-se na segunda-feira é lugar de má fama e de obras piores que a fama, coitado de quem nas mãos lhe caia, ele são as torturas, ele são os castigos, ele são os interrogatórios a qualquer hora [...] (SARAMAGO, 1988, p. 174).

A partir desse momento, instala-se à sua volta um clima de desconfiança, sente-se “um hóspede suspeito de subversões passadas e futuras” (SARAMAGO, 1988, p.122), fato que o levará à procura de outra residência e à mudança para o Alto de Santa Catarina. Tal decisão não impede que passe a ser observado e seguido por Victor, um agente da polícia política, cuja presença o acompanha como uma sombra até ao final do romance. Em vários passos da obra a sua presença é reconhecível, traída pelo hálito a cebola que dele se exala.

Defronte da porta estava um homem de nariz no ar, parecia medir as janelas, pela inclinação do corpo, em pausa instável, figurava ir de passagem, subira a íngreme, cansativa rua, qualquer de nós diria, vendo-o, que é um simples passeante nocturno, que os há nesta cidade de Lisboa, nem toda a gente vai para a cama com as galinhas, mas quando Ricardo Reis se aproximou mais deu-lhe na cara um violento odor de cebola, era o agente Victor, reconheceu-o logo, há cheiros que são assim, eloquentes, vale cada um por cem discursos, dos bons e dos maus, cheiros que são como retratos de corpo inteiro, hábeis a desenhar e iluminar feições, que andarão este tipo a fazer por aqui, e talvez por estar Fernando Pessoa presente não quis fazer má figura, tomou a iniciativa da interpelação, Por estes sítios, a umas horas destas, senhor Victor, o outro respondeu com o que pôde improvisar, não trazia explicação preparada, esta vigilância está na infância da arte [...] (SARAMAGO, 1988, p. 276).

Instaura-se uma espécie de paranoia persecutória, que leva Ricardo Reis a sentir-se vigiado inclusivamente pelos vizinhos, uma realidade conhecida de diferentes regimes totalitários vigentes ao longo do século XX em diferentes países da Europa: “[...] lembrou-se de que os vizinhos da frente talvez o estivessem espiando curiosos, segredando uns com os outros [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 222). O medo da delação percorre a sociedade portuguesa nessa época e a seguinte passagem é reveladora desse estado de espírito: “Ricardo Reis ficou parado no meio da rua, com o jornal aberto, no meio de um silêncio absoluto, a cidade parara, ou passava em bicos de pé com o dedo indicador sobre os lábios fechados [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 414).

Depois de se mudar para o apartamento no Alto de Santa Catarina, Ricardo Reis permanece muitas vezes nesse limiar representado pela janela, olhando o rio e os velhos sentados junto do Adamastor. Está sempre a observar, sabendo-se igualmente observado e seguido pela polícia política. Não estamos longe daquilo a que Benjamin chamou de “Dialética da *flânerie*: por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido” (BENJAMIN, 1989, p. 190). Esta dialética antecipa a realidade conspiratória e inquisitorial que virá a prevalecer em breve na Europa, um desenvolvimento previsto por Benjamin (1989, p. 38) ao escrever:

Em tempos de terror, quando cada qual tem em si algo do conspirador, o papel do detetive pode também ser desempenhado. Para tal a *flânerie* oferece as melhores perspectivas. “O observador – diz Baudelaire – é um príncipe que, por toda a parte, faz uso do seu incógnito.” Desse modo, se o *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o seu malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua auto-estima vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande.

Há uma crítica social inerente à polarização entre o alto e o baixo, de ver e de ser observado. No estado policial, o olhar panóptico está em toda parte. *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é também a crítica de um sociedade distópica, em que todo o mundo é vigiado por uma força autoritária. Mas, para Ricardo Reis, observar e ser observado são também duas maneiras de enfrentar a cidade. A investigação, remetendo o detetive para a solidão, é propícia à divagação lírica, à alucinação identitária, ao diálogo com o passado. A cidade conforma a escrita, transforma Ricardo Reis num investigador a contrapelo, facultando-lhe temas e estruturas. A realidade urbana revela-se uma fonte inesgotável de mistérios, condição indispensável para a emergência do gênero policial em Poe, e nos autores que se lhe seguiram, de Conan Doyle a Agatha Christie e a George Simenon. A condição de investigador torna Ricardo Reis uma personagem instável, que se desloca sem cessar na direção de tudo o que atrai a sua atenção, mas retornando sempre ao seu centro de gravitação, a sua nova morada. Como afirma Certeau (1998, p. 180), “A gesta ambulatória joga com as organizações espaciais, por mais panópticas que sejam: ela não lhes é nem estranha (não se passa algures) nem conforme (não recebe delas a sua identidade)”.

O que Ricardo Reis descobre, e explica a tonalidade incerta do final, é que a circularidade presente no labirinto deixa aparecer a imagem do tempo que passa. Triunfar sobre o labirinto da investigação, percorrendo os meandros da cidade, é tentar fugir daquelas que, desde a Roma antiga, seguram o fio do labirinto do tempo, as Parcas.

O labirinto dá testemunho, assim, da parte de fantasma que entra em jogo no romance policial, onde a cidade é uma expressão dos dédalos do eu. Conjeturando sobre indícios, Ricardo Reis, ao mesmo tempo detetive e suspeito, pode opor o seu olhar a esse poder inquisitorial figurado pelo cheiro de cebola de Victor. Até Fernando Pessoa passa a servir-se dele para estabelecer um itinerário, achar a direção da nova morada de Ricardo Reis: “Hoje, o que me ajudou foi um rasto de cebola, Um rasto de cebola, É verdade, um rasto de cebola, o seu amigo Victor parece não ter desistido de o vigiar [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 331).

Sem o risco de exagerar, poderíamos dizer, que *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, da mesma maneira que a

famosa novela de Poe, *O Homem da Multidão*, é algo como a radiografia de um romance policial. Nele, o invólucro do crime foi suprimido; permanece a simples armadura: o perseguidor, a multidão, um desconhecido que estabelece seu trajeto através de Londres de modo a ficar sempre no seu centro. Esse desconhecido é o *flâneur* (BENJAMIN, 1989, p. 45).

Integrada naquilo a que chamámos a cidade como texto, nas referências à história de Portugal e aos acontecimentos que se desenrolam além-fronteiras e vão conduzir à guerra civil de Espanha e, mais tarde, ao desencadear da Segunda Guerra Mundial, a referência ao detetive surge incorporada como uma alegoria nos outros níveis do romance. O romance policial e a *flânerie* funcionam como metáforas da escrita e da leitura, mas igualmente do desenvolvimento psicológico do herói, da construção da sua identidade pessoal.

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* a presença do romance policial, corporizada na obra *The God of the labyrinth*, que o protagonista trouxe consigo da biblioteca do *Highland Brigade*, pode ser interpretada como uma alegoria do processo de escrita associado à identidade do protagonista.

Pôs o livro na mesa-de-cabeceira para um destes dias o acabar de ler, apetecendo, é seu título *The god of the labyrinth*, seu autor Herbert Quain, irlandês também, por não singular coincidência, mas o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem,

repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade, agora, se lá estava em único exemplar, nem isso, razão maior para perguntarmos nós, Quem. O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detetive, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história (SARAMAGO, 1988, p.23).

O mecanismo pelo qual opera o gênero clássico do romance de detetives é o de iludir o leitor apresentando-lhe um mistério, velando a sua explicação, provocando-o por meio de pistas falsas, para finalmente revelar uma solução inesperada. Fazendo jus à frase de Benjamin (1989, p. 39), segundo a qual “Qualquer pista seguida pelo *flâneur* vai conduzi-lo a um crime”, para além da obra em cuja leitura se entretém e que não chega a terminar, seguindo a mesma via investigativa de Dupin, o detetive de Poe, ou seja, as “reportagens da imprensa diária” (BENJAMIN, 1989, p. 41), Ricardo Reis toma conhecimento do mistério envolvendo a morte de Luís Uceda Urena:

No porta-moedas de Luís Uceda havia, estampada, uma fotografia a cores de Salazar, estranho indício ou acaso de comércio, este país está cheio de enigmas policiários, aparece um homem morto na estrada de Sintra, diz-se que estrangulado, diz-se que com éter o adormeceram antes, diz-se que durante o sequestro em que o mantiveram passou muita fome, diz-se que o crime foi crapuloso, palavra que desacredita irremediavelmente qualquer delito, e, vai-se ver, no porta-moedas tinha o assassinado a fotografia do sábio homem, esse ditador todo paternal, como também crapulosamente, se nos é permitido o paralelo, declarou aquele autor francês cujo nome se deixa registado para a história, Charles Oulmont se chama ele, daqui por uns tempos confirmará a investigação que Luís Uceda era grande admirador do eminente estadista e será revelado que no cabedal do dito porta-moedas se mostrava estampada outra demonstração do patriotismo de Uceda, que era o emblema da República, a esfera armilar, com seus castelos e quinas, e também os seguintes dizeres, Prefiram produtos portugueses. Discretamente, Ricardo Reis afasta-se, deixa apaziguados os velhos, e tão absortos no dramático mistério que nem deram pela retirada (SARAMAGO, 1988, p. 231-232).

O ato de detecção figura como um impulso ficcional: ele permite ao protagonista viver a sua própria ficção de pessoa (de Pessoa) e levar as outras personagens – Lídia, Marcenda, Salvador, Victor, Pimenta – a corresponderem às suas próprias exigências fictícias. O mistério que rodeia o assassinato de Luís Uceda permanecerá irresolúvel até ao final do romance. Nas palavras de Benjamin (1989, p. 39), “Com

isso se compreende como o romance policial, a despeito do seu sóbrio calculismo, também colabora na fantasmagoria da vida parisiense”.

Ao longo de todo o livro, confundem-se e interpenetram-se realismo e fantasmagoria. Se as descrições das ruas do centro histórico e dos acontecimentos políticos de 1936 não poderiam ser mais fatuais, se, do mesmo modo, se revela altamente sugestiva dos hábitos e do cotidiano de Lisboa na época o encontro de Ricardo Reis com a multidão por ocasião da cerimónia de distribuição de dinheiro e alimentos aos pobres, o bodo do jornal *O Século*, durante as festividades do Ano Novo e do carnaval, a aparição de Fernando Pessoa, “com o seu fatinho preto, em cabelo, sem capa nem chapéu, improvável da cabeça aos pés, mais ainda porque, chegado da rua, nem um pingo de água o molhava” (SARAMAGO, 1988, p. 226), pertence a uma ordem diferente de realidade. Enquanto certos elementos da verossimilhança narrativa são respeitados, outros são deliberadamente subvertidos. O recurso à irrealidade e à fantasmagoria permite que o romance funcione mais eficazmente como uma alegoria de vários níveis, mas também sugere a maneira pela qual a ficção em geral encerra um fundamento social e mítico.

Apesar do que se disse anteriormente, pretendemos demonstrar que Saramago alude ao gênero policial como material para a construção de uma obra que se mostra essencialmente preocupada com o papel da linguagem e o questionamento da identidade do sujeito. Poderíamos ser tentados a considerar, seguindo este raciocínio, a alusão àquele crime como uma falsa pista que serve para distrair o leitor. Também *The god of the labyrinth* se revela ser uma armadilha, uma vez que a obra nunca existiu e o autor não passa de uma criação ficcional de Jorge Luis Borges. Esses motivos funcionam como um pretexto para o autor nos dar a ver a realidade política e social do tempo. Nesta perspectiva, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* não tem como propósito desvendar o assassinato referido, ou qualquer outro desaparecimento misterioso, mas explorar o mistério da linguagem como jogo textual no qual se espelha o enigma do sujeito. A seguinte passagem ilustra bem o que se disse:

A sua vida parecia-lhe agora suspensa, expectante, problemática. Minuciosamente, lia os jornais para encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições do rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las, Sou eu e estou aqui (SARAMAGO, 1988, p.87-88).

O policial metafísico joga com as técnicas e as convenções do romance policial clássico, manipulando as pistas e a solução do mistério por meio de sugestões que dispersam a atenção do leitor e, finalmente, conduzem a um final inesperado ou até mesmo frustrante. Enquanto a clássica história de detetives se ocupa com o mistério da morte, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* aborda a questão da ausência, ou seja, da não-existência, a partir das visitas de Fernando Pessoa.

Fernando Pessoa, ou isso a que dá tal nome, sombra, espírito, fantasma, mas que fala, ouve, compreende, apenas deixou de saber ler, Fernando Pessoa aparece de vez em quando para dizer uma ironia, sorrir benevolentemente, depois vai-se embora, por causa dele não valia a pena ter vindo, está em outra vida mas está igualmente nesta, qualquer que seja o sentido da expressão, nenhum próprio, todos figurados (SARAMAGO, 1988, p. 325-326).

No romance, o leitor vai ser atraído para uma rede espiritualmente urdida, que começa por citar o gênero policial para se envolver depois numa produção de enigmas textuais, por meio do recurso a técnicas narrativas metaficcionalis, que funcionam no sentido do adiamento da identidade da personagem e do enredo. O mistério serve como um contorno que delimita o cenário e permite que a crise da identidade do sujeito aflore à superfície. O mistério torna-se periférico enquanto o foco da narrativa se volta para a personagem principal, Ricardo Reis, construindo um suspense psicológico (e fantástico) que se fundamenta na busca de uma identidade definida através da linguagem. Ricardo Reis passa por uma espécie de adiamento interminável do ser; nunca é ele mesmo, mas sempre outro, até vários outros ao mesmo tempo.

Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, que pensamentos e sensações serão o que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser (SARAMAGO, 1988, p. 24).

4.5 ESPELHOS E DUPLOS: A PROBLEMÁTICA DA IDENTIDADE

A representação, a função e o significado da linguagem afetam a busca da identidade do protagonista. Ricardo Reis corresponde ao epítome de uma identidade

fragmentada, que reside fora do âmbito da linguagem, mesmo fora da possibilidade da existência, tal como são definidas pelas normas do romance realista.

A indefinição dos limites da personagem pode assumir muitas formas e uma delas é por meio da imagem do duplo, que comparece em várias passagens do romance.

A si mesmo se vê como um ser duplo, o Ricardo Reis limpo, barbeado, digno, de todos os dias, e este outro, também Ricardo Reis, mas só de nome, porque não pode ser a mesma pessoa o vagabundo de barba crescida, roupa amarrotada, camisa como um trapo, chapéu manchado de suor, sapatos só poeira, um pedindo contas ao outro da loucura que foi ter vindo a Fátima sem fé, só por causa duma irracional esperança [...] (SARAMAGO, 1988, p. 319-320).

A encenação do espaço na forma do labirinto de espelhos define uma das dimensões do labiríntico no texto de Saramago. A narrativa funda-se sobre múltiplos sistemas gêmeos (BROSSEAU, 1996): as estátuas de Camões e do Adamastor; as duas mulheres com quem estabelece relacionamentos amorosos, Lídia e Marcenda; as duas moradas do protagonista na cidade, o Hotel Bragança e o apartamento no Alto de Santa Catarina; o duplo quarto com o número 202 que ocupa no referido hotel (“[...] gostou do quarto, ou quartos, para sermos mais rigorosos, porque eram dois, ligados por um amplo vão, em arco [...]”, SARAMAGO, 1988, p. 19); o encontro entre ortônimo e heterônimo, Fernando Pessoa e Ricardo Reis, que conduzirá a uma fusão dos dois na última página do romance.

Esses sistemas, que acentuam o motivo do extravio do protagonista, são igualmente o fundamento da sua empresa de escrita. Se não perdemos de vista que a experiência do duplo está na origem da busca de Ricardo Reis, compreendemos que são esses duplos, aos quais se mostra sensível, que vão dar corpo e dinamismo à narrativa. “Assim, o labirinto revela a estrutura misteriosa do desejo humano que não cessa com a obtenção da sua meta, mas se compraz em inventar e reinventar desvios, imagens, gestos, palavras [...]” (GAGNEBIN, 1994, p. 104-5) ou, para usar as palavras de Saramago, “[...] entrelaçados de curvas e contracurvas, de apêndices e alongamentos vegetalistas, de reminiscências de acantos, palmetas, folhagens enroladas [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 24), elaborados por um espírito artificioso, que desafia a lógica clássica fundada nos princípios da identidade e da exclusão do outro.

O motivo do espelho aparece no texto de Saramago, nesse sentido, como o princípio de uma duplicação do ser e do espaço, mas também dos elementos de representação.

Ricardo Reis baixa o jornal, olha-se no espelho, superfície duas vezes enganadora porque reproduz um espaço profundo e o nega mostrando-o como mera projecção, onde verdadeiramente nada acontece, só o fantasma exterior e mudo das pessoas e das coisas, árvore que para o lago se inclina, rosto que nele se procura, sem que as imagens de árvore e rosto o perturbem, o alterem, lhe toquem sequer. O espelho, este e todos, porque sempre devolve uma aparência, está protegido contra o homem, diante dele não somos mais que estarmos, ou termos estado, como alguém que antes de partir para a guerra de mil novecentos e catorze se admirou no uniforme que vestia, mais do que a si mesmo se olhou, sem saber que neste espelho não tornará a olhar-se, também é isto a vaidade, o que não tem duração. Assim é o espelho, suporta, mas, podendo ser, rejeita. Ricardo Reis desviou os olhos, muda de lugar, vai, rejeitador ele, ou rejeitado, virar-lhe as costas. Porventura rejeitador porque espelho também (SARAMAGO, 1988, p.52-53).

Figura 24 – Estátua de Fernando Pessoa à entrada de “A Brasileira”.



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira.

Se Fernando Pessoa (Figura 24) é o fantasma que emerge no trabalho da escrita, a identificação com o outro revela a dimensão especular em jogo no texto, que investe da mesma maneira Ricardo Reis no seu frente a frente com a cidade subjetivada.

A cidade espacializada ou a experiência deambulatória como perda (BENJAMIN, 1987) antecipam uma errância mais radical, a experiência da perda de si, e apresenta-se antes de tudo, para Ricardo Reis caminhando nas ruas de Lisboa,

como uma prova física da sua própria estranheza. O verdadeiro labirinto não é, no fim de contas, aquele no qual se encontra mas aquele que traz dentro de si, porque “o homem, claro está, é o labirinto de si mesmo” (SARAMAGO, 1988, p. 97). Não é mais o sujeito que procura a sua via no labirinto mas o labirinto que se instala na mente do sujeito e no seu esforço de entendimento por meio de errâncias mentais, de digressões e repetições sem fim. “A identidade-mesmidade que a autobiografia clássica havia tantas vezes conjurado dá lugar à ipseidade de um sujeito que confia suficientemente na sua palavra para prescindir das definições sempre ilusórias de si mesmo” (GAGNEBIN, 1994, p. 102).

Além disso, o texto dá a ler uma multiplicidade de identidades (que sugere os inúmeros da despersonalização pessoal e da condição heteronímica), e a complexidade deste regime especular da escrita faz da narrativa um labirinto secundário, reproduzindo a forma labiríntica das deambulações urbanas de Ricardo Reis, da mesma maneira que os espelhos dos espaços por ele habitados, do Hotel Bragança ao apartamento no Alto de Santa Catarina, constituem uma metáfora arquitetural:

[...] o grande espelho em que cabe toda a sala, que nele se duplica, em uma outra dimensão que não é o simples reflexo das comuns e sabidas dimensões que com ele se confrontam, largura, comprimento, altura, porque não estão lá uma por uma, identificáveis, mas sim fundidas numa dimensão única, como fantasma inapreensível de um plano simultaneamente remoto e próximo, se em tal explicação não há uma contradição que a consciência só por preguiça desdenha, aqui se está contemplando Ricardo Reis, no fundo do espelho, um dos inúmeros que é, mas todos fatigados [...] (SARAMAGO, 1988, p. 27).

Os trechos que reiteram a consciência dessa natureza múltipla efetuam uma duplicação e produzem imagens especulares que também ocorrem quando o mestre, Fernando Pessoa, se vê ao espelho:

Fernando Pessoa levantou-se do sofá, passeou um pouco pela saleta, no quarto parou diante do espelho, depois voltou, 'É uma impressão estranha, esta de me olhar num espelho e não me ver nele, Não se vê, Não, não me vejo, sei que estou a olhar-me, mas não me vejo, No entanto, tem sombra, É só o que tenho (SARAMAGO, 1988, p. 81).

O adiamento da identidade é ainda mais interessante quando considerado à luz da questão heteronímica (LOURENÇO, 1981). Ricardo Reis encontra-se com a personagem de Fernando Pessoa, responsável pela sua autoria e existência literária, pela escrita das *Odes* atribuídas ao seu nome (PESSOA, 1994). Fernando Pessoa, o

verdadeiro *autor* de Ricardo Reis, escreveu não apenas com o seu nome – o Pessoa ortônimo –, mas utilizando muitos outros nomes, aos quais atribuiu obras singulares e autônomas – os heterônimos –, dentre os quais cabe destacar Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Bernardo Soares, a par daquele que vem a ser o protagonista de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Como Rimbaud antes dele, ao afirmar “Eu é um outro”, ou Keats, ao invocar a figura do *poeta camaleão*, capaz de assumir a cor de todas as suas invenções, na personagem principal de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* ecoa a referida noção de multiplicidade, acompanhada de um questionamento da autoria e dos processos de escrita. Pergunta Fernando Pessoa a Ricardo Reis, por ocasião do primeiro encontro, “quem é você” (SARAMAGO, 1988, p. 82). O sujeito não é apenas outro no mundo, mas essa alteridade também se estende para abranger a escrita literária e as personagens que a povoam. Como escreve Certeau (1998, p. 189), “Só há lugar quando frequentado por espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, e que se pode “evocar” ou não. Só se pode morar num lugar assim povoado de lembranças – esquema inverso do *Panopticon*”.

É depois da ida de Ricardo Reis ao cemitério dos Prazeres que Fernando Pessoa aparece pela primeira vez, na noite da passagem de ano, no seu quarto do Hotel Bragança.

[...] é então que Ricardo Reis repara que por baixo da sua porta passa uma réstia luminosa, ter-se-ia esquecido, enfim, são coisas que podem acontecer a qualquer, meteu a chave na fechadura, abriu, sentado na sofá estava um homem, reconheceu-o imediatamente apesar de não o ver há tantos anos, e não pensou que fosse acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa, disse Olá, embora duvidasse de que ele lhe responderia, nem sempre o absurdo respeita a lógica, mas o caso é que respondeu, disse Viva, e estendeu-lhe a mão, depois abraçaram-se, Então como tem passado, um deles fez a pergunta, ou ambos, não importa averiguar, considerando a insignificância da frase. [...] Olham-se ambos com simpatia, vê-se que estão contentes por se terem reencontrado depois da longa ausência, e é Fernando Pessoa quem primeiro fala, Soube que me foi visitar, eu não estava, mas disseram-me quando cheguei, e Ricardo Reis respondeu assim, Pensei que estivesse, pensei que nunca de lá saísse, Por enquanto saio, ainda tenho uns oito meses para circular à vontade, explicou Fernando Pessoa, Oito meses porquê, perguntou Ricardo Reis, e Fernando Pessoa esclareceu a informação, Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andámos na barriga das nossas mães, acho que é por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda não nos podem ver mas todos os dias pensam em nós, depois de morrermos deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco, salvo casos excepcionais nove meses é quanto basta para o total olvido, e agora diga-me você que é que o trouxe a Portugal (SARAMAGO, 1988, p. 79-80).

Esta presença deve ser entendida como uma ausência, no sentido em que Fernando Pessoa, fisicamente descrito com as seguintes palavras, tem uma compreensão diferente do mundo ao seu redor:

[...] estava em corpo bem feito, que é a maneira portuguesa de dizer que o dito corpo não veste sobretudo nem gabardina nem qualquer outra protecção contra o mau tempo, nem sequer um chapéu para a cabeça, este tem só o fato preto, jaquetão, colete e calça, camisa branca, preta também a gravata, e o sapato, e a meia, como se apresentaria quem estivesse de luto ou tivesse por ofício enterrar os outros (SARAMAGO, 1988, p. 80).

A sua invisibilidade vem acompanhada do dom de tudo ver e de tudo saber:

[...] Ricardo Reis perguntou, Diga-me, como soube que eu estava hospedado neste hotel, Quando se está morto, sabe-se tudo, é uma das vantagens, respondeu Fernando Pessoa, E entrar, como foi que entrou no meu quarto, Como qualquer outra pessoa entraria, Não veio pelos ares, não atravessou as paredes, Que absurda ideia, meu caro, isso só acontece nos livros de fantasmas, os mortos servem-se dos caminhos dos vivos, aliás nem há outros, vim por aí fora desde os Prazeres, como qualquer mortal, subi a escada, abri aquela porta, sentei-me neste sofá à sua espera, ninguém deu pela entrada de um desconhecido, sim, que você aqui é um desconhecido, Essa é outra vantagem de estar morto, ninguém nos vê, querendo nós, Mas eu vejo-o a si, Porque eu quero que me veja, e, além disso, se reflectirmos bem, quem é você, a pergunta era obviamente retórica, não esperava resposta, e Ricardo Reis, que não a deu, também não a ouviu (SARAMAGO, 1988, p. 82).

Mas por ocasião da próxima visita, Ricardo Reis diz-lhe: “Talvez que eu tenha voltado a Portugal para saber quem sou” (SARAMAGO, p. 119). O diálogo entre os dois, em encontros ulteriores, será muitas vezes uma reverberação de versos atribuídos a Fernando Pessoa, trazidos para o contexto do romance e nele discutidos e desmontados, repercutindo a prática da intertextualidade que fundamenta a obra e à qual se fez alusão.

No decurso dos nove meses de sobrevida a que Fernando Pessoa tem direito, assiste-se ao lento desaparecimento da personagem, que perde a capacidade de ler e de escrever, ou seja, de produzir linguagem.

Fernando Pessoa sentou-se no sofá com um movimento fatigado, levou a mão à testa como se procurasse acalmar uma dor ou afastar uma nuvem, depois os dedos desceram ao correr do rosto, errando indeciso sobre os olhos, distendendo as comissuras da boca, armando o bigode, tacteando o queixo delgado, gestos que parecem querer recompor umas feições, restituí-las aos seus lugares de nascença, refazer o desenho, mas o artista tomou a borracha em vez do lápis, onde passou apagou um lado da cara perdeu o

contorno, é natural, vai para seis meses que Fernando Pessoa morreu (SARAMAGO, 1988, p. 330).

O progressivo desaparecimento de Fernando Pessoa é descrito no romance e as afirmações produzidas no curso das suas aparições tornam esse resvalar no sentido da inexistência difícil de ignorar. No entanto, há uma surpresa reservada para o final do romance. O desaparecimento de Fernando Pessoa ortónimo implicará, inevitavelmente também, a saída de cena de Ricardo Reis. Este desaparecimento simbólico do sujeito torna-se tangível, mesmo literal: materializa-se em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* quando Ricardo Reis abandona o âmbito da existência, no preciso momento em que o livro chega ao fim. Nesse momento de fusão com o seu criador ecoam as palavras de Blanchot (1987, p. 259): “Sim, é realmente ele [...], mas é, não obstante, mais do que ele [...], já monumental e tão absolutamente si mesmo que é como o *doublé* de si próprio, unido à solene impessoalidade dele pela semelhança e pela imagem”.

Também o médico e poeta será afetado, como veremos, por essa perda da capacidade da leitura na última página do livro. A sua morte, apesar de sugerida no título, apesar das alusões espalhadas pelo romance, mas que não permitem ao leitor reconhecer imediatamente o seu alcance e significado, questiona o verdadeiro estatuto da personagem e colhe o leitor de surpresa, no penúltimo parágrafo, com estas poucas palavras:

Fernando Pessoa tinha as mãos sobre o joelho, os dedos entrelaçados, estava de cabeça baixa. Sem se mexer, disse, Vim cá para lhe dizer que não tornaremos a ver-nos, Porquê, O meu tempo chegou ao fim, lembra-se de eu lhe ter dito que só tinha para uns meses, Lembro-me. Pois é isso, acabaram-se. Ricardo Reis subiu o nó da gravata, levantou-se, vestiu o casaco. Foi à mesa-de-cabeceira buscar *The god of the labyrinth*, meteu-o debaixo do braço, Então vamos, disse, Para onde é que você vai, Vou consigo, Devia ficar aqui, à espera da Lídia, Eu sei que devia, Para a consolar do desgosto de ter ficado sem o irmão, Não lhe posso valer, E esse livro, para que é, Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Engana-se, a leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse, mas mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma (SARAMAGO, 1988, p. 414-415).

O leitor, na tentativa de seguir os meandros aparentemente intermináveis das associações, perde-se muitas vezes, sente-se confuso sobre quem fala e não é fácil dizer se o protagonista se move na direção da lembrança ou do esquecimento; se nos parece que Ricardo Reis se move indiscutivelmente na direção da primeira, não

restam dúvidas de que Fernando Pessoa, desde a sua primeira aparição, se move declaradamente no sentido oposto e tal fica claro nesta e noutras passagens da obra (Figura 25):

Vejo-o cada vez menos, queixou-se Ricardo Reis, Eu avisei-o logo no primeiro dia, com o passar do tempo vou-me esquecendo, ainda agora, ali no Calhariz, tive de puxar pela memória para encontrar o caminho da sua casa, Não devia ser-lhe difícil, bastava lembrar-se do Adamastor, Se pensasse no Adamastor mais confuso ficaria, começava a pensar que estava em Durban, que tinha oito anos, e então sentia-me duas vezes perdido, no espaço e na hora, no tempo e no lugar [...] (SARAMAGO, 1988, p. 330-331).

Figura 25 – O Calhariz.



Fonte: Paulo O.N.D. Teixeira.

Na verdade, no final de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, somos dominados pela insegurança e pela incerteza. O livro apresenta a busca de uma dupla identidade: a de Ricardo Reis e a de Fernando Pessoa depois de morto. Neste sentido, a cidade também se torna para Ricardo Reis o lugar de um outro desconhecido: ele mesmo.

4.6 A ESPACIALIDADE LABIRÍNTICA DE LISBOA

Na produção romanesca de Saramago e de maneira mais explícita em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o labirinto representa um paradigma maior, à volta do qual se organiza uma reflexão sobre a relação do sujeito com o espaço urbano e sobre a leitura das imagens culturais constitutivas desse espaço de figuração e de escrita que é o texto da cidade (BROSSEAU, 1996). É pelo viés dessas imagens multiplicadas que o escritor chegará a deduzir o sentido e a tornar inteligível a experiência da cidade do protagonista, passando assim, na escrita, da rememoração do espaço urbano vivido (FRÉMONT, 1980; BUTTIMER, 1982) à espacialização de uma cidade textual, complexa, seguindo o fio sinuoso das referências culturais. Como afirma Gagnebin (1994, p. 104) “Para Benjamin, o labirinto não é somente uma estrutura onírica vertiginosa: mas essencialmente, ele constitui o avesso escondido mas significativo das obras culturais, das cidades e dos livros”.

A questão do labirinto deverá ser considerada tendo em conta dois aspectos que nos parecem determinantes: a percepção da cidade (LYNCH, 1997) a partir dos percursos que efetua Ricardo Reis, para quem o espaço urbano se revela desde a sua chegada como labiríntico – “Estas frontarias são a muralha que oculta a cidade, e o táxi segue ao longo delas, sem pressa, como se andasse à procura duma brecha, dum postigo, duma porta da traição, a entrada para o labirinto” (SARAMAGO, 1988, p. 17-18) – e a constituição de um outro espaço, imaginário e tão sinuoso quanto o anterior, a partir dos diferentes símbolos culturais de que a cidade dispõe (TUAN, 1983). A consideração deste segundo labirinto, oferece igualmente a ocasião de abordar a cidade enquanto estrutura reticular de uma memória coletiva, memória exterior à personagem mas que a vem a habitar, que nela se instala (ou a personagem se instala nela), numa mútua infusão dos termos.

É a partir dos lugares de memória (RELPH, 1976), percorridos e investidos da presença do protagonista, que se desencadeará um trabalho do imaginário, frequentemente motivado pelo desejo do protagonista de entender o tempo da cidade a que regressa depois de dezesseis anos de ausência. Essa fantasmagoria, como vimos no capítulo anterior, toma a forma de errâncias mentais que se sobrepõem à errância da personagem no espaço físico da cidade. Deste modo, Ricardo Reis é

levado a regressar ao ponto de partida de um percurso, regresso ao mesmo que define, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a experiência do espaço urbano como espacialidade labiríntica: “Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela Rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar” (SARAMAGO, 1988, p. 70).

A experiência de leitura errante, distraída, divagante, que se move através do labirinto de ideias e imagens do livro, seguindo intermináveis desvios e longas passagens sobre poesia, história e política, questionando nomeadamente o discurso das comemorações oficiais, é uma metáfora da própria experiência de Ricardo Reis, que vagueia compulsivamente, seguindo os seus próprios trajetos e descobrindo novos espaços (é o caso da ida a Fátima, que o leva a sair de Lisboa, para testemunhar o fenómeno das aparições atribuídas a Nossa Senhora).

O narrador apresenta o fio da escrita como um fio de Ariadne e, se “os fios da imaginação” (SARAMAGO, 1988, p. 171) duplicam a figura do labirinto, o percurso seguido pelo discurso poderá assemelhar-se ao percurso do protagonista no labirinto espacial, “ao desenrolar de um fio que o leva por caminhos e corredores ignotos [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 106). Nesse sentido, o texto constitui um labirinto secundário, na medida em que reproduz a forma, isto é, dá-nos a ver uma representação do labirinto espacial. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a rede de ruas do centro de Lisboa assemelha-se aos “fios cruzados de um casulo” (SARAMAGO, 1988, p. 219-220) e o texto de Saramago acaba por reproduzi-lo por meio da linguagem, a réplica fiada do labirinto nas palavras. Como observa Gagnebin (1994, p. 105),

O fio de Ariadne que guia [...] no labirinto não é somente o da intensidade do amor e do desejo; também é o fio da linguagem, às vezes entrecortado, às vezes rompido, o fio da história que nós narramos uns aos outros, a história que lembramos, também a que esquecemos e a que, Tateantes, enunciamos hoje.

O romance de Saramago, a partir da metáfora do texto como labirinto, propõe-se pensar a escrita na sua função mediadora com o passado e lembra a relação primordial entre a escrita como rastro e a memória que lhe está associada. Deste modo, a representação que constitui a escrita encontra aqui o seu valor na medida em que faz ver de novo. E nesse processo de rememoração pela representação, os lugares de memória de Lisboa precedem os rastros escritos do narrador: haveria

assim uma primeira inscrição urbana, a dos monumentos e das obras de arte que lhe estão associadas, a partir dos quais a reanimação do passado, ou seja, a sua representação, se torna possível.

Dito de outra maneira, o texto no qual o narrador assinala trajetos conhecidos, antes de constituir uma memória escrita, é o efeito de uma rememoração ligada aos lugares percorridos pelo protagonista: vemos que a identificação com as imagens culturais inscritas no espaço urbano comporta, com efeito, uma função determinante na reanimação dos acontecimentos passados e na figuração que lhes atribui a memória.

Saramago insiste no valor estruturante que comportam os lugares (RELPH, 1976), lembrando que a memória se articula num sistema de lugares de natureza arquitetônica, uma série de lugares onde colocar imagens a partir das quais se recordar das coisas vistas, das palavras, dos diálogos.

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* a cidade imaginária aparece, assim, como uma estrutura reticular de lugares de memória coletiva, que abrigam símbolos portugueses e da cultura ocidental. Proceder à apropriação do discurso simbólico e mítico não será unicamente uma ocasião para o protagonista reencontrar a memória cultural e coletiva, mas também e sobretudo a ocasião de se apropriar da realidade exterior, de a tomar como meio para se lembrar das experiências passadas.

Benjamin oferece o labirinto como uma metáfora possível para a relação entre memória e espaço urbano. Como um labirinto, o passado também se revela intrincado, sinuoso. A densa rede de ruas e becos sugere os nós e fios entrelaçados da memória. “Sai Ricardo Reis para a rua, esta do Alecrim, invariável, depois qualquer outra, para cima, para baixo, para os lados, Ferragial, Remolares, Arsenal, Vinte e Quatro de Julho, são as primeiras dobações do novelo, da teia, Boavista, Crucifixo [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 90). O princípio do labirinto não está unicamente no fundamento da representação urbana na ficção de Saramago, mas rege igualmente o discurso que nos dá a ler essa dupla experiência da cidade física, que o protagonista percorre, e da cidade da memória. A memória e a cidade, a cidade e o texto, o texto e a identidade do protagonista constituem figuras labirínticas, onde o sujeito que as percorre pode efetuar incontáveis desvios.

O movimento na memória é como o que se produz num labirinto e viajar dentro de um labirinto é ser um flâneur, aquele que vagueia na cidade sem destino. Como afirma Peter Szondi (apud GAGNEBIN, 1994, p. 103), o labirinto é “no espaço aquilo

que é no tempo a lembrança (*die Erinnerung*), que procura no passado os signos premonitórios do futuro”. Para Benjamin, o tempo não corresponde a uma progressão linear. O passado não é deixado para trás ao avançarmos em frente, mas é algo com que continuamente nos deparamos e a que regressamos, embora o abordemos a cada vez de ângulos diferentes. Da mesma forma, os textos nos quais a memória se inscreve não são narrativas lineares porque eles próprios se apresentam labirínticos, descontínuos e fragmentários. No texto, este aspecto do trabalho da memória está inscrito na sua própria estrutura. O romance apresenta um labirinto (a cidade) dentro de um labirinto (a memória) no interior de outro labirinto (o texto).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Ano da Morte de Ricardo Reis constitui um exemplo privilegiado das relações que se podem estabelecer, no contexto do romance contemporâneo, com o espaço urbano: as imagens que ele nos oferece de Lisboa servem de quadro geral à atuação do seu protagonista no espaço.

A configuração representativa da cidade de Lisboa é efetuada, no entanto, através de procedimentos de natureza heterogênea que diferem da tradicional representação detalhada e mimética da realidade urbana. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, usando procedimentos próprios que se tornaram emblemáticos da escrita de Saramago e que mesclam numa mesma frase discurso direto e indireto, descrição e digressão, Lisboa conserva as marcas de uma sociabilidade que fazia da rua o lugar da *flânerie* e do café o lugar de encontro dos seus habitantes. A cidade não fora atingida pela indiferenciação que torna os lugares em espaços indistintos e os percursos do protagonista eram ainda depositários da memória urbana.

Em conformidade com o objeto de reflexão, no âmbito interdisciplinar da Geografia e Literatura, a pesquisa que apresentamos foi elaborada sob a égide da figura do flâneur. A importância do movimento é crucial no processo de junção das instâncias conscientes e inconscientes do sujeito que se sabe múltiplo (SARAMAGO, 1988), que procura restituir por meio do relato a sua existência, a mesma que percorre sem cessar os lugares da cidade. Procurámos conduzir o eventual leitor pelo romance, cujo sentido mais profundo se situa não apenas nas palavras do texto, mas também e, sobretudo, nos percursos que elas permitem, nos lugares que descrevem.

Certeau (1998) propôs o conceito de percurso para designar um caminhante urbano, um transeunte que pratica o espaço. Praticar o espaço significa transformar o lugar numa escrita pessoal por meio do recurso ao itinerário. Entre as propostas de Certeau contam-se a de atribuir aos percursos urbanos um significado pessoal, a partir da memória cultural, e a de semantizar o espaço urbano com base no hábito – “o hábito que se perde, o hábito que se ganha” (SARAMAGO, 1988, p. 211) –, ou, em definitivo, a de conceber fórmulas de apropriação do espaço tendo por finalidade desenhar um sistema topográfico com base em enunciações subjetivas. Em resultado da convergência da memória cultural com a vivência individual, o lugar pode ser lido,

além da sua mera funcionalidade, como uma construção pessoal, identificadora, habitável e dotada de significado (TUAN, 1983; RELPH, 1976).

Os percursos de Ricardo Reis servem para que ele se aproprie subjetivamente do espaço urbano, atribuindo a uma ação cotidiana e banal, o ato de caminhar, o privilégio do significado. Um espaço como o do centro de Lisboa, que se apresenta labiríntico para o protagonista, é cartografado na escrita para que a memória e a consciência da personagem o habitem: a narração reconstrói o espaço e a *flânerie* é um ato de enunciação subjetiva. Não nos oferece uma visão global, mas antes parcial e voyeurística da cidade.

É seguindo os passos de Ricardo Reis, o sentido das suas deambulações, que podemos esclarecer a concepção da cidade retratada em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Ricardo Reis é um cidadão no sentido pleno da palavra, um homem para quem a cidade, contrariamente ao que seria de esperar de um autor de odes horácianas, possui valor e significado. Mas é, ao mesmo tempo, alguém que utiliza uma parte limitada da cidade: a área que vai do Cais do Sodré e, pela Rua do Alecrim, chega ao Largo de Camões, a Santa Catarina, ao Chiado. Outros espaços estão presentes, sem alcançarem a relevância dos anteriores, como é o caso do Rossio e da Praça do Comércio.

Os percursos servem para inscrever na escrita uma memória cultural do lugar. A topografia urbana esconde uma história da literatura portuguesa, e Ricardo Reis descobre nas estátuas e nas fachadas da Baixa, do Chiado e do Bairro Alto os bustos e os textos de Camões, de Eça de Queirós, de Fernando Pessoa, entre outros nomes convocados. São muitas as páginas que trazem reminiscências pessoais, não apenas na escolha dos itinerários do protagonista, mas também nas descrições da cidade, onde se contam citações diretamente retiradas dos textos do poeta modernista. O protagonista desentranha, assim, toda uma arqueologia da memória urbana, recentrando nela a sua consciência subjetiva e poética.

O romance urbano recorda-nos o específico estatuto literário da cidade como texto (BROSSEAU, 1996), como construção referencial (LYNCH, 1997), imaginária e linguística. A leitura é um dispositivo de construção do sentido para o flâneur, que se vincula à imagem do homem imerso na multidão e do artista moderno e encarna a figura do leitor, do observador e do detetive (BENJAMIN, 1989, 2006). Ricardo Reis busca em Lisboa os indícios que lhe permitem lê-la e decifrá-la, analisando a realidade coletiva na medida em que ela emerge do momento histórico da cidade e ganha forma

nas fantasmagorias da representação textual: visões, alucinações, sonhos ou espelhismos, denotam o aspecto construído de toda a representação literária que é produto da imaginação moderna.

O movimento do texto tem como ponto de partida a cidade, o espaço central da modernidade que orienta a *flânerie* de Ricardo Reis, estimula as imagens que ele recebe e grava, e molda a escrita do texto de Saramago. De acordo com Benjamin (1989, 2006), o flâneur é, ao mesmo tempo, um poeta e um espectador que reflete sobre aquilo que vê. Esta relação entre caminhar, ver e pensar forma uma intrincada rede que o texto de Saramago (1988) reproduz: tendo por base os modos de andar na cidade, este processo de visão em andamento encontra tradução no próprio movimento da escrita.

A estética subjacente ao romance articula a arte de flanar com o estilo (BROSSEAU, 1996) de Saramago. Descrevendo toda uma topografia por meio de itinerários significativos, Saramago convida o leitor a acompanhar a personagem, pelos caminhos sinuosos de sua narração, ao longo das ruas de Lisboa. A Lisboa de Ricardo Reis é um espaço de visões e caminhadas circulares, um lugar de reflexões e memórias, um labirinto e uma fantasmagoria.

O domínio do espaço passa pela sua representação, sob a forma dessa espacialização mais complexa, porque temporalizada e constantemente reconfigurada, que é a da escrita literária. No contexto do romance, a retórica de andar (CERTEAU, 1998) possibilita o encontro entre Geografia, textualidade e imaginação numa experiência: a de Lisboa no ano de 1936. Ricardo Reis é, ao mesmo tempo, um explorador e um (re)criador do espaço da cidade. Segundo a leitura que efetuamos, a estrutura coerente do romance é determinada por esses lugares carregados de significado, de memória e de marcas intertextuais (TUAN, 1983; CERTEAU, 1998) que adquirem sentido e se tornam marcos de uma narrativa que se desenvolve seguindo os percursos do protagonista pelas ruas de Lisboa.

São os lugares – e os percursos que estabelecem a ligação entre eles – que estruturam a obra e a sua representação, obedecendo à ideia segundo a qual os espaços da cidade contêm marcas de uma mitologia urbana que compete à personagem captar em “pleno vôo” (BENJAMIN, 1989, p. 38). Esses percursos deixam perceber uma geografia pessoal (LOWENTHAL, 1982), uma estruturação particular do espaço urbano (LYNCH, 1997), uma recriação do espaço por meio do

movimento e uma percepção que faz apelo a todos os sentidos no espaço-tempo (BAKHTIN, 1998; BACHELARD, 1978; SANTOS, 2006) dado pelos percursos.

Na sua qualidade de instância de leitura social e de experiência estética, a figura de cognoscibilidade da cidade que é o flâneur oscila permanentemente entre as suas referências culturais e o seu estatuto de observador e analista da sociedade. O flâneur vem acompanhado de uma atitude imaginativa e intuitiva como forma de tomada de consciência alucinatória da cidade.

É pelos sentidos que ela se abre à cidade, é por um movimento que leva das sensações à reflexão que a chega a compreender, na relação ao mesmo tempo sensível e reflexiva que estabelece com Lisboa. É importante notar que os pensamentos de Ricardo Reis não só abrangem a situação envolvente, mas chamam a atenção para figuras ou fatos históricos: temos assim tanto a sua relação com o presente da caminhada como a sua relação com os diferentes tempos da cidade. O narrador aproveita essas ocasiões para pôr a nu as ficções criadas pelo poder político, pela imprensa, pela leitura oficial da história, pelos fazedores de mitos.

A cidade que percorre é experienciada com recurso a todos os sentidos, perspectivada sempre no seu diálogo com o passado e com textos literários anteriores, interpretada como objeto de memória e de alteridade (JACQUES, 2012). Para o heterônimo pessoano, na sua sobrevida romanesca, a dimensão material e visível da cidade é indissociável da sua dimensão cultural e simbólica. É assim que retém da cidade alguns dos seus monumentos mais conhecidos, mas também a cor, os sons e os odores colhidos no decurso das suas caminhadas pelo centro histórico.

Cada trajeto descrito no romance equivale a um itinerário cujas etapas correspondem a momentos privilegiados de emoção afetiva e estética. E o conjunto dos percursos que organizam o romance assemelha-se a uma viagem em busca de indícios, de lembranças, de sensações, da memória, cujos desvios e meandros enriquecem gradativamente o retrato da cidade.

Verdadeiro labirinto para o herói, o centro antigo de Lisboa é atravessado em quase todos os sentidos, subindo e descendo o Chiado e o Bairro Alto, percorrido, no presente e no passado, em suas praças, em seus cafés, evocado nos acontecimentos anódinos ou graves. Ricardo Reis, convém afirmar, é alguém singularmente comprometido com o seu tempo, consciente dos desafios que pesam sobre o país e o mundo, naquele ano em que a ditadura salazarista se faz mais forte e tem início a guerra civil espanhola.

Uma e outra vez, a ideia de caminhar pela cidade é equiparada a sensação de se perder. Mas, para Ricardo Reis, perder-se no labirinto é o mesmo que buscar uma nova identidade. A reflexão que atravessa a escrita de Saramago consiste numa busca da identidade na escrita. O protagonista não pode responder a essas questões a não ser por meio da travessia retomada desses lugares que percorre com os seus passos. Se a origem desempenha um papel crucial (não há ninguém em melhor posição do que o exilado para olhar tanto o lugar de onde vem como aquele aonde chega), essa busca da identidade pessoal surge, invariavelmente, ligada aos lugares que percorre.

A personagem modifica-se ao longo de oito meses, um tempo definido por esse ir e vir constante entre lugares históricos vividos no presente (MERLEAU-PONTY, 1999). É por intermédio das vivências narradas ao longo desses percursos que o Chiado, o Bairro Alto e a Baixa adquirem toda a sua significação na história da personagem. O protagonista não se sabe dizer, não se consegue fixar a não ser por meio do apelo a esse sistema de escrita do tempo que são os lugares, esses lugares que se percorrem incessantemente num transporte que é um adiamento e uma busca de si.

Diante da proliferação de imagens e das metamorfoses que elas provocam no plano da representação, a considerar tanto na constituição imaginária da cidade para o protagonista como na sua própria num trabalho de definição identitária, o desejo de Ricardo Reis de deduzir um sentido na desordem da sua experiência labiríntica da cidade é convocado de imagem em imagem: constitui-se assim um segundo labirinto, visto que essas imagens em sucessão conduzem-no sempre pelos caminhos divergentes do pensamento e encontram tradução na escrita de Saramago (1988).

A Lisboa de Ricardo Reis deve ser pensada como um espaço no qual se sobrepõem os domínios do real, do imaginário e do simbólico. Ricardo Reis não deixa, ao longo de toda a obra, de buscar no real os aspectos ocultos e inacessíveis da cidade. A Baixa e o Bairro Alto estão estruturados numa rede de ruas paralelas e perpendiculares, mas, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, surgem organizados de acordo com uma ordem simbólica e imaginária, na qual Ricardo Reis se perde numa panóplia de oposições, duplos e reflexos.

Apoiando-nos na construção da obra e na valorização dos espaços a que aí assistimos, podemos afirmar que os lugares mais ricos de significado para o protagonista do romance de Saramago se situam no Largo de Camões, centro

geográfico e simbólico da cidade e do relato – “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões” (SARAMAGO, 1988, p. 180) –, e no pequeno bairro de Santa Catarina, com vista para o mirante do mesmo nome, onde se instala depois de algum tempo. Aí ecoa a memória das aventuras marítimas, do perigo e do pavor simbolizados na estátua do Adamastor, personagem da obra maior do épico português. É aí que descobre a horas diferentes do dia e com contornos sempre renovados, por vezes turvados de funda melancolia, o vulto dos navios ancorados no porto e o estuário do Tejo que se abre à vista.

A representação textual não deixa qualquer dúvida: a cidade de Lisboa e os seus habitantes são reconhecíveis e a referencialidade narrativa torna visíveis espaços, lugares e pessoas. O texto dá a ver a história de uma cidade submissa, asfixiada pelos agentes do poder e adormecida nos seus mitos e lendas identitárias. A memória das primeiras décadas do século XX é descrita no romance e ajuda-nos a repensar o passado de uma sociedade que facilmente se esquece da sua história coletiva. O romance denuncia a perda de memória da nossa sociedade e contribui com elementos para a sua reconstrução.

Benjamim (1989, 2006) comparou o flâneur ao detetive. Com efeito, os percursos do detetive Ricardo Reis ao desvendarem a cidade lembram os passos de uma investigação policial que tivesse por alibi um regresso que termina com a morte do flâneur-personagem. *O Ano da Morte de Ricardo Reis* exemplifica o modo como o autor recorreu a alguns dos mecanismos do policial, sem chegar a submeter-se aos ditames do gênero, para plasmar a realidade política de uma sociedade disfuncional, reduzida pela violência promovida pelo Estado. Romance e estado policial formam uma conjunção que possibilita uma maneira inovadora de abordar a realidade da ditadura.

Nesta perspectiva, mais do que um gênero com regras próprias que devem seguir-se ao pé da letra, o romance policial apresenta-se como uma porta aberta, como a possibilidade de experimentação da dinâmica do relato, da estrutura da peripécia, da inesgotável riqueza da metáfora e da palavra, utilizando elementos isolados ou marginais da sua estrutura.

É importante assinalar que, embora a utilização do policial como metáfora ou parábola da realidade política seja uma forma legítima e inovadora de concebê-lo em épocas como a descrita no romance, a abordagem não deve ser excludente e, nesse sentido, o romance de detetives pode utilizar os mecanismos do gênero para

aproximar-se de outras realidades, não necessariamente afins da política, como a cultural, a social e a religiosa de um país. Na obra, a expressão oculta de uma realidade violenta da qual não se pode falar em voz alta, mas que é aludida elipticamente, transforma-se numa presença social que cobre tudo no Portugal do Estado Novo. Daí as tensas meditações sobre os limites da identidade, em páginas que falam da violência não como um fenómeno isolado, mas como uma presença social ameaçadora e impossível de ignorar.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maria Luiza Grossi. **Ciência, fenomenologia e hermenêutica**: diálogos da geografia para os saberes emancipatórios. Tese (Doutorado em Geografia). Instituto de Geociências da UFMG, Belo Horizonte [2007].

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAILLY, Antoine. **La percepción del espacio urbano**: conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1979.

BAILLY, Antoine. Géographie régionale et représentation. In: BAILLY, A.; BERNARD, M.; DEBARBIEUX, B. (orgs.). **Géographie régionale et représentations**. Paris: Antropos, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 4ª ed. São Paulo: UNESP, 1998.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BEAUJEU-GARNIER, Jacqueline. **Geografia urbana**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única** (Obras escolhidas II). São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo** (Obras escolhidas III). São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1986.

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

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

BROSSEAU, Marc. **Des romans-géographes**. Paris: L'Harmattan, 1996.

BUTTNER, Anne. Aprendendo o dinamismo do mundo-vivido. In: CHRISTOFOLETTI, A. (org.). **Perspectivas da geografia**. São Paulo: Difel, 1982.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CLAVAL, Paul. Uma, ou algumas, abordagem(ns) cultural(is) na geografia humana? In: SERPA, A. (org.). **Espaços culturais: vivências, imaginações e representações**. Salvador: EDUFBA, 2008.

DE PAULA, Luiz Tiago; MARANDOLA JR., Eduardo. Memória e experiência no estudo da vulnerabilidade do lugar. In: **12 Encontro de geógrafos de América Latina, 2009, Montevideo, Anales**. Montevideo: Gega, 2009.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 29ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

FRÉMONT, Armand. **A região, espaço vivido**. Coimbra: Almedina, 1980.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo, Perspectiva, 1994.

GASPAR, Jorge. Inserção da área metropolitana de Lisboa no País, na Península Ibérica e na Europa. In: TENEDÓRIO, J. A. (Org.). **Atlas da área metropolitana de Lisboa**. Lisboa: Área Metropolitana de Lisboa, 2003.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. **Revista SemeaR 1**. Rio de Janeiro, nov. 1997, sem paginação. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html. Acesso em: 17 de abril de 2012.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 21ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

HOLANDA, Adriano. Questões sobre pesquisa qualitativa e pesquisa fenomenológica. **Análise Psicológica**, 3 (XXIV), p. 363-372, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOURENÇO, Eduardo. **Fernando pessoa revisitado**: leitura estruturante do drama em gente. 2ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

LOWENTHAL, David. Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica. In: CHRISTOFOLETTI, A. (org.) **Perspectivas da geografia**. São Paulo: Difel, 1982.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARANDOLA JR., Eduardo. Tempo e espaço cotidiano – Crônicas de um tecido inacabado. In: MARANDOLA JR., E. e GRATÃO, L. H. B. (org.) **Geografia & literatura**: Ensaio sobre geograficidade, poética e imaginação. Londrina: EDUEL, 2010.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. 4ª ed. **Técnicas de pesquisa**. São Paulo: Editora Atlas, 1999.

MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MITERRAND, Henri. **Le discours du roman**. 2ª ed. Paris: P.U.F, 1986.

PESSOA, Fernando. **Odes de Ricardo Reis**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1994.

PINHEIRO, Délio José Ferraz e SILVA, Maria Auxiliadora da (Org.). A cidade e seus símbolos. In: PINHEIRO, D. J. F. e SILVA, M. A. (org.). **Visões imaginárias da cidade da Bahia**: um diálogo entre a geografia e a literatura. Salvador: EDUFBA, 2004.

PINHEIRO, Délio José Ferraz e SILVA, Maria Auxiliadora da (Org.). **Imagens da cidade da Bahia**: Um diálogo entre a geografia e a arte. Salvador: EDUFBA, 2007.

POCOCK, Douglas C. **Humanistic geography and literature**: essays on the experience of place. New Jersey: Barnes & Noble Books, 1981.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RELPH, Edward. **Place and placelessness**. Londres: Pion, 1976.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

RICOEUR, Paul. Narratividade, fenomenologia y hermenêutica. **Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura**, Universitat Autònoma de Barcelona, nº 25, p. 189-207, 2000.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS, Milton. **O centro da cidade do Salvador**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SERPA, Angelo. **Cidade popular**: trama de relações sócio-espaciais. Salvador: EDUFBA, 2007.

SERPA, Angelo. Como prever sem imaginar? O papel da imaginação na produção do conhecimento geográfico. In: SERPA, A. (org.). **Estudos culturais**: vivências, imaginações e representações. Salvador: EDUFBA, 2008.

SERPA, Angelo. **Lugar e mídia**. São Paulo: Contexto, 2011.

SILVA, Geraldo. Entre a representação e a revelação. Kevin Lynch e a construção da imagem (do nomadismo) da cidade. **Lugar comum**, nº30, p. 165-175, 2010.

SILVA, Maria Auxiliadora da; SILVA, Harlan Rodrigo Ferreira da. **Geografia, literatura e arte: reflexões**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. **José Saramago: entre a história e a ficção**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, O. G. (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Edições Guanabara, 1987.

TENEDÓRIO, José António (Org.). **Atlas da área metropolitana de Lisboa**. Lisboa: Área Metropolitana de Lisboa, 2003.

TISSIER, Jean-Louis. Géographie et Litterature. In: BAILLY, A.; FERRAS, R.; PUMAIN, Denise (orgs.). **Encyclopédie de géographie**. Paris: Economica, 1991.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.