

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NO ROMANCE URBANO DE ERICO
VERISSIMO: *Caminhos cruzados, Noite, O prisioneiro e Incidente em Antares*

Luzi Lene Flores Prompt

PORTO ALEGRE

2007

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
F A C U L D A D E D E L E T R A S
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NOS ROMANCES URBA-
NOS DE ERICO VERISSIMO: Caminhos cruzados, Noite, O prisio-
neiro e Incidente em Antares

Luzi Lene Flores Prompt

Prof.^a Dr.^a Alice T. C. Moreira
Orientadora

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor em Letras, Área de
Concentração em Teoria da Literatura

Instituição depositária:
Biblioteca Central Irmão José Otão
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, julho de 2007.

AGRADECIMENTOS

À Direção da Faculdade de Letras da PUCRS e de seu Programa de Pós-Graduação;

À Prof.^aDr.^a Alice T. C. Moreira, pela colaboração inestimável que dedicou a esta orientanda inesperada;

À Prof.^a Dr.^a Maria da Glória Bordini, pela amizade, incentivo e colaboração nos primeiros anos dessa caminhada;

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação, em especial às Profs. Drs. Regina Zilberman e Maria Luíza Ritzel Remédios pelas aulas exemplares;

À CAPES e ao CNPQ, pelo incentivo à pesquisa;

À minha família, pelo amor e compreensão;

Ao Tagôre pela paciência;

Aos colegas, sempre solidários, em especial, Adeítalo, André Mitidieri, Conceição, Eneida, Marcelo, Maria de Lourdes e Wagner.

Aos funcionários do PPGL, pelos inúmeros esclarecimentos.

RESUMO

ÁREA:

TEORIA DA LITERATURA

NÍVEL:

Tese de Doutorado

Análise do discurso da ficção romanesca que aborda questões relativas à representação do espaço no romance urbano de Erico Veríssimo. O espaço é considerado como o conjunto de relações existentes entre os lugares, as personagens, as ações e o tempo, no qual a perspectiva ou ponto de vista narrativos interferem na representação do mesmo. Isso remete igualmente ao contexto ideológico da narrativa, uma vez que a ocupação humana impregna de valores os lugares habitados. As espacialidades expressas nas cidades fictícias de *Caminhos cruzados*, *Noite*, *O prisioneiro* e *Incidente em Antares*, compreendidas nos aspectos econômicos, sociais e políticos, são analisadas considerando as informações provindas da Geografia Cultural e Humana e as polaridades espaciais: dentro/fora; privado/público e ser/parecer.

Palavras-chave: Erico Veríssimo. Espaço urbano. Geografia Cultural. Ponto de vista. *Caminhos cruzados*. *Noite*. *O prisioneiro*. *Incidente em Antares*.

RÉSUMÉ

THÉORIE DE LA LITTÉRATURE

Thèse du Doctorat

Analyse du discours de la fiction romanesque, abordant les questions relatives à la représentation de l'espace dans le roman urbain de Erico Veríssimo. L'espace est considéré comme ensemble des relations existents entre les lieux, les personnages, les actions et le temps, dans lequel la perspective ou point de vue du récit interfèrent dans la représentation du même. Ça renvoie au contexte idéologique du récit, une fois que la occupation humaine imprègne de valeur les lieux habités. Les espacialités extériorisés dans les villes fictifs de *Caminhos cruzados*, *O prisioneiro*, *Noite [L'Inconnu]* et *Incidente em Antares*, comprenant dans les aspects économiques, sociales et politiques, sont analysés considérant les renseignements dérivés de la Géographie Culturelle et Humaine et les polarités spatiales: dedans/dehors, privé/public et être/paraître.

Mots clés: Erico Veríssimo. Espace urbain. Point de vue. Géographie Culturelle. *Caminhos cruzados*. *Noite*. *O prisioneiro*. *Incidente em Antares*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	ESTRUTURA DO ESPAÇO REPRESENTADO.....	13
2.1	A NARRATIVA E A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO.....	23
2.2	O ESPAÇO HUMANO NA PERSPECTIVA INDIVIDUAL E CO- LETIVA.....	30
2.3	ESPAÇO URBANO PAISAGEM DE VIVÊNCIA	41
3	CIDADE DA VIVÊNCIA: CAMINHOS CRUZADOS	54
4	CIDADE INVERTIDA: NOITE	82
5	OLHAR DO OUTRO SOBRE A CIDADE: O PRISIONEIRO	105
6	CIDADE DA APARÊNCIA: INCIDENTE EM ANTARES ..	130
7	CONCLUSÃO	159
8	REFERÊNCIAS.....	169
9	ANEXO – CURRICULUM VITAE	176

1 - INTRODUÇÃO

A partir da análise do discurso da ficção romanesca, aborda-se as questões relativas à representação do espaço no romance urbano de Erico Verissimo. Na prosa de ficção, o autor constrói, através da linguagem, um universo cujas características toma emprestadas do mundo real, de modo que os textos ficcionais apresentam o real necessariamente reformulado conforme as intenções e paradigmas do autor. Entendendo o espaço como o conjunto de relações existentes entre os lugares, as personagens, as ações e o tempo, o leitor percebe ou apreende esse elemento através do discurso do narrador ou das personagens, portanto, a perspectiva ou ponto de vista narrativos interferem na representação do mesmo.

Não são muitos os teóricos que tratam especificamente do espaço na literatura. Tomachevski, em *Temática* (cf. 1971), dispõe de algumas linhas para tratar de tempo e espaço, mais para o tempo do que para o espaço. Segundo ele, existem dois casos característicos quanto à escolha do lugar da ação: o caso estático, todas as personagens reunidas num mesmo local; e o cinético, as personagens deslocam-se por vários outros espaços. Os autores Bourneuf e Ouellet dedicam um capítulo de sua obra *O universo do romance* (cf. 1976) para discutir o espaço. Segundo os autores, o romancista, à semelhança do dramaturgo, fornece sempre um “mínimo de indicações geográficas”, sejam simples pontos de referência ou explorações metódicas, para lançar a imaginação do leitor ao local onde se passa a ação. Aguiar e Silva, na obra *Teoria da Literatura* (cf. 1967), considera o espaço como elemento da narrativa, porém não desenvolve o assun-

to da mesma forma como faz com as personagens. Carlos Reis, em *O conhecimento da literatura* (cf. 1995) e no *Dicionário de narratologia* (cf. 1987), entende espaço como todos os componentes físicos que servem de cenário para o desenvolvimento da ação e para a movimentação das personagens.

Na França, Georges Poulet, em *O espaço proustiano* (cf. 1992), considera que a narrativa de Proust, *Em busca do tempo perdido*, desde o primeiro momento narrativo, em que o narrador acorda e demora em se situar no espaço-tempo da diegese, configura-se também como uma busca do espaço perdido. No Brasil, Osman Lins busca fazer uma tipologia do espaço romanesco ao analisar obras de Lima Barreto, em seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco* (cf. 1976).

A fortuna crítica das obras de Erico Verissimo é extensa, mas poucos autores dedicaram-se exclusivamente ao estudo da representação do espaço nas mesmas. Didier Gonzalez (cf. 1995) trata do espaço em *O continente*, que, para ele, além de ser um romance histórico, é também geográfico. Para o autor, as personagens dessa obra são definidas por seu lugar no espaço; isso e uma combinação de diferentes tipos de focalização permitem perceber cada personagem na totalidade de relações que a constituem e que se traduzem quase sempre por um componente particular com relação ao espaço. Célia Ferraz de Souza (cf. 2000) também trabalha o espaço em *O tempo e o vento*, mas seu interesse está voltado para a arquitetura. A autora busca perceber, na arte literária, como a obra arquitetônica ou urbanística detém um significado, e como é portadora de uma representação, pois, segundo ela, pode expressar o sentido da sociedade que a construiu.

Hoje se percebe uma nova tendência de estudar literatura vinculada à Geografia, como já se fez com a História. Os teóricos da geografia consideram que não há sociedade sem espaço para lhe servir de suporte e pretendem estudar o meio na sua ambivalência, combinando o caráter físico com o fenomenológico.

A geografia cultural é um subcampo da geografia, que se difundiu a par-

tir da Europa. Já na geografia europeia do final do século XIX, a paisagem cultural centralizava o interesse pela cultura, entendendo esta última como resultado da ação humana alterando a paisagem natural. A partir da década de 70 e durante a década seguinte, a geografia cultural passou por um processo de renovação. Os anos 90 foram marcados pela renovada importância da geografia cultural, que se deu com a denominada “virada cultural”. Nessa renovação, o conceito de cultura é redefinido, sendo visto “como um reflexo, uma mediação e uma condição social. Não tem poder explicativo, ao contrário, necessita ser explicada” (CORRÊA; ROSENDAHL, 2003, p.13). A cultura vai ser encarada como um conjunto de saberes cunhado no seio das relações sociais de uma sociedade de classes. Essa redefinição dota a cultura de um sentido político, pois são reconhecidas culturas distintas, associadas às classes sociais. Há a cultura da classe dominante, que é hegemônica, e as culturas alternativas (também chamadas residuais ou emergentes). Considerando esse novo sentido, os geógrafos começam a percorrer inúmeros caminhos para dar inteligibilidade à ação humana.

Nesses caminhos podem ser consideradas tanto as dimensões materiais da cultura como a sua dimensão não-material, tanto o presente como o passado, tanto objetos e ações em escala global como regional e local, tanto aspectos concebidos como vivenciados, tanto espontâneos como planejados, tanto aspectos objetivos como intersubjetivos. O que os une em torno da geografia cultural é que “esses aspectos são vistos em termos de significados e como parte integrante da espacialidade humana” (CORRÊA; ROSENDAHL, 2003, p.14). As espacialidades expressas na cidade podem ser mais bem compreendidas nos aspectos econômicos, sociais e políticos, se analisadas sob a dimensão cultural:

Para o geógrafo, a cidade é uma unidade de análise consistindo em um conjunto de edifícios, atividades e população conjuntamente reunidos no espaço. A cidade pode ser distinguida de outras formas de assentamento, em termos de densidade de concentração desses atributos (CLARK, 1991, p. 37).

Segundo D. Lynch (s/d), cada indivíduo tem uma imagem própria e única da cidade, que raramente ou mesmo nunca é divulgada, mas que, contudo, se aproxima da imagem pública e que, em meios ambientes diferentes, se torna mais

ou menos determinante, mais ou menos aceite.

Por isso, o tema está intimamente ligado ao ponto de vista, que indica o lugar do sujeito que vê e seus diferentes ângulos de visão. Explicitando as marcas presentes no discurso, percebe-se que prepondera determinada perspectiva ou ponto de vista na representação dos aspectos espaciais presentes na diegese da ficção romanesca de Verissimo. Para isso, foi utilizada a teoria de B. Uspensky (cf. 1973) que, em seu livro *A poética da composição*, retoma o conceito de dialogismo, de M. Bakhtin, examinando-o como parte do ponto de vista e desenvolvendo a idéia de polifonia relacionada ao nível da composição narrativa. Propondo uma abordagem estrutural da obra artística, B. Uspensky apresenta o ponto de vista como elemento essencial da constituição de qualquer manifestação de arte, abrangendo literatura, pintura, cinema, teatro, que por definição possuem dois planos: o da expressão (representação) e o do conteúdo (o que é representado).

A análise do ponto de vista tenciona contribuir para a reflexão sobre a narrativa ficcional, associando-a à organização social e aos mecanismos ideológicos da realidade, pois a ficção romanesca evidencia o fato de que a realidade não deve ser concebida como limitação do possível.

A importância do estudo do espaço na ficção romanesca está em ser esse elemento dominante no universo ficcional. Por outro lado, é espaço inventado, que enriquece e transgride o real e condiciona a reformulação do mundo apreendido pelo leitor, ao mesmo tempo em que possibilita a compreensão deste.

O espaço estabelece articulações funcionais com as restantes categorias que constituem a narrativa e integra os componentes físicos que servem de cenário para o desenrolar da ação e para a movimentação das personagens. No caso dos romances urbanos de Erico Verissimo, cuja crítica não inclui os aspectos espaciais, tratá-los na dimensão mesológica, a partir da Geografia Cultural e Humana, justifica-se na medida em que é um aspecto desconsiderado da arte romanesca do escritor, que poderá contribuir para nova valorização de sua obra.

Dessa forma, estudou-se a representação do espaço na obra de Erico Verissimo, recortando-o no âmbito urbano. A pesquisa é exploratória, de caráter ana-

lítico-explicativo. Consiste no levantamento de conceitos sobre o espaço e sua representação na arte narrativa, colhidos na bibliografia teórica e na aplicação desses à análise do *corpus*, constituído das seguintes obras de Erico Verissimo: *Caminhos cruzados* e *Noite*, por apresentarem o espaço urbano por seu lado psico-sociológico, um a partir de um mosaico de visões de representantes das diversas classes sociais, o outro pela fragmentada desorientação interior de um indivíduo. *O prisioneiro* e *Incidente em Antares*, também são objetos de estudo, por igualmente terem como cenário a cidade, vista pelo ângulo do invasor estrangeiro, num caso, e, no outro, por sujeitos de além-túmulo, em seus aspectos principalmente políticos.

Para realizar tais propósitos, o primeiro capítulo, aqui desenvolvido, denominado Estruturas do Espaço Representado apresenta duas subdivisões: “A narrativa e a representação do espaço” e “O espaço humano na perspectiva individual e coletiva”. No primeiro subtítulo, desenvolve-se o percurso histórico dos estudos realizados por teóricos da literatura sobre esse elemento da narrativa. Nos subtítulos subseqüentes, explora-se a concepção de espaço - físico, humano, cultural e axiológico - na perspectiva da Geografia Cultural.

Nos capítulos seguintes, analisa-se a representação do espaço nas obras selecionadas, utilizando-se a teoria sobre o ponto de vista, de Uspensky, as informações provindas da Geografia Cultural, complementadas por autores provindos de outras áreas e pela análise estilística das descrições. No segundo capítulo, efetua-se a análise de *Caminhos cruzados*, a representação de uma cidade onde se cruza o cotidiano dos privilegiados, com o dos assalariados e despossuídos. No terceiro capítulo, analisa-se *Noite*, obra na qual a imagem da cidade chega através da jornada de uma personagem desmemoriada, conduzida por figuras marginais, que lhe apresentam os aspectos sombrios da cidade. No quarto capítulo, *O prisioneiro*, o espaço é representado pelo olhar estrangeiro integrante de tropas de ocupação de uma cidade asiática, durante um momento de conflito político. Em seqüência, a análise de *Incidente em Antares*, em que a narração se desenvolve a partir de diversos pontos de vista sobre a cidade interiorana, cujo cotidiano é quebrado pela volta dos mortos insepultos, que, na condição de defuntos, podem romper com as barreiras sociais, políticas e econômicas para de-

nunciar a hipocrisia da sociedade. Finalmente, na Conclusão, são retomados aspectos que as obras possuem em comum nas suas representações das cidades, comprovando-se que a representação do espaço, em articulação com os outros elementos narrativos, remete igualmente ao contexto ideológico da narrativa, uma vez que a ocupação humana impregna os locais de valores.

2 – ESTRUTURAS DO ESPAÇO REPRESENTADO

A ficção romanesca constitui, através da narrativa, um universo autônomo, integrado por lugares, personagens e ações fictícios. Estabelece o simulacro de uma realidade física existente que nos é relatado através de uma entidade também fictícia, o narrador. Na *Poética*, quando Aristóteles se refere aos modos como se efetua a imitação, comenta o papel do narrador:

Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca) (1979, p.444).

O narrador comunica informações e constrói um universo que é dado a conhecer ao pressuposto narratário através de seu enunciado. O universo criado é a história ou universo diegético, que, apesar de ficcional, não impede o estabelecimento de conexões com o mundo real. Vários autores distinguem a história ou diegese do discurso. A história é feita dos acontecimentos, personagens, situações, espaços, objetos, etc. que constituem o conteúdo, enquanto o discurso fica em nível da expressão. Para Tomachevski, que denomina a história de “fábula” e o discurso de “trama”, “fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento disso” (1971, p.173).

Segundo Genette, na obra *Discurso da narrativa* (s/d), a função da narrativa é contar uma história ou relatar um fato. O narrador pode se colocar fora da história ou ser uma personagem dentro dela. Os narradores que participam da história narram em primeira pessoa. Podem ser os protagonistas ou apenas participantes como personagens secundárias. Podem ser também observadores da

história, sem dela participarem diretamente. O narrador em terceira pessoa não é identificado como personagem da história e refere as personagens participantes na terceira pessoa. Genette rejeita as expressões narrativa em primeira pessoa e narrativa em terceira pessoa, pois considera que o narrador está na sua narrativa como sujeito da enunciação, na primeira pessoa (Id. Ibid.).

Vinculada à figura do narrador temos a do narratário, que é o destinatário do texto narrativo. Considerado por Genette como outro elemento da situação narrativa, o narratário seria mais uma personagem, que se coloca no mesmo nível diegético que o narrador, ou seja, para o narrador dentro da história (intradiegético), um narratário intradiegético, e assim sucessivamente em cada nível. O narratário é uma figura diferente do leitor, mesmo o virtual. A função enunciativa do narrador permite postular a existência do destinatário do ato narrativo:

O narratário constitui o destinatário imediato da narrativa (o leitor real poderá ser um seu destinatário mediato), instituído também como “ser de papel” com existência puramente textual, dependendo diretamente do narrador que se lhe dirige de forma explícita ou implícita (REIS, 1987, p. 351-2).

A relação entre narratário e narrador está ligada ao que alguns estudiosos chamam de ângulo de visão, foco narracional, ponto de ótica, perspectiva ou ponto de vista. Ao enunciar, o sujeito da enunciação assume a língua por instrumento e todas as visões são relativizadas e determinadas pelo seu posicionamento, pois um indivíduo sempre vê de determinado ângulo. Ao enunciar uma narrativa, o narrador formula o discurso. Nele se encontram as modalidades de elaboração da informação diegética, incluindo a perspectiva narrativa adotada. A focalização ou ponto de vista define a estratégia de representação narrativa.

O estudo da perspectiva narrativa ganhou destaque no campo da narratologia a partir do século XIX, coincidindo com o aparecimento do individualismo na sociedade dita moderna. A focalização é a modalidade de concretização técnico-literária em que a perspectiva se traduz.

Tomachevski (cf. 1971) distingue dois modelos de narração: a objetiva e a subjetiva, que se diferenciam no que se refere ao conhecimento do narrador transmitido através da história. Na narração subjetiva o narrador sabe até dos pensamentos mais secretos do herói e, na narração objetiva, para cada informa-

ção há uma explicação de como e quando o narrador tomou conhecimento dos fatos.

Todorov (cf. 1971) diz que os aspectos, diferentes tipos de percepção reconhecíveis na narrativa, refletem a relação entre um ele (na história) e um eu (no discurso), entre personagem e narrador. Retoma a classificação de J. Pouillon, modificando-a. Na sua perspectiva, a visão “por trás” de Pouillon muda para narrador>personagem - neste caso o narrador sabe mais que a personagem, fórmula com frequência utilizada na narrativa clássica. A visão “com” é alterada para narrador=personagem - o narrador sabe tanto quanto as personagens, não fornecendo nenhuma informação dos acontecimentos antes de as personagens a terem encontrado. Esse segundo tipo de classificação também é difundido, principalmente, na literatura moderna. A terceira fórmula, a visão “de fora”, equivale a narrador<personagem - o narrador sabe menos que qualquer das personagens, descrevendo unicamente o que vê, ouve, etc., sem ter acesso a sua consciência. Esse último tipo é mais raro, normalmente utilizado em romances policiais. No segundo caso, o de o narrador saber tanto quanto a personagem, Todorov observa que se pode obter o efeito de “visão estereoscópica” quando o narrador assumir a perspectiva de personagem a personagem, dando visão mais complexa da ação descrita através da pluralidade de percepções.

A perspectiva narrativa também é estudada no capítulo Modo, de Gérard Genette. Para o autor, perspectiva é uma designação importada das artes plásticas para referir o conjunto de procedimentos relativos à focalização. Pode ser entendida como a quantidade e a qualidade de informação diegética veiculada. A perspectiva narrativa relaciona-se com o estatuto do narrador, ou melhor, com a situação narrativa instaurada pelas circunstâncias em que se processa a narração. Genette prefere o termo focalização como suporte para sua sistematização. Podemos resumir dizendo que, para o autor, o ponto de vista confunde duas questões distintas: quem fala e de quem é a visão apresentada, pois uma personagem pode não ser o narrador, mas a história pode ser focalizada através dela, sendo dela a consciência ou posição através da qual os acontecimentos são enfocados. Outrossim, o ponto de vista, além de indicar as coordenadas espaciais do sujeito que vê, remete a um juízo atribuído pelo sujeito, pois a perspectiva narrativa não pode dissociar-se da representação dos sentidos ideológicos que

regem o texto narrativo.

O ponto de vista deve ser considerado procedimento importante das estratégias de representação: “além de condicionar a quantidade de informação veiculada, atinge a sua qualidade, por produzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação” (REIS & LOPES, 1987, p.247). A instituição da focalização a partir de um determinado campo de consciência privilegia não só o que a personagem vê, mas também as emoções inerentes a uma atitude valorativa. Assim a personagem como entidade focalizadora permite uma imagem particular do elemento focalizado e uma reação subjetiva a essa imagem. Os vários tipos de focalização refletem as “visões de mundo” (do narrador ou das personagens), que ilustram os vetores ideológicos representados na narrativa.

B. Uspensky (cf. 1973) supõe que a estrutura do texto artístico possa ser descrita pela investigação dos vários pontos de vista (diferentes posições do narrador a partir das quais a narração ou descrição é conduzida) e pela investigação das relações entre esses pontos de vista (sua ocorrência ou não; suas possíveis trocas de um ponto de vista para outro). O autor destaca quatro níveis ou planos de composição narrativa: ideológico ou avaliativo, fraseológico, espaço-temporal e psicológico.

O plano ideológico, que o autor considera aspecto fundamental do ponto de vista, representa o nível de avaliação, no sentido de sistema geral de visualização de mundo de forma conceitual. Sua análise fixa-se no entendimento intuitivo, pois abrange o plano das idéias. A avaliação ideológica pode desenvolver-se a partir de um ponto de vista único e dominante, ou de posicionamentos múltiplos. No primeiro caso, a narrativa possui uma estrutura monológica, pois o ponto de vista dominante subordinará os outros na obra. No segundo caso, a estrutura narrativa é polifônica, pois se podem observar mudanças distintas na posição do narrador no plano ideológico, reveladas principalmente na maneira pela qual as personagens avaliam o mundo ao seu redor.

O plano fraseológico é o das características do discurso. A diferenciação de pontos de vista nesse plano se evidencia através da utilização de diversos meios de expressão para descrever personagens diferentes ou através do uso de

uma forma ou outra de discurso indireto na descrição. Uspensky considera que uma narrativa pode ser conduzida a partir de um único ponto de vista, que não precisa necessariamente coincidir com o do autor, ou em outro caso o ponto de vista fraseológico do narrador coincide com o de uma das personagens. Uspensky ressalta que o narrador pode assumir posição interna ou externa em relação à personagem que está sendo descrita, dependendo da ênfase que queira dar ao distanciamento ou à familiaridade com essa personagem. A posição externa caracteriza-se pela reprodução das particularidades externas da fala da personagem. Na posição interna, os pontos de vista fraseológicos da pessoa que descreve e da pessoa descrita (personagem que fala) estão aproximados. Através da posição narracional interna ou externa é possível relacionar o plano fraseológico aos outros planos. Por exemplo, ao descrever determinado espaço o narrador pode fazer uso da perspectiva de uma determinada personagem, imitando seu discurso.

O ponto de vista no plano espaço-temporal está basicamente ligado à especificação da posição do narrador, que possibilita definir, através de coordenadas espaciais ou temporais, a perspectiva a partir da qual a narrativa é conduzida. Referente às coordenadas espaciais, pode-se registrar coincidência ou não-coincidência das posições do narrador e de uma determinada personagem. No primeiro caso, o narrador pode parecer “conectado” à personagem, temporariamente ou durante toda a narrativa, confundindo-se com a personagem e assumindo seu sistema ideológico, fraseológico e psicológico. Nesse caso, que é mais freqüente nas narrativas, a localização espacial do narrador poderá ser determinada com precisão, pois sua posição é definida. Há também a possibilidade de coincidência quando o narrador apenas acompanha a personagem, mas não se confunde com ela, dando uma visão “suprapessoal”. Há então equivalência no plano espacial, mas divergência nos sistemas ideológico, psicológico e fraseológico.

No segundo caso, em que a posição espacial do narrador não coincide com a de nenhuma personagem participante da ação, o narrador pode apresentar seu ponto de vista através da visão seqüencial, da cena silenciosa ou adotar o ponto de vista panorâmico. Na visão seqüencial, o ponto de vista do narrador move-se seqüencialmente de uma personagem para outra, de um detalhe para outro, ca-

bendo ao leitor reunir de uma forma coerente as descrições isoladas. A visão do narrador se assemelharia ao movimento de uma câmara de filmagem. Dentro da visão sequencial há duas possibilidades distintas: o narrador coloca-se próximo às personagens, num contínuo vaivém ou adquire uma posição espacial não-especificada, visualizando diversas personagens colocadas em vários locais diferentes, os quais não poderiam ser vistos de um único ponto de vista, o que indica que o narrador se move de um local para outro e olha uma personagem de cada vez.

A cena silenciosa e o ponto de vista panorâmico caracterizam-se pela localização do narrador, segundo a qual é possível uma descrição generalizada. Nos dois casos, o narrador, pela distância espacial em que se encontra, é um observador. Na cena silenciosa, o narrador, localizado a certa distância da ação, explora a descrição pantomímica do comportamento das personagens, retratando seus gestos, mas não suas palavras. O ponto de vista panorâmico é a visão globalizante de um narrador que se coloca acima da ação.

Da mesma forma como a localização do observador-narrador pode ser determinada no espaço tridimensional, também sua localização temporal pode ser estabelecida. Pode o narrador marcar o tempo e ordenar os eventos cronologicamente a partir da posição de uma das personagens ou pode usar seu próprio esquema temporal. No primeiro caso, o tempo do narrador coincide com a medição subjetiva da duração dos eventos pertencente a uma personagem específica. No segundo, o narrador pode trocar de posição, tomando de empréstimo a percepção de tempo primeiro de uma personagem, depois de outra, ou assumindo sua própria posição temporal, que pode não coincidir com a percepção individual de tempo de nenhuma das personagens. Essas combinações variadas de pontos de vista recebem o nome de posições temporais múltiplas.

O narrador pode combinar vários pontos de vista de posições temporais múltiplas. Pode mudar de posição e descrever os eventos de pontos de vista alternados, que podem pertencer a diferentes personagens. Pode apresentar o mesmo evento de diferentes pontos de vista, assim como relatar eventos reunidos consecutivamente. Pode ainda combinar dois planos temporais diferentes, de modo a produzir uma dupla perspectiva, proveniente do duplo posicionamen-

to do narrador, que descreve os eventos a partir da perspectiva de uma dada personagem adotando seu “tempo presente”, com conhecimento limitado dos fatos, ao mesmo tempo em que os narra a partir de seu próprio ponto de vista, exterior à narração, assumindo sua própria época e um total conhecimento dos fatos.

A alternância da posição temporal, bem como a posição temporal de onde se conduz a narrativa, é expressa pela forma gramatical. Desse modo, a alternância entre presente e pretérito adquire significado especial no campo da poética e objetiva inserir o leitor diretamente na ação narrativa, colocando-o no centro da cena descrita.

O plano espaço-temporal se relaciona com os demais planos, especialmente com o psicológico, pois a descrição do ponto de vista espaço-temporal pode depender da consciência ou da percepção individual de uma determinada personagem. Partindo da idéia de que o narrador, ao construir seu texto pode optar por estruturar seus eventos e as personagens do ponto de vista subjetivo (da consciência ou percepção individual) ou pode descrever os eventos de forma objetiva, há possibilidade de combinar as duas técnicas. Quando o ponto de vista do narrador depende de uma consciência individual, Uspensky fala de um ponto de vista psicológico.

A descrição subjetiva é interna e usa dados das percepções de uma ou de várias consciências, trabalhando com impressões. A descrição objetiva é externa e trabalha com fatos, pois resulta do ponto de vista particular e retrospectivo do narrador, diferentemente da primeira, que se apresenta como resultado de uma posição sincrônica do narrador. Esses dois princípios narrativos permitem ao narrador jogar, no plano psicológico, com dois pontos de vista: interno e externo.

Na visão externa a personagem pode ser descrita ou em relação a fatos definidos (objetividade do relato), sem depender do sujeito que a descreve, ou pode sê-lo através da opinião de um observador (subjetividade do relato). No primeiro caso, a descrição é “suprapessoal”, pois possui um caráter impessoal e a colocação do observador é espacial e temporalmente indeterminada. A objetividade do relato e o distanciamento do narrado, nesse caso, são enfatizados por expressões como: “ele disse”; “ele fez”, etc. No segundo caso, o observador e-

mite sua opinião sobre o que está descrevendo e utiliza expressões como: “parece ter pensado”; “ele aparentemente sabia”, etc.

A visão interna da pessoa descrita ocorre por meio da descrição do próprio ponto de vista da personagem ou de um ponto de vista de fora. Para isso, são usados os *verba sentiendi* como sinais de descrição, ficando presentes as expressões que descrevem um estado interior como: “parecia”, “como se”, etc.

As duas possibilidades compositivas – externa e interna – possibilitam a existência de quatro casos de organização narrativa. O primeiro, sistematicamente externo, caracteriza-se pela objetividade com que os eventos são descritos, por ser a ação imotivada e os estados íntimos das personagens não serem levados em conta. O segundo, sistematicamente interno, representa a ação de um dado ponto de vista, através da percepção de uma determinada personagem (casos resultantes de diferentes combinações da narrativa em primeira pessoa). No terceiro, o da mudança seqüencial da posição do narrador, cada cena é descrita de uma determinada posição, como se o narrador ligasse seu ponto de vista ao de uma personagem, mas sua posição muda em seqüência, de um ponto de vista para outro durante a narração (aqui, os *verba sentiendi* são empregados para identificar a personagem que está servindo de veículo para a visão do narrador). A última possibilidade de organização é a mudança nas posições do narrador, usadas simultaneamente. Apresenta-se uma cena de diferentes perspectivas, mas o narrador não toma parte na ação, coloca-se acima dela, numa posição de observador privilegiado dos acontecimentos, sentimentos e experiências.

A partir dessas possibilidades de enfoque surgem três tipos de personagens. Há as personagens que nunca funcionam como veículos do ponto de vista psicológico interno, mas sempre do externo. Depois, há aquelas que, ao contrário das anteriores, nunca são descritas a partir do ponto de vista externo, e, por isso, o autor nunca utiliza expressões modais, como “aparentemente”, “como se”, em sua caracterização. Finalmente, há as personagens descritas tanto do ponto de vista interno como do externo, servindo como veículos da percepção do autor e objeto dessa mesma percepção.

Depois de examinar as várias manifestações de pontos de vista em termos de planos, considerando as características fraseológicas e de avaliação ideológi-

ca - em termos de perspectiva espaço-temporal, em termos de descrição subjetiva-objetiva, cada qual em seu plano correspondente –, Boris Uspensky apresenta as possibilidades de inter-relações do ponto de vista na condução da narrativa.

O caso mais comum é aquele em que o ponto de vista de alguém se manifesta em todos ou quase todos os planos da obra. Nesse caso, o narrador pode conduzir narração de sua própria posição ou assumir o ponto de vista de uma dada personagem em todos os aspectos possíveis. Pode ocorrer, também, a não-coincidência de pontos de vista nos diferentes planos.

No caso de não-coincidência do nível ideológico com o fraseológico, a narração é feita do ponto de vista de uma determinada personagem, ao passo que o propósito compositivo é avaliar a personagem de algum outro ponto de vista. Assim, no nível fraseológico, a personagem funciona como veículo do ponto de vista do narrador, enquanto no plano ideológico ela é objeto de focalização. Em consequência dessa não-coincidência, surge a ironia, porque o narrador associa-se às frases da personagem, mas distancia-se delas em termos de ideologia e de juízo. Já a não-coincidência dos níveis ideológico e psicológico pode ser percebida quando a descrição da personagem está condicionada pela atitude do narrador em relação a ela. Assim, as descrições “internas” ou “externas” das personagens determinam sua diferenciação em simpáticas ou não-simpáticas, pois Uspensky acredita que uma descrição a partir de fora ou de dentro é condicionada pela sintonia do narrador em relação à personagem.

O posicionamento espaço-temporal pode, também, não concordar com a perspectiva adotada em outros níveis da obra. A não-coincidência dos pontos de vista espacial e temporal com o psicológico acontece nos casos em que a personagem, de cuja percepção visual e de tempo o narrador se apropria, é descrita de uma perspectiva externa, ou seja, o narrador se coloca num lugar e tempo próximos à personagem, mas nunca adota sua percepção individual. A divergência entre os pontos de vista espaço-temporal e o fraseológico ocorre quando a descrição da cena está ligada à perspectiva de uma personagem, mas os traços fraseológicos são de outra. Desse modo, coexistem, num mesmo trecho, dois pontos de vista distintos, relativos a planos diferentes.

Por fim, Uspensky aponta para a combinação de posicionamentos diversos num mesmo nível da obra, que ocorre com a articulação de vários pontos de vista diferenciados, usados simultaneamente. Esse fenômeno acarreta complexidade na estrutura compositiva, porque as várias posições podem pertencer, tanto a diferentes personagens, quanto a diferentes narradores.

O autor levanta as possibilidades de inter-relações do ponto de vista nos diferentes planos da obra literária, sem, no entanto esgotá-las, pois segundo seu entender cada obra apresenta um “microcosmo, organizado de acordo com suas próprias leis e caracterizado por sua própria estrutura espaço-temporal” (Op.cit.,1973, p.249). Para Uspensky, a noção de ponto de vista é ampla e organiza toda a composição e a distância entre voz e visão seria quando o narrador estivesse conectado a uma personagem no plano espaço-temporal, pois a voz seria do narrador, mas a visão da personagem.

2.1 – A NARRATIVA E A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO

Na literatura, a representação do espaço sempre ocorreu, mas a valorização dessa representação é recente. Pode-se não falar dele, mas sua presença é implícita. Genette diz que “Nossa linguagem é constituída de espaço” (1972, p.105) e que o descrédito do espaço, que a filosofia bergsoniana exprimia, ce-
deu lugar hoje a uma valorização contrária, que de certo modo implica o homem preferir o espaço ao tempo. Conclui:

Hoje a literatura – o pensamento - exprime-se apenas em termos de distância, de horizonte, de universo, de paisagem, de lugar, de sítio, de caminhos e de morada: figuras ingênuas, mas características, figuras por excelência, onde a linguagem se espacializa a fim de que o espaço, nela, transformado em linguagem, fale-se e escreva-se (Id.Ib.,p.106)

Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (cf. 1994) fala de

um romance onde o autor descreve o espaço da diegese de uma perspectiva geográfica e topográfica, acabando por dizer: “Se lerem de forma adequada, perceberão que Manzoni está desenhando um mapa; está criando um espaço. (...) constrói seu mundo de ficção emprestando aspectos do mundo real” (Op. cit., p. 79). A descrição desse mundo fictício é efetuada pelo narrador ou personagens conforme diferentes perspectivas.

Também Aguiar e Silva, na obra *Teoria da Literatura* (cf. 1967), considera o espaço (que chama de meio) como elemento fundamental da estrutura do romance: “O enredo constitui outro elemento fundamental da estrutura do romance, tal como as personagens e o meio” (Op. cit., p.246), mas não dedica muitas linhas para esse elemento. O autor utiliza-se da classificação tipológica de Wolfgang Kayser (cf. 1958) para falar do “romance de espaço”, cuja característica é dar prioridades à descrição do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais transcorre a intriga. Mais adiante ao discutir os tipos de personagens, atenta para o fato de a cidade, muitas vezes, aparecer como personagem básica de alguns romances, que segundo ele são denominados ambigualmente de romances urbanos. Nesses romances a cidade não é apenas o lugar onde decorre a intriga, mas constitui o assunto da narrativa. Há também outra classe de romance, onde a personagem principal seria o meio ou a realidade sociológica, aos quais as personagens estariam fortemente vinculadas ou subjugadas, como acontece nas narrativas naturalistas.

Há algumas outras obras teóricas que dedicam ao menos um capítulo ao estudo específico do espaço na literatura, entre elas: *O universo do romance* (cf. 1971), de Bourneuf & Ouellet, e *Lima Barreto e o espaço romanesco* (cf. 1976), de Osman Lins. Segundo Bourneuf & Ouellet, o espaço exprime-se em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra. Algumas vezes o espaço impõe limites à ação, podendo ser restrito, quando há preocupação em aprofundar a vida interior das personagens. Noutras vezes pode abranger um vasto mundo, no caso de personagens que se lançam à aventura. Segundo os autores, pode-se considerar num romance dois planos espaciais, o “real”, onde ocorre a ação, e o “imaginário” que passa pela interioridade das personagens. Assim, o espaço integra-se também à personagem, da mesma forma que à ação e ao tempo.

Para Osman Lins, a história ou diegese de um romance é um objeto compacto e intrincado. Seus fios se enlaçam entre si, refletindo outros incontáveis. O universo espaço-temporal está nela contido, mas apesar de seus fios enredados pode-se isolar o componente espacial e estudá-lo:

o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (LINS, 1976,p.72).

Segundo o autor, o espaço na ficção romanesca não se atém a descrições em que prepondera a visualidade, pois é mais abrangente, os demais sentidos interferem em sua concepção. Quaisquer que sejam os limites e limiares do espaço descrito na narrativa, ele adquire mais corpo na medida em que evoca outras sensações, que não as visuais. Essas questões relacionam-se diretamente com a perspectiva, pois na ficção romanesca o espaço se organiza a partir de uma entidade centralizadora, seja ela o narrador ou a personagem.

Apesar de seu caráter estático, de acordo com Osman Lins, o espaço pode assumir aspectos variados em termos de extensão: pode ir da imensidão de uma região, aos locais limítrofes de uma cidade ou um espaço interior privado. O espaço, nos seus aspectos geográfico, político e cultural, configura-se através das observações do narrador e/ou personagens. O deslocamento entre lugares, efetuado pelas personagens e/ou objetos, e as ações vão conferir-lhe temporalidade, mas interagindo com ele, esses elementos podem transformá-lo, ou o próprio espaço pode provocar ações ou eventos.

O espaço tem papel primordial na ficção romanesca, tanto no desenvolvimento da intriga quanto na influência que exerce sobre as personagens. Nas narrativas míticas o espaço é elemento dominante e, nas epopéias, sua amplitude se configura no fato de que, mesmo após o retorno do herói, continua aberto na dimensão vertical, pois um Deus ou os deuses ou uma aparição do além podem oferecer uma fuga para outra parte. No romance não existe tal possibilidade, nele o espaço é aberto horizontalmente e, no sentido vertical, é mais fechado que a epopéia, impedindo a possibilidade de fuga. No romance no século XIX, circunscrito e de conotação trágica, uma vez que não há possibilidade de evasão

com auxílio das divindades, o espaço encontra relevância nas descrições detalhadas das paisagens e locais, buscando reconstituir a casa, a rua, a cidade e arredores. Depois do cientificismo, o espaço, considerado como meio, tem profunda influência nos destinos das personagens. Começa a aparecer, também, com frequência, o espaço subjetivo. No século XX, o espaço assume um aspecto de provocador das ações das personagens, muitas vezes de caráter opressivo, e, geralmente, é mostrado através do olhar das personagens (cf. KRISTEVA, 1981).

O espaço representado pode ser distinguido como exterior, interior, fechado, aberto, público, privado, etc. Para Osman Lins, exterior é considerado o espaço circundante social e fisicamente, o cenário físico-geográfico, onde vivem e interagem as personagens. Interior é o que se encerra na mente, com todas suas vivências subjetivas. Espaço fechado é o interno a uma construção qualquer, como casa, prédio, hospital, pensão, etc., enquanto o espaço aberto inclui a rua, o céu, o campo, a montanha ou o oceano. Ambos podem ser classificados em espaço público e espaço privado, dependendo de cada caso.

O espaço subjetivo é constituído dos eventos mentais que ocorrem na personagem, suas recordações, visões de um futuro feliz, sentimentos, sensações, percepções, lembranças, desejos, experiências, etc. “Tudo na ficção sugere espaço, mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem” (LINS, 1972, p.69).

Finalmente, podemos diferenciar espaço e ambientação. Pode-se dizer que a personagem existe no plano da diegese e a caracterização no plano do discurso. A personagem diz respeito ao objeto em si; a caracterização, à sua execução narrativa. Esta é a distância que subsiste entre espaço e ambientação:

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1972, p.77)

Quanto à função que o espaço assume dentro da ficção romanesca, Osman Lins assegura que não se pode estudar isoladamente a funcionalidade de

um elemento espacial (como também de uma personagem, de uma estrutura temporal, etc.). Deve-se mesmo admitir a hipótese de um espaço ser funcional em determinada seqüência e essa seqüência mesma constituir um corpo estranho no conjunto da obra. A partir dessa premissa, aborda as funções que podem ser assumidas pelo espaço representado na ficção.

O espaço exerceria as funções de caracterizar, provocar e de situar a ação. A primeira função, caracterizadora, ocorreria quando o espaço serve de cenário, em geral restrito – um quarto, uma casa - , refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem. A inserção social desta também pode ser sugerida em grande parte por elementos exteriores, como o bairro ou a situação geográfica.

Quando o espaço interfere liberando energias da personagem, ocasionando ou causando a ação, sua função é provocadora. Normalmente a personagem transforma em atos a pressão sobre ela exercida pelo espaço, podendo este propiciar a ação ou provocá-la. O autor exemplifica o espaço provocador com o conto *Missa do Galo*, de Machado de Assis, e com o romance *O Estrangeiro*, de Camus. A outra função, de situar a ação, não é muito desenvolvida, afirmando apenas que muitas vezes o espaço serve exclusivamente para situar a personagem.

K. Hamburger refere-se ao espaço no segundo capítulo de seu livro *A lógica da criação literária* (cf. 1975), em uma subdivisão intitulada “A dêitica espacial”. Segundo a autora, a criação do tempo fictício (corrente ou parado), sucede por meio da criação do espaço. Um desses meios literários são os advérbios dêiticos temporais “hoje”, “amanhã” e “agora”, que correspondem fisicamente às noções indicadoras do espaço, como “em frente”, “em cima”, “embaixo”, etc. Os advérbios dêiticos de espaço e de tempo iluminam a estrutura da natureza ficcional, ou seja, a não-realidade da ficção. Esse caráter dos dêiticos ocorre especialmente nos advérbios do espaço, pois mostrar no espaço é um mostrar autêntico, ao passo que mostrar no tempo é apenas um mostrar transferido. Por mais unidos que sejam o espaço e o tempo, do ponto de vista epistemológico, a categoria do espaço distingue-se da do tempo por poder se transformar em representação concreta do espaço:

O espacial pode ser percebido e representado por nós, ao passo que o tempo, a “forma de opinião do sentido interno”, não pode ser percebido ou representado, mas somente sabido, isto é, levado à consciência na forma de noção. Não podemos mostrar no tempo, como podemos no espaço, e quando Bühler queria demonstrar o poder ilustrador das palavras indicadoras, limitou-se com prudência às espaciais (HAMBURGER, 1975, p.90).

Para Hamburger, qualquer realidade geográfica e histórica conhecida, se incluída no campo ficcional, é transformada em ilusão, porque as personagens, justamente por serem fictícias, não estão contidas no espaço e no tempo, mesmo quando a cena estiver montada sobre uma realidade espácio-temporal, porque para ela, a existência do real não é determinada somente pela coisa em si, mas também pelo sujeito que a experimenta.

A experiência do sujeito é retomada por Jean Weisgerber, na obra *L'espace romanesque* (1978). O autor conceitua o espaço romanesco como um espaço verbal, que compreende todos os sentimentos e conceitos espaciais que a linguagem é capaz de exprimir. Para o autor, o espaço romanesco é um espaço vivido pelo homem inteiro, corpo e alma, pois o espaço da narrativa engloba as representações mentais, o meio físico, o espaço dos sonhos, das paixões e do pensamento, das sensações e percepções.

O espaço constitui uma das matérias primeiras da tessitura romanesca e, por ser sugerido pelas palavras da narrativa, é determinado primeiramente pela pessoa e pela situação do narrador, portanto, na estrutura romanesca, não se pode ignorar o ponto de vista. Além disso, também está ligado ao tempo da intriga, aos problemas estilísticos, psicológicos e temáticos que, em literatura, adquirem qualidades espaciais como na linguagem cotidiana: o povo baixo, os altos salários, os esquerdistas, a descida ao inferno, etc. Dessa forma, o espaço da narrativa é vivido em diferentes níveis: inicialmente pelo narrador e através da linguagem que ele utiliza; em seguida, pelas outras personagens que instaura; e, em último lugar, pelo leitor que introduz um ponto de vista eminentemente parcial. Em suma, “l'espace du roman, tout comme le genre narratif lui-même, se rapproche et s'écarte tour à tour de la 'réalité' que dissèquent ethnologues, lin-

guistes, psychologues ou géographes”¹ (WEISGERBER, 1978, p.13).

No *Dicionário de Narratologia* (REIS; LOPES, 1987), o espaço é considerado “uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam” (Op. cit., p. 129). Para os autores, o conceito de espaço tem duas instâncias: primeiro, integra os componentes físicos que servem de cenário para o desenvolvimento da ação e para a movimentação das personagens; segundo, abarca as atmosferas social e psicológica. Os autores consideram que o espaço social não tem o teor estático do espaço físico, configurando-se em função da presença de tipos e figurantes, fazendo conhecer ambientes onde aparecem os vícios e as deformações da sociedade. Já o espaço psicológico constitui-se em função da exigência de tornar evidentes as atmosferas vivenciadas pelas personagens, normalmente descritas por meio de um procedimento técnico narrativo como o monólogo interior. A representação do espaço na narrativa encontra-se demarcada por dois condicionamentos:

ele é um espaço *modelizado*, resultando de uma *modelização secundária*, representação mediatizada pelo código lingüístico e pelos códigos dominantes da narrativa, de onde se destacam os que fazem dela uma prática artística de dimensão marcadamente temporal; por outro lado, a representação do espaço jamais é exaustiva, não evitando a existência de *pontos de indeterminação*, características e objetos não mencionados, que ficam em aberto para completamento pelo leitor (REIS; LOPES, 1987, p.131).

Dessa forma, o espaço está estreitamente vinculado a duas categorias da narrativa: ponto de vista (ou perspectiva) e tempo. A primeira categoria afeta a representação, pois está condicionada ao tipo do narrador ou mesmo ao filtro do olhar da personagem. A segunda categoria, o tempo, afeta o espaço segundo uma dinâmica temporal, porque mesmo o espaço narrativo está submetido às modificações, inovações, erosões advindas do decorrer do tempo.

Na obra *Sujeito, tempo e espaço ficcionais* (SANTOS; OLIVEIRA, 2001), os autores definem espaço como um conjunto de indicações - concretas e

¹ “o espaço do romance, como o gênero narrativo propriamente dito, se aproxima e se separa alternativamente da ‘realidade’ que dissecam etnólogos, lingüistas, psicólogos ou geógrafos”.

abstratas - que constitui um sistema variável de relações. Dessa forma, quando um autor concebe uma personagem, cria para ela uma série de referências com as quais ela se relaciona. Imaginando uma forma de situá-lo, atribui-se ao ser um estar. Com a atribuição de um estar, está-se produzindo um espaço para o ser. Portanto, o espaço da personagem é um quadro de posicionamentos relativos, que constituem a identidade do ser como identidade relacional, assim “o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa” (Op. cit., p. 68). Segundo os autores, o espaço não é mais pensado como território demarcado, cenário reduzido. Agora o espaço narrativo é encarado como aquele em que ocorrem os desdobramentos das vivências das personagens. Dessa forma, não se deve reduzir o espaço narrativo às perspectivas psicológica e social, pois além delas existe o espaço da memória nos textos memorialistas e autobiográficos. Na narrativa contemporânea, o espaço constrói-se a partir do “cruzamento de planos espaço-temporais experimentados pelo sujeito, apresentando uma dimensão múltipla e um caráter aberto” (Op.cit., p.82).

2.2 – O ESPAÇO HUMANO NA PERSPECTIVA INDIVIDUAL E COLETIVA

O espaço geográfico é entendido como o das relações psicológicas que ligam os homens aos lugares pelo sentimento de pertencer a uma região (RUFINO, 1996). Nessa linha de análise, considera-se que cada indivíduo tem uma maneira específica de apreender o espaço em que vive. Leva-se em conta também que o espaço é dinâmico e sofre alterações em função da ação do homem, da participação deste no processo histórico.

Os geógrafos estão examinando o processo da construção da noção espacial, pois o desenvolvimento das imagens que a criança forma está relacionado com a representação que ela tem do espaço. Interessa como as pessoas percebem o espaço vivido. Todo espaço tem suas contradições, transformações e conflitos, mas pode ser harmônico e poético.

A renovação da geografia cultural se manifesta em toda parte da mesma

maneira: os lugares estão carregados de sentido para aqueles que os habitam ou que os freqüentam. Segundo P. Claval (cf. 1999): “o romance torna-se algumas vezes um documento: a intuição sutil dos romancistas nos ajuda a perceber a região pelos olhos de seus personagens e através de suas emoções” (Op. cit., p.55).

Da mesma forma, para Yu-Fu Tuan (cf. 1997), muitos lugares significantes para indivíduos ou grupos de indivíduos têm pouca proeminência visual. Esses lugares poderiam ser conhecidos visceralmente não só através do discernimento dos olhos e da mente, mas com a ajuda da literatura. Para o autor, a função da arte literária seria dar visibilidade para as experiências íntimas, incluindo as espaciais. A literatura pode iluminar os sentimentos dificilmente perceptíveis do ser humano perante os locais vivenciados.

Os homens não estão jamais em relação direta com a natureza, pois vivem num meio artificial que eles mesmos criaram: a vegetação natural é destruída, à medida que o tempo passa, sendo substituída pelas florestas manejadas, pelas pastagens e pelos campos onde se desenvolvem as culturas. O vestuário e a casa protegem os homens das vicissitudes do clima, assim como os caminhos e as vias facilitam a circulação, por isso, para Claval:

O mundo no qual vivem os homens é feito tanto de palavras e de proposições quanto de água, de ar, de pedra e de fogo. Presta-se ao discurso e abastece-se na passagem dos valores. O ambiente no qual as sociedades evoluem é uma construção que se exprime pela palavra: a lógica que os homens lhe atribuem provém, em parte, das regras que regem a composição de seus discursos. (CLAVAL, 1999, p.13).

Portanto, as práticas que modelam o espaço ou que são desenvolvidas para utilizá-lo misturam o ato, a representação e o dizer. Elas objetivam simultaneamente o ambiente material e o círculo social, pois o homem age de acordo com aqueles que o olham, aqueles a quem contará o que faz ou aqueles que escutará falar.

O histórico da emancipação do conceito de espaço, segundo Henri Lefebvre (cf. 2000), passa pela geometria e pela filosofia. Dessa forma, o autor propõe reunir o estudo do espaço físico (cosmos) e do espaço mental, buscando um estudo lógico-epistemológico, chegando ao espaço da prática social, ou dito de

outra forma, aquele que é ocupado pelos fenômenos sensíveis, sem excluir o imaginário, os projetos e projeções, símbolos e utopias. Nessa busca de uma teoria unitária do espaço (físico, mental e social) considera-o como produto. Na mesma proporção, o espaço-produto serve também de instrumento tanto ao pensamento quanto à ação e é, ao mesmo tempo, um meio de produção, um meio de controle, por conseguinte, de dominação e de poder.

Partindo dessa proposição inicial: “l’espace (social) est un produit (social)” (LEFEBVRE, 2000, p.35), o autor atenta para o fato de que o espaço social tem três implicações: *a prática social*, que está associada ao espaço percebido da realidade cotidiana e da realidade urbana; *as representações do espaço*, ou o espaço conhecido; e *os espaços de representação*, também espaço vivido. Essas três implicações indicam a relação dialética ao seio dessa triplicidade: o percebido, o conhecido e o vivido.

Para compreender o espaço social nesses três momentos, o autor se reporta ao corpo. A prática social supõe o uso do corpo: o emprego das mãos, dos membros, dos órgãos sensoriais, dos gestos de trabalho e das atividades exteriores ao trabalho. A prática espacial de uma sociedade associa estreitamente o espaço percebido à realidade cotidiana e à realidade urbana. A prática espacial “moderna” se define então pela vida cotidiana, pois é o percebido (base prática da percepção do mundo exterior, no sentido psicológico).

As representações do espaço, ou o espaço conhecido, aquele dos sábios, dos planejadores, dos urbanistas, dos tecnocratas, de certos artistas próximos da cientificidade, identificam o vivido e o percebido ao conhecido. É o espaço dominante em uma sociedade. As representações do espaço serão penetradas de saber (conhecimento e ideologia misturados) sempre relativo e em transformação. Elas entram na prática social e política, nas relações estabelecidas entre os objetos e as pessoas. Uma representação do espaço pode misturar ideologia e conhecimento no sentido de uma prática (sócio-espacial).

Os espaços de representação são os espaços vividos através das imagens e símbolos que os acompanham, logo é o espaço dos habitantes, ou dos usuários, mas também de certos artistas e talvez daqueles que o descrevem e crêem somente descrevê-lo: os escritores, os filósofos. Portanto, vividos mais que co-

nhecidos, penetrados do imaginário e de simbolismo, têm por origem a história de um povo e aquela de cada indivíduo pertencente a seu povo. O espaço de representação se vive e se fala, pois ele contém os lugares da paixão e da ação, aqueles das situações vividas.

Dessa forma, supõe-se que a prática espacial, as representações do espaço e os espaços de representação intervêm de forma diferente na produção do espaço: segundo suas qualidades e propriedades, segundo as sociedades (modos de produção), segundo as épocas. As relações entre esses três momentos – o percebido, o conhecido, o vivido – não são jamais simples ou estáveis.

Segundo o autor, a própria noção de “produção do espaço” deve ser examinada. Partindo de Marx e Engels, que consideravam os homens como seres sociais que produzem sua vida, sua história, sua consciência e seu mundo, Lefebvre retoma os conceitos de “produção-produto” e “natureza-produção”. A obra tem qualquer coisa de insubstituível e de única, mas o produto pode se repetir e resulta de gestos e atos repetitivos. Para ele, a natureza cria e não produz; ela oferece os recursos para uma atividade criativa e produtiva do homem social, mas ela fornece os valores de uso e todo o valor de uso retorna para a natureza.

Dessa forma, conclui que nem a natureza – o clima e o panorama – nem a história anterior são suficientes para explicar um espaço social, nem mesmo a cultura. O crescimento das forças produtivas não ocasiona a constituição de um espaço ou de um tempo, que resultam de um esquema casual. As mediações e mediadores se interpõem entre: grupos agentes, razões nas idéias, nas ideologias e nas representações. Um espaço social contém objetos diversos, naturais e sociais, entrelaçamentos e ligações, veículos de mudanças materiais e de informação. Não se reduz aos objetos que ele contém nem a sua soma. Tais objetos não são somente as coisas, mas as relações. Como objetos, possuem particularidades conhecíveis, contornos e formas. O trabalho social os transforma, ou seja, os situa de outra forma no conjunto espaço-temporal, mesmo quando respeita sua materialidade, sua naturalidade: aquela de uma ilha, de um golfo, de um rio, de uma colina, etc.

Desse espaço podemos dizer que ele implica, contém e dissimula as rela-

ções sociais, ou melhor, um conjunto de relações entre as coisas (objetos e produtos). A forma do espaço social é o encontro, o ajuntamento, a simultaneidade. É tudo aquilo que há no espaço, tudo que é produzido, seja pela natureza, seja pela sociedade – ou pela cooperação de ambos, ou pelo conflito -, tudo: seres vivos, coisas, objetos, obras, signos e símbolos. Todo espaço social resulta de um processo de múltiplos aspectos e movimentos: significantes e não-significantes, percebidos e vividos, práticos e teóricos. O espaço é significante daquilo que reenvia ao poder, mas a mensagem do poder é sempre embrulhada, voluntariamente. Ela se dissimula. Para Lefebvre o espaço não diz tudo, diz sobretudo o interdito. Seu modo de existência, sua “realidade” prática difere da realidade de um objeto escrito, de um livro. Resultado e razão, produto e produtor, é também um lugar de projetos e de ações colocado em jogo pelas ações (estratégias).

O conhecimento do espaço oscila entre descrição e fragmentação. Descrevemos as coisas no espaço, ou os pedaços do espaço. Recortamos os espaços parciais no espaço social. Dessa forma, apresentamos ou um espaço geográfico, ou etnológico, ou um espaço da demografia, ou um espaço da informática, etc.

Segundo o autor, o organismo vivo não tem sentido e existência senão preso a seus prolongamentos: o espaço que ele obtém, que ele produz (seu “meio”, termo corrente que reduz a atividade a uma inserção passiva numa materialidade natural). Todo organismo vivo se reflete, se refrata, nas modificações que ele produz em seu meio. Quem produz o espaço social são as forças produtivas e as relações de produção. Isso é que constitui a prática social global, compreendendo as atividades diversas que fazem a nova ordem de uma sociedade: as atividades educativas, administrativas, políticas, militares, etc. As ideologias somente prescrevem a localização de tal atividade, por exemplo, tal lugar será sagrado, outro não, mas não produzem o espaço, elas estão nele.

Ocorreram três grandes movimentos dialéticos na produção do espaço: primeiro, as coisas (objetos) no espaço. Nesse momento ainda a produção respeita a natureza. O trabalho humano concentrado sobre a natureza dessacraliza-a, mas concentra o caráter sagrado dos elementos nos edifícios religiosos e políticos; a forma (do pensamento e da ação) não se separa do conteúdo. No segun-

do momento, dessa pré-história saem algumas sociedades que passam à história: à acumulação (das riquezas, de conhecimento, de técnicas), por conseguinte da produção para a troca, depois para o dinheiro e o capital. No terceiro momento, o espaço e as coisas relativizadas se reencontram, o pensamento de espaço restitui o conteúdo e (antes de tudo) o tempo, pois o tempo se conhece e se realiza no espaço socialmente por uma prática espacial.

Assim, no século XVI, na Europa ocidental, acontece uma mudança definitiva: a cidade se sobrepõe ao campo, no sentido econômico e prático e em importância social. Isso quer dizer, o dinheiro domina a terra; a propriedade natural perde sua importância primordial. A sociedade muda globalmente, mas de modo desigual se considerarmos os setores, os elementos e momentos, as instituições. Nesse período de transição e mediação – mediação histórica entre o espaço medieval (feudal) e o espaço do capitalismo – a sociedade se situa no espaço urbano. A cidade se separa do campo que ela domina e administra, explora e protege. A cidade, na pessoa de sua oligarquia, controla seu território.

Nesse território, as relações dos homens com o espaço não constituem um feixe de dados imanentes ou inatos; elas se combinam em uma experiência vivida que, segundo as idades da vida, se forma, se estrutura e se desfaz. Armand Frémont (cf. 1999), para comprovar essa afirmação vale-se dos estudos de Piaget², onde o pedagogo comprova – estudando as várias fases da infância até a adolescência - que as estruturas da percepção e da inteligência do espaço se fundam, como todas as estruturas psicológicas, sobre esquemas que são de tempos em tempos adaptados às situações novas por assimilação e acomodação. Dessa forma, Armand Frémont conclui que o espaço vivido é uma experiência contínua, que integra a dimensão do tempo (o tempo histórico, mas sobretudo o tempo pessoal) e o movimento é deslocamento no tempo e no espaço. O espaço vivido é um espaço-movimento e um espaço-tempo vivido. Esse espaço é também povoado de outras pessoas: a mãe, o pai, os irmãos, as irmãs, os amigos, as primeiras relações de uma sociedade; então o espaço vivido é também, desde a mais tenra idade, um espaço social.

² A. Frémont refere-se à obra: PIAGET, J; INHELDER, B. *La représentation de l'espace chez*

O espaço vivido toma dimensão social à medida que ele se forma, da criança ao homem. A percepção do espaço se efetua progressivamente em uma lenta aprendizagem. Os pais, os irmãos, os colegas e os professores, os parentes e os amigos, os grupos profissionais e as relações de vizinhança, mais distante a sociedade regional ou o vasto mundo da sociedade global constituem igualmente as pessoas ou os grupos que animam os círculos da vida. As relações sociais se manifestam por certas repartições espaciais e, inversamente, as estruturas do espaço humano não podem se interpretar sem as referências ao conjunto das relações sociais. Se o espaço é vivido como um espaço social e se organiza em função dos problemas de produção que unem ou opõem os grupos e as classes, então são os problemas econômicos os que compõem as estruturas fundamentais de um espaço objetivo. Segundo Armand Frémont, a pesquisa do espaço vivido dos homens não pode ignorar o conjunto das forças que o condicionam.

As relações sócio-econômicas se estabelecem em conformidade aos problemas de produção que distinguem os grupos e as classes. A divisão do trabalho opera uma seleção progressiva das atividades que devem se traduzir espacialmente por uma regulação dos fatores de produção e pela redistribuição dos bens de consumo. As oposições das classes se manifestam por inegáveis possibilidades de acesso ao poder e ao lugar de decisão, de proveito e de prazer. O espaço regional é também uma imagem. Entre os homens e o espaço em que vivem, uma das relações das mais fundamentais é a da percepção, do comportamento psicológico por afinidade com o espaço vivido. Visto que o comportamento difere profundamente segundo as idades, os sexos, as situações sociais, as personalidades, se os espaços vividos, centrados sobre cada pessoa, são numerosos, variados, multiformes, o espaço vivido faz também parte integrante do condicionamento social.

Para Milton Santos (cf. 1994), o tempo e o espaço, por meio do lugar e do cotidiano, contêm a variedade das coisas e das ações, mas também incluem uma multiplicidade infinita de perspectivas. Em vista disso não se deve considerar o espaço como simples materialidade, ou como o domínio da necessidade, “mas como teatro obrigatório da ação, isto é, o domínio da liberdade” (Op. cit.,

p.39). O autor propõe entender o espaço como “um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações” (Id., p.90). O espaço é o meio, o lugar material da possibilidade dos eventos. O mundo seria a soma e/ou síntese de eventos e lugares. Dessa forma, a cada momento, “mudam juntos o tempo, o espaço e o mundo” (Id., p. 41).

Se as relações com o lugar são determinadas pelo cotidiano, a casa, abrigo do homem, faz parte do espaço vivido. Na obra *L’homme et sa maison* (cf. 1972), P. Deffontaines relata a história da evolução da casa, segundo o autor, a marca mais visível da presença do homem na superfície terrestre. A casa é uma prova mais manifesta, mais paisagística, portanto mais geográfica do trabalho do homem. Assegurar-se de um abrigo é um dos atos mais primordiais dos homens, como o uso do fogo. Esses dois atos são seguidamente associados, uma casa não é essencialmente uma lareira, ou não havia fogo sem o homem, mas sabe-se que é a única espécie vivente que sabe fazer o fogo, esta é uma definição fundamental.

A casa humana é a novidade mais marcante dos homens. Ela nos prova sua presença, mas também nos ensina sobre seu trabalho, seu tipo de vida. Dessa forma, a casa é o reflexo da vida dos homens, de seu esforço físico, de seu pensamento, de seu estado social, de seus degraus de evolução. Algumas vezes a casa dos homens é efêmera, não é mais que um abrigo mais ou menos momentâneo e desaparece sem deixar um traço, mas outras vezes ela é construída para ser usada por muitas gerações, ela representa um ato de confiança no futuro, ela é feita para durar, e muitas vezes se mantém por mais tempo que seu uso, suas ruínas encobrendo a terra e guardando a lembrança de uma instalação humana.

Seja como for, o homem aparece como uma espécie ligada à sua casa, sendo mesmo o ser vivente que mais tem necessidade dela, pois a temperatura de seu corpo o deixa exposto às variações de calor, porque sua epiderme não é protegida por um sistema de pêlos. O homem também é subordinado a um repouso cotidiano, ao sono, que ocupa praticamente um terço ou um quarto de seu tempo e que corresponde para ele a uma necessidade indispensável de se refazer. Durante esse tempo de repouso, o homem fica sem defesa e necessita de um lugar que o abrigue: das intempéries, dos inimigos e do barulho. Os trogloditas

já se preocupavam em abrigar-se nas cavernas, pois elas ofereciam resistência ao fogo, que, usado para aquecer, poderia representar perigo ao espalhar-se. Depois das cavernas, os homens usaram casas subterrâneas e semi-subterrâneas, habitações que dependiam em primeiro lugar do tipo de solo. A evolução ocorreu quando o homem buscou construir sua casa e não somente aproveitar os abrigos oferecidos pela natureza.

A partir desse momento entram em cena os diversos materiais utilizados para a construção dessa morada, inicialmente, fornecidos pela natureza. Também por isso, a habitação é uma manifestação geográfica das mais diversas deixada pelos homens, talvez mais variável que os tipos de vestimenta ou de alimentação, pois ela está ligada estreitamente à natureza cambiante dos lugares.

Normalmente, o terreno sobre o qual se construía a casa era, ao menos na origem, de pouco valor, pois a casa ocupava um canto de terra improdutivo; nas zonas de irrigação, a casa ficava fora das ricas terras irrigáveis; nas zonas montanhosas era localizada sobre as rochas elevadas (picos) ou os declives, deixando os terraços para as culturas. Pouco a pouco, a atitude dos homens vai mudando, principalmente nas aglomerações urbanas. Hoje em dia, fazemos apelo aos especialistas da construção, arquitetos, engenheiros, carpinteiros, etc. Porém, nas primeiras casas foram utilizados os materiais mais simples, aqueles que exigiam menos técnica, tais como folhas, ramagens, ervas secas, caniços, todo material vegetal que podia ser tramado a mão. Se o terreno não era pedregoso, a terra era abundante e também foi (e em algumas regiões ainda é) utilizada como material. Fácil de manusear, misturada à água, ela se modela à vontade, depois de seca endurece e tem a vantagem de ser excelente isolante contra o frio e também contra o calor. Em algumas regiões, a terra é associada a algum vegetal, como por exemplo, no Brasil, em que as paredes de terra são sustentadas por estacas colocadas verticalmente entre finas ripas horizontais de madeira. Depois, com o aparecimento dos tijolos, as construções tornam-se mais sólidas. A possibilidade de mudar a terra pelo cozimento provoca uma transformação nas repartições das casas.

A madeira é um material maravilhoso, sólido e leve, resistente e fácil de talhar, protege do calor e do frio porque é isolante. Em cada região será utiliza-

da uma madeira diferente, de acordo com a vegetação encontrada nas florestas. No Brasil, a casa dos primeiros desbravadores era muitas vezes feita de estacas, conhecidas como pau-a-pique. No sul do país, os colonos vindos da Alemanha ou da Polônia introduziram a construção em peças de madeira empilhadas horizontalmente, servindo-se da madeira da araucária. Com a pedra o homem se sente definitivamente abrigado, sua casa continuará depois dele, ele pode legá-la a seus descendentes.

Segundo Pierre Deffontaines, a parte mais humana do estudo da habitação não é o material de construção, mas aquela que revela propriamente a intervenção do espírito humano e permite ao homem resolver com sua inteligência as diferentes dificuldades construtivas. Decompondo a habitação humana em uma série de problemas, vê-se que o habitante inventou soluções para que chegasse à forma como nos aparece hoje, com suas repartições e evolução particular. Esses problemas começam pelo teto. Sobretudo nos países de pluviosidade reduzida ou inexistente, existem casas sem teto. Da mesma forma que, em algumas regiões do Brasil, muitas vezes a casa não é mais que uma cobertura sem paredes. As coberturas surgiram em material vegetal, em madeira, em pedra ou ardósia, em terra ou telhas. A forma do teto modifica em cada região, pois o homem adapta seu modelo conforme as necessidades climáticas e culturais. Outros problemas tiveram de ser solucionados: dispositivos para a água, para trazer o fogo para dentro da casa sem que ele representasse perigo, a mobilidade da casa para os povos nômades, as casas adaptadas para diferentes necessidades (casa de pastores montanhese, casa de verão, casa de inverno, etc.), casa para numerosos habitantes, dispositivos de contato com a luz solar, dispositivos para as aberturas (acessos, ar, luz), dispositivos para conservar os produtos, dispositivos de defesa, etc.

Nas formas de habitação está a marca não só da adaptação da casa às diferentes regiões, mas da hibridização das culturas. Além disso, também ocorrem imbricações na utilização, por exemplo, uma telha utilizada em determinada região sobreposta à outra típica de outra região, tudo isso devido às invasões e à colonização. Porém, as etapas da história da habitação não estão somente influenciadas pelas invasões ou ocupações; elas foram muitas vezes provocadas pelas mudanças da economia de produção. As mudanças sociais tanto quanto o

progresso tecnológico tiveram também larga repercussão sobre a história das casas: mudanças no regime de propriedade, extensão da grande ou pequena especulação, exploração, contratos entre arrendatários ou locação. Nos dias atuais ocorre também uma uniformização dos materiais de construção, assim como os modelos arquitetônicos não se restringem mais a regiões específicas.

Assim sendo, reafirma-se que o espaço se constrói a partir da experiência, além das marcas deixadas pelas inúmeras gerações, o que aponta para sua processualidade, também produto das relações sociais:

O espaço é construído em função de um tempo e de uma lógica que impõe comportamentos, modos de uso, o tempo e a duração do uso. Há uma relação necessária entre os ritmos da vida e os usos e apropriação do espaço, e estes são delimitados com base na esfera da produção, invadindo a partir daí toda a sociedade (CARLOS, 2001, p.222).

A compreensão do meio deve considerar a assimilação subjetiva do espaço. Augustin Berque (cf. 1990) parte dos estudos de Husserl e de Galileu para propor uma ciência do meio - entendido como a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza – que adicione o ponto de vista factual e o sensível, o subjetivo e o objetivo, o fenomenológico e o físico. Se a metáfora, no seu sentido mais geral, é uma mudança pela qual reconhecemos uma coisa como outra coisa, essa assimilação subjetiva é uma projeção do sujeito sobre o objeto. Para o autor, os meios são tecidos de suas projeções, em que os sujeitos metamorfoseiam os seres de seu entorno em outros seres. Assim, considera que, da perspectiva do estudo do meio, deve-se formular um princípio de integração que dê conta das transformações subjetivas ou fenomenais (as metáforas) e das transformações objetivas ou físicas (os metabolismos, os ciclos ecológicos, etc.) que concorrem para dar ao meio um senso unitário. Seus estudos partem desse postulado: se o mundo existe, é porque funciona um mecanismo que integra, reciprocamente, a realidade sensível e a realidade factual.

Bertrand Levy (cf. 1989) também considera o espaço como lugar de experiência sensível de um ser. Ou seja, os muros, as árvores, as casas, os rios, a realidade topográfica palpável, tangível, pré-existe e pós-existe à vida das criaturas que são os homens; mas também é o espelho da alma e depende do ponto de vista de quem a percebe. Segundo o autor, uma concepção humanista do espaço

deve englobar um espaço absoluto conhecido pela matemática, geometria e física, e um espaço relativo, fruto do vivido e do acaso.

O autor justifica a união da geografia com a literatura dizendo que a arte antecipa muitas vezes a ciência, na sua perspectiva visionária de mundo. Segundo ele, os artistas, finos observadores, falam de fenômenos que os cientistas ainda não pensaram dando-lhes coragem para empreender e perseguir buscas em domínios ainda inexplorados.

2.3. O ESPAÇO URBANO: PAISAGEM DA VIVÊNCIA

Por diversos motivos os homens se agruparam e se fixaram num determinado espaço e fundaram as cidades. Segundo Lewis Mumford (cf. 1965), as origens das cidades são obscuras e não devemos buscá-las apenas nos remanescentes físicos. A natureza da cidade não está só nas estruturas permanentes amontoadas por trás de muralhas. Antes da cidade houve a pequena povoação, o santuário e a aldeia; mas antes desta última, o acampamento, o esconderijo, a caverna, o montão de pedras; e antes de tudo isso, houve certa predisposição para a vida social que o homem compartilha, evidentemente, com diversas outras espécies animais.

O autor considera que a vida humana move-se entre dois pólos: movimento e repouso. Em todos os níveis de vida, troca-se a mobilidade pela segurança ou, ao contrário, a imobilidade pela aventura. A tendência para fixar-se e repousar, para retornar a um ponto favorável que oferece abrigo e boa alimentação, existe em muitas espécies animais. Em meio às andanças inquietas do homem paleolítico, os mortos foram os primeiros a ter morada permanente: uma caverna, uma cova assinalada por um monte de pedras, um túmulo coletivo. Esses lugares dos mortos constituíam marcos aos quais provavelmente retornavam os vivos, com o objetivo de comunicarem-se com os espíritos ancestrais. Assim, a cidade dos mortos antecede a cidade dos vivos, sendo a precursora, quase o núcleo de todas as cidades vivas: “A primeira coisa que saudava o viajante que se aproximava de uma cidade grega ou romana era a fila de sepulturas e lápides que ladeava as suas estradas” (MUNFORD, 1965, p.16).

O homem paleolítico também ocupava e retornava à caverna. Sua utilização não era doméstica, mas desempenhou um papel na arte e no ritual. Nos ritos da caverna encontram-se os impulsos sociais e religiosos que conspiraram para atrair os homens às cidades. Os primeiros indícios de vida cívica - muito antes de qualquer agrupamento permanente em aldeias - são encontrados nesses antigos santuários paleolíticos, como nos primeiros túmulos e montes sepulcrais. O espírito do homem, tão logo se desprende das suas necessidades animais imediatas, começa a atuar sobre o quadro total da existência e a deixar sua marca tanto nas estruturas naturais, como cavernas, árvores e fontes, quanto nos artefatos produzidos pelo homem e elaborados segundo a sua imagem. No período mesolítico surgiu a primeira condição para a existência de um suprimento alimentar amplo com o aparecimento do processo de plantio. Isso contribuiu para a domesticação do homem.

Depois dessa domesticação, os templos constituem as primeiras marcas do desejo humano. A construção do templo corresponde a uma transformação na maneira de os homens ocuparem o espaço. Em torno desse lugar de devoção os homens vão se aglomerando, plantando o alimento, criando a necessidade de irrigação, e tudo isso define o espaço vital de forma mais permanente. A apropriação material e ritual do território garante o domínio sobre esse espaço. Segundo Raquel Rolnik (cf. 1988), a cidade dos deuses e dos mortos precede a cidade dos vivos, anunciando a sedentarização, pois nos zigurates o templo era o ímã que reunia o grupo. Assim, os primeiros embriões de cidade são os zigurates, templos que apareceram nas planícies da Mesopotâmia, em torno do terceiro milênio antes da era cristã. As novas construções que surgiram em seu entorno demandavam um trabalho organizado, que exigia normalização e regulação. Desse modo, os construtores se organizavam politicamente, “lançando em conjunto um projeto de dominação da natureza” (ROLNIK, 1988, p. 15).

Dessa forma, a cidade se implanta como uma segunda natureza sobre a primeira, formada de montanhas, rios e pedras. Essa obra coletiva, fruto da imaginação dos homens, é percebida pelo viajante antes mesmo de chegar lá, pois ele reconhece os vestígios da proximidade com a cidade:

Imbricada, portanto, com a natureza mesma da cidade está a organização da vida social e conseqüentemente a necessidade de gestão da produção coletiva. Indissociável à existência material da cidade está sua existência política.

Desde sua origem, como local cerimonial, é na cidade também que se localizam os templos, onde moram os deuses capazes de garantir o domínio sobre o território e a possibilidade de gestão de vida coletiva (Op. cit., p.8).

A cidade marca a constituição de uma nova relação homem/natureza mediada, pela primeira vez, por uma estrutura racional e abstrata. Essa grande construção, feita de milhares de tijolos, define formas geométricas e surge na história, quase simultaneamente com a escrita, evidenciando um paralelismo entre o agrupamento e a necessidade de representar sons e idéias. Para Rolnik, cidade e escrita surgem quase simultaneamente, impulsionadas também pela necessidade de memorização, medida e gestão do trabalho coletivo:

Na cidade escrita, habitar ganha uma dimensão completamente nova, uma vez que se fixa em uma memória que, ao contrário da lembrança, não se dissipa com a morte. Não são somente os textos que a cidade produz e contém (documentos, ordens, inventários) que fixam esta memória, a própria arquitetura urbana cumpre também este papel (Id. *ibid.*, p.17).

A arquitetura da cidade é registro da vida social. As mudanças que ocorrem, por exemplo, quando moradores de cortiço transformam um antigo palacete em maloca, significam que eles estão, ao mesmo tempo, ocupando e conferindo um novo significado para o território; estão escrevendo um novo texto. A cidade funciona como se fosse um imenso alfabeto, com o qual se montam e desmontam palavras e frases. Essa dimensão permite que o espaço da cidade conte sua própria história:

Ao pensar a cidade como imã, ou como escrita, não paramos de lembrar que construir e morar em cidades implica necessariamente viver de forma coletiva. Na cidade nunca se está só, mesmo que o próximo ser humano esteja além da parede do apartamento vizinho ou num veículo de trânsito. O homem só no apartamento ou o indivíduo dentro do automóvel é um fragmento de um conjunto, parte de um coletivo (ROLNIK, 1988, p.19).

Na cidade há sempre uma dimensão pública de vida coletiva a ser organizada. Dessa necessidade de organização emerge um poder urbano. Esse poder,

autoridade político-administrativa, é encarregado de sua gestão. A relação entre o morador da cidade e o poder urbano pode variar, mas desde sua origem a cidade significa, ao mesmo tempo, uma maneira de organizar o território e uma relação política.

Desde a *polis* grega, existia a *ágora*, grande local aberto de reunião. A cidade grega se dividia em *acrópole*, colina fortificada e centro religioso, e a cidade baixa, que se desenvolve em torno da *ágora*. Em termos territoriais, a democratização do poder dos aristocratas aparece na praça, centro de poder urbano, onde os cidadãos participavam diretamente das decisões. Nesses momentos, o espaço público deixava de ser apenas cenário de circulação para adquirir o caráter de *civitas* por inteiro.

Na evolução das cidades, depois da cidade medieval, circunscrita aos seus muros, com o crescimento do comércio surgiu uma rede de cidades e com elas um mosaico de Estados. Essa transformação da vila medieval em cidade e capital de um Estado moderno opera uma reorganização radical na forma de organização urbana. Aparece a questão da mercantilização do espaço, ou seja, a terra, que era comunalmente ocupada, passa a ser uma mercadoria, que se compra e vende como qualquer outra.

Depois da mercantilização do próprio espaço, a divisão da sociedade em classe vai marcar a cidade, pois, de um lado haverá os proprietários dos meios de produção, detentores do dinheiro e bens, e, de outro, aqueles que vendem sua força de trabalho, os despossuídos.

Hoje, nas grandes cidades, é mais fácil identificar esses territórios diferenciados: o bairro das mansões, o centro de negócios, o bairro boêmio onde acontece a vida noturna, o distrito industrial, o bairro proletário. A segregação se impõe na constituição de territórios separados para cada grupo social.

Justamente por estarem separados em grupos, os habitantes urbanos raramente possuem uma visão nítida da cidade em que moram, pois segundo D. Clark (cf. 1991), para eles a cidade é uma coleção de símbolos e valores baseados sobre familiaridades, impressões e experiências pessoais. Segundo o autor,

pode-se adotar uma perspectiva de longo prazo e perceber as mudanças pelas quais passou o crescimento urbano em sua evolução:

A primeira, conhecida como a revolução agrícola, ocorreu no Oriente Próximo e Médio, por volta do quinto milênio a. C., e está associada com o primeiro surgimento de vilas e cidades identificáveis. A segunda, conhecida como a revolução industrial, ocorreu primeiro na Grã-Bretanha, no final do século dezoito, e levou ao crescimento da grande metrópole moderna (CLARK, 1991, p. 73).

Segundo o autor, essas revoluções marcam o surgimento das cidades antigas e das grandes cidades modernas, dois momentos marcantes na história da evolução urbana. No primeiro momento, período da economia tradicional, a expansão urbana era limitada e restringida pela disponibilidade dos excedentes de alimentos. Na primeira metade do século dezenove, o crescimento urbano não teve precedente nem paralelo.

Nas cidades modernas ainda permanecem algumas características daquelas da Idade Média, outras desaparecem, outras evoluem de alguma forma. Segundo Le Goff (cf. 1998), há mais semelhança entre a cidade contemporânea e a cidade medieval do que entre a cidade medieval e a antiga, pois sobre o templo da cidade antiga foi construída a igreja que, com as torres do sino, torna-se ponto de referência. O anfiteatro foi abandonado, pois a cidade medieval não admite o circo. O estádio não tem sua razão de ser porque o esporte toma formas completamente diferentes. “As termas desaparecem, já que se estabelece uma nova relação com corpo, assim como novas formas de higiene e sociabilidade” (LE GOFF, 1998, p.10). A praça pública muda de estatuto, não é mais o lugar onde os cidadãos se encontram e discutem em conjunto os negócios da cidade ou os negócios privados. Quando há encontros e discussões, esses acabam acontecendo no átrio da igreja. Da cidade antiga para a medieval, o lugar dos mortos também mudou. Os gregos e os romanos impeliam o morto para fora da cidade, mas o cristianismo urbaniza os mortos, “e a cidade torna-se também a cidade dos mortos” (Id. *ibid.*, p.11).

A grande valorização do trabalho se dá nas cidades: “Esta é uma das funções históricas fundamentais da cidade: nela são vistos os resultados criadores e produtivos do trabalho. [...] Inversamente, a ociosidade é depreciada: o preguiçoso não tem lugar na cidade” (Id. *ibid.*, p.49). O trabalho clandestino não faz

parte da sociedade nem da organização da cidade antiga. O recurso para o pobre e para o esperto é a mendicância e o roubo, que é punido com severidade. Já na cidade medieval, o migrante ou estrangeiro, se trouxer uma nova técnica ou conhecimento, é recebido com interesse. O teatro começa a renascer timidamente nas igrejas e nos monastérios, onde eram encenadas peças litúrgicas. Depois, as famosas *Paixões*, encenadas diante das catedrais, dão um novo impulso nessa arte. As festas são essencialmente religiosas: de regozijo e de repouso. O carnaval, que era festa camponesa, urbaniza-se, e aí se introduz uma contestação ideológica:

O carnaval transforma-se em algo que se opõe à quaresma, combate a mentalidade penitencial e ascética da religião cristã, faz triunfar o riso, que volta a ser, como na Antigüidade, algo próprio do homem, contra o pranto, expressão da contrição e do arrependimento que devem caracterizar o homem pecador (LE GOFF, 1998, p.59).

A cidade da Idade Média é um espaço fechado, definido por uma muralha. Lugar de cobiça, aspira à segurança. Devido às diferenças econômicas, a misericórdia e a caridade se impõem como deveres. Os asilos, abrigos, hospitais, etc. tornam-se estruturas de aprisionamento, de exclusão: “as ordens mendicantes denunciam as desigualdades provenientes dessa organização social e urbana e desenvolvem um novo ideal: o bem comum” (LE GOFF, 1998, p.71). Também a universidade representa para a cidade um bom negócio, porque fornece um mercado e inquilinos para as casas, além do poder de compra dos universitários.

O movimento comunal, nascido dos mercadores e dos artesãos, prenuncia nossas municipalidades, ao mesmo tempo em que consagra os burgueses. Na cidade se passa da família ampliada à família nuclear, mas os burgueses concebem um governo à imagem de seus clãs familiares. A cidade respeita a Igreja e com freqüência se coloca a seu serviço: “a injustiça, mais do que a corrupção, ao contrário de hoje, gera a indignação dos pobres e dos reformadores” (Id. *ibid.*, p.95). Já havia bairros pobres e outros mais prestigiados. Na Idade Média, havia um único parâmetro de valorização: quanto mais próximos ao centro, mais caros eram os terrenos.

A Idade Média opõe a cidade, lugar de civilização, ao campo, lugar de

rusticidade. Nesse mesmo movimento, a cidade afirma sua altivez construindo em direção ao céu, vide a verticalidade das torres. “à sua verticalidade opõem-se às cavernas do lucro, do vício e do demônio” (LE GOFF, 1998, p.119).

Na tradição ocidental, também a verticalidade pode ser lida como motivo de grande ambição. Segundo Boffil e Veron (cf. 1995), o mito de Babel, primeiro mito anti-urbano, é um dos gestos fundacionais da moral judaico-cristã. Como a cidade é o lugar onde a ambição humana se impõe contra Deus, Babel, a primeira grande cidade, que exprimia uma unidade de lugar, de linguagem e de vontade, é punida pelo Deus bíblico multiplicando as línguas, rompendo com a unidade, impedindo o desenvolvimento urbano e a construção da torre.

Se há ambição, as cidades são também lugar de concentração de dinheiro, de informação e de poder. Nas cidades cruzam-se as forças demográficas, econômicas, técnicas e políticas. A cidade é também o lugar privilegiado no qual essas forças se elaboram e se desenvolvem. Uma cidade existe pelas atividades humanas que a atravessam. A forma dos espaços urbanos deriva de vivências corporais específicas de cada povo; por isso, segundo Richard Sennett (cf. 1997) seria preciso uma mudança no entendimento de nosso corpo para que as cidades multiculturais mudassem e para que as pessoas se importassem umas com as outras.

O autor conta a história da cidade através da experiência corporal do povo, percorre a forma de encarar o corpo desde a Antigüidade e como as questões do corpo foram expressas na arquitetura, no urbanismo e na vida cotidiana. Hoje, o espaço urbano foi transformado em um corredor, perdendo, assim, qualquer atrativo para o motorista, que só deseja atravessá-lo. Navegar pela geografia da cidade moderna requer pouco esforço físico e quase nenhuma vinculação com o que está ao redor: “o objetivo de libertar o corpo da resistência associa-se ao medo do contato, evidente no desenho urbano moderno” (SENNETT, 1997, p.18). O autor pretende explorar o abismo entre passado e presente, pois para ele a geografia da cidade moderna expressa a falta de contato, diferente das cidades antigas.

Em Atenas, a nudez representava o povo autoconfiante e totalmente à vontade. A ágora estimulava fisicamente as pessoas, ao preço de privá-las de

um discurso mutuamente coerente. Todos os cidadãos, ricos ou pobres, podiam freqüentar a ágora, porém a maioria dos eventos cerimoniais e políticos que ali ocorriam eram inacessíveis à imensa população de escravos e estrangeiros. A cidade antiga foi um monumento à estabilidade, mas o ideal físico dos atenienses constituiu-se em fonte de distúrbios nas relações entre homens e mulheres, na forma do espaço urbano e na prática da democracia ateniense.

Em Roma, na época em que o Imperador Adriano concluiu a construção do Pantheon, percebe-se a credulidade de seus habitantes nas imagens, particularmente na crença que tinham na geometria do corpo, e como essa fé se traduzia na sua concepção urbanística e na prática imperial. O imperador precisava que seu poder fosse evidenciado em monumentos e obras públicas, por isso, “o governo não existia sem as pedras” (SENNETT, 1997, p.81). Em Roma, corpo, casa, fórum, cidade, império baseavam-se em imagens lineares. Os romanos possuíam um desejo de orientação exata, refletindo as carências de um povo que não desfrutava de conforto e vivia em meio a desigualdades, sem nenhum controle, em busca de um espaço tranquilizador. Lá, os cristãos impunham-se exigências heróicas na sua missão:

Direcionada para o pobre e o fraco, essa religião pedia-lhes que encontrassem, dentro de si, uma força sobre-humana. A história dos primeiros cristãos, em Roma, foi a de um povo apegado a sua crença e, ainda assim, em virtude de sua condição humana, ciente da necessidade de terra sob seus pés. Precisavam de uma cidade (SENNETT, 1997, p.111).

Sob o Império de Adriano, o cristianismo manteve-se confinado ao espaço doméstico, pois entre quatro paredes os cristãos sentiam-se protegidos contra as agressões do Estado. Dessa forma, a jornada de fé começava na sala de jantar, conforme a imagem da última ceia. Também na Alta Idade Média e na Renascença, as crenças cristãs sobre o corpo deram forma ao desenho urbano. Em alguns lugares essa crença levou à construção de lugares – como asilos, hospitais, etc. - para aliviar a dor física e, em Veneza, havia os guetos isolando as diferenças.

Ao longo dos cinco séculos que transcorreram do ano 500 a 1000, as

grandes cidades romanas perderam seu esplendor. A maior parte da Europa regressou à economia agrícola primitiva; os homens e mulheres comuns sobreviveram no limite da fome, sujeitos aos ataques mortais de tribos nômades e guerreiras, contra as quais a maioria do povo campestre nada podia fazer.

Essa paisagem de medo e escassez mudou no fim do século X, quando o campo, onde vivia a maior parte da população, tornou-se mais seguro. As novas formas de trabalho (artesãos, artífices, etc.), o comércio e o cristianismo configuraram as cidades medievais. Em Atenas, o habitante da pólis era um cidadão. Numa cidade medieval, ele se autodenominava um *bourgeois*, na França ou *burgher*, na Alemanha.

Depois da Renascença, os novos conhecimentos científicos anatômicos levaram à construção de vias de circulação, que funcionam como um sistema circulatório. Em 1628, William Harvey relatou suas descobertas sobre a circulação do sangue no organismo humano, iniciando uma revolução científica que mudou a compreensão do corpo, dando origem a uma nova imagem-modelo. Essa compreensão do corpo coincidiu com o advento do capitalismo moderno, contribuindo para a grande transformação social: o individualismo. O homem moderno é um ser humano móvel. O desejo de livre locomoção triunfou sobre os clamores sensoriais do espaço através do qual o corpo se move. Deslocar-se ajuda a dessensibilizar os corpos. No Iluminismo, as descobertas sobre a circulação começaram a ser aplicadas aos centros urbanos, passando a dar ênfase a tudo que facilitasse a liberdade do trânsito de pessoas e seu consumo de oxigênio. Mais tarde, com as novas descobertas

canalização e esgotos – e locais arborizados, como os parques, surgiram como consequência da idéia de deixar a pele “respirar”, o que contribuiu também para a modificação na forma de vestir, diminuindo o peso das roupas para homens e mulheres.

Com o triunfo da liberdade individual de movimento, surgiu um problema específico que ainda persiste. Cada corpo move-se à vontade, sem perceber a presença dos demais:

Ao longo da história do Ocidente, imagens dominantes do corpo estilhaçaram-se no processo de sua transferência para a cidade. A imagem idealizada encerra um convite à multiplicação de valores, dadas

às idiossincrasias físicas de cada um, que além disso possui desejos opostos. As contradições e ambivalências despertadas por ela expressaram-se, nas cidades ocidentais, através de alterações que macularam e subverteram a forma e o espaço urbanos onde, todavia, foi a própria natureza do corpo humano – necessariamente incoerente e fragmentada – que contribuiu para gerar direitos e dignificar as diferenças (SENNETT, 1997, p.23).

Dessa forma, o autor conclui que desde as suas origens, nossa civilização tem sido desafiada pelo corpo sofrido. Segundo ele, os homens recusam-se a aceitar a experiência da dor como inevitável e insuperável. Essa perplexidade marca desde as tragédias gregas até os primeiros esforços cristãos para compreender o “Filho de Deus”.

A paisagem urbana permite mesmo inúmeras leituras “a partir de diversos contextos histórico-culturais, envolvendo diferenças sociais, poder, crenças e valores” (CORRÊA, 2003, p. 179). Porém, segundo M. Santos (cf. 1994), deve-se antes de tudo distinguir a cidade e o urbano. Urbano seria o abstrato, o geral, o externo. A cidade, ao contrário, seria o concreto, o particular, o interno: “a cidade é, ao mesmo tempo, uma região e um lugar, porque ela é uma totalidade, e suas partes dispõem de um movimento combinado, segundo uma lei própria, que é a lei do organismo urbano, com o qual se confunde” (Op. cit., p.71). A cidade seria o lugar onde os moradores encenariam um teatro de sua própria existência, onde o meio ambiente construído é um retrato da diversidade das classes sociais, diferenças de renda e dos modelos culturais. Na cidade é que o mundo e as pessoas se movem mais e, nesse movimento, a co-presença ensina a diferença, por isso, a cidade é considerada o lugar da educação e da reeducação.

Por isso, há duas histórias: do urbano e das cidades. Na elaboração de ambas histórias interferem duas idéias: forma e tempo. Assim, em uma das possíveis histórias do urbano estaria a das “atividades que na cidade se realizam, do emprego, das classes, da divisão de trabalho e do seu inverso, a cooperação; e uma história que não é bastante feita: a história da socialização na cidade e a história da socialização pela cidade” (SANTOS, 1994, p.69).

O estudo do espaço urbano se renovou, pois a perspectiva cultural inclui o estudo das relações entre toponímia e identidade. Segundo Roberto L. Corrêa (cf. 2003), a cidade passa a ser vista como marca e como matriz cultural, ou

“como um texto no qual se lêem a sociedade e suas múltiplas interpretações da paisagem urbana” (Op. cit., p. 168). Essa reinterpretação leva em conta que cultura e urbano são termos relacionados. A cidade constitui-se em, ao mesmo tempo, expressão e condição cultural. Instituições, monumentos e nome de ruas revelam o poder de grupos familiares e contribuem para viabilizar o imaginário social, recriando um lugar à imagem da família hegemônica: “a identidade do lugar associa-se, assim, ao papel hegemônico de uma família” (CORRÊA, 2003, p.177).

A cidade aparece como ambiente construído, como resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza. É resultado e registro das experiências humanas, com as quais está em permanente tensão. Documentos, ordens, inventários, mapas, diagramas, plantas baixas, fotos, caricaturas, crônicas, literatura fixam a sua memória. Portanto, cidade e escrita estão indissoluvelmente ligadas: “ler a cidade consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível, através dos mecanismos da linguagem” (GOMES, 1994, p.34).

Por isso, quando Renato Cordeiro Gomes, na apresentação de sua obra, evoca *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, reporta-se ao fato de a personagem Kublai Khan perceber que as cidades descritas por Marco Polo eram todas parecidas, pois a cada nova cidade sugerida na conversa de ambos os elementos eram somente recombinações de forma diferente. A partir dessa descoberta da estratégia de Marco Polo, o imperador também pode deixar-se levar pela fantasia e, substituindo ingredientes, tornar-se um construtor de cidades:

Desmontando a cidade pedaço por pedaço, ele a reconstruía de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os. Passa também a construtor de cidades que não são fiéis às que lhe são apresentadas. É arrastado, enquanto leitor, pelo movimento permutacional no mundo vicário dos signos. O jogo da circulação da linguagem se descentra e possibilita novas leituras (GOMES, 1994, p.15).

Da mesma forma que Kublai Kan, é possível ler as cidades. Pode-se lê-las pela arquitetura, pela paisagem e também através de outras narrativas, uma leitura sobre outra leitura, uma vez que o narrador ao contar ou descrever a cidade já fez a sua leitura. Renato Cordeiro Gomes considera o tema da cidade um

debate pós-moderno, pois olha para ela da perspectiva da cidade grande em crise, de uma era pós-utópica.

Buscando a ler a cidade através de textos literários, o autor acredita que o sujeito que enuncia, escreve (desenha/pinta), ficcionaliza a inscrição da cidade no livro, distanciando-se da redutora imagem do autor empírico. Dessa forma, esse sujeito da enunciação (re)constrói a cidade como texto e se inscreve nele. O sujeito da enunciação “sabe que decifrar/ler esta cidade é cifrá-la novamente, é reconstruí-la com cacos, fragmentos, rasuras, vazios, jamais restaurando-a na íntegra. Oferece um novo texto cuja imagem é necessariamente fraturada, descontínua.” (GOMES, 1994, p. 37)

Dessa forma, a cidade é o território textual por excelência, da multiplicidade e de um universo jamais saturado de imagens, cheio de contradições. Nesse espaço citadino o homem é presa, encontra-se enredado em suas malhas, que se estendem para além dos centros metropolitanos e continuam a preencher grandes áreas que gravitam em torno desse centros.

O enunciador de textos literários busca construir “cidades invisíveis” que a imaginação torna visíveis. Verifica-se nele a persistência da metáfora espacial para descrever a cidade e para compreendê-la em termos visuais. O procedimento descritivo cria semelhanças com o objeto representado, que o leitor identifica. Dessa forma, a produção do sentido fica a cargo do leitor:

As imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador – com grande adaptação e à luz dos seus objetivos próprios – seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê. A imagem, agora assim desenvolvida, limita e dá ênfase ao que é visto, enquanto a própria imagem é posta à prova contra a capacidade de registro perceptual, num processo de constante interação. Assim, a imagem de uma dada realidade pode variar significativamente entre diferentes observadores (LYNCH, s/d, p.16).

Em relação à imagem da cidade, as pessoas ligam-na a um passado histórico ou à sua própria experiência anterior. Conforme Kevin Lynch, a cidade está construída para grandes quantidades de pessoas, com antecedentes altamente variados. Por isso, características econômicas e sociais tão diferentes fazem parte do relato da imagem urbana:

A exemplo de Baudelaire, a história da imagem urbana é aquela que culmina com o relato sensível das formas de ver a cidade; não é descrição física, mas os instantâneos culturais que a focalizam como organismo vivo, mutante e ágil para agasalhar as relações sociais que a caracterizam.

A história da imagem urbana colide ou se completa na história cultural da cidade, que vem à luz sempre que focalizamos o espaço urbano na sua dimensão social (FERRARA, 1993, p.203).

As teorias do espaço literário, associadas ao estudo do ponto de vista, harmonizam-se com o que pretendem os geógrafos - entender o meio como assimilação subjetiva do espaço. A união dessas teorias e da noção provinda da geografia trará para a análise uma outra perspectiva e outros tipos de relações. O mesmo espaço pode ser percebido e vivenciado de diferentes formas, dependendo da atuação do narrador ou da personagem à qual o narrador estiver conectado. Assim, o espaço será descrito segundo as relações sociais estabelecidas, classe social, etc. Não importa só o lugar, mas como é percebido por aquele que narra ou aquela personagem que tem características próprias: um burguês, um proletário, um desempregado, um estrangeiro, etc.

3 – CIDADE DA VIVÊNCIA: CAMINHOS CRUZADOS

Em *Caminhos cruzados*, obra publicada pela primeira vez em 1935, as vidas de diversas personagens se entrecruzam em uma cidade, Porto Alegre, na década de trinta. Assim, na Travessa das Acácias, tem-se o solitário professor Clarimundo, a batalhadora Fernanda, o desempregado João Benévolo, o doente Maximiliano representando um lado da sociedade porto-alegrense da época; do outro lado da cidade, estão o grande comerciante Leitão Leiria, o novo rico Zé Maria, a deslumbrada Chinita, o *bon vivant* Salu e o pretendente a escritor Noel. Não há grandes acontecimentos na narrativa - o narrador descreve o dia-a-dia das personagens, cada qual pertencendo a um universo social diferente.

Segundo Maria da Glória Bordini (cf. 1985), esse texto é “representação, em tom de paródia, do terror que a solidão na cidade grande pode instilar gradativa e inexoravelmente sobre o cotidiano das gentes”. A vida diária das personagens é evidenciada pelo narrador durante cinco dias, como comenta Flávio Aguiar:

Neste romance Erico recria, ou melhor, cria literalmente a cidade de Porto Alegre. Focaliza não um grupo, mas vários grupos de personagens que atravessam simultaneamente um período de cinco dias: o romance começa na manhã de um sábado, no começo do outono, e termina na noite de quarta-feira. O primeiro dia começa nevoento, envolto em cerração; depois o tempo fica quente, abafado, daí chove, refresca, esfria e a temperatura se estabiliza (AGUIAR, 2005, p.4).

Ao final, não ocorrerão grandes alterações nas trajetórias das persona-

gens durante a sucessão dos dias. A maioria delas seguirá o curso do tempo. Flávio Aguiar (cf. 2005) também afirma que, nesse romance, o autor ressalta a solidão, marca desse novo espaço urbano da década de 30.

Segundo Stuart Hall (cf. 2005), o espaço e o tempo são coordenadas básicas de todos os sistemas de representação:

Todo meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa seqüência temporal “começo-meio-fim”; os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões. Diferentes épocas culturais têm diferentes coordenadas de espaço-tempo (HALL, 2005, p.70)

Por isso, na cidade de Porto Alegre de *Caminhos cruzados*, aparecem grupos de personagens com diferenças culturais e sociais. A narrativa inicia focalizando o subúrbio, justamente no momento em que a neblina encobre a cidade, diminuindo a visibilidade e dando à paisagem contornos indefinidos:

MADRUGADA – a cerração empresta à Travessa das Acácias um mistério de cidade submersa. A ruazinha de subúrbio se desfigura. A luz dos combustores, que a névoa embaça, sugere vagos monstros submarinos. As árvores que debruam as calçadas são como blocos compactos de algas. Todas as formas parecem diluídas (VERISSIMO, 2002a, p.5).

O narrador possui uma visão panorâmica desse início da manhã na Travessa das Acácias. O verbo “emprestar” do início da citação - “a cerração empresta à Travessa” – além do significado de conferir, remete a uma aparência momentânea ou temporária. Uma cidade submersa é como um navio naufragado, como se não houvesse vida. As formas diluídas reforçam a idéia de morte, pois lembram fantasmas. Além disso, não há cromatismo na descrição nem referência à sonoridade, sugerindo tristeza, uma vez que a cidade parece submersa.

Ao comparar o subúrbio com o fundo do mar, o narrador toma a percepção das personagens que vivem no subúrbio, pois a descrição estabelece relação

com a visão daqueles que possuem menos posses. O subúrbio submerso alude o desconhecido, para a solidão do início da manhã, quando o sol ainda não se impôs e as pessoas ainda não acordaram. As árvores que ornaram a calçada são “como blocos compactos de algas”. Toda a rua lembra o fundo do mar até o momento em que as janelas começam a se abrir: “nas fachadas escuras começam a brotar olhos quadrados e luminosos” (Id. *ibid.*). A metonímia das janelas se abrindo contraria o formato redondo dos olhos, humanizando e, ao mesmo tempo, contrariando as leis da natureza, dando um aspecto surrealista às fachadas. Nesse primeiro momento, a cidade, deixa de “parecer diluída”, ganha forma e se estabelece como espaço e personagem da narrativa, pois se as janelas são olhos, é a cidade que acorda. Logo, as pessoas começam a retomar suas tarefas cotidianas:

No mercadinho de frutas, Said Maluf abre a porta dos fundos para apanhar a garrafa do leite. Na casa do alfaiate espanhol chora o filho mais moço. Na meia-água vizinha, o Cap. Mota toma chimarrão na varanda, em mangas de camisa (...). Fiorello já abriu a sapataria (Id. *ibid.*).

A confluência de imagens instantâneas aponta para a heterogeneidade típica do espaço urbano. A posição espacial do narrador não coincide com nenhuma personagem, apresenta uma visão seqüencial da cena, movendo-se de um detalhe para outro. Na Travessa encontram-se imigrantes provenientes de diversos países buscando sobreviver noutro lugar. Os pequenos gestos cotidianos acusam a adaptação ao novo espaço: apanhar a garrafa de leite, o choro do filho pequeno, tomar chimarrão, etc. Segundo Armand Frémont (cf. 1999), o espaço é vivido como espaço social e se organiza, principalmente, em função das relações de produção, que unem ou opõem grupos e classes. Nesse caso, as profissões (pequeno comerciante, alfaiate, sapateiro) também indiciam grupos sociais diferentes, mas todos emergindo da névoa do início da manhã, convivendo num mesmo espaço, que inclui as classes econômicas de menos posses. Para Clifford Geertz (cf. 1989), esses indivíduos são contemporâneos, pois partilham uma comunidade no tempo e, igualmente, são consórcios, “pessoas que se encontram umas com as outras em qualquer curso da vida cotidiana. Eles compartilham,

assim, embora breve ou superficialmente, de uma comunidade não apenas no tempo, mas também no espaço” (GEERTZ, 1989, p.152).

O narrador vai acompanhando as personagens nos diferentes espaços que ocupam no transcorrer do dia, desde as cinco da manhã, por isso, apresenta o mesmo evento – o amanhecer de cada personagem - de diferentes pontos de vista espaço-temporal. As horas vão avançando e os habitantes da cidade vão acordando. Quanto melhor a situação econômico-social, maior a possibilidade de levantarem-se mais tarde: Honorato acorda na sua casa confortável e lhe é servido o café da manhã pela empregada às sete horas; a luz do sol “alaga” (VERISSIMO, 2002a, p. 26) o quarto de Salu, no décimo andar; na nova residência dos Pedrosa, no bairro Moinhos de Vento, Chinita vai para o banho às onze.

Em alguns momentos, o narrador abandona o seu ponto de vista e adota a percepção individual das personagens para descrever o espaço. Depois de acordar, no centro da cidade, Salu debruça-se à janela de seu apartamento e observa a rua:

Salu debruça-se à janela. Lá embaixo na rua movimentada-se um exército de bichos minúsculos. Correm os bondes de capota parda; chatos e rastejantes, parecem escaravelhos. Uma confusão de cores e formas móveis, um entrebalaçamento de fios de aço e sons. Vermelhos e pardos, os telhados se estendem ao sol. Coruscam vidraças. Flutua no ar uma névoa azulada (VERISSIMO, 2002a, p.28).

Percebe-se que o narrador adota o ponto de vista da personagem ao utilizar o *verbum sentiendi* “parecem”. A visão de Salu é de um beneficiado pela sorte que não tem necessidade de acordar cedo e misturar-se à multidão. A personagem, lembrando a cigarra da lenda, percebe as pessoas como “exército de bichos minúsculos”, pois tem o privilégio de observar as formigas no seu dia-a-dia. Os bondes – signo da intensa movimentação da cidade – são comparados a escaravelhos. A névoa vista por Salu já não sugere monstros marinhos, mas tem uma cor azulada e flutua no ar, combinando com a visão despreocupada da personagem, que é um “*bon vivant*”. Para Cláudio Cruz, “a multidão parece ganhar aspecto mais literário, mais construído, quando passamos à personagem Salu e sua relação com o Centro” (CRUZ, 1994, p.82). Segundo ele, a personagem é a

mais cosmopolita de todas e a única que mora no centro da cidade, num dos edifícios mais altos da época, índice de sua condição econômica e social privilegiada.

Com exceção de Salu, as personagens do romance vivem basicamente em dois pontos da cidade: os privilegiados economicamente vivem no bairro Moínhos de Vento e os trabalhadores assalariados e desempregados, na Travessa das Acácias. Depois que a névoa dissipa, o dia segue: “a manhã é clara. Bondes, autos e gentes passam. Garotos gritam nomes de jornais. A cidade vive seu novo dia” (VERISSIMO, 2002a, p.29). Não são as pessoas que vivem o seu dia, a cidade adquire vida através da movimentação e inicia um novo dia, em uma representação poética dos detalhes. O sol, quando dissolve a névoa, não faz diferenças sociais: “o mesmo sol que faz faiscar o grande vitral do refeitório do Cel. Zé Maria Pedrosa entra pela janela do quarto de Fernanda, na Travessa das Acácias” (Op. cit., p. 44). Há diferenças socioeconômicas entre os Pedrosa e a família de Fernanda, mas a luz do “mesmo” sol é compartilhada pelas personagens. O adjetivo “mesmo” reforça a posição ideológica do narrador, dando a entender que todos deveriam ter direito a um lugar ao sol.

Os Pedrosa vieram de uma cidade do interior após terem ganhado uma fortuna na loteria. O narrador conectado no plano psicológico e ideológico com os filhos, Chinita e Manoel, mostra que para ambos, Porto Alegre representa uma vida nova, com tudo o que uma cidade grande pode oferecer para quem tem dinheiro: “sociedade fina, automóveis, passeios, cinemas, bailes, ruas muito movimentadas, luxo e gozo” (VERISSIMO, 2002a, p.41). Para as personagens Zé Maria, Maria Luísa e Chinita, espaços passados e presentes estão sempre sendo comparados, sobrepondo-se:

Quando lembra de sua terra, D. Maria Luisa tem vontade de chorar. Já lá vão dois anos! (...) Depois veio a idéia infeliz de fazer este casarão. Setecentos contos! Que desperdício! Um parque que dava para invernar gado. Um casarão que servia de quartel. Esse luxo sem serventia (VERISSIMO, 2002a, p. 127).

Aqui, o narrador serve-se do ponto de vista de Maria Luísa nos diversos planos - espaço-temporal, fraseológico, psicológico e ideológico – para mostrar

que, ao contrário dos filhos, que vislumbravam só alegrias na cidade grande, ela demonstra inadaptação ao novo espaço, e também à nova condição social. A outra comparação se dá em vista do tamanho do parque e da casa, desproporcionais a seus fins, os quais, comparados ao campo e ao quartel do espaço anterior, parecem muito grandes. Demonstrando ser uma mulher prática, não entende tanto espaço desperdiçado, pois na sua perspectiva de interiorana, os grandes espaços devem ser habitados ou ocupados de forma utilitária. Os espaços são colocados um ao lado do outro reunindo as realidades anterior e atual simultaneamente, seja nas reclamações de D. Maria Luísa (visão disfórica), como no feliz deslumbramento de Chinita (visão eufórica), que, para valorizar a felicidade da condição atual, também está constantemente lembrando os espaços da cidade interiorana. Segundo Milton Santos (cf. 2000), vir para a cidade é deixar para trás uma cultura herdada que se defrontará com outra. O homem vive num processo permanente de mudança e de adaptação, isso “vai permitir aos recém-chegados participarem como atores, e não apenas passivamente, do seu novo quadro de vida, graças às novas incitações às suas capacidades e ao seu gênio criativo” (SANTOS, 2000, p.62).

João Benévolo também vive uma nova situação, mas, ao contrário dos Pedrosa, sua condição social mudou para pior. João está desempregado há um certo tempo. Para fugir do espaço “real” da cidade, projeta-se no espaço ficcional de um livro, *Os três mosqueteiros*:

Opera-se a transposição mágica. João Benévolo salta da vida real e se projeta no domínio da ficção. Já não está mais em Porto Alegre, num sábado de maio, na Travessa das Acácias. Agora ele se encontra em plena Paris de 1626. O seu corpo fica aqui na salinha acanhada e pobre – pequenino, anguloso, fraco, ombros encolhidos, pele amarela - e o seu eu sonhador, o seu ideal, livre das contingências humanas, vai se encarnar em D’Artagnan (VERISSIMO, 2002a, p.52).

O espaço social é substituído por um espaço ilusório descrito na obra literária. O romance o transporta de Porto Alegre a Paris. O corpo fica na sala situada na Travessa das Acácias, mas, no espaço mental, encarna noutro corpo, para viver aventuras em um espaço de representação. O narrador guarda uma

distância espacial da cena silenciosa, permitindo uma descrição isenta do ponto de vista da personagem, pois vê tanto a personagem como a sala onde essa se encontra. Esse distanciamento espacial do narrador torna possível comparar a sala ao corpo de João. Para ambos o narrador faz uso do diminutivo “salinha” e “pequenino”, assim como os adjetivos se aproximam na significação: a sala é acanhada e pobre; João tem o corpo anguloso e fraco. A descrição parece reforçar e explicar a necessidade de João querer projetar-se no mundo ficcional de um livro, além de explicitar –através dos diminutivos - a compaixão do narrador em relação à personagem. Há também o fato de João estar sem emprego. Segundo Jaques Le Goff (cf. 1998), a grande valorização do trabalho se dá na cidade, que deprecia a ociosidade. Por isso, João Benévolo, que já vivia sonhando com o espaço da ficção antes de perder o emprego, tem agora mais motivos para querer abandonar o espaço real.

Outra personagem que busca na vida um prolongamento dos contos de fadas é Noel, mas ao contrário de João que se embrenha no mundo ficcional por meio da leitura, Noel gostaria de reproduzi-lo pela escrita. Seus nomes também marcam suas relações com o espaço: Papai Noel é uma personagem do imaginário infantil, enquanto, o Benévolo não reage diante dos problemas e segue esperando a benevolência das pessoas.

Noel vê o espaço conforme as experiências vivenciadas na infância. Para ele, apesar de não estar na mesma situação sócio-econômica de João Benévolo, o espaço também é opressor pela forma como se deram suas relações sociais. As primeiras relações que o ser humano estabelece são com a família. A mãe de Noel é ausente e deixou para a babá o encargo da criação do filho. Tia Angélica superprotegeu Noel e quando morreu, “o muro, que separava Noel da vida, caiu” (VERISSIMO, 2002a, p.22), mas ficou a sombra dele e o rapaz continuou com a sensação de ainda ser prisioneiro. Noel quer ser escritor e sua visão do espaço é sempre mais lírica em comparação à das outras personagens. A percepção de Noel remete para a sensorialidade:

Pára a uma esquina. Vem da praça uma fragrância fresca de folhagens. A noite cai. Brotam janelas iluminadas em várias fachadas.

Noel retoma o seu caminho. Os combustores se acendem de repente. Piscam estrelas no céu (VERISSIMO, 2002a, p.272).

O narrador adota o ponto de vista da personagem, produzindo coincidências nos níveis psicológico e fraseológico, como comprovam as palavras “fragrância fresca de folhagens” e “brotam janelas”. O lirismo da descrição é devido ao estado de espírito da personagem no momento em que está voltando para casa depois de ter encontrado a amiga Fernanda. A visão mais positiva do espaço vivido demonstra que a percepção depende de uma experiência contínua. Noel tem os atrativos culturais da cidade à sua disposição, mas prefere o isolamento de seu quarto, como se ainda estivesse na infância, ao contato com outras pessoas:

E graças à vitrola – pensa Noel – eu a posso ouvir com o mínimo possível de interferência humana. Se estivesse no teatro, ouvindo uma grande orquestra executar esta mesma música, teria de ficar na presença de criaturas que tosem, pigarriam, amassam papéis de balas, cheiram bem ou mal; teria de ver os músicos que suam e bufam e ficam vermelhos, um maestro que agita a cabeleira e faz gestos grotescos (VERISSIMO, 2002a, p. 69).

O teatro é característico da cidade. É lugar de encontro, assim como outros que fazem parte do conjunto urbano: cafés, bares, restaurantes, etc. A existência desses lugares é - na comparação com o campo - considerada vantajosa, pois a cidade oferece opções variadas de divertimento ou entretenimento. Porém, para Noel, sair à rua representa um contato indesejado com as pessoas, das quais tem medo de se aproximar. A rua é o lugar tanto da experiência quanto dos conflitos. Esse território diferenciado provoca, do ponto de vista do modelo burguês, uma diferenciação entre ‘casa’ e ‘rua’. Os vocábulos passam a ser opostos em termos espaciais: a rua é a terra-de-ninguém perigosa que mistura classes, sexos, idades, profissões; a casa é o território íntimo e exclusivo. O lugar da intimidade é a casa:

o lar – domínio de vida privada do núcleo familiar e de sua vida social exclusiva – se organiza sob a égide da intimidade. Isto implica uma micropolítica familiar totalmente nova e ao mesmo tempo significa uma redefinição da relação espaço/privado público da cidade (ROLNIK, 1988, p.49).

A casa inclui outras dimensões espaciais: a rua, depois o bairro, ambos espaços nos quais se apóia a vida cotidiana. As ruas se redefinem em vias de passagem de pedestres e veículos, como a casa se volta para dentro de si e lá dentro se fecha o núcleo familiar. A rua é o lugar onde o individual e o coletivo se mesclam, lugar de experiências. Para Noel a expectativa positiva que se tem do núcleo familiar, transforma-se em realidade negativa, pois se sente feliz em seu quarto, distante de qualquer contato, visto que o contato com os pais também não lhe é agradável: “às vezes Noel se atrasava na rua de propósito à hora das refeições, pois estas eram momentos de pouca ou nenhuma cordialidade” (VERISSIMO, 2002a, p.24). A personagem busca um refúgio para evitar a proximidade: elege a vitrola, pois estar no teatro representa contato com o outro. Em casa, prefere estar no seu quarto, para afastar-se da presença dos pais.

Segundo Gaston Bachelard (s/d), a casa representa o primeiro universo de cada um: “é um grande berço” (Op. cit., p.23). Para Noel, que tem medo do mundo exterior, a casa vai justamente representar o abrigo de seus sonhos e devaneios. O quarto, dentro da casa, representa o espaço reduzido onde pode esconder-se do convívio com seus pais, pois compartilha o espaço íntimo da residência com eles. Estes adotam atitudes opostas quanto ao espaço doméstico. O pai sente-se feliz ao retornar ao lar depois do trabalho, mas a mãe tem a sensação de ser prisioneira de um casamento que já não traz felicidade. Por isso, busca pequenos subterfúgios para driblar essa realidade. Da janela de seu quarto, Virgínia espera para ver Alcides:

Quando o relógio bate cinco horas (há certas horas que têm um significado especial na vida da gente) Virgínia dá os últimos retoques no rosto (...) Um bonde passa. Ela recua um pouco e fica protegida por uma das folhas da janela. Pode vir algum conhecido no bonde... E quando o elétrico passa, num clarão amarelo e numa trovoadas, ela volta a debruçar-se à janela. Alcides passeia na calçada, dum lado para outro (VERISSIMO, 2002a, p.181).

Cada personagem vê a marcação das horas de forma diferente. Para Virgínia às cinco é o horário em que verá Alcides pela janela, por isso, o momento

tem um significado especial. A janela funciona como abertura para o mundo exterior. Segundo Gaston Bachelard (s/d), o “exterior e o interior formam uma dialética de dissecação (...) Ela tem a nitidez decisiva da dialética do sim e do não, que tudo decide” (Op. cit., p.157). Além da rua em frente da casa, há a calçada, onde estará Alcides. Dessa forma, o aquém e o além também repetem essa mesma dialética. A abertura da janela funciona como possibilidade de ver o exterior e, ao mesmo tempo, como proteção. Estar à janela não é como estar exposta na rua, pode-se olhar o exterior, mas continuar protegida. Da mesma forma que a porta, a janela funciona como “um cosmos entreaberto. Isto é, ao menos uma imagem-príncipe, a origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes” (BACHELARD, s/d, p. 164). A porta e a janela esquematizam duas possibilidades, de abertura e fechamento. Por isso, Virgínia faz o gesto de retorno ao interior da casa, pois, ao passar o bonde, pode haver conhecidos. O espaço compartilhado da rua da cidade possibilita o conhecimento das pessoas que moram próximas e a situação – ao mesmo tempo infeliz e transgressora - de Virgínia não pode ser descoberta pela vizinhança. O contexto urbano paradoxalmente facilita e dificulta esse tipo de situação, porque a dimensão do espaço urbano permite o aparecimento de desejos libertários, fazendo esquecer os limites morais, mas ao mesmo tempo, morar em cidades implica viver de forma coletiva e próxima.

A janela serve de acesso ao mundo exterior para várias personagens. Fernanda mora no subúrbio e trabalha para Leitão Leiria e, da janela do escritório, vê a paisagem: “uma paisagem opressiva emoldurada pela janela: telhados e mais telhados; paredes cinzentas, chaminés, roupas secando e longe, como que esmagada entre duas paredes duras, uma nesguinha de céu” (VERISSIMO, 2002a, p.45). Cada indivíduo tem sua maneira de apreender o espaço, e o ambiente do escritório não é agradável para Fernanda, assim como a visão que tem da cidade através da janela. No mesmo ambiente, Teotônio Leiria observa ao interior da sua loja, situada no centro da cidade e, se o olhar de Fernanda vê uma paisagem opressiva, o de Teotônio, como capitalista, privilegia o lucro:

Na galeria, Teotônio detém-se e baixa o olhar para o salão grande da loja. Longas, longas prateleiras de vidro, mostradores faiscantes com frascos coloridos (...) sedas, roupas feitas, gravatas, colarinhos. O pavimento é de ladrilho colorido. Burburinho, mulheres de vestidos de muitas cores, confusão de vozes. Os caixeiros passam apressados dum lado para outro (VERISSIMO, 2002a, p.73).

A descrição da cena se dá com o narrador conectado a Teotônio, adotando um ponto de vista externo. A personagem vê a loja do alto: a repetição de “longas” dá a dimensão do tamanho das prateleiras e da loja. As mercadorias e decoração – sedas, gravatas, ladrilho colorido – indiciam prosperidade. Além desses índices, a utilização de palavras que remetem ao sentido auditivo “burburinho” e “confusão de vozes”, dá a impressão de que a loja está cheia de pessoas, sem necessariamente falar nelas. A referência às “mulheres de vestidos de muitas cores” aproxima e mistura seres e mercadorias. O movimento alude ao tamanho da cidade.

A grande loja do centro da cidade representa o alto comércio, contrapondo-se ao mercadinho de frutas de Maluf, situado na Travessa das Acácias, que subentende o comércio miúdo, ambos existentes nas grandes cidades, atendendo às variadas necessidades das diferentes classes sociais. O tipo de atividade também determina a localização no espaço. Os locais de trabalho, conforme Armand Frémont (cf. 1999), podem ser divididos segundo três grandes setores de atividade. Cada atividade exige uma localização diferente no espaço: o trabalho agrário ou pastoral exige as vastas superfícies; o trabalho industrial se instala num meio condicionado pela técnica; e as atividades terciárias se localizam essencialmente segundo as exigências de concentração de pessoas. Por isso, o estabelecimento comercial de Leiria está no centro da cidade e o mercadinho de Maluf fica entre os prédios que abrigam as moradias de várias famílias na pequena ruazinha do subúrbio.

Nesse mesmo dia, ao entardecer, Teotônio tem um encontro com uma moça de programas em um quarto na Travessa das Acácias. O lugar do encontro deve ser mantido em segredo, por isso Leiria dispensa o motorista e caminha até o endereço, furtivamente, tentando esconder-se nos lugares menos iluminados:

“dentro do crepúsculo cinzento que caiu sobre a rua suburbana, as árvores oferecem ainda uma sombra mais funda e protetora” (VERISSIMO, 2002a, p.76). Na cidade, o espaço da libido está restrito ao subúrbio, principalmente ao beco onde Cacilda – a prostituta com quem Leiria tem um encontro - mora. Deve-se observar que:

como manifestação do impulso construtivo, destinado a gerir essa tensão entre liberdade e necessidade, o planeamento urbano principiou por impulsionar o traçado de divisões simbólicas entre os domínios sagrado e profano, entre zonas, mais elevadas, iluminadas e arquiteticamente trabalhadas, dedicadas aos cultos religiosos e ao exercício da representação dos poderes, e os domínios durante largos séculos ocultos ou obscurecidos no mundo da vida, localizados nos pontos inferiores ou mesmo relegados para subterrâneos (SILVA, 2003, p.13).

Nesse lugar, uma rua curta, fechada em um dos extremos, não há transeuntes, quem entra no beco tem objetivo determinado. Lá as janelas das casas têm luz vermelha diferenciando-as de casas comuns: “Da sua meia porta Cacilda olha o beco. Na esquina o vulto do guarda-civil. Na calçada fronteira, janelas com luz vermelha, mulheres às portas das casas” (VERISSIMO, 2002a, p.108). No beco aparece o representante da ordem convencional, o guarda-civil. A presença à distância da sentinela salvaguarda a ordem, aparentemente, sempre prestes a ser quebrada nesse ambiente noturno, onde a libido está presente, e sanciona o lugar onde se pode exercê-la.

Há uma coincidência e uma oposição entre as atitudes de Teotônio Leiria e a de sua mulher Dodô. Os dois coincidem no fato de irem à Travessa das Acácias em momentos diferentes. Opõe-se no motivo das visitas. O homem vai escondido, buscando satisfazer uma necessidade corpórea e raciocina: “quem caminha aqui é a matéria, a carne vil que tem necessidades sujas” (VERISSIMO, 2002a, p.76). A mulher vai para ser vista, praticando caridade em busca de prestígio e notas de reconhecimento nos jornais. Quando põe o dinheiro sobre a mesa, na casa do tuberculoso Maximiliano, residente da Travessa, Dodó reflete: “que linda cena para um instantâneo” (Op. cit., p.59). Em outro momento da narrativa, a personagem está em sua casa, depois de o marido sair para o traba-

lho, e pensa nos compromissos do dia:

Visitar dois dos seus pobrezinhos naquela rua de Navegantes. Falar com a secretária da Sociedade das Damas Piedosas a respeito das notícias para a próxima quermesse. Passar pela casa das Monteiro para avisar que a distribuição de cobertores no Asilo ficou transferida para domingo que vem (VERISSIMO, 2002a, p.172).

Todas essas atividades são pensadas juntamente com outras bem menos “caridosas” e bem mais fúteis, como se não houvesse diferença entre elas: comprar fitinhas para as camisas de dormir de Vera tem o mesmo peso que visitar os pobrezinhos. A futilidade de D. Dodó é destacada pelo próprio autor, no Prefácio: “que dizer das personagens? Creio que têm a força e ao mesmo tempo a fraqueza da caricatura. É impossível – reconheço hoje – que D. Dodó não tivesse um lado simpático ou, antes, que sua psicologia fosse tão simplesmente linear como o livro dá a entender” (VERISSIMO, 2002a, p.13). Também o pensamento de Vera, flagrado pelo narrador onisciente durante uma conversa com a mãe, reforça o caráter fútil e vaidoso da caritativa personagem: “essa velha não cria juízo. Gosta de exposições, dá um dente por um retrato no jornal. Depois faz ares de surpresa e modéstia quando vê a sua cara nas folhas” (VERISSIMO, 2002a, p.248-249). Talvez a personagem seja caricata, mas através dela e de suas relações, pode-se perceber diversas partes da cidade com as quais as outras personagens não se relacionam. D. Dodó não aparece indo ao asilo, mas ele é referido em seus pensamentos, assim como a organização de damas que fazem caridade. Segundo Jaques Le Goff (cf. 1998), o aparecimento de instituições como asilos e abrigos denuncia as desigualdades sociais da organização social e urbana. Esses espaços não deixam de ser uma forma de exclusão das pessoas cuja pobreza não deve ficar à vista dos outros cidadãos.

A relação de D. Dodó com o Monsenhor Gross também evoca o espaço social discriminador, pois ele é a única personagem representante do clero nessa Porto Alegre fictícia. Sempre aparece como convidado de eventos da alta burguesia ou sendo citado por personagens pertencentes a essa classe. Nessa cidade em que as instituições não aparecem sendo representadas diretamente, o Monse-nhor remete metonimicamente à Igreja Católica, que nesse momento da história

do País, estava ao lado do poder e das classes abastadas.

No domingo “o dia amanhece quente e luminoso” (VERISSIMO, 2002a, p.109). Esse dia de descanso permite ao narrador acrescentar à narrativa outros lugares vivenciados pelos habitantes da cidade. Alguns descansam da rotina, o que significa frequentar lugares diferentes. Para outros nada muda. Na Travessa das Acácias, Maximiliano, que está tuberculoso, considera os dias longos, independente de serem domingo ou segunda:

Maximiliano espera. Os dias são longos. Quando trabalhava na loja, achava que o relógio andava devagar. Que dizer da marcha das horas depois que ele adoeceu? Os ruídos da rua chegam até aqui: buzinas, músicas, vozes. Os raros visitantes ficam à porta. Ele compreende... Medo do contágio. Ele sabe, não tem raiva, não se queixa. O que tem é pena da mulher e dos filhos. O melhor mesmo é que a morte venha logo (VERISSIMO, 2002a, p. 117).

Maximiliano trabalhava na loja de Leitão Leiria e já doente recebe a visita de D. Dodó que vem lhe trazer ajuda financeira. O relógio aparece em vários momentos da narrativa, sempre marcando a presença imperiosa do tempo, mas para cada personagem o tempo é encarado de forma diferente. Quando Maximiliano trabalhava, “o relógio andava devagar”, pois provavelmente seu serviço era monótono e não gostava do que fazia. Por causa da doença, Maximiliano já não pode trabalhar, o tempo passa mais lentamente ainda, porque não observa o passar das horas pelos ponteiros do relógio, como no tempo da loja. Na pobreza de sua casa possivelmente não há relógios, o que torna o tempo ainda mais lento e agora parecendo acompanhar o estado de repouso de seu corpo doente. Deitado numa cama, o quarto é o espaço que os olhos de Maximiliano alcançam. Os espaços ao redor do quarto: o resto da casa, a vizinhança, a rua, são percebidos principalmente pela audição: “os ruídos da rua chegam até aqui”. A cidade está presente nos sons dos ruídos provindos da rua, das buzinas, das músicas e das vozes dos habitantes.

Maximiliano morre na quarta-feira, a mulher está contagiada pela doença, os filhos ficarão sozinhos. No velório de Maximiliano os vizinhos se reúnem e conversam coisas do dia-a-dia. Segundo Armand Frémont (cf. 1999), o com-

portamento do homem sobre a terra participa de uma luta vã contra a morte: “les représentations symboliques essaient de redonner aux vivants l’illusion que les morts vivent encore” (Op.cit., p. 91)³. Também após a morte de Maximiliano ocorre essa ilusão:

As últimas pessoas que ficaram no velório desertam às dez e meia.
(...)

A vida vai mudar. Casa nova, cuidar mais dos guris, costurar e lavar para fora. Quem sabe se fornecer comida em marmita dá mais dinheiro?

Fazendo mentalmente os seus planos, a mulher se volta para o morto e por um instante tem vontade de lhe perguntar como fazia sempre que queria a opinião dele:

-- Não achas, Maximiliano? (VERISSIMO, 2002a, p. 286).

O narrador não está conectado ao ponto de vista interno da personagem, pois a vê do exterior: “a mulher se volta para o morto”, mas sua onisciência permite conhecer-lhe a vontade de ainda perguntar a opinião do morto. A palavra velório deriva de “velar” que, entre outros sentidos, significa passar a noite acordado. A cerimônia funciona como uma despedida da pessoa que morreu, levando em conta que biologicamente a morte pára tudo, mas que culturalmente ela aparece como passagem. Segundo Paul Claval (cf. 1999), os rituais que cercam a morte são importantes para os próximos da pessoa que falece, assim como para a sociedade:

o importante é não descontentar o espírito do morto, que correria o risco de se ver vagar, todo pleno de malevolência, na vizinhança dos vivos. Convém permitir a viagem rápida e agradável até a estadia dos defuntos. As cerimônias evocam periodicamente a lembrança das almas desaparecidas e provam que não foram esquecidas. Em muitas sociedades, a relação com os mortos passa por deslocamentos até os cemitérios: daí sua significação na organização do espaço (CLAVAL, 1999, p.96).

³ As representações simbólicas tentam dar aos vivos a ilusão de que os mortos vivem ainda.

Para a mulher, a morte acarreta uma ruptura com o espaço atual exigindo uma mudança. Apesar de a mulher ainda querer perguntar ao marido a opinião dele, outros índices apontam para sua libertação como, por exemplo, o advérbio “mais” da frase “cuidar mais dos guris”, ou seja, após o desaparecimento daquele que esteve tanto tempo doente e dependendo de seus cuidados, sobrarão tempo para as crianças, assim como para o trabalho que gerará sustento. As atividades pensadas pela mulher de Maximiliano são típicas da cidade (costurar, lavar para fora, fornecer comida), onde as pessoas que trabalham não têm tempo de fazer elas próprias esses serviços. Para a mulher de Maximiliano, a morte traz a esperança de um futuro diferente:

A história do homem se faz, em todos os tempos, da sucessão de momentos, mais ou menos longos, de obscuridade e cegueira, e de momentos de luminosidade, onde a recuperação da consciência restaura o ser humano na dignidade de viver, que também é busca e escolha de caminhos, visão resplandecente do futuro, e não apenas prisão no cotidiano vivido como preconceito, um presente subalternizado pela lógica instrumental (SANTOS, 2000, p.52).

A perda obriga a mulher a restaurar a confiança em si mesma, buscando uma saída para a família que tinha anteriormente um modelo patriarcal, mesmo com o provedor doente. A partir daí, ela buscará novos caminhos.

A relação com os espaços da cidade no domingo se dá de forma diferente. Na forma de ocupação do espaço vivido no domingo surge um outro olhar sobre a paisagem, privilegiando aquela próxima ao rio. Fernanda e Noel vão até a praia de Ipanema, procuram um distanciamento do movimento da cidade, buscando a natureza. O narrador está conectado a Noel ao observar a paisagem, descrevendo-a como se fosse um quadro, destacando as nuances de azul do céu e o brilho das águas:

O rio está tranquilo e o horizonte é dum verde tênue e aguado que se vai diluindo num azul desbotado. As montanhas ao longe são uma pincelada fraca de violeta. A superfície da água está toda crivada de estrelinhas de prata e ouro. Mais perto o Morro do Sabiá avança sobre o rio. O céu é tão azul, tão puro e luminoso, que Noel simplesmente não acredita que seja um céu de verdade (VERISSIMO, 2002a, p. 136).

Nessa passagem em que Fernanda e Noel estão próximos ao rio, o narrador está conectado a Noel no nível fraseológico e psicológico. Para descrever a paisagem utiliza verbos próprios da pintura, como diluir, pincelar. A descrição do céu remete também para um quadro, pois a personagem não acredita que “seja um céu de verdade”, estando implícita na frase a idéia de que fosse uma pintura. A descrição do rio expõe também a vivência do espaço das personagens, pois é domingo, ambos são amigos, estão juntos e felizes, por isso, a paisagem torna-se ainda mais bonita, como demonstra a utilização dos adjetivos “puro” e “luminoso”. O rio é descrito de diferentes ângulos de visão e sob o ponto de vista de diferentes personagens. Sua imagem exerce um alívio sobre a opressão dos prédios da cidade. Em todas as descrições o narrador está conectado às personagens e todas vêem o rio de forma positiva. Como Chinita que está no clube e vê o rio à distância.

Além dela, outras personagens encontram-se no clube freqüentado pela alta sociedade. Localizado num lugar mais elevado, de cima de um trampolim, Chinita também tem outra visão da cidade e do rio, o mesmo observado por Fernanda e Noel. Ao subir no trampolim, Chinita olha e vê pontos tradicionais da paisagem:

Para além dos muros, os telhados, os quintais e, lá mais longe, a cidade, a ponta da Cadeia, a chaminé duma usina mandando para as nuvens um penacho grosso e escuro de fumaça (como o cigarrão do vovô Eleutério – pensa ela), as torres da Igreja das Dores... Depois, o rio chamejando a mancha verde-escura da ilhas, lanchas, catraias... Chinita passeia os olhos pela paisagem (VERISSIMO, 2002a, p.148).

O muro do clube separa, protegendo os sócios, excluindo os não sócios, mas Chinita consegue ver sobre ele. Seus olhos de moça do interior enxergam, à distância, percebendo os pontos mais altos da paisagem, como a chaminé da usina, as torres da Igreja, ao longe o rio. O rio brilha, da mesma forma como quando visto de perto, mas é a mancha verde-escura das ilhas que se destaca na paisagem. O passear os olhos pela paisagem, como o movimento de uma câmara, deve-se ao fato de a moça estar sempre incorporando momentaneamente per-

sonagens cinematográficos, pois desde pequena, quando a maior distração da sua cidade era o cinema sombrio de seu Mirandolino, “ela começou a amar os artistas de Hollywood” (VERISSIMO, 2002a, p.32). Dessa forma, em diversos momentos da narrativa, a personagem incorpora personagens vividas por suas atrizes preferidas.

O clube é um dos espaços sociais que aparecem na narrativa. O espaço social pode ser definido como “le territoire d’un groupe ou d’une classe dans une région donnée: d’une famille, des ouvriers d’une usine, des femmes d’un village, des personnes âgées d’une ville” (FRÉMONT, 1999, p.170)⁴. No caso, o clube é o espaço social da burguesia da cidade. Situado no alto, favorece a visão dos outros locais da cidade. Sobre esse território restrito estabelecem-se relações dos frequentadores entre eles e relações dos mesmos com o lugar: jogo de tênis, banho de piscina, etc.

Na segunda-feira, o cotidiano manifesta-se novamente. Os trabalhadores retornam ao trabalho, o desempregado sai a procurar emprego, as donas de casa fazem seus afazeres cotidianos. Salu pode passear como se fosse domingo. Nesse passeio, que faz em plena segunda-feira, pelos bairros que margeiam o rio, o narrador está conectado espacialmente à personagem e pode-se observar a cidade se estendendo para além de seus limites:

Cartazes anunciam terrenos em praias novas: Guaíba, Espírito Santo, Belém Novo, Ipanema... Na encosta de um morro, em meio da massa verde-escura do arvoredo, berra o telhado coralino duma casa nova (VERISSIMO, 2002a, p.182).

Nessa passagem aparece o dinamismo do espaço urbano. Novas praias e bairros, terrenos sendo vendidos para que se construam novas casas. O sinal da chegada do homem nesse novo espaço é o telhado de uma casa no meio do verde. O narrador utiliza-se da sinestesia - “berra o telhado coralino” - procurando destacar o início da chegada da civilização no espaço ainda virgem. Como o

⁴ “o território de um grupo ou de uma classe em uma região conhecida: o espaço social de uma família, dos trabalhadores de uma usina, das mulheres de uma vila, das pessoas de idade de uma cidade”

narrador está conectado a Salu, o vocábulo “berra” também remete para a origem interiorana da personagem.

Na Travessa onde morava Maximiliano, a proximidade das casas na rua-zinha tira a privacidade dos moradores. O professor Clarimundo é uma das personagens que funcionam como veículo do ponto de vista psicológico interno, assim, quando se debruça à janela e observa a rua, tem-se um panorama da vizinhança com as impressões do professor:

A velha de preto, a moça bonita e o rapaz barulhento estão ao redor da mesa. Mais adiante, o homem do gramofone, mais a mulher e os filhos, acabam de almoçar. Na janela da casa próxima, um guri de cara amarela e triste olha para a rua, com o nariz apertado contra a vidraça encardida. Calma nos quintais. O pombal de D. Veva está silencioso. Céu sem nuvens. Sol intenso (VERISSIMO, 2002a, p.130).

O uso dos adjetivos (“bonita”, “triste”, “encardida”) comprova que o narrador está conectado à perspectiva da personagem Clarimundo. A janela foi, inicialmente na história das casas, pensada como solução para permitir entrada da luminosidade dentro do abrigo do homem. Na sua evolução, foi adquirindo características outras além daquelas tábuas que se abriam para deixar entrar a luz: os vidros surgiram também para abrigar do frio, foram criados modelos diferentes para melhorar o aspecto externo das moradias, etc. Segundo Henri Lefebvre (cf. 2000), a janela é um objeto transicional, pois tem dois sentidos: o de dentro para fora e o de fora para dentro. Para o professor, a janela serve como ligação para o mundo exterior. Através dela observa o cotidiano da vizinhança, como se fosse uma tela. Nas observações de Clarimundo a marca da cidade está na vizinhança, na proximidade das casas, na solidão das gentes, nos sons do gramofone, no silêncio dos quintais.

Noutro momento, a personagem tem dificuldade de lidar com os objetos existentes no espaço. Por ser extremamente desligado e sonhador, dificilmente está vinculado à realidade objetiva:

Admira a Aeronáutica em teoria, mas jamais entra num avião. Detesta o bonde mas utiliza-se dele com uma cautelosa relutância. E apesar de já estar quase convencido das vantagens do rádio, ainda não se decidiu a comprar um receptor (VERISSIMO, 2002a, p.50).

Esse trecho representa a relação de Clarimundo com o espaço da cidade. As grandes distâncias obrigam-no a fazer uso do bonde, mas ainda não aceita as outras inovações. Os objetos (avião, bonde, rádio) fazem parte do espaço urbano, mas, além disso, podem determinar mudanças temporais, indiciar classe social ou nível econômico, gostos das personagens, etc. Conforme as circunstâncias em que cada personagem está inscrita, os objetos adquirem diferentes significados. Aqui, marcam a resistência do professor a aceitar as mudanças de seu tempo.

Contrastando com o fim do descanso e a volta às atividades dos moradores da Travessa das Acácias, segunda-feira também é o dia da inauguração da casa dos Pedrosa. Num gesto de ostentação e de desconhecimento das regras da sociedade, os novos ricos não estão preocupados com a inconveniência de uma festa no primeiro dia útil da semana. O salão de festas do palacete está cheio de convidados. Há uma orquestra tocando, fartura de comidas e bebidas. O Cel. Pedrosa pensa na sua vida antes de ficar rico: “Se o Madruga visse tudo isso!’ Seus pensamentos se voltam para Jacarecanga” (VERISSIMO, 2002a, p.185). No final do capítulo em que o narrador descreve a festa, aparece novamente a oposição, quando personagens de classes sociais diferentes fazem o mesmo gesto e os lugares se unem pelo entendimento desse gesto:

A música cessa. Palmas. O criado chega com as taças de champanha.

-- Nós ia se esquecendo da beberança – diz Zé Maria. Volta-se e estende a mão para a bandeja.

51

Maximiliano estende a mão ossuda para apanhar o copo de leite que a mulher lhe dá (VERISSIMO, 2002a, p. 189).

O mesmo gesto, estender a mão, discrimina e paraleliza situações e classes sociais distintas. No primeiro momento, há os sons da música e das palmas, assim como a fala da personagem, o gesto serve para brindar uma vida recente que se estabelece na nova casa. No segundo momento, há apenas o silêncio da mulher e do moribundo. Segundo Henri Lefebvre (cf. 2000), a matéria principal

dos gestos sociais são os movimentos articulados: os membros são articuláveis, dando conta dos dedos, das mãos, do punho, do braço, etc. Os gestos constituem uma linguagem expressiva do corpo e significativa para os outros. Neles não se separa a natureza e a cultura, o abstrato e a prática, a compreensão do gesto é compartilhada pelo grupo (família, tribo, cidade, etc.). Pertencer a uma sociedade significa compartilhar os códigos, sejam os de polidez, de negociação, de cortesia ou de hostilidade. O corpo ocupa e reconhece o espaço, os gestos são mediadores dessa ocupação e reconhecimento. “La gestuelle incarne l’idéologie et la relie à la pratique”⁵ (LEFEBVRE, 2000a, p. 248). Os gestos se reportam aos objetos que povoam o espaço: os móveis, as vestimentas, os instrumentos (de cozinha ou de trabalho), os jogos, etc. Há no gestual uma infinidade de códigos. O micro-gestual cotidiano engendra os espaços (a calçada onde se caminha, o lugar onde se come, etc.), mas também o macro-gestual, que possui maior solenidade (dentro de uma igreja cristã, no pódio, etc.).

Assim como o pequeno gesto marca os contrastes existentes na cidade, pois no mesmo momento em que o novo rico leva a mão ao copo para brindar, o doente terminal levanta a mão para o copo de leite, aparecem muitas outras diferenças gestuais nessa cidade. Também o professor Clarimundo luta para fechar o guarda-chuva ao entrar no bonde, cheio de passageiros com as caras “cinzentas e flácidas” (VERISSIMO, 2002a, p.198), enquanto noutro ponto da cidade: “Leitão Leiria desce para o andar térreo, enfia o chapéu e o impermeável, sai, recebe um respingo de chuva e penetra no interior morno e perfumado do Chrysler” (Op. cit., p.202). Na descrição dos movimentos, um entrando no bonde e outro entrando no carro, o olfato reforça a diferença social existente entre as personagens. O bonde cheira a roupas e couro molhados, o carro de Leiria é perfumado.

Noutro dia, o sol já impera sobre a cidade e o narrador acompanha a caminhada de João Benévolo. Ele sai de casa em busca de emprego, seguindo uma ordem da mulher, mas acaba andando a esmo pela cidade:

João Benévolo senta-se no banco numa praça e fica pensando. O

⁵ o gestual encarna a ideologia e a religa à prática.

chão está cheio de folhas secas. As árvores desganhadas recortam contra o céu o rendilhado de seus ramos. Um cachorro se deita num canteiro de relva.

Acariciado pelo sol, João Benévolo vai ficando numa dormência preguiçosa, esquecido de tudo, nem feliz nem infeliz – simplesmente esquecido (VERISSIMO, 2002a, p. 257).

João senta-se no banco de uma praça que se constitui em um lugar público aberto, onde é permitido o descanso do desempregado e do cachorro que deita na relva. A descrição da praça marca a estação que a cidade está vivenciando: as folhas secas e as árvores desganhadas indicam o outono. A praça nas cidades medievais era espaço plano vazio, o lugar do mercado, mas com a evolução das cidades e, segundo Richard Sennett (cf. 1997), com as descobertas científicas sobre o corpo, houve maior preocupação em inserir locais arborizados entre as construções da cidade. A praça sugere um lugar de descanso para o cidadão, um repouso para o corpo e para a visão cansada da falta de natureza. Outro aspecto a ser ressaltado é o fato de o narrador estar conectado a João Benévolo, pois a visão das árvores, cujos galhos “recortam contra o céu um rendilhado” é de quem está olhando de baixo. A expressão também remete para o tempo em que João trabalhava na loja de Leitão Leiria. A utilização do verbo “rendilhar” para descrever a aparência dos ramos das árvores demonstra a beleza do dia, contraditória e independentemente da situação atual de João, reforçando a solidão em que o desempregado se encontra e estimulando-o a perder-se na distração e na imaginação.

Os lugares se constroem segundo a experiência de cada um. João se senta e “fica pensando”, porque para ele estar fora de casa, nesse momento crítico de desemprego e falta absoluta de dinheiro, representa um distanciamento e uma fuga da realidade cotidiana. Segundo Clifford Geertz (cf. 1989), “pensar consiste não nos ‘acontecimentos da cabeça’ (embora sejam necessários acontecimentos na cabeça e em outros lugares para que ele ocorra), mas num tráfego entre (...) símbolos significantes” (Op. cit., p.33). Para o autor; esses símbolos significantes seriam coisas afastadas da simples realidade, mas que dão significado à experiência como as palavras, mas também os gestos, desenhos, sons, artifícios

mecânicos, objetos naturais, etc. Para qualquer indivíduo, esses símbolos são dados e ele já os encontra em circulação na comunidade desde seu nascimento. Enquanto vive, o indivíduo utiliza-se deles com o propósito de fazer uma construção dos acontecimentos para auto-orientar-se. Por isso, depois de ficar pensando no banco da praça, João decide continuar sua caminhada pela cidade:

João Benévolo tem a impressão de que criou asas e anda voando. Uma dor continua no estômago, fome, cabeça oca, moleza no corpo.

O relógio do edifício dos Correios e Telégrafos diz que são quatro horas e vinte. O sol brilha, as pessoas, os automóveis e os bondes passam indiferentes. Os edifícios sobem para o céu e o céu parece não ver a desgraça dos homens.

João Benévolo pára na frente da vitrina dum restaurante: empadas, croquetes, perdizes assadas, um peru enorme pelado e temperado, pronto para ir ao forno; presuntos cor-de-rosa, frutas...(VERISSIMO, 2002a, p.264).

Nessa cena, a altura representa o espaço subjetivo, a vitrina, aos pés do chão, o espaço objetivo. Até então o meio havia anulado a liberdade de João Benévolo, que a reencontrava nas páginas dos romances. Agora, a dor e a fome lhe devolvem a liberdade: “impressão de que criou asas”. Começa a perceber as coisas da cidade que povoam o espaço: o relógio, os automóveis, os bondes, etc. O relógio do edifício dos Correios precisa a hora do dia, para João e para o leitor, além de marcar o tempo de angústia da personagem. Segundo Richard Sennett (cf. 1997), a história dos relógios urbanos é um exemplo de como a exatidão e a precisão se impuseram na nossa cultura. O narrador está conectado com a personagem, vinculando a descrição do espaço exterior com o espaço psicológico através da utilização do verbo “parecer”. A personagem olha para o céu e percebe a verticalidade dos edifícios. Para Jaques Le Goff (cf. 1998), essa verticalidade das torres e das construções em direção ao céu serve para afirmar a altivez da cidade. Na frase: “os edifícios sobem para o céu e o céu parece não ver a desgraça dos homens”, aparece a opinião do desempregado, o reconhecimento da ausência do olhar divino sobre os desfavorecidos. João caminha até parar em frente a uma vitrine. Os alimentos expostos na vitrine remetem para as diferen-

ças econômicas existentes na cidade: empadas, croquetes, perdizes assadas, contrastam com a fome quase sedativa de João. Segundo Bofill e Véron (cf. 1995), o homem a pé é sensível aos elementos da paisagem urbana que se modificam ao ritmo de seus passos: as fachadas, o comércio, o mobiliário urbano. Em tudo, o caminhante percebe detalhes. João, faminto, enxerga o que lhe falta e a vitrine o mantém nessa falta.

Ainda sobre a vitrina, segundo Henri Lefebvre (cf. 1999), na Antigüidade, a rua servia de anexo aos lugares privilegiados como o templo, o estádio, a ágora, o jardim. Já na Idade Média, o artesão ocupava as ruas, como produtor e vendedor, até o momento em que foram ocupadas pelos mercadores. Nesse estágio, a rua torna-se um espaço de desfile entre as lojas:

a organização capitalista do consumo mostra sua força na rua, que não é só a do poder (político), nem da repressão (explícita ou velada). A rua, série de vitrinas, exposição de objetos à venda, mostra como a lógica da mercadoria é acompanhada de uma contemplação (passiva) que adquire o aspecto e a importância de uma estética e de uma ética (Op. cit., p. 31).

Sob outro aspecto, andar entre a multidão pode ser negativo. Para Richard Sennett (cf. 1997), o medo do contato é evidente no desenho urbano, pois a geografia da cidade moderna expressa a falta de contato. Isso se manifesta no pensamento de João Benévolo: “muita gente que vai e vem. *Parece que ninguém me enxerga. Chegam a dar encontrões na gente. Fraco como estou...*” (VERISSIMO, 2002a, p.264). Ao andar pelas ruas da cidade, uma pessoa se encontra com milhares de pessoas no transcurso do dia “gente que não tem visto jamais, ‘estranhos’ no sentido moderno da palavra” (GIDDENS, 1993, p.19). A rua é lugar de passagem e circulação. Nela se dá a mistura própria da vida urbana. Poderia ser, assim, lugar de encontro, mas por outro lado, os encontros são superficiais, pois, no caso de João Benévolo, caminha-se lado a lado e não se encontra ninguém. A velocidade de circulação dos pedestres - preocupados cada um com sua própria existência - faz com que caminhem “cegos”, apressados, esbarrando em João, dando-lhe a sensação de não ser considerado. João conti-

nua caminhando em direção ao cais:

O rio fulgura, grandes navios de cascos negros estão atracados no porto. Guindastes e armazéns. As ilhas verdes, lá longe. Catraias, dragas, veleiros.

João Benévolo caminha. Tem o cuidado de evitar a beira do cais. Tonto como está, é perigoso perder o equilíbrio e cair n'água. O pior é que não sabe nadar...

Envolve-o um vento que cheira a peixe e a umidade. Marinheiros pintam o casco dum navio.

Viajar. João Benévolo pára e sonha. Vai na proa, o vento do mar é como este, fresco e cheirando a distância. Céu e água. Simbad, para onde vão? Onde ficam as ilhas dos tesouros escondidos? Onde? (VERISSIMO, 2002a, p.265).

A descrição da paisagem inicia novamente com o reflexo da luz do sol sobre as águas em contraste com a cor dos navios atracados no porto. Apesar da visão ampla do narrador sobre a cena, porque o olhar se estende para as ilhas, que estão situadas mais distantes, parece que João está imerso na solidão do cais, entre navios, guindastes e armazéns, pois não há referência ao ruído do movimento do porto. A dimensão material das coisas parece diminuir o tamanho de João, já descrito anteriormente como uma figura pequenina e frágil. Finalmente, aparecem pessoas na paisagem pintando o casco de um navio. O narrador utiliza-se de imagens sensórias para descrever a paisagem com maior realidade, além da visão, utiliza-se do olfato e do tato (umidade):

A apreensão do mundo e da sociedade é feita através dos sentidos: a vista é essencial para situar os objetos e os seres no espaço e apreender os movimentos; a audição dá uma dimensão sonora ao meio, suplementa (imperfeitamente) a vista para apreender a extensão e colore a vida de momentos de harmonia, de emoção, de medo ou de pânico; o odor ensina sobre as matérias e junta-se ao gosto para transformar o beber e o comer em prazeres (CLAVAL, 1999, p. 81).

Nesse caso, o olfato ajuda na descrição da paisagem e remete os pensamentos da personagem para o mundo literário. Novamente João sonha em deixar

o espaço presente e mergulhar noutra. Aqui, sonha projetar-se numa viagem de navio como aquelas vividas por Simbad. A lembrança de Simbad é impulsionada pelo cheiro de peixe e umidade, pois está próximo do rio.

João Benévolo faz um grande trajeto a pé pela cidade, pois sai de sua casa situada na Travessa, vai ao Centro, depois se dirige para um dos limites da cidade, o rio. A maioria das outras personagens mantém-se em espaços determinados: casa/trabalho, com a exceção do domingo, como já foi apontado. Dessa forma, percebe-se que a Porto Alegre de *Caminhos cruzados* tem núcleos espaciais bem definidos: o Centro onde as personagens trabalham; o bairro Moinhos de Vento onde moram os ricos; a Travessa das Acácias onde moram os pobres; a Zona Sul, mais especificamente Ipanema, onde as personagens passeiam, mas a narrativa não se restringe a elas.

Além desses núcleos, a cidade é dividida sociologicamente entre ricos e pobres. Não há conflitos de esfera pública nem conflitos sociais escancarados, essa divisão é ressaltada na narrativa em diversos momentos, como alguns já citados: o novo rico ergue a mão para a taça, enquanto o pobre pega o copo de leite; o próspero comerciante entra em seu carro cheirando a novo, ao mesmo tempo em que o professor toma o bonde e sente o cheiro de umidade provindo das roupas dos outros passageiros. O narrador ressalta as diferenças e, visivelmente, com raras exceções, mostra-se empático com as personagens pobres, pois são elas que têm as melhores qualidades.

Quanto à percepção e representação da paisagem, o espaço romanesco de *Caminhos cruzados* pode ser configurado em três níveis: o espaço presente, Porto Alegre da década de 30; o espaço passado ou da lembrança, por exemplo, da família Pedrosa; o espaço literário, o livro dentro do livro, com as leituras de João Benévolo, o romance de Noel ou o projeto de narrativa de Clarimundo. Porém, o grande núcleo espacial vivenciado pelas personagens é a cidade, pois a descrição dos pequenos gestos cotidianos das mesmas dá forma ao espaço urbano onde se passa a narrativa:

Uma cidade é, sem dúvida, antes de tudo, uma materialidade de espaços construídos e vazios, assim como é um tecido de relações sociais, mas o que importa, na produção do seu imaginário social, é a atribuição de sentido, que lhe é dado, de forma individual e coletiva,

pelos indivíduos que nela habitam (PESAVENTO, 1999, p. 32).

Desse modo, cada uma das personagens prescreve à cidade uma nova forma, pois de seus diferentes pontos de vista surgem novos sentidos, novas imagens, novas reflexões. Justamente na cidade é que os caminhos das personagens são “cruzados”, em várias acepções da palavra, pois para algumas somente se entrecruzam; no caso de outras, se cortam; e, também se encontram vindos de direção oposta. Nas ações cotidianas aparecem: o espaço público, as bordas das ruas arborizadas, o movimento dos bondes, o barulho das buzinas, os combustores de iluminação pública, etc. As personagens, em relação consciente ou não, percorrem a cidade, percebem-na, vivem-na e acabam por redesenhá-la.

4 – CIDADE INVERTIDA: NOITE

Erico Verissimo, em *Solo de Clarineta*, sua autobiografia, afirma que *Noite* não passou de um exercício literário. Segundo o próprio autor, a ação se passa em uma única noite, na qual uma personagem desmemoriada é levada, por duas figuras estranhas, a percorrer os lugares mais sórdidos da cidade. No ano da primeira publicação, em 1954, a maior parte da crítica nacional não aceitou bem esse “exercício literário” que ocorreu no interregno da escritura de sua obra, considerada maior, *O tempo e o vento*. Segundo Flávio Loureiro Chaves (cf. 1976), “o livro foi incompreendido até por muitos dos mais fiéis admiradores e pouquíssimo comentado pela crítica literária brasileira” (Op. cit., p.109). Já no exterior, a novela fez sucesso, sendo bem acolhida pelo público e pela crítica. Segundo Luis Fernando Verissimo (cf. 2005), que acompanhou o processo de criação da obra durante um verão em Torres, o livro não está entre os melhores do autor, pois para ele “a qualidade do texto, conciso e expressivo ao mesmo tempo, e os personagens inesquecíveis não compensam completamente o simbolismo algo esquemático e ralo” (Op. cit., p.5).

A narrativa não possui capítulos, mas percebe-se uma divisão das partes pelo início do parágrafo em letras maiúsculas. O texto principia com um pronome indefinido de negação para enfatizar o movimento da cidade, pois esse “ninguém” é nenhum e todos ao mesmo tempo: “NINGUÉM lhe prestou maior atenção, pois naquele local e hora – uma esquina da avenida principal da cidade: oito da noite – ele era apenas uma das muitas centenas de criaturas humanas que se moviam nas calçadas” (VERISSIMO, 1999, p. 1). O movimento intenso da

cidade está implícito no pronome indefinido e explícito em “muitas centenas”. Essas pessoas, que se moviam nas calçadas naquele horário, estão de tal forma inseridas na sua cotidianidade que têm um olhar cego para outros passantes. Aí começa a aventura da personagem, no mesmo momento em que as pessoas da cidade não a notam. Andréa Semprini (cf. 1999) considera que parte significativa da identidade está em grande parte no olhar do outro. Segundo o autor, todo o indivíduo faz um julgamento sobre a identidade do outro e também, por sua vez, sofre um julgamento análogo. Esse processo pode afetar a interação e provocar alteração de identidades. Para o Desconhecido, não ser olhado pelo outro aprofunda sua angústia de ausência total de identidade causada pela perda da memória.

Além disso, segundo Henri Lefebvre (cf. 1999), não são só os outros passantes que não são percebidos: não vemos o próprio espaço urbano, apesar de vivenciá-lo. As pessoas olham, mas não enxergam: ângulos, contornos, volumes, arcos, linhas retas, etc. passam despercebidos porque não conseguem “saltar do cotidiano (...) para o urbano” (LEFEBVRE, 1999, p.38). Se não percebem os contornos da paisagem, também ignoram alguém a mais na multidão. A personagem principal, chamada de Desconhecido pelo narrador, remete para esse aspecto: em uma cidade cada um é mesmo desconhecido para todos os outros.

Com exceção do início, onde o narrador dá uma visão panorâmica da paisagem e dos diálogos, nos quais as outras personagens se expressam, o restante da narrativa é conduzido através da perspectiva da personagem principal, estando, o narrador, conectado a ela durante toda a narrativa. Conforme Uspensky (1973), esse tipo de condução é o caso mais comum, aquele em que o ponto de vista de uma personagem ou do próprio narrador se manifesta em todos os planos da obra. A localização espacial do narrador é definida, estando conectado ao Desconhecido, assume seu sistema ideológico, fraseológico e psicológico. Esse aspecto diferencia *Noite* das demais obras de Erico, onde costuma utilizar diferentes pontos de vista para descrever o espaço. Em termos espaciais, destaca-se o espaço percebido, não o conhecido. Dessa forma, a obra traz uma visão complementar da cidade, outro ângulo - noturno, sórdido, mórbido - , mas ainda assim, urbano. Flávio Loureiro Chaves acredita que a novela “se vincula à minuciosa investigação da vida urbana desenvolvida por Erico Verissimo, tendo

por antecedentes diretos a fotografia coletiva de *Caminhos Cruzados*, a crise da consciência burguesa transparente em *Olhai os Lírios do campo e Saga*” (CHAVES, 1976, p.108). Segundo o autor, em *Noite* aparece o atrito do homem com um espaço privado de significados, como se vê neste trecho:

Olhou em torno e não reconheceu nada nem ninguém. Estava perdido numa cidade que jamais vira. Recostou-se a um poste e ali ficou a sacudir a cabeça dum lado para outro, como para dissipar o nevoeiro que lhe embaciava as idéias (VERISSIMO, 1999, p.1-2).

A rua comporta signos de regras sociais: as calçadas para andar, o sinal determinando quando parar ou continuar, os carros no espaço entre as calçadas, etc. O medo do Desconhecido também vem do esquecimento dessas regras, pois em determinado momento quase atravessa a rua sem observar o tráfego dos veículos. Além disso, ao olhar em torno e não reconhecer o espaço e seus habitantes, a personagem sente-se perdida em terra estrangeira. Não reconhece a cidade e o uso do “jamais” dá força a essa afirmação. Segundo Walter Benjamin (cf. 1985), uma rua junta pessoas que estão livres da definição de classe, pois “apresentam-se como aglomerações concretas, mas socialmente continuam a ser abstratas, ou seja, a estarem isoladas em seus interesses privados” (Op. cit., p.89). Mesmo um cidadão que não estivesse desmemoriado andaria pelas ruas da cidade e encontraria inúmeras pessoas no seu transcurso que jamais teria visto. Os habitantes da cidade na sua maioria são estranhos uns aos outros, pois o ritmo agitado e a falta de tempo permeiam a vida dessas pessoas. A pressa impede a interação entre a maioria dos habitantes da cidade.

Segundo Maria da Glória Bordini (cf. 2003), em *Noite* a cidade, símile do inconsciente do herói, aparece como um ser vivo, pronto a devorá-lo:

A cidade parecia um ser vivo, monstro de corpo escaldante a arquejar e transpirar na noite abafada. Houve um momento em que o homem de gris confundiu as batidas do próprio coração com o rolar do tráfego, e foi então como se ele tivesse a cidade e a noite dentro do peito (VERISSIMO, 1999, p.2).

A descrição, que adota o ponto de vista do desmemoriado, focaliza os as-

pectos mais ameaçadores da cidade. Os ruídos são inúmeros e aumentam a confusão mental do transeunte, os faróis dos automóveis criam um cenário inquietante, o movimento de tantas pessoas só faz aumentar a solidão do desconhecido. O ar abafado, implícito no adjetivo “escaldante” e no infinitivo “transpirar”, aumenta a impressão de aspecto espantoso. O tom apagado da roupa ou quase ausência de cor reforça a perda de identidade da personagem. De acordo com Henri Lefebvre (cf. 1999), a rua é desordem, pois todos os elementos da vida urbana, em outras partes estáticos ou congelados, liberam-se e afluem às ruas e aí se encontram: “essa desordem vive” (Op. cit., p.30). Essa vida instaurada pela desordem confunde-se com o interior do Desconhecido quando pensa ter a cidade e a noite dentro dele. Na medida em que cresce a confusão da personagem, mais assustadora fica a cidade:

O chão estremecia, o espaço se enchia de guinchos, latidos, vozes. Santo Deus! Ele sentia um suor frio escorrer-lhe pelo corpo todo e esperava o momento em que ia ser lançado ao chão e esmagado por aqueles monstros, ficando ali sobre o asfalto, massa informe e sanguinolenta (VERISSIMO, 1999, p.4).

Nessa descrição, o espaço ganha vida através dos sons. Já o ser humano está destinado ao não-movimento, ou seja, à morte. Todo o movimento é percebido pelo desconhecido através de seus sentidos extremamente aguçados naquele momento de terror. Sente-o através do tato - “o chão estremecia” - e da audição - “guinchos, latidos, vozes” - , que o levam impulsivamente a buscar a religião: “Santo Deus”. A expressão permite perceber que o narrador está conectado, além do plano espaço-temporal também no nível psicológico com a personagem. Diante de todo esse movimento, que metaforiza a vida, o Desconhecido projeta uma visão dele mesmo estático, esmagado no asfalto. Os vocábulos “informe” e “sanguinolenta” indicam seu nível de língua e sua classe social, pois sabe-se que a linguagem não desaparece nos desmemoriados. Segundo Maria da Glória Bordini (cf. 1995), “a intensificação das impressões sensoriais corresponde a crescente sensação de isolamento do herói e sua identificação com a cidade-monstro” (Op. cit., p.33). O alívio da opressão do espaço urbano virá ao entrar no parque, onde inicialmente tem a impressão de ter encontrado alguém

que poderá ser um amigo:

O Desconhecido tornou a acercar-se dela. Era a primeira amizade que fazia naquela cidade estrangeira. Aninhou a cabeça entre as coxas da estátua, enlaçou-lhe as pernas e, ao fazer esse gesto, passou-lhe pela mente a tênue e esquiva sombra duma lembrança. (Onde? Quando? Quem?) (VERISSIMO, 1999, p.8).

Os parques são lugares para lazer, onde as árvores e folhagens tentam trazer a imagem do “não-urbano”. A impressão de presença de uma pessoa estática no meio da natureza dá ao desmemoriado a esperança de uma possibilidade de aproximação, pois no meio do movimento urbano, fora do parque, essa idéia não lhe pareceu possível. Ao enlaçar as pernas da estátua surgiu em sua mente um sentimento de gesto repetido. As imagens anteriores que a personagem faz da cidade evocam o masculino: cidade-monstro. A presença da estátua traz à lembrança o feminino, a busca do conforto materno, que sugere familiaridade, ocasionando questionamentos à memória perdida.

Segundo Henri Lefebvre (cf. 1999), fontes, estátuas, monumentos são homenagens que atraem o olhar do homem urbano. Também servem de referenciais para pessoas que procuram um endereço. Aqui, a estátua serve de referencial não para situar, mas como índice de humanidade na cidade que o homem considera monstro. Há também a presença da dicotomia campo/cidade, pois no parque, onde a natureza está mais presente, o barulho da buzina lhe parece o som de um animal: “De longe veio o clangor duma buzina de ônibus, que assemelhava o berro desgarrado dum boi” (VERISSIMO, 1999, p.9). O berro do boi lembra a solidão, pois estando “desgarrado”, o boi encontra-se na mesma situação da personagem, fora do grupo, tão sozinho e perdido quanto o Desconhecido. Ao sair do parque, reencontra a luminosidade causada pela luz artificial da rua, que o cega momentaneamente, e pára diante de uma vitrine: “Ficou a olhar para os artigos de praia expostos na vitrina – bolas de borracha de gomos coloridos, roupas de banho, bóias na forma de peixes, jacarés, serpentes” (VERISSIMO, 1999, p.11). A vitrina, por estar situada fora do parque, remete para uma natureza falsa, substituindo a natureza real pelos significantes: peixe, jacarés e serpentes; significantes que procuram dar ilusória e fictícia presença da natureza

real.

A exposição de artigos em vitrines alude ao mercado, consumo, dinheiro. Surgiu, segundo Richard Sennett (cf. 1997), em Paris, na Idade Média, no ano de 1100, quando as janelas das diversas oficinas exibiam mercadorias “graças a uma inovação arquitetônica: painéis de madeira que se abriam para servir de balcões” (Op. cit., p.164). Assim, os mercadores podiam expor as melhores opções de seu estoque. O crescimento do comércio nas ruas também alterou o tempo da rua. Antes se dependia da luz do dia, depois o comércio ampliou seu horário até ao cair da tarde. Os balcões dos comerciantes permaneciam montados, aguardando os possíveis compradores terminarem suas tarefas.

A vitrine, nesse caso, não aguarda o consumidor. O expediente está encerrado e ela apenas lhe acena com seus artefatos, não o conforta. Depois de observá-la, a personagem de novo perde-se “num território crepuscular” (VERISSIMO, 1999, p.12) e anda até entrar numa rua menos movimentada: “ERA UMA RUA estreita e sombria. Deve ser outra cidade” (VERISSIMO, 1999, p.12). A ausência dos sons e das luzes, que o aturdiavam, faz com que se sinta cada vez mais estrangeiro na mesma cidade:

De longo em longe um lampião alumia um trecho da calçada. As casas eram quase todas baixas e de aspecto pobre. De dentro de algumas delas vinham vozes cansadas. O Desconhecido lançava olhares furtivos para aquelas salas estreitas que cheiravam a mofo ou cozinha (VERISSIMO, 1999, p. 12).

A rua, segundo Armand Frémont (cf. 1999), é um lugar. O lugar é caracterizado como elemento essencial na estrutura do espaço. Concerne um espaço reduzido, mas bem definido, e associa grupos de pequenas dimensões e de forte coerência: a mesma família, a mesma ocupação ou a mesma freqüentação cotidiana. Nessa descrição, na qual o narrador está conectado ao Desconhecido, o que está ressaltado é o aspecto “pobre” das casas iluminadas por lâmpadas. As vozes provindas dessas casas são vozes “cansadas”. Se as casas são pobres, o grupo de pessoas que nelas vive trabalhou o dia inteiro e tem uma vida economicamente difícil, por isso suas vozes são “cansadas”. As salas, visíveis da calçada cheiram a mofo ou à cozinha. Os cheiros lhe são desagradáveis, porque

não são familiares. Todos esses índices somados a seu vocabulário enviam para outro que está implícito na ausência e na diferença: o Desconhecido pertence a uma outra classe social.

Outro aspecto destacado na citação é a iluminação da rua. Walter Benjamin (cf. 1985), ao analisar o *flâneur* na produção de Baudelaire, diz que os lampiões de gás iluminavam a cidade como se fosse o interior de uma casa. Segundo ele, em Paris, a quantidade de lampiões cresceu sob o governo de Napoleão III. Isso aumentou a segurança da cidade, fazendo com que a população se sentisse em casa nas ruas. Inicialmente, devido à iluminação dos lampiões e à sensação de segurança, a rua se transformara no interior, depois esse interior volta a ser rua. Aqui, nessa representação de cidade, a rua, mesmo que iluminada por lampiões, não invoca mais o interior de uma casa, não oferece a sensação de segurança ao Desconhecido.

Na sua caminhada sem rumo pela cidade, a personagem chega à beira do cais: “NÃO SABERIA EXPLICAR nem a si mesmo como tinha ido parar dentro daquele café-restaurant” (VERISSIMO, 1999, p.15). Segundo Richard Sennett, o nome *café* surgiu no Antigo Regime, na França. O café funcionava como ponto de encontro de gente que não se conhecia e de troca de notícias. Antes da Revolução Francesa, vários grupos políticos nasceram nos cafés. Mais tarde, no século XIX, ainda em Paris, as grandes avenidas propiciaram espaço para o uso das calçadas, onde eram colocadas as mesinhas ao ar livre, ato que se tornou uma instituição social. Esse café fica na beira do cais, outro espaço institucionalizado como marginal pela frequência de marinheiros, prostitutas, etc. Ali, o Desconhecido encontra os seus “cicerones” que o levarão para o lado mais lúgubre da noite. As letras maiúsculas do texto anunciam uma nova virada no destino do Desconhecido. No café, a figura do corcunda chama sua atenção entre os outros frequentadores e isso não passa despercebido pelo “homúnculo”:

Não me apresento – disse ele ao Desconhecido – porque todo mundo me conhece. Não pergunto como você se chama porque é tempo perdido: nesta zona da cidade, ninguém nunca diz seu verdadeiro nome. Portanto, a apresentação está feita (VERISSIMO, 1999, p.18).

Segundo Armando Silva (cf. 2001), em todas as cidades há dois tipos de espaços: “um oficial, projetado pelas instituições e feito antes que o cidadão o conceba à sua maneira” (Op. cit., p.21); outro que o autor propõe chamar de diferencial. Nesse último, na medida em que o cidadão o nomeia, consiste numa marca territorial que é usada e inventada. Assim, quando o corcunda diz “nesta zona da cidade, ninguém diz seu verdadeiro nome” está marcando territorialmente aquele espaço, que pode ser entendido como um espaço diferencial.

Em seguida, chega ao café o homem que o corcunda chama de mestre: “O homem do cravo vermelho descerrou os lábios num sorriso urbano, deixando à mostra os dentes um pouco salientes, amarelados com algo de desagradavelmente canino” (VERISSIMO, 1999, p.24). O urbano é ameaçador também no sorriso do homem, pois lembra a figura de um cão, que lhe parece desagradável, porque muitas vezes representa o demônio. Nesse momento da narrativa são apresentadas três novas personagens: o cáften, seu companheiro e um mendigo de branco. Nenhuma delas possui nome, mas são referidos pelo narrador de diversas formas. O corcunda é também chamado de anão, nanico, homúnculo. O homem do cravo vermelho, chamado de mestre pelo corcunda, é referido como homem da flor, entre outros. O anão e o homem da flor atemorizam o Desconhecido, mas o homem de branco, considerado “o padroeiro dos vira-latas” (VERISSIMO, 1999, p.33), oferece um alívio naquela noite estranha:

O Desconhecido examinava-o com um interesse fascinado e o que ele sentia, dum modo nebuloso, poderia traduzir-se assim: a presença daquela estranha figura na atmosfera viciada e sufocante do café era um refrigerio, uma golfada de vento das montanhas, dos espaços abertos, do mar: um límpido cubo de gelo caído por milagre naquele caldeirão de água quente (VERISSIMO, 1999, p.32).

O refrigerio no urbano representado pela figura do homem de branco remete para o espaço não-urbano: montanhas, espaços abertos, mar. Segundo Henri Lefebvre (cf. 2000), o espaço por meio de seus efeitos de sentidos diversos, é vivido nas suas profundezas de duplicações, “d’échos et de répercussions, de

redondances, de redoublements” (Op. cit., p.214)⁶. Esses aspectos engendram estranhas diferenças e são engendrados por ela: olho e carne, vísceras e excrementos, cavidade e falo, pontos abertos e fechados, obscenidade e familiaridade. Segundo Maria da Glória Bordini (cf. 1995), o homem de branco representa o vagabundo, “negação do mundo do trabalho, mesmo do trabalho vil dos cafetens e prostitutas que substituem metonimicamente capitalistas e operários” (Op. cit., p.32). Também nessa negação a personagem do homem de branco funciona como imagem do não-urbano, uma vez que a valorização do trabalho surge na cidade. Ao contrário do vagabundo, que não parece querer tirar vantagem do Desconhecido, o corcunda e o homem de cravo vermelho, ao perceberem que o homem traz a carteira cheia de dinheiro, resolvem conduzi-lo para fora do café, de onde iniciarão um périplo por diferentes pontos da cidade:

SAÍRAM OS TRÊS a andar por uma rua larga, deserta e pobrementemente iluminada. Lá do outro lado enfileiravam-se os armazéns do cais, com seus números pintados nos frontões em grandes algarismos negros; por trás deles, acima de suas cobertas de zinco, erguiam-se mastros em cujas pontas brilhavam luzes. O calor continuava e o céu parecia mais baixo e carregado (VERISSIMO, 1999, p.35).

A rua mal iluminada e a observação dos números dos armazéns pintados de negro reforçam o ambiente sombrio do cais, sem o movimento típico de um dia de trabalho. Novamente, o clima abafado induz à impressão de opressão que o desmemoriado sente desde o início da noite. O Desconhecido, o corcunda e o homem da flor formam um trio inusitado. O urbano reúne diferenças. Enquanto o faz, ao concentrá-las, transforma o conjunto e unifica tudo: “determinismos, as matérias e conteúdos heterogêneos, a ordem e a desordem anteriores” (LEFEBVRE, 1999, p.159). Dessa forma, também reúne os conflitos, sem excluir o de classes. O urbano só pode ser concebido como oposição à segregação, que tenta acabar com os conflitos separando elementos. Conseqüentemente, produz uma desagregação da vida mental e social. “O urbano poderia, portanto, ser definido como *lugar da expressão* dos conflitos” (Id. *ibid.*, p.160). O conflito entre as

⁶ “de ecos e de repercussões, de redundâncias, de redobramentos”

três personagens está expresso na vontade de tirar vantagem por parte dos dois homens *versus* a falta de reação do Desconhecido, causada pela confusão da amnésia. Diante da ausência de reação, mas contra a sua vontade, os dois o arrastam pela cidade:

ENTRARAM NUMA RUA mais respeitável, a algumas quadras do beco, e o corcunda sugeriu que tomassem um táxi e fossem para o centro da cidade à procura dum cabaré. O mestre consultou o relógio: dez e um quarto (VERISSIMO, 1999, p.37).

Nesse trecho percebe-se a perspectiva do narrador, além do plano espaço-temporal, está conectada também no nível ideológico com o Desconhecido, pois seu julgamento de valor está expresso em “rua mais respeitável”. O deslocamento se dará do cais ao centro da cidade, aparecendo as oposições pertinentes ao urbano: centro/não-centro; informação/redundância; aberto/ fechado; público/privado; etc. Para Henri Lefebvre (cf. 2000), o espaço é pensado segundo a projeção e orientação do corpo, pois os lugares são qualificados pelo corpo: o alto e o baixo; a direita e a esquerda; etc. Além desse posicionamento espacial, a cena traz a sugestão do corcunda que expressa uma necessidade. Conforme o mesmo autor, há no ser humano, que cresce e se desenvolve desigualmente, necessidades urgentes e outras diferenciadas. Essas necessidades o tornam semelhante ou diferente de outros, segundo o referencial. Algumas, por exemplo, o tornam semelhante aos seus antepassados. Há um caráter dramático e conflituoso das necessidades e desejos do ser humano. A sugestão da ida ao cabaré responde a essas necessidades e desejos, pois, conforme Lefebvre: “Nada permite negligenciar as relações (que parecem desconhecidas, e não somente não-conhecidas) entre Eros e Logos, entre o desejo e o espaço, entre a sexualidade e a sociedade” (1999, p. 84). O sociólogo considera que o urbano também poderia ser definido como o lugar do desejo, lugar onde o desejo emerge das necessidades, onde ele se concentra porque se reconhece. Dessa forma, a sexualidade, conjugal ou não, busca a “intimidade”. A sexualidade é social, quando modelada e elaborada, cultivada e alienada pela sociedade, delimitando espaços permitidos, como os bares, ou tolerados, como os prostíbulo.

O final da cena descreve o gesto do mestre consultando o relógio. Além de

marcar o tempo da aventura dentro da narrativa, alude ao uso ou controle capitalista do tempo. Na cidade, o tempo ganhou uma dimensão diferente. Os antigos camponeses submetiam-se às condições meteorológicas e ao ciclo das estações, mas “nas cidades ele se tornou mercadoria, avaliada em horas de labor remuneradas por salários fixos” (SENNETT, 1997, p.175). A preocupação do mestre é a mesma de um comerciante que não quer desagradar o cliente, por isso a idéia da diversão é posta de lado, mas ao ver um velório o corcunda – impellido por uma perversão mórbida do desejo - não resiste. O mestre permite-lhes passarem algum tempo no velório. Antes de entrarem, o mestre recomenda portarem-se com dignidade, para que ninguém desconfiasse que se divertiam com a dor alheia. Entram, apresentam suas condolências e comportam-se como velhos conhecidos da casa. As “duas aves noturnas” (VERISSIMO, 1999, p.39) metem-se pela casa adentro, enquanto o Desconhecido os segue aturdido:

a proximidade desagradável daquelas caras cujas feições mal distinguia à luz amarelenta da lâmpada nua, o contato daqueles corpos que transpiravam, o cheiro de cera derretida mesclado com o de suor humano e com o aroma das flores – tudo isso contribuía para aumentar-lhe a aflição, o estonteamento, a miséria (VERISSIMO, 1999, p.39).

A descrição do ambiente do velório é subjetiva, pois a utilização do adjetivo “desagradável” remete para a impressão da personagem. A presença das pessoas no velório só aumenta a aflição do Desconhecido. Os vocábulos “proximidade” e “contato” remetem para o espaço exíguo da casa cheia de visitantes. A visão do desmemoriado é deturpada pela proximidade das pessoas, não distingue os rostos naquela casa pouco iluminada, porém a ausência de memória aguça seus outros sentidos e, na descrição, prevalece a impressão causada pelos odores: suor, cera derretida, flores. O velório é um ritual que proporciona aos vivos a oportunidade de despedirem-se do morto, pois há a preocupação de guardar viva sua memória. Além disso, a cena do velório descreve o sofrimento da família, ao mesmo tempo em que representa as relações de parentesco, de vizinhança, de simples formalidade social, que se cumprem no cenário urbano. Em seguida saem em busca de um táxi. No caminho, encontram uma quermesse onde o mestre lhes concede ficarem vinte minutos:

Era uma quermesse suburbana, pobre e evidentemente já nos últimos dias, talvez nas últimas horas. As tendas espalhavam-se em torno do carrossel, exibindo seus sortimentos um tanto desfalcados (...). Por entre elas passeavam homens e mulheres, principalmente soldados e marinheiros, de braços dados com criadinhas. Poucos, porém, eram os que se interessavam em experimentar a sorte, pois parecia que o calor abafado os deprimia, fazendo-os arrastarem-se com uma viscosa lentidão de lesma (VERISSIMO, 1999, p.50).

Nesse trecho fica evidente o fato de o narrador assumir o ponto de vista não só espaço-temporal da personagem, assim como há coincidência do nível ideológico com o fraseológico, pois os valores de uma classe privilegiada ficam evidenciados pelos adjetivos “suburbana”, “pobre” e “criadinhas”. Depois, o narrador retrata o ambiente de uma forma naturalista, animalizando os frequentadores da quermesse, que se arrastam com “uma viscosa lentidão de lesma”, utilizando-se da redundância para dar mais força a imagem.

Segundo Zeny Rosendahl (cf. 2003), “procissões, quermesses, bandas de música e parques de diversões, entre outros, revelam significados na paisagem

religiosa” (Op. cit., p.212), pois segundo a autora, a religião se mantém porque preserva sua territorialidade, é pelo território que se fortalecem as experiências religiosas coletivas e individuais: “a paróquia, em sua dimensão espacial, muda, morre ou renasce segundo a concentração e a dispersão dos paroquianos” (Op. cit., p. 195). Dessa forma, a criação e amplificação de espaços sagrados fazem parte da ação política da Igreja. Por isso, a criação de novas paróquias está diretamente ligada ao crescimento urbano, ao surgimento de novos bairros.

Na rápida estada na quermesse, o Desconhecido revê o homem de branco, andando no carrossel. Aquela figura desperta nele um sentimento de breve reconhecimento, assim descrito pelo narrador: “perdido numa cidade estrangeira e hostil, encontra de repente um compatriota” (VERISSIMO, 1999, p.54). Regina Zilberman (cf. 1995) ressalta a expulsão do homem de branco da quermesse pelo padre: “o Desconhecido olha para o carrossel, onde avista o homem de branco, expulso do local pelo padre, porque não pagara pela utilização do brinquedo,

quando a igreja precisa de dinheiro para as futuras obras do novo templo” (Op. cit., p.8). Todas as relações estabelecidas pelo desmemoriado até então – e será assim durante toda a noite – se dão através de troca monetária. O homem de branco é o único que parece não estar interessado em dinheiro, suas atenções estão voltadas para a música, os animais e as brincadeiras infantis. Por tudo isso, para o Desconhecido, ele representa um alívio na opressão do urbano. Em seguida, os três homens deslocam-se pela cidade:

TOMARAM UM TÁXI a duas quadras do largo. O mestre murmurou um endereço ao ouvido do chofer. O carro arrancou, meteu-se por uma sucessão de becos e ruas desertas, entrando depois na larga avenida que margeava o lago. O Desconhecido estava sentado no banco traseiro, entre o mestre e o anão. De olhos cerrados, escutava o macio rolar dos pneumáticos no asfalto. O homem da flor puxou conversa com o chofer. Como tinha sido o dia? Brabo. Achava que ia chover? Se ia! Tinha ouvido falar no crime? (VERISSIMO, 1999, p. 55).

O percurso de táxi pelas ruas da cidade assume um significado maior. Para o Desconhecido, o caminho parece um labirinto: “sucessão de becos e ruas desertas”. Logo depois entram numa larga avenida, e ele parece relaxar cerrando os olhos, desiste de entender o mapa daquela cidade onde se sente um estrangeiro. Observa-se, no início da cena, que as três personagens tomam o táxi “a duas quadras do largo”. O largo caracteriza-se como um lugar amplo e aberto. Segundo Richard Sennett (cf. 1997), em Paris, a Revolução tentou construir locais em que os cidadãos pudessem expressar sua liberdade:

O espaço total, sem obstrução nem limites, onde tudo fosse ‘transparente’ e nada escondido, definia a imaginação revolucionária da mais ampla liberdade (...). Assim, em 1791, o conselho da cidade de Paris começou a derrubar as árvores e pavimentar os jardins da velha praça Luís XV, rebatizada de praça da Revolução (SENNETT, 1997, p.241).

O largo, diferente da praça, caracteriza-se pelo amplo espaço aberto e pavimentado, sem vegetação. A referência que o narrador faz à proximidade desse

espaço, para em seguida todos entrarem no espaço fechado e circunscrito do automóvel, reforça a condição de prisioneiro do desmemoriado: a saída de um espaço aberto, inspirado num modelo revolucionário onde o objetivo era a desobstrução e a liberdade, para interior do automóvel, signo de modernidade.

Os três se dirigem para uma casa de *rendez-vous* afastada do centro da cidade: “ESTAVAM A MEIA ENCOSTA da colina, à frente dum velho portão colonial de onde se tinha uma ampla vista do estuário e da cidade” (VERISSIMO, 1999, p. 57). A localização da casa num ponto alto da cidade indicia ser um lugar privilegiado, e logo o Desconhecido é informado de que a casa é freqüentada por homens importantes. Segundo Henri Lefebvre (cf. 2000), as ideologias prescrevem a localização de determinadas atividades. As forças produtivas e as relações de produção dão origem ao espaço social. As atividades educativas, administrativas, políticas, militares, etc. constituem a prática social e fazem a ordem de uma sociedade. Da mesma forma os espaços sensorial-sensuais contêm as relações sociais. Por isso, a casa se situa afastada e no alto para manter a privacidade de seus clientes, obviamente de classe social elevada.

Nessa casa, encontram o cliente do homem de cravo vermelho. Num diálogo que se trava entre as personagens, enquanto esperam a chegada da moça – com quem o cáften arranjou encontro para o comendador -, o corcunda, apesar da aparência e de atitudes animais, mostra um posicionamento político:

O meu consolo é que vocês capitalistas estão condenados. Entre a força comunista e um enfarte do miocárdio, não há como fugir. É questão de tempo. Está claro que há alternativas... Podem ter um ataque de cabeça e caírem mortos em cima da escrivanhinha ou da amante (VERISSIMO, 1999, p. 70).

A discussão gira em torno de uma guerra passada e a iminência de uma futura. A dona da casa perdera um sobrinho na guerra passada. O homem diz não ser o culpado das guerras. Nesse trecho o corcunda mostra-se um “revoltado com a hipocrisia moral das elites governantes, num laivo de humanidade que entra em conflito com seu gosto sádico pela deformação” (BORDINI, 1995, p.36). A cidade concentra o mercado, e também nela está concentrado o poder político. A revolta do homúnculo gira em torno deste último. Segundo Henri Le-

febvre, o Estado deveria servir ao conjunto da sociedade e nela difundir sua capacidade de organização e sua racionalidade. Mas acontece o contrário. O Estado “reforça a exploração do conjunto da sociedade; erige-se acima dela e proclama-se o essencial da vida social e sua *estrutura*, quando é simplesmente um acidente (uma *superestrutura*)” (LEFEBVRE, 1999, p. 97). A indiferença do Desconhecido – um burguês, como será decifrado no final – e a revolta do anão mostram uma sociedade marcada pela proteção dos indivíduos de uma mesma classe e a amargura da outra. Ainda segundo o sociólogo, a grande cidade consagra a desigualdade. Dessa forma, ao urbano não falta a repressão “que provém do que nele se esconde, assim como da vontade de manter os dramas velados, as violências latentes, a morte e a cotidianidade” (SENNETT, 1997, p.113).

Depois da casa de *rendez-vous*, tomam outro táxi e vão até um lugar que, segundo o mestre, agradaria ao gosto mórbido do nanico: “Estavam à frente dum vasto edifício de dois andares, que ocupava quase todo o quarteirão. Na fachada, grandes letras luminosas: *Hospital do Pronto Socorro*” (VERISSIMO, 1999, p. 75). No Hospital, o corcunda, em seu sadismo, fica desinquieto e vai dar uma olhada nos pacientes acidentados recém chegados, enquanto o homem da flor conversa com o médico plantonista. Segundo Richard Sennett (cf. 1997), na sociedade moderna o individualismo afasta o altruísmo e a piedade essenciais à conduta humana. Conforme o autor, o poeta W. H. Auden, em um poema sobre uma tela de Brueghel, *Paisagem com a queda de Ícaro*, descreve as personagens do quadro distraídas do desastre, parecendo não prestarem atenção à morte. Desde a Idade Média, “somos arremessados às contradições intemporais existentes entre beleza e horror” (SENNETT, 1997, p.179). Essas contradições prosseguem na modernidade e pós-modernidade. A grande cidade perpetua todas as alienações, o que explica o sadismo do nanico, um esteta da morte e do horror, pois a sociedade urbana está afeita aos vícios, às doenças (mentais, morais e sociais).

Quando chega um caso de emergência, o Hospital ganha vida:

O hospital como que ganhou vida de repente. Passaram pelo corredor vultos brancos, em marcha acelerada. Ouviam-se vozes confusas. De súbito uma sirena começou a soar, muito próxima, e seu gemido pareceu encher o hospital, a rua, a cidade, a noite, e depois foi enfra-

quecendo aos poucos até sumir-se por completo (VERISSIMO, 1999, p.76).

Os vultos brancos que passam pelo corredor são os médicos, enfermeiros e auxiliares. O uso do termo “vultos” dá um aspecto de indefinição para a cena reforçada pelo “vozes confusas”. A sirena personaliza-se quando seu “gemido” atinge o hospital e ultrapassa as fronteiras de suas paredes chegando à rua, à cidade e à noite. Dentro do Hospital, o médico plantonista revela aos visitantes que, enquanto a maioria da população dorme, muita coisa continua acontecendo na cidade: casos de emergência como desastres de automóveis, acidentes, atropelamentos, tentativas de suicídios, etc. A cidade que dorme não toma conhecimento daquela que permanece acordada durante a noite. Jaime Ginzburg (cf. 1995) considera o episódio do hospital como um dos melhores momentos de reflexão sociológica da obra. Para ele, a frase dita pelo médico plantonista de que “a história secreta da cidade deveria ser escrita do ângulo do Pronto Socorro, (...) envolve uma compreensão da dinâmica da cidade como sendo marcada pela corrosão, pelo aniquilamento” (GINZBURG, 1995, p.43).

Após saírem do Hospital, os três seguem para outro lugar:

CAMINHAVAM POR UMA RUA deserta, na direção dum letreiro luminoso. O mestre explicava ao homem de gris:

- Você vai conhecer agora uma espelunca interessante, uma *boîte de nuit* de terceira ou quarta classe. O proprietário é um dos homossexuais mais antigos da cidade. Um veterano ou, melhor dito, um clássico (VERISSIMO, 1999, p.83).

O contraste dos lugares freqüentados pelos três homens se dá através de discontinuidades e rupturas. O ambiente do Hospital vivo e movimentado – apesar de mórbido – contrasta com a rua deserta, sem movimento. Os dois lugares – semelhantes em degradação - são reconhecidos ou anunciados por letreiros luminosos, mas a nova ruptura se dá na diferença de *status* dos ambientes: hospital *versus* cabaré. O cabaré é adjetivado pelo mestre como “espelunca”, “de terceira ou quarta classe”. O nome do cabaré inicia por uma preposição: *Ao Vaga-lume*. A preposição introduz um adjunto adverbial de lugar de um verbo im-

plícito, por isso, o mestre pergunta: “não é um nome convidativo?”. Vaga-lume é um inseto que apresenta órgãos fosforescentes, os quais brilham somente no escuro. Daí decorre a apresentação do dono da casa noturna “o proprietário é um dos homossexuais mais antigos da cidade”. Ao referir a sexualidade do dono da boate, fica evidenciada outra característica da cidade: “nela, por ela, a segregação generaliza-se: por classe, bairro, profissão, idade, etnia, sexo” (LEFEBVRE, 1999, p. 89). Ainda no *Ao Vaga-lume*, o Mestre menciona um usuário de maconha e sugere que o dono do estabelecimento seja traficante, tornando mais forte a imagem de um ambiente noturno urbano cheio de vícios de todas as espécies.

Na boate eles encontram duas prostitutas que passam a acompanhá-los naquele resto de noite. Na casa de *rendez-vous*, uma jovem mulher casada já havia se corrompido por uma quantia determinada de dinheiro. Aqui, são mulheres segregadas por causa de sua profissão, que moram num ambiente degradado. A diferenciação entre os dois tipos de mulheres, que cumprem a mesma função por dinheiro, remete para a Renascença, onde havia diferenças entre cortesãs e meretrizes. As últimas eram toleradas somente em determinados ambientes, como o do cais, por exemplo. As cortesãs eram prostitutas de luxo; “proporcionavam prazer aos *cortigiani*, os nobres, soldados, administradores e oportunistas que pululavam em todas as cortes da Renascença” (SENNETT, 1997, p. 199). As meninas que entravam na prostituição aprendiam a atrair homens, depois de levá-los a crer que eram seus únicos amantes; já para se tornar cortesã, além dessas táticas, exigia-se também estabelecer uma rede de clientes de alta classe.

Os três saem da boate e acompanham as mulheres até o lugar onde elas residiam: “A CASA onde a Ruiva e o Passarinho moravam ficava numa travessa sombria, de calçadas estreitas orladas de álamos. Era um velho prédio centenário, de fachada de azulejo, com três estátuas mutiladas sobre a platibanda” (VERISSIMO, 1999, p.96). A casa fica numa travessa “sombria”, o prédio é velho e mal conservado, pois as estátuas sobre a platibanda perderam seus pedaços. Já dentro do prédio, sobem a escada às escuras porque a lâmpada está queimada, o quarto era pequeno. Reúne-se na descrição todos os índices de pobreza e degradação. A imagem da casa contrapõe-se a daquela outra na colina, que era frequentada por homens que tinham dinheiro suficiente para levar uma vida mun-

dana e ainda assim preservar sua imagem pública. De acordo com Henri Lefebvre (cf. 2000), a burguesia busca a hegemonia do capitalismo e, por conseguinte, de uma classe social. A hegemonia se exerce sobre a sociedade inteira, sobre as instituições e sobre as representações. Nesse caso, o espaço de ambas as casas são espaços do interdito ou não dito, mas na primeira, da colina, índices de riqueza – lugar elevado, portão e muro altos - escondem a obscenidade; na última, das prostitutas mais vulgares, o que oculta o interdito é a falta de luminosidade - travessa sombria e lâmpada queimada – índices de pobreza.

Após passar a noite com uma das prostitutas, noite em que pratica um sexo brutal, o Desconhecido sai da casa e começa a recobrar aos poucos a memória:

Estaca a uma esquina para orientar-se. Onde estou? Por alguns segundos interroga as fachadas das casas, que nada lhe dizem. Faz uma volta sobre si mesmo, já na fronteira do pânico, mas tranqüiliza-se ao avistar as torres da Catedral. Sabe agora onde está e como encontrar o caminho de casa (VERISSIMO, 1999, p. 109).

A verticalidade da imagem da Catedral contrapõe-se simbolicamente aos lugares que o desconhecido havia freqüentado durante a noite, em uma oposição céu/inferno. A igreja faz parte dos espaços considerados absolutos por Henri Lefebvre (cf. 2000) e seu modelo com torres altas leva em conta o fato de que, na cultura ocidental, a altura, a verticalidade recebe um sentido privilegiado: de poder, de saber, de dever. O autor considera a verticalidade dimensão do “alhu- res”, ou seja, o não-lugar, pois considera o lugar da ausência/presença: do divino, da potência, do meio-fictício/meio real, do pensamento sublime. Além disso, as construções verticais são visíveis de longe, também buscando um sentido de onipresença divina. A catedral pode ser considerada um monumento e os espaços monumentais oferecem a cada membro de uma sociedade a imagem de pertencimento.

As torres também servem para localização, para Armand Frémont (cf. 1999), todos os atos da vida exigem certas localizações: de formas, de signos, de valores, de representações e de lugares. O Desconhecido “estaca” para orientar-se, as fachadas não lhe são conhecidas, mas as torres da Catedral servem de indicação, pois são visíveis de vários pontos da cidade, sendo consideradas ele-

mentos estáticos da paisagem que se modificam ao olhar conforme os cidadãos se locomovem. Dessa forma, o efeito do reconhecimento se dá pelas alturas das torres e pela simbologia do monumento. No caminho, depois de as lembranças retornarem, o Desconhecido acelera a marcha para chegar em casa:

Apressa o passo. A rua ganha vida. Abrem-se janelas. Ouvem-se vozes. Um caminhão verde estaca à frente duma casa de negócio e de dentro dele sai um homem com um fardo às costas. Um outro atravessa a rua assobiando. Da chaminé dum velho prédio colonial sobe para o céu, que o sol agora clareia, um penacho de fumaça (VERISSIMO, 1999, p.114).

A luminosidade do início da manhã produz diferenças na paisagem: cores, movimentação de pessoas, luz solar. Durante a noite, as ruas estavam desertas, ao amanhecer ganham vida. À medida que a memória da personagem vai retornando ressurgem as cores: “um caminhão verde”. O verde desempenha um “papel terapêutico porque é assimilado à calma” (DURAND, 2001, p.220). O verde do caminhão inserido na paisagem urbana indicia a recuperação da memória, o repouso após a noite de sobressaltos. As vozes das pessoas não causam mais a mesma angústia do início da noite, não são mais “indistintas”, são apenas vozes.

Percebe-se que mudou a forma de ele se relacionar com a cidade. Antes o espaço urbano aparecera como perigoso, caótico e doentio. Agora os homens estão trabalhando ou assobiando. O índice do trabalho está em “o homem com o fardo às costas” e na chaminé do prédio, que larga um “penacho de fumaça”. Segundo Armand Frémont (cf. 1999), a cidade é um mercado, no sentido pleno do termo, pois é na cidade, pela cidade, de formas variadas, que se efetua a concentração dos intermediários múltiplos dos quais os contatos são indispensáveis ao funcionamento das transações comerciais. Na cidade se concentra o essencial dos serviços indispensáveis ao funcionamento de uma economia de trocas, sejam trocas comerciais, de serviços não materiais (fluxo de informações), de trocas monetárias (fluxo de capital). Assim, segundo o autor, a cidade é feita da superposição da clientela de atacadistas e varejistas, dos mercados e dos grandes magazines, assim como de setores como: administração, escolas, hospitais, médicos, cinemas, teatros, etc.

Além disso, está expresso também nesse início da manhã, a contraposição do trabalho diurno *versus* o noturno. Nos primórdios do homem, durante a noite, a ausência de luz impedia as tarefas e privilegiava o descanso. Com a evolução, surgiram serviços que são necessários mesmo durante a noite. Considera-se trabalho noturno, nas atividades urbanas, aquele realizado depois das vinte e duas horas até às cinco horas da manhã seguinte. Esse trabalho deve ter uma remuneração maior, pois, além da sonolência, traz prejuízos à saúde, justamente porque os ritmos biológicos são sincronizados por marcadores externos presentes no meio-ambiente como a variação entre luz/ausência de luz⁷. Porém, na narrativa, não é esse lado da noite que aparece, mas o lado das relações comerciais obscuras e mundanas.

Logo após, o desconhecido localizar-se, o narrador descreve uma cidade onde a personagem não se sente mais estrangeiro: “RAROS AUTOS e ônibus rolam sobre o asfalto da grande avenida. As sinaleiras do tráfego estão apagadas. Ele cruza a rua quase a correr e envereda pela primeira travessa” (VERISSIMO, 1999, p. 118). Os mesmos signos urbanos que o apavoravam - automóveis, sinaleiras, ônibus, a grande avenida, etc. - são agora componentes naturais de seu itinerário. O movimento é menor comparado ao horário em que perdera a memória, no início da noite, por isso, os ônibus e automóveis são raros. A cidade não é mais um monstro pronto a devorá-lo, o que indica claramente que o imaginário e os sentidos interferem na representação da cidade. É também através dos sentidos que o Desconhecido reconhece a sua casa:

ELE ENTRA EM CASA. Silêncio. Os cheiros familiares o envolvem num abraço, como a dar-lhe as boas-vindas. Seus olhos se enchem de lágrimas.

Caminha para a sala de estar. Ninguém. Tudo quieto. O relógio do consolo está parado. O grande espelho trincado (VERISSIMO, 1999, p.129).

⁷ Esta informação foi retirada do endereço www.anamt.org.br.

O silêncio da casa opõe-se aos ruídos do urbano. O sentido olfativo do homem continua apurado, mas agora não só reconhece os cheiros como se sente acolhido por eles. O narrador inicialmente descreve a cena como um observador, para em seguida conectar-se à personagem no plano psicológico, quando usa o “como” para relatar a sensação dele sentir-se abraçado. Como para marcar aquela noite fora do cotidiano natural desse homem, o relógio do consolo está parado, do mesmo modo que o seu relógio de pulso quebrado. Para Paul Claval (cf. 1999), os apartamentos e as casas não são simples “máquinas de viver” (Op. cit., p.293), mas lugares de lembranças que guardam as etapas felizes ou dramáticas da vida de cada um. Muitas vezes ao lugar são atribuídas diversas representações. A casa para o Desconhecido representa o retorno de si mesmo, o reconhecimento do espaço, o deixar de sentir-se estrangeiro. Essas disposições anteriores estão representadas no espelho quebrado, pois, segundo Louis Marin (cf. 1993), na superfície do espelho se opera, com a reflexão entre sujeito “real” e objetos “virtuais”, a passagem, a metáfora do ser ao imaginário. De um lado o ser em sua posição real, de outro, seu reflexo. O espelho trincado na partida do Desconhecido metaforiza a ausência de reflexo, ou melhor, o reflexo fragmentado, irreconhecível.

Segundo Armand Frémont (cf. 1999), a literatura constitui uma área de grande qualidade de investigação no estudo do espaço, pois um romance coloca em relevo um grupo, um herói, uma família, uma categoria social, vivendo em determinada região, a exemplo de Flaubert, em *Madame Bovary*, onde o autor não mostra apenas a Normandia, suas macieiras, pequenas vilas e fazendas, mas a Normandia vivida por uma pequena burguesia. Dessa forma, a visão urbana da personagem desmemoriada traz o ângulo lúgubre da noite visto por um burguês, uma vez que o narrador está conectado ao ponto de vista do Desconhecido em todos os planos: espaço-temporal, ideológico, fraseológico e psicológico.

A personagem passa a noite como um estrangeiro para ele mesmo e para os outros, vindo a ser estrangeiro também no espaço onde vive. Dessa forma, a cidade aparece com os ruídos, os odores, as temperaturas, as formas e cores, os ritmos de tempo totalmente recriados conforme o ponto de vista da personagem angustiada e desmemoriada. A solidão e a falta de memória da personagem expressam o isolamento do homem urbano em meio à multidão.

A narrativa ressalta que, na noite urbana, tudo gira em torno do dinheiro, mesmo as questões religiosas. Os dois homens só se agregam ao desmemoriado em função do dinheiro em sua carteira e todas as outras relações que acontecem durante a noite se dão à base da troca monetária. E mais, evidencia a diferença socioeconômica entre o Desconhecido e seus cicerones. Além dos lugares onde o levaram, que não costumam ser freqüentados por sua classe social, a cidade proporciona a mistura ou encontro com o outro: de classes, de profissão, de raças, etc. Proporciona também a segregação, quando não há a aceitação do outro. A aventura vivida pelo Desconhecido metaforiza essa mistura e, deixando aberto o final, não se sabe se a personagem continuará distante desse outro lado da cidade. De acordo com Richard Sennett (cf. 1997), “os seres humanos precisam ser sacudidos para se darem conta do Outro e do lugar compartilhado” (Op. cit., p.285).

As andanças pela noite vivenciadas pelo Desconhecido representam também o desenraizamento de várias nuances de seu mundo antes de perder a memória: sexualidade, classe social, preconceitos, traumas, etc. Segundo Maria da Glória Bordini (cf. 1995), “tudo o que [o herói] experimentou de doloroso no seu itinerário pelo submundo não garante sua humanização”, pois as suas reações são do “típico burguês virtuoso” (Op. cit., p. 38). A personagem principal tem mais de um motivo para sentir-se estrangeiro na cidade: a falta de memória; a companhia e os lugares freqüentados por classes sociais diferentes; o individualismo que gera solidão na multidão. Em nenhum momento ele acolhe a diferença, vive a aventura como prisioneiro dos outros dois homens, passivamente, mas é a própria diversidade social da cidade que o liberta. O paradoxo constitui, em *Noite*, o centro maior de interesse no estudo do espaço urbano.

5 – OLHAR DO OUTRO SOBRE A CIDADE: O PRISIONEIRO

No ano de 1966, Erico Veríssimo vai aos Estados Unidos para visitar a filha e presencia a revolta dos jovens provocada pela Guerra do Vietnam. Nesse mesmo ano, escreve *O prisioneiro*, que será editado no ano seguinte e, ao contrário do que ocorrera com *Noite*, a obra foi muito bem recebida pela crítica. Segundo Mara Lúcia Barbosa da Silva (cf. 2000), “causou uma forte impressão nos meios literários brasileiros e junto ao público leitor” (Op. cit., p.17), inclusive rendendo o Prêmio Juca Pato de Literatura e o título de Intelectual do Ano de 1967. Ainda conforme a autora, a narrativa privilegia dois espaços: o da memória e o da ação. Erico, apesar de tematizar a intervenção americana no Vietnam, não denomina lugares para não limitar a história no tempo e no espaço:

O prisioneiro toma a forma de uma parábola antibelicista, em que um Tenente norte-americano negro deve extrair de um guerrilheiro vietnamita uma confissão de importância vital para a segurança da cidade ocupada (BORDINI, 2003, p. 151).

Além das questões de diferenças, imperialismo e opressão, aparece na narrativa a cidade oriental descrita pelo narrador, muitas vezes sob a ótica das personagens estrangeiras. Na contra-capa de *O prisioneiro*, editado pela editora Globo em 1978, o autor explica que a gênese do romance iniciou em Washington, quando lia no jornal as notícias sobre a guerra. Pode-se mesmo observar durante o transcorrer da narrativa que a história do país fictício assemelha-se bastante com a história do Vietnam, que pertenceu inicialmente à China, depois sofreu colonização francesa, cuja independência aconteceu em 1945, mais tarde

ainda foram dominados por Taiwan. Depois de três ocupações diferentes, passaram por uma guerra civil e pela intervenção militarista dos Estados Unidos. Nesse período a ação desenvolve-se, focalizando temporalmente o entardecer de um dia até o amanhecer de outro. Quanto ao espaço narrativo: “o texto concentra no cenário urbano a representação mais detalhada das mortes rituais e dos atos terroristas, cometidos principalmente em locais com grande fluxo de pessoas, por causarem maior impacto” (cf. SILVA, 2000, p.41). Portanto, a ação narrativa transcorre na sua maior parte numa cidade não denominada no continente asiático, durante uma batalha interna entre o governo e o grupo guerrilheiro opositor. Em meio a isso, há os militares de um país intervencionista que se lembram de seu país natal. O texto não apresenta capítulos, a divisão é marcada por um espaço maior entre os parágrafos. A narração inicia falando da cidade e de seu calor mormacento:

E a velha cidade imperial, de tão ilustres palácios, templos e tumbas, ali plantada sobre ambas as margens do rio, parecia um organismo vivo palpitante intumescido, a sufocar à míngua de oxigênio.

Fazia um calor ardente de febre. (...) Dos fossos atufados de lotos que cercavam a cidadela murada, por entre enxames de mosquitos desprendia-se uma fragrância adocicada, de mistura com um bafio de lodo (VERISSIMO, 1978, p.7)

Nesse trecho, a perspectiva é do narrador, que adota o ponto de vista panorâmico, parecendo estar a uma certa distância espacial na sua observação e, ao mesmo tempo, sendo capaz de, por intermédio dos sentidos, perceber o calor intenso e os cheiros exalados pela vegetação. Através dos adjetivos “velha”, “imperial”, “ilustres” e “murada”, o narrador remete para a importância da cidade no passado distante. Além do adjetivo “imperial”, a existência de palácios e tumbas na paisagem urbana indica a presença de um imperador no passado histórico da cidade. Já os templos, espaço da devoção, são, de acordo com Henri Lefebvre (cf. 2000), o espaço absoluto. O espaço da religião introduz a oposição entre o prescrito e o interdito.

Na descrição há referência ao fato da cidadela ser murada, o que estabelece uma separação material daquilo que se encontra intramuro e do que está fo-

ra do muro. Essa separação implica mais de uma significação, pois uma cidade domina administrativamente o campo e o explora, pois lá se dão as trocas comerciais e a valorização ou não da mercadoria produzida no campo. A cidade fortificada representa o lugar que oferece segurança dentro de seu domínio. Logo após aludir ao passado, o narrador descreve o cotidiano, aproximando a imagem da antiga cidade a qualquer outra de movimento intenso, contrapondo a imagem passado/presente:

O tráfego, que começara a engrossar depois das cinco horas, atingia agora a sua densidade máxima. Milhares de automóveis, bicicletas, motonetas e velo-táxis rodavam, num desconcerto de buzinas, pelas ruas e avenidas daquela antiga capital provinciana, alma e cérebro duma nação dividida (VERISSIMO, 1978, p.7-8).

Aqui, grande parte dos vocábulos – tráfego, engrossar, densidade, milhares, rodavam, desconcerto - conferem dinamismo à cena. A cidade, caracterizada por ser o centro de todas as relações, lugar das decisões superiores de administração do Estado e do aparelho econômico, personaliza-se quando é descrita como “alma e cérebro” da nação. O movimento de final do dia, seus barulhos e ruídos característicos são iguais ao de qualquer centro urbano. O narrador é um observador, colocando-se acima da ação, mas logo em seguida, apresenta a mesma cena combinando seu ponto de vista com o de uma personagem:

Do ponto de observação do piloto do helicóptero militar que em dado momento sobrevoou a cidade (...) os veículos (...) lembravam vermes a rastejarem disciplinados dentro das carcaças de monstros antediluvianos (VERISSIMO, 1978, p.9).

Percebe-se nas duas descrições que, ambas, apresentam somente signos que expressam a existência de pessoas na vida urbana, mas não há a presença explícita das pessoas, com exceção do piloto, do qual o narrador utiliza a perspectiva, pois a descrição privilegia os meios de transporte, pressupondo-se nesse movimento a população deslocando-se pelas ruas dentro deles. Até esse momento da narrativa, o narrador descreve a cidade sem conectar-se com nenhuma personagem, mantendo a distância necessária para um observador. Quando mu-

da a perspectiva para o helicóptero, conduzido por um militar, introduz o olhar estrangeiro, além disso, indicia a ocupação do país e o clima de guerra. Descrevendo o mesmo evento sob outro ponto de vista, observa-se que os veículos – antes automóveis, bicicletas, velo-táxis, motonetas – passam a lembrar “vermes” que rastejam disciplinados. O olhar do piloto mostra um sentimento de superioridade – também espacial - e discriminação para com os nativos da cidade. O adjetivo “antediluviano” remete para dicotomia: antigo e novo, para a antiguidade da cidade e para o fato de o piloto ser provindo de uma nação “nova”.

O narrador retoma seu ponto de vista externo e descreve o cotidiano do mercado: “À frente do mercado central, uma velha que tentava atravessar a rua, equilibrando sobre o ombro uma vara de cada uma de cujas extremidades pendia um cesto contendo gansos” (VERISSIMO, 1978, p.9), mostrando que os camponeses dependem da troca que ocorre no urbano. A cidade, segundo Frémont (cf. 1999), concentra os serviços essenciais de uma economia de trocas, dessa forma, trazendo os camponeses das regiões vizinhas a circularem pela cidade. As trocas comerciais (fluxo de mercadorias) se efetuam nos dois sentidos, na direção da cidade e a partir da cidade. Na direção da cidade convergem os produtos agrícolas para satisfazer as necessidades da população urbana; a partir da cidade, as trocas expandem-se para outros lugares. Em seguida, o narrador estende seu olhar para os limites da cidade:

Nas várzeas e arrozais que cercavam a cidade, estendendo-se até a cordilheira, a oeste, e até ao mar, a leste, os camponeses começavam a recolher-se às suas palhoças, onde, encerrados com seus familiares, enfrentariam os azares da noite (VERISSIMO, 1978, p. 9).

Os limites geográficos do espaço das várzeas e arrozais são o mar e a cordilheira, isto também justifica o clima abafado da cidade. A visão panorâmica atinge as cercanias da cidadela, caracterizando a paisagem do país asiático e contrastando a natureza não domesticada – mar, cordilheira – com a natureza domesticada – cidade, arrozais, palhoças. O fluxo de veículos desaparece e, na paisagem, ao contrário das cenas anteriores, estão presentes os camponeses, marcando a divisão cidade/campo. Os camponeses retiram sua subsistência dos campos cultivados. Para eles, a casa funciona como espaço social, pois diferente

dos moradores da cidade que possuem a sua disposição café, cinema, restaurante, etc., não têm o mesmo leque de opções. Sendo assim, na opinião de Frémont (cf. 1999), o núcleo familiar abriga sua intimidade na casa. Na cena, os camponeses, no final da tarde, recolhem-se para suas “palhoças”. Palhoças são casas ou cabanas cobertas de colmo ou palha, típicas das regiões tropicais. Segundo Pierre Deffontaines (cf. 1972), mais de noventa por cento das casas orientais das zonas rurais são de matéria vegetal, essa proporção é uma das mais elevadas do mundo. Os vários tipos de madeira utilizados estão de acordo com a vegetação encontrada nas florestas de cada região. As casas rurais são simples, servem para o repouso cotidiano e para resguardar o homem contra as intempéries do clima, mas não há preocupação com a solidez do material, como ocorre na maior parte do Ocidente. Ainda segundo o autor, nas casas orientais a vida religiosa ocupa em geral um lugar especial, muitas vezes de honra; no Vietnã, nas famílias mais antigas, a sala se destina ao altar.

Outro aspecto que pode ser observado na mesma cena é o da transfiguração da paisagem, pois a presença dos arrozais confere modificação da natureza, representando a influência do homem. Como os animais são domesticados, as plantas são selecionadas e cultivadas, as terras irrigadas, drenadas e trabalhadas, os rios canalizados, as florestas devastadas e replantadas; para Frémont (cf. 1999) a natureza se inscreve num duplo equilíbrio: o dos ritmos biológicos e o do trabalho do camponês. A natureza se submete ao trabalho humano e os homens se sujeitam ao ritmo estabelecido pela natureza:

Em qualquer paisagem cultural, a disposição, o estilo e os materiais desses aspectos tendem a refletir a presença de um modo de vida distinto, *ou genre de vie*, interagindo com um determinado quadro natural. Obras de engenharia, arquitetura, plantas cultivadas, animais domésticos, ferramentas, veículos, vestuários e muito mais ajudam a diagnosticar determinadas culturas (WAGNER, MIKESSELL, 2003, p.37).

A paisagem cultural é produto da interação de uma determinada comunidade humana com a paisagem natural, sendo possível levantar questões de o que é típico ou excepcional; transitório ou permanente; etc. Consoante Frémont (cf.

1999), o espaço asiático, antes da aparição do capitalismo de mercado, se caracteriza pela existência muito antiga de uma pequena rede de vilas e cidades e pela predominância de economia de base agrícola onde as trocas entre as cidades e o campo pouco intervêm. A massa da população vive em economia de subsistência nos vilarejos. A cidade é essencialmente o lugar onde se exerce a autoridade política administrativa, cultural e militar. O ambiente das cidades difere daquele dos campos, mas, para Claval (cf. 1999), “seus papéis simbólicos não se opõem mais” (Op. cit., p.348), pois não há mais o problema de conciliar o favor das potências que comandam a fecundidade das terras através de seu fervor religioso e de rituais; e, o papel dos centros urbanos não é mais exaltar o poder e marcar seu caráter semidivino, pois “uma mesma laicização caracteriza as zonas agrícolas e as regiões industriais urbanas” (Id. ibidem).

Depois de situar o leitor na paisagem da ação, ainda conservando uma visão externa, ou seja, sem estar conectado a nenhuma personagem, o narrador aproxima-se do centro das decisões militares, para introduzir o lugar onde se concentram as personagens principais da narrativa:

O casarão, noutros tempos sede da Administração Militar do país europeu que por vários anos ocupara aquela península do sudeste da Ásia, estava rodeado por um muro de três metros, sobre o qual fora recentemente erguida uma tela de arame grosso, da mesma altura, para proteger o recinto contra granadas (VERISSIMO, 1978, p.12).

As imagens descritas remetem simultaneamente ao passado histórico e ao presente. O casarão lembra que o país asiático já fora ocupado também por um país europeu. Essa ocupação aparecerá também nos nomes dos estabelecimentos comerciais freqüentados pelos militares: *Hôtel du Vieux Monde*, *L'Oiseau de Paradis* (restaurante), *Café Caravelle*. De acordo com Paul Claval (cf. 1999), nos países já controlados por europeus houve um forte movimento de ocidentalização, não só através da paisagem que se ocidentaliza, mas porque certas camadas da população, principalmente as elites, assimilam a língua e a cultura do país ocidental.

Voltando à cena, quanto ao presente, está implícito no muro de três metros que rodeia o casarão. Os muros falam mesmo antes de serem cobertos por carta-

zes e grafites, pois são signos de alguma coisa. Espelhando a situação atual da cidadela, os muros expressam a necessidade de isolamento e proteção que têm os militares intervencionistas, reforçada pela presença da tela para proteger das granadas.

Na primeira parte do romance o narrador descreve a cidade e a região do país asiático: o passado imperial da cidade, a paisagem limítrofe – mar e montanhas, o campo com seus arrozais; na segunda parte, aparece o militar que ocupa o país naquele momento histórico e seu olhar sobre a paisagem, da qual também faz parte a população local. Em seguida, descreve o casarão, marca da ocupação européia e centro das operações militares. O olhar do narrador aproxima-se como uma câmera cinematográfica e focaliza a sala do coronel, no interior do casarão:

Ouvia-se, meio abafado pelas grossas paredes, o matraquear de máquinas de escrever vindo das salas contíguas. Apesar de saber que naquele momento cerca de oitenta pessoas trabalhavam naquele edifício, todas ao alcance de um chamado seu, o coronel se sentia tão solitário e perdido no tempo e no espaço como se o tivessem abandonado num planeta deserto, distante da Terra mil anos luz (VERISSIMO, 1978, p.14).

O movimento intenso de trabalho no ambiente do centro de operações militares é indiciado pelo “matraquear de máquinas de escrever”. Em seguida, o narrador conecta-se ao coronel, adotando seu ponto de vista interno, expresso pelo *verba sentiendi* “se sentia” e pela conjunção “como se”. A solidão do coronel é dimensionada pelo número de pessoas que trabalham no local e pela distância que haveria entre o planeta, no qual a personagem se sente perdida, e a Terra. Esse sentimento de isolamento se dá por estar a personagem vivendo em um país estranho, no qual as pessoas, a paisagem e a cultura lhe causam estranheza. Georges Poulet (cf. 1992), ao analisar o espaço do romance proustiano, menciona a angústia provinda da não-identidade entre os lugares. Ou seja, subitamente a personagem compreende um abismo existente entre os dois lugares, seu país de origem, lugar onde gostaria de estar, e o lugar onde se encontra. Além disso, o coronel está vivenciando essa experiência em um momento de dis-

puta política de extrema violência:

Havia dois dias, uma bomba explodira no saguão do Hotel Continental, o mais importante da cidade, matando oito pessoas e ferindo vinte e cinco. Poucas horas mais tarde, um plástico detonara no recinto do Cinema Delta, fazendo ainda mais vítimas, pois os que não haviam sido mortos ou mutilados pela explosão, tinham sido espezinhados quando em pânico procuravam fugir da sala (VERISSIMO, 1978, p.15).

O cenário urbano surge como palco de lutas entre duas visões políticas opostas. Os guerrilheiros procuram detonar as bombas na cidade, em lugares que atinjam grande número de pessoas para que as conseqüências reflitam psicologicamente na população. Os estrangeiros estão intervindo a favor do governo que se opõe ao regime comunista. Fora da ficção, a Guerra do Vietnam ocorreu de 1958 até 1975. Foi uma luta entre Sul e Norte. Pelo Norte estava a República Democrática do Vietnam mais os movimentos guerrilheiros formando a Frente de Liberação Nacional. O Sul era a República do Vietnam, inicialmente, defendida por uma coligação dos Estados Unidos, Austrália, Coréia do Sul e Filipinas, com o apoio da Nova Zelândia, Taiwan e Espanha. A coligação ainda recebia ajuda da Alemanha, Irã, Marrocos, Reino Unido e Suíça. Essa guerra foi um prolongamento daquela da Indochina, onde comunistas lutavam contra o colonialismo francês. Nessa representação da guerra, conforme Flávio Loureiro Chaves (cf. 1976), importam os papéis desempenhados pelas personagens:

No centro duma guerra devastadora deflagrada num hipotético país oriental, encontram-se algumas personagens cujos nomes, na verdade, importam pouco. Importa, isto sim, a função que desempenham na complexa máquina da guerra, o posto que ocupam nesta organização paradoxalmente destinada a implantar o caos (CHAVES, 1976, p.115).

Assim como as personagens não são nomeadas, apenas identificadas por seus postos militares, os lugares também não são nomeados, mas sabe-se através dos diálogos que os militares lutam contra o comunismo e que o país já havia sofrido outras ocupações. A cidade, espaço central da narrativa, serve como micro núcleo representativo da ordem militar mundial, estabelecendo conexões en-

tre outros lugares do mundo e alianças militares. Os militares estrangeiros não monopolizam os meios de violência mantidos pelo estado dentro de seu território, mas são intrusos que acentuam o conflito, implantando instrumentos mais poderosos de guerra. Além disso, há por parte dos militares estrangeiros um sentimento de superioridade em relação aos nativos:

O que me exaspera nesses nativos, major, é uma certa qualidade... a a a ... como é que vou dizer? ... amorfa. Por mais cristão que procure ser, não encontro para descrevê-los senão símiles zoológicos. Moluscos, lombrigas, sanguessugas... Veja como se reproduzem. Às vezes tenho a impressão de que com este clima miserável, este calor pegajoso, estamos todos boiando num caldo de cultura onde pululam micróbios e protozoários ... e que acabaremos irremediavelmente contaminados (VERISSIMO, 1978, p.26).

A percepção de mundo é do coronel, pois o narrador está conectado à personagem, adotando seu ponto de vista ideológico e fraseológico. O coronel utiliza-se de uma gradação descendente para descrever os nativos, comparando-os primeiro com animais, depois com vermes e, logo em seguida com micróbios e protozoários. Os nativos são os “outros”, seres inferiores, que podem contaminar a eles, estrangeiros e superiores. O coronel, que se diz cristão, reforçando “por mais cristão que procure ser”, justifica sua atitude não cristã para com os nativos comparando-os a animais, dessa forma não precisa tratá-los como “irmãos” como prega o cristianismo. Há também no fato de o coronel declarar-se cristão uma oposição explícita: os nativos não o são na sua maioria. Os vietnamitas professavam o Budismo, o Taoísmo e o Confucionismo, até a colonização francesa introduzir o cristianismo. A questão religiosa torna os nativos ainda mais diferentes para os militares. De acordo com Claval (cf. 1999), nas diferentes religiões a estrutura do pensamento é a mesma:

As formas assumidas pelas interpretações transcendentais do universo são múltiplas: são religiosas nos grandes monoteísmos. São metafísicas e insistem sobre o nada e sua significação como fundamento de toda sabedoria no budismo; a reflexão sobre a transitividade e a não-permanência dá sua coerência ao taoísmo e a seu primo, o shintoísmo japonês; a filosofia grega baseia-se na idéia de uma Razão universal. O Renascimento recoloca na moda o racionalismo metafísico dos Antigos, combinando-o de diversas maneiras com o pensamento cristão. De um sistema cultural a outro, o princípio de explicação muda, mas a estrutura do pensamento continua idêntica: baseia-se na idéias de um outro mundo; é o pensamento axiológico (CLAVAL, 1999, p.146).

Apesar do Renascimento ter trazido de volta o pensamento grego, com o evento das grandes viagens marítimas e das descobertas de novas terras, o homem ocidental vê o “outro” – chamados indígenas - não como diferente, mas como inferior. Na opinião de Tzvetan Todorov (cf. 1988), “a alteridade humana é simultaneamente revelada e recusada” (Op. cit., p.47). Para ele, a descoberta da América causou um sentimento radical de estranheza, que não ocorrera com os outros continentes, pois sua existência era ignorada. Colombo e sua tripulação consideraram os nativos americanos tão estrangeiros que hesitaram em reconhecer que pertenciam a uma mesma espécie. O mesmo ocorre com o coronel: recusa-se a aceitar pertencer à mesma espécie que os nativos, por não pertencerem à mesma religião, por diferenças culturais, por diferenças físicas, etc. No mesmo diálogo, o coronel chama os nativos de “bárbaros”, essa reação é discutida por Todorov:

A primeira reação, espontânea, em relação ao estrangeiro é imaginá-lo inferior, porque diferente de nós: não chega nem a ser homem, e se for homem, é um bárbaro inferior; se não fala a nossa língua, é porque não fala língua nenhuma, não saber falar, como pensava ainda Colombo (TODOROV, 1988, p. 73).

O coronel tem a mesma atitude de Colombo, apesar de a estranheza não poder ser a mesma. Em outro momento ele se refere aos nativos como “ratazanas” e se diz provindo de uma “potência”, acreditando no poder hierárquico de uma sociedade sobre a outra. Segundo James Duncan (cf. 2003), a configuração americana consiste de quatro “valores” principais: individualismo extremo; valorização da mobilidade e da mudança; visão mecanicista do mundo; e, perfeccionismo messiânico. A visão de mundo mecanicista explicaria o fato de os americanos preferirem a “eficiência” e a “limpeza”. Já o perfeccionismo justifica a indignação do coronel com a incapacidade de seu exército ainda não ter descoberto os guerrilheiros que teriam colocado a bomba no hotel e no cinema. A personagem da professora europeia considera que os soldados do país do coronel foram criados numa sociedade “que induz ao comodismo e ao hedonismo” (VERISSIMO, 1978, p.75), além disso, os julga “eugênicos” (Id. ibid.). As diferenças influenciam os juízos de valores da personagem, assim como o posto ocupado pelo coronel:

Irritava-o, porém, desmoralizava-o a idéia de não ter descoberto ain-

da o contrabando de explosivos escondido em algum lugar daquela cidade maldita, e de não haver prendido os terroristas responsáveis pelas explosões no hotel e no cinema (VERISSIMO, 1978, p.114).

Na sua condição de superioridade diante dos nativos, o coronel sente-se desacreditado por não conseguir cumprir sua missão. Conforme Clifford Geertz (cf. 1989), “nossas idéias, nossos valores, nossos atos, até mesmo nossas emoções são, como nosso próprio sistema nervoso, produtos culturais – na verdade, produtos manufaturados a partir de tendências, capacidades e disposições com as quais nascemos, e, não obstante, manufaturados” (Op. cit., p.36). Dessa forma, o coronel imputa à cidade uma qualidade humana ao considerá-la maligna, porque não consegue dominá-la completamente. Os militares instauraram, sob seu comando, um processo de ocupação, mas não houve submissão de uma grande parcela da população civil. Os guerrilheiros continuaram agindo e, isso, leva o coronel a considerar a cidade com sendo “maldita”. Armando Silva (cf. 2001) considera a dominação e o encontro cultural típicos das cidades:

Tudo isso me leva a apresentar as cidades não só como exercício dos setores dominantes sobre o povo indefeso, segundo diversas apreciações marxistas, que não só descuraram da estruturação simbólica da cidade em sua totalidade, mas como lugar da mestiçagem e do encontro cultural. A cidade mescla hábitos, percepções, histórias (SILVA, 2001, p.26).

Para os militares de postos mais elevados, que fazem parte dos setores dominantes, não se dá o encontro cultural, pois continuam estrangeiros, estabelecidos ali temporariamente. Percebe-se isso nos diálogos quando consideram os nativos como seres inferiores. Além disso, demonstram que a preocupação maior é impedir os ataques guerrilheiros, não buscam entender a situação da população civil. A mestiçagem que poderá ocorrer durante a ocupação não se dá por aceitação do outro, mas por necessidade. Em outro diálogo, a professora, nascida num país europeu pelo qual a nação em questão já teria sido colonizada, conta a história do país:

durante dois mil anos a península foi ocupada pelo então chamado Celeste Império. (...) Finalmente os invasores foram embora e mais tarde entramos nós e aqui permanecemos quase cem anos... Houve

um interlúdio durante a Segunda Grande Guerra, quando estas terras foram ocupadas por aqueles outros asiáticos (VERISSIMO, 1978, p.71).

A professora, dialogando com o tenente, resume as histórias de ocupação estrangeira. Os eventos são descritos de forma subjetiva, pode-se perceber a coincidência dos níveis ideológico e fraseológico através do advérbio “finalmente”, que leva a entender a oposição da professora a essas sucessivas ocupações. Além das conseqüências naturais da opressão causada pela dominação que vem de fora, observa-se que essas ocupações deixam marcas na paisagem local, servindo o prédio do hotel como exemplo da transfiguração:

A luz do poente dava à fachada do *Hôtel du Vieux Monde*, ali no centro da cidade, à margem direita do rio, umas tintas alaranjadas, laminando de ouro as vidraças de suas janelas. Era um prédio cor de osso, de aspecto um tanto pesado. Tinha seis andares e um *porte cochère* com um frontão grego, à entrada principal. O tempo e a intempérie haviam reduzido a uma pálida tonalidade de jade as venezianas, outrora vivamente verdes, de suas duzentas e cinqüenta janelas. Na sacada central, no segundo piso, haviam já tremulado as bandeiras de três nações conquistadoras. Agora uma quarta, a dos aliados de além-mar, ali estava (VERISSIMO, 1978, p.42).

Na imagem do prédio do hotel foi escrita a história das diversas nações que já haviam ocupado o país. O resumo das invasões, não mais na voz da professora, está agora expresso na sacada do hotel - “havam tremulado já as bandeiras das três nações conquistadoras”. A quarta bandeira pertence ao país ao qual a professora chama ironicamente de “nação eleita” (VERÍSSIMO, 1978, p. 69) ou de “modernos samaritanos“ (Op. cit., p.67), e que o narrador, sem adotar ponto de vista de nenhuma personagem refere como a bandeira do país dos “aliados de além-mar”. A porta - cuja dimensão permite a entrada de um automóvel - e o frontão indicam que a aparência do hotel diferencia-se das construções orientais, pois tem um “aspecto pesado”. Um frontão é um triângulo longo e baixo e, na Antiguidade, tinha como função narrar uma história – ou mais, conforme as figuras que se encontravam esculpidas dentro do triângulo. Mesmo sem as fi-

guras o frontão, ou o modelo de porta, ou detalhes arquitetônicos, continua ainda contando uma história. Dessa forma, pode-se observar o que apontam os geógrafos:

A evolução de uma paisagem é um processo gradual e cumulativo – tem uma história. Os estágios nessa história têm significados para a paisagem atual, assim como para as do passado. Além disso, as paisagens culturais atuais do mundo refletem não apenas evoluções locais, mas também grande número de influências devido a migrações, difusão, comércio e trocas (WAGNER, MIKESELL, 2003, p.39).

Os gregos consideravam o espaço do frontão uma espécie de palco em que uma história plausível devesse ser representada. O prédio do hotel pode ser considerado como o frontão, na Antiguidade, fora para os gregos, pois se pode ler na sua imagem as influências de migrações, invasões e renascimento de modelos. A arquitetura grega influencia o Ocidente, um país europeu a leva para o Oriente, somada a outras características estrangeiras e locais, formam uma nova paisagem urbana.

Os militares provindos da potência além-mar requisitaram o hotel para servir de moradia para seus oficiais. Mantiveram alguns empregados europeus e alguns nativos, depois de rigorosa investigação. Mesmo sendo quase só freqüentado por militares, havia, na porta principal, guardas armados exigindo documentos de identidade. O porteiro também guarda as marcas da colonização, um velho nativo, era popular entre os oficiais: “entendia e falava, à sua maneira, pelo menos dois idiomas estrangeiros, além de conhecer bem vários dialetos de sua própria terra” (VERISSIMO, 1978, p. 45). Segundo Wagner e Mikesell (cf. 2003), cultura é a chave para a compreensão de diferenças e semelhanças entre os homens. A língua é um componente essencial de qualquer cultura, pois é meio essencial de comunicação. Uma cultura se difunde no momento em que os que a compartilham se deslocam, “ou quando sua correspondente esfera de comunicação, e os símbolos aí incluídos, prevalecem sobre os de outra culturas em novos territórios” (Op. cit., p.29). A aculturação, segundo Frémont (cf. 1999), é resultado do contato direto e contínuo ente grupos de indivíduos de culturas diferentes e das trocas subseqüentes. A aculturação constitui um fenômeno mun-

dial. No processo de guerra, descrito na narrativa, as “trocas” ocorrem nas camadas inferiores dos militares, pois eles têm contato maior com a população nativa. Já o coronel, isolado em seu cargo de comando, não convive com os nativos, a não ser com os serviçais do hotel.

Contudo, o major acaba percebendo, em seu país de origem, semelhanças de comportamentos violentos e discriminatórios. Quando compara um suicídio ocorrido no centro da cidade, onde um bonzo sentara-se no meio da rua e ateara fogo em si mesmo, logo a memória do major traz a imagem de uma ação semelhante ocorrida em sua cidade natal:

Na minha cidade natal, um dia uns dez ou doze brancos pegaram um negro, amarraram-lhe braços e pernas e o jogaram numa fogueira cuidadosamente preparada num terreno baldio. Eu, que vinha voltando do colégio, assisti à cena (VERISSIMO, 1978, p.31).

A imagem do fogo faz com que os dois espaços se entrecruzem na memória, no instante da relação entre o centro da cidade do país oriental e a cidade natal do major. Segundo Louis Marin (cf. 1993), a imagem é algo que esteve presente e que não está mais no momento. Sendo re-presentação, uma presença secundária, portanto, o ser da imagem estaria na força da representação, pois essa força traz de volta ao presente a ausência. Nessa presentificação do espaço passado percebe-se que ambas as cidades têm seus problemas de violência. Aqui, os nativos são discriminados pelos estrangeiros, lá, a discriminação ocorre entre os cidadãos de uma mesma pátria causada pela cor da pele.

Essa segregação sofrida pelos negros é o que atormenta o tenente. Filho de pai negro e mãe branca, ele não quer ser negro, porque vivenciou a discriminação violenta vivida pelo pai. Segundo Guilhermino César (cf. 1981), “o tenente mulato de *O prisioneiro*, constantemente atormentado pelo espetáculo da desigualdade entre os homens, vive um drama bem maior, só penosamente o toleram numa sociedade racista” (Op. cit., p.58). O tenente considera-se duplamente discriminado, primeiro por ser filho de pai negro, segundo porque sua mãe branca enfrentou a sociedade casando com um negro. Por essas questões, seguiam mudando-se de uma cidade para outra, sem fixarem-se por muito tempo em deter-

minado local. Ao lembrar seu passado, o tenente também sobrepõe os espaços, atual e da memória:

E agora ele tinha em mente essas tochas vivas, o pagode vermelho, as árvores, o sol como uma queimadura no céu, a estudante budista, a mariposa... e de súbito era menino e espiava, por uma fresta de janela, o jardim de sua casa, onde ardia sobra a relva uma grande cruz de fogo (VERISSIMO, 1978, p.52).

Da mesma forma que acontecera com o major, o tenente também associa os dois acontecimentos em espaço diferentes através da imagem do fogo. Os lugares se unem e não há incomunicabilidade, apesar da distância entre eles. Além das “tochas vivas” vêm à sua memória índices da cultura oriental como o “pagode vermelho” e a “estudante budista”, isso o remete para a infância quando viu queimarem a cruz no seu jardim. O lugar do passado é percebido e alcançado através da memória pela presença do fogo que lhe confere significado. A cruz de fogo é um símbolo e instrumento utilizado pelo grupo racista de sua terra natal. O tenente não aceita ser negro por ter presenciado eventos racistas desde sua infância. Na opinião de Paul Claval (cf. 1999), três componentes concorrem para a formação das identidades culturais: a vontade de se conformar aos usos de um grupo; a idéia de uma origem comum; e, “a construção da pessoa, baseada na articulação assumida de todos os aspectos da vida ao redor dos valores centrais da cultura” (Op. cit., p.179). O tenente não chega a se conformar com os usos de grupo nenhum, pois sua família não se fixa e não pertence ao grupo dos negros integralmente, muito menos ao dos brancos. Não tem uma origem comum por ser mestiço nascido dentro de uma sociedade racista e, finalmente, alguns valores centrais da cultura de seu país de origem entram em choque, pois é por sofrer violência e discriminação que seu pai se suicida. Segundo Claval (cf. 1999), “para desfrutar a plenitude de seu ser o indivíduo dever ser reconhecido pela sociedade” (Op. cit., p.94), nesse caso, a morte do pai parece inicialmente resolver o conflito interior, pois ele pode negar ser negro, porém só acentua seu sentimento de ser prisioneiro: “metade negro, metade branco, prisioneiro perpétuo de sua pele” (VERISSIMO, 1978, p. 169).

Uma das cidades em que a família do tenente havia fixado residência fica-

va no Sul, à beira de um grande rio: “eles viviam no gueto negro” (VERISSIMO, 1978, p.55). O vocábulo gueto é de origem italiana, atualmente associado ao lugar onde ficavam confinados os judeus durante a Segunda Guerra Mundial, porém, de acordo com Richard Sennett (cf. 1997), os guetos judeus sempre existiram. Em Veneza, a idéia de segregar os judeus surgiu em 1515. Nesse ano os judeus foram instalados no Guetto Nuovo:

O termo em italiano *gettare* – escorrer, despejar – significava, originalmente, “fundir”. Tanto o Guetto Vecchio, como o Nuovo, velhos distritos de fundição, situavam-se numa ilha ao norte da cidade, ligada à malha urbana por apenas duas pontes” (SENNETT, 1997, p.194).

O vocábulo ganhou novo significado devido ao uso do lugar onde se fazia a fundição, distante da malha urbana, ter sido utilizado para isolar os judeus. Hoje, a palavra designa o bairro onde, em qualquer cidade, ficam confinadas as minorias. Segundo Helena G. Silva (cf. 2003), a idéia de cidade possui no seu início uma dimensão insolúvel: “na medida em que sempre foi concebida para garantir segurança, mas também liberdade, para regulamentar e moderar os códigos comunicacionais e interativos” (Op. cit., p.12). As cidades são núcleos que surgiram para agregar pessoas e, potencialmente, seriam lugares mais seguros, mas ao reunir, a cidade reúne também os conflitos, sem excluir os de classe. Para Henri Lefebvre (cf. 1999), o urbano deveria ser concebido como oposição à segregação:

que tenta acabar com os conflitos separando os elementos do terreno. Segregação que produz uma desagregação da vida mental e social. Para evitar as contradições, para alcançar a harmonia pretendida, um certo urbanismo prefere a desagregação do laço social. O urbano se apresenta, ao contrário, como lugar dos enfrentamentos e confrontações, unidades das contradições (...). O urbano poderia, portanto, ser definido como lugar da expressão dos conflitos, invertendo a separação dos lugares onde a expressão desaparece, onde reina o silêncio, onde se estabelecem os signos da separação (LEFEBVRE, 1999, p.160).

Para Lefebvre a cidade reúne as diferenças, porém, dessa reunião podem surgir os conflitos. Cada cidade vai tentar resolvê-los de formas diferentes, muitas vezes tentando, de novo, separar os “diferentes”. Dessa forma, o urbano é lugar de reunião e de expressão dos conflitos. Na cidade do tenente, a solução – ou tentativa de – para as diferenças foi separar. Os signos de separação foram não só percebidos pelo tenente no seu país de origem, mas vividos. Em conformidade com Frémont (cf. 1999), no coração de algumas cidades, os bairros das minorias étnicas reputadas como inferiores tornaram-se guetos. A segregação, a degradação, o amontoamento unem o lugar e os homens numa mesma posição de escória ou refugio. A família natal do tenente, nas freqüentes mudanças de cidade, buscava uma possibilidade de igualdade, de sentir-se menos “outros”. Ironicamente, a narrativa foca a personagem no seu último dia no lugar onde ocorre uma guerra, poucas horas antes de voltar para seu país de origem, quando se despede de duas mulheres: a amiga, também estrangeira, e a amante nativa. Ou seja, a guerra promove uma ocupação de espaço pela força e, nesse caso, o tenente continua sendo “outro” para os nativos.

Há na relação entre os militares intervencionistas e os nativos uma espécie de aproximação/distanciamento. A aproximação se dá quando os nativos os servem nas suas necessidades, como por exemplo, o velho porteiro do hotel e as mulheres nativas. Os estrangeiros perguntavam ao porteiro do hotel onde se comia bem e “lá estava o porteiro com o dedo nodoso a correr sobre uma planta da cidade, mostrando onde ficavam os restaurantes que podia recomendar” (VERISSIMO, 1978, p. 45). O estrangeiro busca orientar-se no espaço estranho para ele. Necessita da indicação do nativo para localizar-se. O mapa é uma representação gráfica, mas inclui (e também exclui) nas indicações material e imaterial, pois no mapa do velho porteiro, pode ser localizado o desejado: restaurantes, bares, etc. Já em relação às nativas, os militares relacionam-se com elas, pagando pelos seus serviços ou simplesmente tomando-as como amantes. Não há uma identificação, há subserviência por parte dos nativos e o encontro se dá como solução para as exigências imediatas. Logo depois de o tenente despedir-se da amante, ocorre a explosão de uma bomba onde ele estivera com ela momentos antes:

O tenente atravessou a rua, sentindo um aperto no coração. Quando chegou à calçada oposta voltou-se e olhou para a janela. (...)

Tinha já atravessado a praça e ia entrar na avenida do canal quando de súbito uma explosão brutal como que rasgou a noite (VERISSIMO, 1978, p.125-126).

O tenente funciona como veículo de ponto de vista psicológico interno para o narrador, percebe-se isso pelo “sentindo um aperto no coração”, da citação anterior. O gesto de atravessar a rua e, posteriormente, a praça remete para um distanciamento do lugar do qual saíra, pois o deslocamento direciona-o para a avenida na qual se localiza o hotel. A surpresa e o caos causados pela explosão do local onde estivera instantes antes - mais a certeza da morte da amante - interferem no deslocamento inicial. O fluxo de movimento subitamente aumenta na área da explosão da bomba: “viu (...) ouviu, vindo de longe, o uivo duma se-reia. Dentro de alguns minutos chegou o primeiro carro de bombeiros, seguido de uma ambulância” (VERISSIMO, 1978, p.126). A percepção do acontecido se dá através dos sentidos do tenente, descritos pelo

narrador. A personagem vê e ouve a movimentação em torno do local no qual a bomba explodira, toma consciência da morte da amante e, sai dali, mas agora perdido, sem direção, devido ao choque, percorre a cidade sem rumo, entrando em becos e ruelas até encontrar a avenida:

Meteu-se em becos e ruelas, arrastando o corpo dolorido, a cabeça que parecia inchar, crescer cada vez mais... Por fim entrou numa rua larga, com muitas árvores, através das quais se avistava o rio, onde juncos e sampanas se moviam lentamente (VERISSIMO, 1978, p.201).

O tenente percorre a cidadela sem rumo, aventurando-se por seus becos e ruas desconhecidas. Ao chegar na rua do rio, avista os juncos e as pequenas embarcações movendo-se conforme o ritmo das águas. Segundo Henri Lefebvre (cf. 2000), quanto ao espaço, as cidades e o campo asiáticos são igualmente quadriculados. Muitos ideogramas aparentando figuras geométricas para os orientais registram a imagem de uma plantação de arroz vista por um pássaro, pois as plantações são delimitadas por sulcos e riscadas pelas linhas de irrigação. O

mesmo desenho serve de modelo para as cidades, pois para os orientais essa imagem representa também a ordem do universo, o princípio organizador do espaço. Segundo a filosofia budista, tudo no universo se dispõe em quadrados e, em cada quadrado, há cinco partes. O centro designa a Daquele que pensa e suporta a ordem do universo, papel outrora outorgado ao Imperador. Na cultura ocidental “l’espace n’est jamais vide; il a toujours une signification”⁸ (LEFEBVRE, 2000, p.180). Nas casas, o jardim, mesmo minúsculo, é lugar de contemplação e de contato com a natureza; cada grupo de lugares tem um centro ocupado pelo Divino, pelo Saber e pelo Poder. O espaço urbano compreende por essa razão as grandes avenidas onde se localizam os templos e os palácios, depois os lugares e ruas medianas, lugares de transição e de passagem, do comércio e da troca, depois as ruelas floridas que ligam as ca -

sas. O loto é uma flor aquática comum na região onde estão os militares intervencionistas:

Agora estava enfarado de lotos. Desde que chegara àquela cidade era perseguido pela flor simbólica. Por toda a parte via desenhos, bordados ou relevos com motivos inspirados no loto. Via flores-de-lotos nos vasos. Lotos nos fossos da cidadela. Lotos nos lagos dos jardins. Comia sementes de lotos no arroz. A cidade às vezes lhe parecia uma mulher suja que se perfumava de essência de lotos para esconder o fedor de suas podridões (VERISSIMO, 1978, p.100).

O discurso do tenente, reproduzido pelo narrador, está marcado por sensações, através delas conformamos a representação de mundo. O trecho remete para três sentidos: a visão, o olfato e o paladar. A flor de loto tem um valor simbólico para os nativos ou não estaria tão presente no cotidiano da cidade: nas pinturas, nos bordados, nos vasos, nos fossos e na comida. O advérbio “agora” marca o tempo presente, ao mesmo tempo em que remete para o passado, indicando que, inicialmente, a sensação fora diferente. Estar “enfarado” significa estar enjoado, incomodado, irritado com a presença das flores. O tenente é um

⁸ “o espaço não é jamais vazio; há sempre uma significação”.

sujeito inadaptado ao espaço em que se encontra. Como os outros militares, está ali não por escolha, mas porque o governo da sua nação de origem assim decidiu. Mesmo que, ao alistar-se, tenha se colocado ao serviço de seu país, não escolheu estar no espaço onde se encontra, pois buscava fugir da situação de discriminação existente no seu país. Para os budistas a flor de loto está associada à pureza do corpo, da palavra e da mente, inversamente à impressão do tenente, que associa seu cheiro a um disfarce da “podridão” da cidade. A visão que tem da cidade é a “de uma mulher suja”. Frémont (cf. 1999) refere ao estudo de Sylvie Rimbart, que demonstra como nas referências literárias, a imagem da cidade está seguidamente identificada a do corpo masculino e mais seguido ao feminino, como por exemplo, o quarteirão de Halles, que Zola chama de “ventre de Paris”. Aqui, a personagem vê a cidade como o corpo de uma mulher prostituída, vendendo-se para os estrangeiros.

Distingue-se na narrativa um contraste entre as personagens na forma de se relacionarem com o espaço: o tenente desloca-se pela cidade e vivencia os acontecimentos, o coronel apenas refere-se tanto à cidade quanto aos eventos ocorridos. Observa-se que a hierarquia militar confere uma diferença entre a ação das personagens: o coronel aparece em ambientes fechados, apresentando sua opinião sobre a cidade de um ponto de vista que guarda, além do preconceito, um distanciamento físico. A oposição dentro/fora em relação ao coronel é marcada também pelo posicionamento externo do narrador, olha de fora, para logo entrar com sua onisciência: “Estavam iluminadas as três janelas centrais do sexto andar do *Hôtel du Vieux Monde*. Eram as do apartamento do coronel. Metido num pijama” (VERISSIMO, 1978, p.112).

Segundo geógrafo Carlos Augusto F. Monteiro (cf. 2002), o espaço romanesco poder ser configurado em três níveis: o da vivência, o complementar e o ignorado. Em *O prisioneiro*, observam-se também três níveis: o da vivência, a cidade situada no país oriental onde ocorre o conflito; o da memória, todas as personagens estrangeiras lembram-se constantemente de seu país de origem; o espaço referido, nem vivenciado nem lembrado.

Nessa última categoria encontra-se a imagem do café, que constitui um espaço social onde as pessoas se reúnem. O café aparece na narrativa de duas for-

mas: como espaço referido e como espaço vivenciado. Referido em um comentário do major, quando conta sobre a explosão de uma bomba: “Há poucos dias, um menino de seus sete ou oito anos entrou num café e, com o ar mais natural do mundo, colocou um pacote em cima numa mesa e em seguida saiu a correr” (VERISSIMO, 1978, p.29). O espaço social engloba um nível complexo de inter-relações. Ocorre justaposição de diferentes famílias, profissões, classes, etc. Para os guerrilheiros, o café representa o lugar no qual as pessoas se reúnem e onde causaria maior efeito a explosão da bomba.

Em outro momento, o mesmo ambiente aparece como lugar de lazer e de heterogeneidade urbana: “Entrou no café, onde soldados e civis bebiam, sentados às mesas ou de pé, junto ao balcão, quase todos acompanhados de mulheres nativas. Uma eletrola automática enchia o ar da estridência de guitarras elétricas” (VERISSIMO, 1978, p.103). Nessa cena aparece o espaço social onde os militares intervencionistas convivem pacificamente com as mulheres nativas. Para Henri Lefebvre (cf. 2000), o espaço social reveza metodologicamente e teoricamente três conceitos gerais: a forma, a estrutura, a função. Pode-se dizer, segundo o autor, que o espaço social pode vir a ser objeto de uma análise formal, de uma análise estrutural, de uma análise funcional. O termo forma pode ser entendido em diversas acepções: estética, plástica, abstrata, etc. Seu uso geralmente implica em descrição de contornos, de determinação de fronteiras, volumes, etc. Forma, função e estrutura são em geral dados por uma materialidade que simultaneamente as une e as distingue. O espaço referido aparece também quando o coronel e o major falam da capital do país oriental:

Na capital do país a situação é pior do que aqui. Existe lá uma administração clandestina de fato, um Governo fantasma que funciona paralelamente com o oficial. Fui informado de que o inimigo conta com seiscentas caixas postais, e que seu serviço de comunicações é muito mais eficiente que o nosso. Seus espiões estão plantados em lugares estratégicos como a central telefônica. Cada vendedor ambulante, cada dono de quiosque ou mercearia pode ser um agente secreto ou informante eventual... (VERISSIMO, 1978, p.29).

Os dêiticos espaciais “aqui” e “lá” indicam que os militares não estão na capital. O “Governo fantasma” é exercido pelos comunistas, inimigos dos inter-

vencionistas, pois esses apóiam o Governo oficial. Nessa descrição do sistema clandestino de informações aparece a relação existente entre os centros urbanos. De acordo com Frémont (cf. 1999), todo espaço se encontra associado a muitos lugares centrais, diretamente ou marginalmente. E toda cidade também tem suas relações segundo o lugar que ocupa na hierarquia regional. A cidade concentra as trocas comerciais, trocas monetárias e trocas de serviços não materiais. Essa última corresponde ao fluxo de informações, se decompõe entre os serviços administrativos que asseguram uma regulação entre o Estado e a população, entre a sociedade global e a sociedade regional e local. As trocas não materiais englobam também os serviços escolares e a informação que permite a transmissão do saber e sua difusão espacial, os serviços sanitários e de saúde. Nessa cena, mostra-se na capital um governo paralelo e um serviço de informação também não oficial. Os cidadãos que participam dessa “espionagem” fazem parte do circuito de trocas materiais informal. A personagem compara o sistema de comunicação do inimigo ao seu sistema e o considera mais eficiente, estando explícita no discurso a visão avaliativa da personagem. O coronel continua o diálogo com o major, enquanto esse último pensa em seus problemas particulares que ficaram em sua terra natal distante geograficamente, mas não o suficiente para que fossem esquecidos ou diminuídos.

O major recomeça a prestar atenção na fala do outro, que pouco antes criticara o posicionamento dos políticos “liberais” que não aprovavam a intervenção do país na guerra:

Às vezes passo pela frente das ruínas do Centro Cultural e meu sangue ferve... Você ainda não estava aqui. Foi há três anos, durante a primeira revolta dos budistas. Uma multidão de fanáticos enfurecidos atacou e incendiou o Centro, destruindo não só vidas humanas como também os dez mil e tantos livros que nosso Governo havia doado à sua biblioteca (VERISSIMO, 1976, p.40).

O narrador está conectado à personagem no plano espaço-temporal relacionado ao plano psicológico, pois a percepção individual é do coronel. Esse refere a uma contenda religiosa, anterior à estada do major. Os budistas são considerados “fanáticos”. A revolta budista acontecera em detrimento de arbitrarie-

dades e intolerância religiosas por parte do governo apoiado pelo arcebispo católico. O ataque ao Centro cultural e a destruição de livros representa a luta de religiões diferentes, provindas de culturas diferentes. A fé católica e seus valores simbólicos estão relacionados aos espaços sagrados. “A difusão da fé torna-se particularmente importante para a geografia ao se refletir sobre a ação missionária de expansão de idéias e condicionamentos simbólicos, algumas vezes resolvida através de trocas dramáticas no processo de aculturação” (ROSENDAHL, 2003, p. 203). O major é católico, o coronel protestante, mas o julgamento, sobre as atitudes dos budistas, parte da oposição cristão/não-cristão. Há uma hierarquia da fé imposta secularmente pelo cristianismo. Segundo T. Todorov (cf. 1988), “o Deus cristão não é uma encarnação que poderia juntar-se às outras, é *um* de modo exclusivo e intolerante, e não deixa nenhum espaço pra outros deuses” (Op. cit., p.103). Dessa forma, a tentativa de expansão de uma religião de deus único contribui para a intolerância.

Apesar das diferenças de deslocamento, algumas impressões em relação à cidade são comuns a todos as personagens, como por exemplo, a diferença climática. O calor intenso da cidade promove ou fortalece o descontentamento com o espaço. O tenente o percebe visualmente, durante seu percurso: “Os altos coqueiros que orlavam a avenida, à beira do canal, estavam imóveis” (VERISSIMO, 1978, p.99). Já o coronel, utiliza-se de suas sensações táteis para descrever o grau elevado do calor: “Tivemos hoje um calor de tal modo intenso que a cidade parecia mergulhada num caldeirão cheio de chumbo derretido” (VERISSIMO, 1978, p.120). O espaço romanesco, como diz Jean Weisgerber (cf. 1978), repousa sobre uma série de impressões auditivas, visuais e táteis. A imagem da cidade mergulhada em um caldeirão de chumbo intensifica a sensação do peso do calor sobre os homens, assim como, relaciona a imagem à guerra que está ocorrendo, pois o chumbo é o material dos armamentos.

Assim, o narrador de *O prisioneiro*, durante toda a narrativa, utiliza-se de seu próprio ponto de vista para descrever o espaço ou conecta-se temporariamente com algumas das personagens, nos diversos planos (espácio-temporal, ideológico, fraseológico e psicológico). Dessa forma, revela o movimento das mesmas, os detalhes topográficos, as indicações dos lugares e a cidade oriental. Observa-se que o narrador vale-se sempre da perspectiva das personagens mili-

tares estrangeiras, portanto, a ideologia das mesmas é exposta em toda a narrativa. As personagens nativas, apesar da reprodução de suas falas, não são descritas na sua interioridade. Estando o narrador conectado no plano psicológico às personagens militares, percebe-se que, tanto mais alto o posto que ocupam hierarquicamente, maior seu preconceito e seu sentimento de superioridade em relação aos nativos. Além deles, há a professora (ex-colonizadora) que faz o contraponto a favor da população local, deixando explícita a prepotência dos militares.

Segundo Flávio L. Chaves (cf. 1976), o realismo urbano aparece na narrativa, para ele, “tirania, violência, totalitarismo já não são elementos episódicos da intriga, mas referentes simbólicos do mundo em que a perda da idéia de centralidade decreta a crise da liberdade” (Op.cit., p. 123). Enfim, há na narrativa, em relação à cidade, a descrição do ponto de vista do estrangeiro inadaptado ao espaço por eles ocupado temporariamente. Além disso, esse tempo de ocupação e permanência não foi de sua escolha, mas causado por uma ordem superior em detrimento de um conflito político. Tzvetan Todorov, em *A conquista da América* (1988), narra que ao mesmo tempo em que os conquistadores espanhóis obliteravam a estranheza do outro exterior, descobriam em si mesmos um outro interior. Da mesma forma as personagens militares – major, coronel, tenente - , descobrem-se outros frente a si mesmos, mas ao contrário dos espanhóis, não eliminam o distanciamento e o sentimento de superioridade existente em relação aos nativos. Em resumo, como refere Clifford Geertz (cf. 1989), as personagens militares intervencionistas representadas na narrativa não conseguem apreender o caráter essencial das diferenças culturais, segundo o autor “temos que descer aos detalhes, além das etiquetas enganadoras (...) se é que desejamos encontrar a humanidade face a face” (Op. cit., p. 38).

Deste modo, o espaço representado na narrativa é duplamente dominado: no sentido de um espaço natural transformado por uma técnica ou uma prática, como por exemplo, a arquitetura militar, as fortificações, os trabalhos de irrigação nos campos de arroz, etc.; e, também, no sentido de um domínio de uma força externa sobre uma interna, no caso, uma nação intervencionista utilizan-

do-se de força bélica sobre o povo nativo. Observa-se também que a comparação entre as casas rurais e as construções da cidade mostra que a ocupação francesa deixou na cidade a marca mais determinante de hibridização cultural.

6 – CIDADE DA APARÊNCIA: INCIDENTE EM ANTARES

Publicada pela primeira vez em 1971, a obra *Incidente em Antares* focaliza uma cidade interiorana situada no Rio Grande do Sul, às margens do Rio Uruguai. Segundo Maria da Glória Bordini (cf. 2002), quando Erico Veríssimo recebeu o primeiro exemplar de *O prisioneiro*, pensava em escrever um romance “que completasse a série iniciada em *Clarissa*, dedicada à vida na cidade moderna (Op. cit., p.7). A idéia inicial já contava com um narrador defunto e nasceu o projeto inacabado de *A hora do sétimo anjo*, que emprestou figura para *Incidente em Antares*. Para Márcia Ivana de Lima e Silva (cf. 2000), o mapa representando a praça de Antares, desenhado por Erico Veríssimo, é o primeiro material elaborado para o romance. A autora salienta que há informações com data anterior, aproveitadas na composição do texto que pertenciam também ao projeto de *A hora do sétimo anjo*, mas considera o mapa como “referencial concreto das coordenadas espaciais do local onde se passa o episódio mais importante do romance e é dele que Erico parte para a organização da história” (Op. cit., p. 65), coincidindo, no caso, a gênese do romance com a da cidade.

Nessa obra, segundo Flávio Loureiro Chaves (cf. 1981), aparece “o universo microcosmicamente projetado na vida da cidade imaginária (...), a história de seu povo e uma farsa no coreto da praça” (Op.cit., p.85). Na pequena cidade se entrecruzam várias histórias dando uma visão de diversos setores sociais, pois confluem, na narrativa, “a sátira dos romances urbanos, a revisão da história pela ótica de dominadores e dominados (...) e a acuidade da visão política dos dois romances anteriores” (BORDINI, 2003, p. 152). O próprio autor diz que nessa obra disse tudo ou quase tudo que queria dizer, talvez por

obra disse tudo ou quase tudo que queria dizer, talvez por isso, nunca imaginara a recepção favorável de público e crítica que a obra obteve.

O romance divide-se em duas partes intituladas “Antares” e “O incidente”. Na primeira parte, o narrador reconstitui a formação da cidade, “desde as origens coloniais até o ano de 1963” (CHAVES, 1976, p.139), tendo como pano de fundo a história política do país. A segunda, como diz o título, narra o incidente propriamente dito, quando os mortos reúnem-se na praça para reivindicar sepultura. Há no texto diversas vozes narrativas:

Dar voz ao outro, aliás, é a tônica de composição de todo o romance. Após o narrador onisciente situar desde a pré-história o Povinho da Caveira, a primeira notícia histórica propriamente dita vem na narrativa de viagens de Gaston Gontram d’Auberville, naturalista que se hospeda na casa de Francisco Vacariano e que lhe oferece o nome da futura cidade ao mostrar-lhe a estrela Antares na constelação de Escorpião. Outro documento procede do jesuíta Juan Batista Otero, em carta a seu provincial em Buenos Aires, que vem batizar e casar os habitantes promíscuos da região. Bem mais adiante, vão surgir a pesquisa em livro de Martim Francisco Terra e seu diário pessoal, as reportagens de Lucas Faia sobre o incidente, assim como o diário do padre Pedro-Paulo. Em nenhum outro romance o autor multiplicou as vozes narrativas como neste (BORDINI, 2002, p.11).

Essas diferentes vozes configuram a cidade, como diz Martim Francisco em seu diário, ela “mesma poderia ser uma ‘personagem’” (VERISSIMO, 2002b, p. 153). Ainda segundo o professor de sociologia, a cidade tem duas praças, residências e edifícios, palacetes, hospitais, um fotógrafo lambe-lambe e inúmeras “personagens novelescas” (Id. *ibid.*, p.155). A população de Antares é de “15 mil almas”, segundo o diário de Martim Francisco, mas a Associação Comercial afirma que a sede do município tem 20 mil, aos quais o prefeito acrescenta mais cinco mil.

Antares é um município de economia agropastoril, não faz muito que chegaram à cidade algumas indústrias. De acordo com Beaujeu-Garnier (cf. 1997), a localização das indústrias privilegia alguns fatores significativos: a quantidade de matérias-primas, a minimização de custos da produção, facilidades de recrutamento de mão-de-obra, importância da localização em relação aos diferentes tipos de transporte, etc. Presume-se que as três indústrias instaladas em Antares – frigorífico, companhia de lãs, e fábrica de óleo comestível – privilegiaram a presença da matéria prima, pois antes delas, o município caracterizava-se

por uma economia baseada na agricultura e pecuária. Percebe-se que a cidade, portanto, está em desenvolvimento, mas os antarenses têm um descontentamento comum:

O que até hoje ainda os deixa ocasionalmente irritados é o fato de cartógrafos, não só estrangeiros como também nacionais, não mencionarem nunca em seus mapas a cidade de Antares, como se São Borja fosse a única localidade digna de nota naquelas paragens do Alto Uruguai (VERISSIMO, 2002b, p. 17).

A utilização de “naquelas paragens” evidencia que o narrador utiliza-se dos meios de expressão do povo antarense para descrever o descontentamento dos mesmos, apesar de adotar um distanciamento espacial marcado pelo pronome (mais preposição), naquelas. O trecho remeta para idéia de as cidades não viverem isoladas, pois mantêm relações de trocas com outras cidades. Dependendo dessas trocas as cidades tornam-se mais ou menos importantes. Para os antarenses, basta saber que “a cidade de Antares, sede do município do mesmo nome, lá está, visível e concreta, à margem esquerda do grande rio” (VERISSIMO, 1978, p.18). Para eles, a importância da cidade onde vivem é diferente da avaliação objetiva dos cartógrafos, que não a colocam no mapa, junto a outras cidades com as quais certamente estabelece trocas, como São Borja. O espaço urbano é um espaço afeiçoado pelo homem: “este fixou-se aí; umas vezes adaptou-se a ele, e outras transformou-o mais ou menos completamente”(BEAUJEU-GARNIER, 1997, p.71). Por causa desse afeiçoamento, os antarenses desejam constar nos mapas. Esse sentimento também justifica em parte a atitude de Tibério Vacariano que manda um tradutor dizer para um chinês com o qual está negociando no Rio de Janeiro “conta pro moço que sou meio dono duma cidade do Rio Grande do Sul que tem nome de estrela” (VERISSIMO, 2002b, p.74). Desde as origens, sua família habitava o povoado, daí provêm a idéia de posse reforçada pelo poder econômico.

A apreciação dos antarenses parece esquecer que, nos seus primórdios, antes de ser município, o incipiente vilarejo pertenceu à cidade rival: “Cerca de dez horas da manhã, chegamos a um lugarejo pertencente à comarca de São Borja e conhecido como Povinho da Caveira, formado por uma escassa dúzia de

ranchos pobres, perto da barranca do rio” (VERISSIMO, 2002b, p.19). Percebe-se a insistência dos narradores no fato de Antares estar localizada às margens do rio. Segundo Jacqueline Beaujeu-Garnier (cf. 1997), o nascimento das cidades tem três motivos: econômicos, políticos e defensivos. O vocábulo “sítio” designa o local preciso da implantação inicial de uma cidade e muitas delas têm seu início em lugares situados à beira-mar ou na margem de um rio, pois os rios, além da importância da água, também oferecem facilidades de comunicação.

O lugarejo vira vila em 25 de maio de 1853, recebendo oficialmente o nome de Antares, o mesmo nome da estrela que o naturalista francês mostrara a Francisco Vacariano por volta de 1830. O fazendeiro logo pensara “Antares... Bonito nome. Para mim quer dizer ‘lugar onde existem muitas antas’, bem como nessas terras (...) Bonito nome para um povoado... Melhor que Povinho da Caveira” (VERISSIMO, 2002, p. 22). De acordo com Roberto L. Côrrea (cf. 2003), a toponímia é marca cultural relevante e expressa uma efetiva apropriação do espaço. Para o autor, “nomear e renomear rios, montanhas, cidades, bairros e logradouros têm um significado político e cultural” (Op. cit., p. 176). Além disso, a toponímia articula identidade. A mudança do nome da cidade para Antares exemplifica um processo de afirmação de identidade, pois “povinho” – diminutivo que pode ser entendido como pejorativo - somado à “caveira” não era um nome de lugar para se orgulhar de morar. Mais tarde, Antares é separada de São Borja, sendo elevada à categoria de cidade em 1878.

No ano de 1860, chegou à vila, Anacleto Campolargo “criador de gado e homem de posses, natural de Uruguaina” (VERISSIMO, 2002 a, p. 24). Francisco Vacariano não viu com bons olhos a chegada desse novo habitante. Indiferente a isso, Anacleto adquiriu terras e logo construiu uma grande residência de alvenaria. Os dois homens se encontraram pela primeira vez na praça de Antares, o clima era de duelo, mas o vigário impediu o que seria o primeiro embate. Assim, começou uma rivalidade que “deveria durar decênios, com períodos de maior ou menor intensidade” (VERISSIMO, 2002 a, p.25), porque Anacleto logo conquistou amigos e fundou na vila o Partido Conservador, como não poderia deixar passar, Chico Vacariano fundou o Partido Liberal:

Assim, Antares passou a ter dois senhores igualmente poderosos. Era exatamente essa igualdade de forças que impedia as duas facções de

se empenharem em batalhas campais de extermínio. Continuando uma velha tradição, nas missas de domingo e dias santos, os conservadores sentavam-se nos bancos da direita, à frente do altar-mor, e os liberais nos da esquerda. Em seus sermões, pregados com voz trêmula, o vigário fazia acrobacias de retórica para não dizer nada que pudesse, mesmo de leve, descontentar qualquer um dos dois grupos (VERISSIMO, 2002b, p.26).

Procurando não tomar posicionamento diante das forças políticas, o narrador faz uma descrição objetiva, sem adotar o ponto de vista de nenhuma personagem, pois não utiliza os *verba sentiendi*, enquanto observa a cena de forma a perceber a voz trêmula do vigário e suas “acrobacias retóricas”. Nesse caso, está no plano espacial das personagens, mas não há coincidência nos outros planos. Comprovam esse posicionamento os inúmeros termos espaciais encontrados na citação - direita, à frente, esquerda – que marcam, não só a posição dos grupos na ocupação do espaço da igreja, como o posicionamento político dos mesmos.

Percebe-se, pois, que as duas forças políticas antagônicas na pequena Antares sentam-se respeitando a posição de suas idéias políticas: frente ao altar, ocupando um lugar que lhes dá evidência e importância, e lados opostos para evidenciar suas discordâncias. O vigário, diante disso, procura ser diplomático e não se indispor com ninguém. Nas cidades, há um poder urbano local que se apóia em certas parcelas da população. Nesse caso, se há lideranças antagônicas, ambas com força política – e de coerção - existem também apoiadores de ambos os lados. Para não ser anárquica a cidade precisa de uma organização interna. O poder municipal é constituído por um grupo de responsáveis que provêm do corpo eleito. No caso de Antares, as famílias pertencentes à oligarquia rural são dominantes na medida em que influenciam o voto desses eleitos. De qualquer forma, o crescimento urbano depende de iniciativas individuais dos políticos locais e do entendimento entre eles e o poder estadual ou nacional.

Desse entendimento, surgiu a construção da igreja matriz, a qual foi concluída em 1890. De fato, no estado do Rio Grande do Sul, de 1850 a 1889, houve uma grande soma de dinheiro destinada para a construção de igrejas. Isso se

deve à união entre Estado e Igreja:

Ainda no Império cabia ao monarca nomear altas autoridades eclesásticas e o Estado transferia à Igreja considerável parcela do poder judiciário como o registro dos cidadãos e de sua vida familiar. Não é outra a razão pela qual o Estado era pressionado para que construísse templos (WEIMER, 1987, p. 171)

Em troca desses serviços de organização da vida civil, o Estado contribuía para a construção de templos. Em Antares, o crescimento da cidade fez surgir a necessidade de outra paróquia, assim, a cidade conta com: a paróquia central da matriz - mais antiga e tradicional, ao lado do poder instituído no município - e a outra da capela, situada na Vila Operária, comandada pelo jovem padre Pedro-Paulo.

Na Europa medieval, nenhum espaço religioso dispunha de mais importância que a paróquia, pois o pároco tinha entre suas funções os registros de todos os documentos legais: nascimento, casamento, morte. A Igreja também servia de amparo às pessoas com dificuldades. Segundo Richard Sennett (cf. 1997), na Alta Idade Média existiram movimentos baseados na imitação de Cristo. Essa motivação alterou as relações entre os homens e mulheres na Igreja, atingindo conventos, mosteiros, hospitais, asilos, igrejas paroquianas e catedrais. As comunidades religiosas tinham por objetivo ajudar pessoas necessitadas, acolhendo viajantes, pessoas sem teto, crianças abandonadas, doentes, etc. Essas comunidades converteram-se numa referência moral, dando importância ao santuário, lugar onde a compaixão agregava os estranhos. Desse modelo medieval, aproxima-se a paróquia da Vila, mais preocupada com ações sociais: “*Pedro-Paulo me mostra a Vila, a capela, o campo de esportes, a escola primária, o ginásio, o Centro Social, com a sua já razoavelmente boa biblioteca*” (VERISSIMO, 2002b, p.183). O padre Pedro-Paulo busca organizar a Vila Operária, além de auxiliar os habitantes da favela Babilônia.

Além desses problemas locais, que até podem ser amenizados pelas organizações assistenciais, a cidade desempenha função que se estende para além de seus limites, pois é considerada “entidade materializada e contida num determinado espaço, onde vivem homens” (BEAUJEU-GARNIER, 1997, p.49). Dessa

forma, exerce um papel de mediação entre o ambiente geral e a coletividade que aí vive, assim como se projeta para o exterior de seus limites nas relações entre outras localidades:

Antares celebrou com grandes festas a entrada do século XX. Arroumou-se no centro da praça um carrossel, de propriedade dum espanhol residente em Uruguaiana. À tarde houve cavalcada e à noite quermesse. Acenderam-se fogueiras onde se assaram batatas-doces e linguiças. Num grande tablado erguido à frente da Matriz, houve danças a noite inteira, ao som de músicas tocadas pelos melhores sanfoneiros da cidade e redondezas. À meia-noite em ponto o sino da igreja rompeu a badalar festivamente, homens davam tiros de pistola para o ar, foguetes de lágrimas espocavam nas alturas, derramando sobre os telhados e o rio chuviolos de estrelas multicores. Homens, mulheres e crianças abraçavam-se gritando, chorando e rindo (VERISSIMO, 2002b, p.36).

A celebração da entrada no século XX remete para essa inter-relação entre lugares: o carrossel pertence a um espanhol residente em Uruguaiana; os sanfoneiros também vêm das redondezas. Assim, além dos arredores do município, o trecho faz referência à cidade de Uruguaiana e à Espanha, mostrando a interligação da comunidade antarense com os locais que extrapolam os limites de sua cidade, ou seja, “as cidades não vivem isoladas; mantêm entre elas relações de troca ou, em certos domínios, vivem em concorrência” (BEAUJEU-GARNIER, 1997, p.48).

Além das gerações das famílias que vivem em Antares desde seu surgimento como povoado, a cidade recebe novos cidadãos que se mudam para suprir as necessidades demandadas pelo crescimento: com uma nova agência bancária, virão os bancários; com a construção de um hospital, médicos, enfermeiros e atendentes, e assim por diante. Dessa forma, a cidade é composta também pelos antarenses que não constam na história:

estancieiros menores, agricultores de minifúndios, membros de profissões liberais e do magistério e ministério públicos, funcionários do governo, comerciantes, artesãos e por fim essa massamorda humana composta de párias – brancos, caboclos, mulatos, pretos, curi-

bocas, mamelucos – gente sem profissão certa, changadores, índios vagos, mendigos, “gentinha” molambenta e descalça, que vivia numa plano mais vegetal ou animal do que humano, e cuja situação era em geral aceita pelos privilegiados como parte duma ordem natural, dum ato divino irrevogável (VERISSIMO, 2002b, p.38).

O narrador lista as pessoas que aparentemente não estão fazendo parte da história, pois justifica que “as páginas lamentavelmente têm seguido o espírito dos citados livros escolares” (Id. ib.), focando só as duas oligarquias da cidade. Segundo Uspensky (cf. 1973), o plano espaço-temporal se relaciona com os outros planos, podendo haver ou não coincidência do nível ideológico com o fraseológico. Nesse caso, quando o narrador usa o termo “gentinha” entre aspas, está conectado à elite de Antares no plano fraseológico, mas ironicamente mostra que não há coincidência no plano ideológico. O advérbio “lamentavelmente” também o isenta dessa ligação. Dessa forma, na primeira parte do livro, o narrador foca as duas famílias importantes porque fazem parte da formação da cidade, mas já deixa claro que pretende dar voz aos outros antarenses. Segundo Cleinir B. Oliveira (cf. 2005):

mesclando neo-realismo ao realismo fantástico, Érico faz a anatomia de uma sociedade desigual, onde a exploração do fraco pelo forte rege as relações sociais mediante conceitos questionáveis de honra. (...) encontramos coerência de permeio: a aversão a qualquer tipo de totalitarismo, de preconceito, de privilégios, de injustiça, de usura; o amor à liberdade, à democracia, à igualdade e uma esperança quase juvenis de que o mundo será ainda tal e qual ele sonhou (OLIVEIRA, 2005, p.35).

A sociedade de Antares é dissecada no livro de Martin Francisco, depois os mortos tratam de denunciar as mazelas daquela comunidade. O narrador onisciente, além de mostrar as desigualdades sociais, ao listar as raças - “brancos, caboclos, mulatos, pretos, curibocas, mamelucos”-, apresenta a complexidade das sociedades multiétnicas formadas no Brasil. Antares, como muitas outras cidades, pólo atrativo de pessoas em busca de trabalho, que não o encontrando vão vivendo nas periferias, como bem diz o narrador aceita “como parte

de uma ordem natural”.

Entretanto, apesar das desigualdades, inserida no contexto histórico, Antares participa do progresso tecnológico do início da década de XX, que traz inúmeras facilidades modernas como: telégrafo, estrada de ferro, telefone, automóvel e luz elétrica. Em 1912 chega a luz elétrica, depois em 1915, o futebol – “salutar esporte bretão” (VERISSIMO, 2002b, p.41) – chega à cidade pelos clubes fundados pelas famílias rivais: os Camporlargo fundam o Esportivo Missioneiro e os Vacarianos favoreciam o Fronteira F. C. Em 1924, foi instalado um frigorífico nos arredores da cidade por uma firma norte-americana. Logo no ano seguinte:

O telégrafo, o cinema, os jornais e revistas que vinham de fora, a estrada de ferro e, depois de 1925, o rádio – contribuíram decisivamente para aproximar o mundo de Antares ou vice-versa. Forasteiros também muito faziam pelo progresso social e cultural da cidade: magistrados, promotores públicos, funcionários do governo estadual e federal, caixeiros-viajantes... Era, porém, de lamentar que Antares não possuísse, como São Borja, uma guarnição militar federal, um batalhão que fosse (VERISSIMO, 2002b, p.42).

Novamente a interligação entre as cidades. Aqui, o progresso tecnológico do início do século XX atinge também a pequena Antares, assim como a chegada de novos habitantes traz o progresso social e cultural. Nesse trecho, o narrador adota ponto de vista ideológico do povo antarense quando lamenta a falta de uma guarnição militar e, novamente, contrapõe a ausência e presença da cidade em relação a sua vizinha rival, que consta no mapa, ao contrário de Antares. O telégrafo e, posteriormente, o telefone encurtaram distâncias geográficas. Segundo Paul Claval (cf. 1999), o telefone permite conversações familiares à distância, dessa forma serve como meio de manter contatos. Por outro lado, ocupa um lugar importante no funcionamento das grandes organizações que podem manter contatos indispensáveis entre seus membros. O rádio, importante meio de difusão antes da televisão, atua “nas fronteiras culturais ou políticas têm um impacto sobre a aculturação dos jovens e sobre o conjunto das populações” (CLAVAL, 1999, p.76), pois essa possibilidade - de se dirigir ao conjunto da população - atribui a esse meio uma importância política estratégica. O cinema,

com o registro simultâneo da imagem e do som, permitiu, inicialmente, a difusão da cultura americana para o resto do mundo. De qualquer forma, resultam desses aparelhos profundas modificações nas relações das pessoas com o espaço e acréscimos culturais.

Dessas inter-relações geográficas e políticas com outras cidades, surge a oportunidade de um antarense colocar-se muito próximo ao governo federal. Em 1934, quando Getúlio Vargas foi eleito Presidente da República pela Assembléia Constituinte, Tibério Vacariano vai ao Rio de Janeiro para estabelecer relações políticas que, obviamente, trouxessem vantagens econômicas. Deslumbrou-se com o mundo dos negócios, com a vida social, com a paisagem:

Algumas vezes, porém, quando estava em cima dum cavalo, na estância, parando rodeio ou simplesmente cruzando invernada, passavam-lhe pelo campo da memória imagens fugidias como essas que a gente mal vê pela janela dum trem em movimento. O Corcovado... a pedra da Gávea... ondas batendo na pedra do Arpoador... as areias de Copacabana... caras, coxas, seios, pernas, nádegas de mulheres, sob pára-sóis coloridos... peles reluzentes de óleo de coco... e o sol e o mar e as montanhas...(VERRISSIMO, 2002b, p..56).

O narrador utiliza-se da percepção da consciência da personagem nos planos espaço-temporal, psicológico, ideológico e fraseológico. A metáfora “campo da memória” remete para dois sentidos do vocábulo “campo”, pode tanto significar domínio, âmbito; como pode remeter ao espaço e denotar grande terreno destinado às pastagens, uma vez que a memória de Tibério é acionada quando está montado em um cavalo. O espaço amplo e aberto do campo *versus* a fragmentação do desconhecido da cidade grande está expresso nas partes do corpo enumeradas: caras, seios, coxas, pernas, nádegas. Essa dicotomia cidade/campo surge na memória da personagem em relação à grande cidade do Rio de Janeiro, não a Antares, porque essa última se configura como uma cidade menor da qual Tibério se sente meio dono. Segundo Paul Claval (cf. 2003), a geografia busca entender as atitudes dos indivíduos diante da natureza, dessa forma, percebe-se que ao andar a cavalo, na estância, a capital federal se faz presente pela diferença: clima, relevo, população. A comparação e descoberta das diferenças não acontecem em relação a sua cidade natal porque Antares está intimamente ligada ao campo, pois grande parte de sua elite é estancieira. É uma cidade próxima ao campo, interiora-

na, e, apesar de aparentemente ter uma administração pública eleita, guarda ainda resquícios de oligarquia rural.

Segundo Beaujeu-Garnier (cf. 1997), em geral, as cidades do Terceiro Mundo não têm as mesmas bases dos países desenvolvidos, pois muitas vezes nelas se juntam dois estratos de população: uma elite vinda do exterior e uma massa ainda ligada ao meio rural inadaptada à cidade. Antares tem dois tipos de elite: os estancieiros e os estrangeiros industriários. Entretanto, com o crescimento da cidade e a chegada da indústria surge uma nova classe: a dos operários: “Ali mesmo em Antares, às quase três centenas de operários do Frigorífico Pan-Americano somavam-se agora os trabalhadores da Cia. Franco-Brasileira de Lãs, estabelecidas na periferia da cidade” (VERISSIMO, 2002, p.69). São os mesmos que habitam a Vila Operária e participam de movimentos políticos por melhores condições de trabalho e salários, ao entrarem em greve são causadores indiretos do “incidente”.

A greve geral começou em Antares quando os operários do Frigorífico Pan-Americano, os da Cia. Franco-Brasileira de Lãs e os da Cia. de Óleos Comestíveis Sol do Pampa não voltaram para o trabalho no turno da tarde. Os empregados da Usina Temoelétrica Municipal cortaram a luz da cidade e:

Bancários, empregados de hotéis, cafés, bares e restaurantes, bem como os caixeiros de casas comerciais, recusaram-se a retornar ao trabalho, solidarizando-se com os industriários, embora eles próprios não tivessem no momento reivindicações salariais específicas (...). Desde havia três dias as donas de casa tinham acorrido aos supermercados, aos mercadinhos, às mercearias, às padarias e às friamberias para comprar mantimentos, prevenindo-se contra a carência de alimentos que fatalmente viria com a greve geral (VERISSIMO, 2002b, p.194).

A cidade representada como palco da luta de classes, onde o conflito é determinado pelas contradições inerentes às diferentes necessidades e pontos de vista de uma sociedade de classes. Nesse momento, todos os trabalhadores de Antares solidarizam-se com a causa dos industriários. Enquanto isso, os industriais estrangeiros - francês, americano e chinês - negam-se a atender as reivindicações. Os coveiros também se solidarizam e os grevistas interditam o cemitério, o que acaba causando o “incidente”. Os mortos ressurrectos voltam do ce-

mitério pela rua Voluntários da Pátria buscando, através da imposição de sua presenças, um sepultamento como seria de direito. Na mesma cena, contrastando com a paralisação dos trabalhadores, as donas de casa antarenses “acorrem” aos mercadinhos e pontos de comércio de alimentos em geral para suprir suas dispensas. Mostrando que, com a paralisação:

As cidades locais mudam de conteúdo. Antes, eram as cidades dos notáveis, hoje se transformam em cidades econômicas. A cidade dos notáveis, onde as personalidades marcantes eram o padre, o tabelião, a professora primária, o juiz, o promotor, o telegrafista, cede lugar à cidade econômica, onde são imprescindíveis: o agrônomo (que antes vivia nas capitais), o veterinário, o bancário, o piloto agrícola, o especialista em adubos, o responsável pelos comércios especializados (SANTOS, 1994, p. 51).

Antares deixou de ser a cidade dos Vacarianos e Campolargo, pois houve mudanças na sua política econômica. Prova disso é que a última Campolargo importante, depois de morta, insurge-se contra a cidade. Tibério Vacariano, no dia do enterro de sua amiga, tenta impedir o movimento grevista diante do cemitério, mas os líderes não se deixam intimidar mais pelo velho. Essas ações demonstram a decadência dessa oligarquia rural, desses antes “notáveis”, quase donos da cidade.

Segundo Beaujeu-Garnier (cf. 1997), “o trabalho inclui o conjunto de necessidade de organização de capacidade produtiva da força de trabalho” (Op. cit., p. 37), a existência de uma força de trabalho determina as relações entre o capital, o espaço e o modo de evolução do capital. Essa força de trabalho está relacionada com a natureza da população – número de habitantes, características demográficas, origens, grau de evolução, etc. – e influenciam nas qualidades e nas capacidades dos participantes nas atividades urbanas, em todos os domínios, pois se estabelece um quadro de relações recíprocas. Em Antares, Geminiano é o líder dos operários e tem apoio do Comando Geral Trabalhista e da União Nacional de Estudantes:

A sindicalização, direito político consagrado em todo mundo ocidental, é reconhecida como a forma mais adequada de que dispõe o ope-

rariado para encaminhar reivindicações materiais e imateriais, quantitativas e qualitativas. Constitui, igualmente, um tácito reconhecimento de que a luta de classes é um dado inseparável do capitalismo, onde a própria organização da produção supõe uma hierarquia que não é baseada no esforço individual (SANTOS, 2000, p.27).

A chegada das indústrias e o progresso econômico trouxe aos trabalhadores de Antares a necessidade de organização. A sindicalização, como diz Milton Santos (cf. 2000), pressupõe o reconhecimento da luta de classes ser inseparável do sistema capitalista, pois nele, as desigualdades são inerentes. Na citação estão listadas várias profissões - bancários, empregados de hotéis, cafés, bares e restaurantes, os caixeiros de casas comerciais – representando a força do movimento dos industriários, bem como a cidade como local de trabalho para vários profissionais. A localização dos lugares de trabalho é determinada pelo tipo de atividade. O trabalho agrário exige vastos espaços, a escolha do local de trabalho industrial é submetida a uma lógica tecnicista, enquanto os locais de atividade terciária se localizam essencialmente conforme as exigências de concentração. Por isso, para Armand Frémont (cf. 1999), a cidade concentra as atividades terciárias.

A cidade pode apresentar-se de várias formas, como um labirinto, em círculo como um ninho e algumas apresentam o plano quadrado, que representa uma ordem do mundo. Normalmente nas aglomerações, o espaço sagrado e público fica no centro. No mapa do centro de Antares possui um plano quadrado: a praça no centro e as ruas principais, paralelas ou perpendiculares a ela, a igreja em frente à praça, bem como os prédios das instituições mais importantes - prefeitura, cadeia, cinema, etc. – e os casarões dos aristocratas rurais da cidade. As casas dos Vacarianos e Campolargo situam-se em frente à praça de Antares mostrando que a estrutura social se traduz por uma estrutura espacial, pois as classes de maior renda habitam as melhores áreas. Essa ordem do plano quadrado tem como núcleo o coreto, que tem o formato circular, circundado por lagos e canteiros retangulares. O coreto altera a ordem do quadrado por seu formato circular, além disso, é o lugar que será ocupado pelos mortos, que definitivamente alterarão a “ordem” da/na cidade. Por essa ocupação, a praça configura-

se como o espaço mais importante da narrativa. No Brasil, a praça, desde os primeiros tempos da colônia, desempenha um papel fundamental nas relações sociais, pois é por excelência um centro de convivência:

Uma noite, uma semana antes da eleição, da janela de seu palacete, mas invisível para quem estivesse na rua, o patriarca dos Vacarianos assistia ao último comício de propaganda do PTB, que se realizava na Praça da República. Os oradores falaram de dentro do coreto da banda de música. Alto-falantes colocados nos quatro cantos da praça, ampliavam-lhes as vozes (VERISSIMO, 2000a, p.70).

Pode-se perceber que visão do narrador é panorâmica. Na cena, percebe que Tibério não é visível da praça, logo depois descreve o comício como se estivesse conectado à personagem, espiando por trás da janela. A praça já aparecera como local da quermesse, de comício, conflitos políticos, de contendas familiares, mais tarde serve de palco para a reivindicação dos mortos:

Afora os defuntos no coreto e os guardas de Pigarço nas calçadas, o largo da praça está completamente deserto de humanidade. Sente-se, porém, que nas casas em derredor, por trás de venezianas e postigos cerrados ou entrecerrados, vultos humanos esquivos espiam para fora (VERISSIMO, 2002b, p.323).

No plano espaço-temporal o narrador não se encontra conectado a nenhuma personagem, porque dá uma visão panorâmica da praça e seus derredores. Nota-se que não é onisciente, pois de sua posição, não enxerga o interior das casas, só consegue perceber os vultos por trás das venezianas, localiza-se, portanto, no espaço externo, público. As primeiras cidades, que surgiram da domesticação e conseqüente acomodação (no sentido de sedentarismo) do homem, conservaram um espaço aberto para a reunião dos habitantes. A ágora, centro dinâmico da cidade grega, era local de assembléia, um lugar destinado à palavra. Segundo Richard Sennett (cf. 1997), Atenas possuía dois tipos de espaços que permitiam à população experiências com a linguagem falada: nos teatros, as pessoas reuniam-se para ouvir uma única voz; já a ágora permitia diversas atividades simultâneas. Nessa última não havia voz dominante, todos os cidadãos – excetuando escravos e estrangeiros – podiam freqüentar o espaço de eventos cerimoniais e políticos. A função social do espaço aberto persistiu nos países latinos: plaza, campo, piazza,

grand-place, descendem diretamente em termos espaciais da ágora; pois é no espaço aberto, que os encontros, conversas, discussões, têm lugar. Já a palavra praça tem sua origem no grego *plateia*, que significa rua larga, no latim *platea*.

Na narrativa, com a ocupação dos mortos, no espaço praça/coreto fundem-se as funções do teatro e da ágora. A praça, centro do desenho do mapa fictício de Antares, no momento em que é ocupada pelos mortos, assume a centralidade também da narrativa, como palco do espetáculo no qual os vivos são os assistentes, que inicialmente espiam distanciados e, depois, apesar do odor desagradável, aproximam-se para escutar as denúncias feitas por cada um dos defuntos instalados no coreto.

O coreto, construção típica de Portugal e, posteriormente trazido para o Brasil, situa-se ao ar livre, em praças e jardins, com a finalidade de abrigar bandas musicais em concertos. Depois do incidente, quando foi ocupado pelos mortos, finalmente, o coreto cumpre sua função inicial: “Num dos últimos domingos daquele ano, a Banda de Música Carlos Gomes deu o seu primeiro concerto no coreto depois do... bom, do incidente” (VERISSIMO, 2002b, p.458). Bem antes do famoso incidente, a cidade mantinha um ritmo comum às cidades interioranas, com preocupações normais em relação ao dia-a-dia, política, clima, etc., como é descrito nessa cena:

Naquele exato instante um freguês entrou na farmácia e pediu um vidro de elixir paregórico. O sino da Matriz começou a dobrar finados. Quem teria morrido? Um dos mateadores disse um nome vagamente conhecido dos membros do grupo. “Coitado!” – murmurou um destes, mais por automatismo que por verdadeira compaixão. E continuaram a discutir o destino de Getúlio Vargas. E quando de novo se fez silêncio, ouviu-se o uivo triste e agourento do vento de agosto (VERISSIMO, 2002b, p. 90).

O narrador, inicialmente, adota um ponto de vista que se assemelha ao de uma câmara de filmagem cinematográfica. Depois se aproxima, o que lhe permite ouvir o pedido do freguês da farmácia, a conversa dos homens, o murmúrio de um outro. Sua aproximação nos planos ideológico e fraseológico começa através da utilização do termo regional “mateadores”, no plano fraseológico. Em seguida, conecta-se a um dos antarenses nos planos psicológico, quando entende que ao dizer “coitado” a personagem não sentiu compaixão. Ao caracterizar o uivo do vento como “triste” e “agourento” per-

cebe-se que está conectado não a uma, mas à coletividade, que associa nas suas crendices, o barulho do vento a maus presságios e à tristeza.

No ano de 1961, a cidade de Antares recebe estudantes provindos da capital, capitaneados pelo professor Martin Francisco, os quais pretendem fazer uma pesquisa para saber: “que tipo de cidade era Antares e que espécie de gente a habitava” (VERISSIMO, 2002 a, p.130). Durante cinco semanas os estudantes entrevistam inúmeros antarenses representantes de todas as classes:

os pesquisadores conseguiram uma rica amostragem, de acordo com seus planos. Responderam ao questionário representantes da alta burguesia e da chamada ‘aristocracia rural’; comerciantes, funcionários públicos, donas de casa, estudantes, barbeiros, artesãos, garçons de cafés, bares e restaurantes, membros das profissões liberais, professores, empregados do comércio, motoristas de caminhões [sic] e automóveis de aluguel, etc. (VERISSIMO, 2002b, p.135).

Nesse trecho são citados alguns dos inúmeros profissionais que circulam em uma cidade. O trabalho motiva os deslocamentos, temporários ou definitivos. Segundo Frémont (cf. 1999), ele abre espaço a novas relações sociais. Pessoas novas estabelecem diferentes relações com os habitantes já existentes na cidade. Da mesma forma, os pesquisadores vão estabelecer relações, que se diferenciam por serem temporárias, por isso, ao contrário de trabalhadores que chegam e se fixam no local, sendo posteriormente aceitos pela comunidade, os estudantes são considerados forasteiros.

Causando estranheza, os estudantes “foram todos foco de atenção popular, olhados com curiosidade – simpática, desconfiada ou neutra -, seguidos na rua, examinados” (VERISSIMO, 2002b, p.132). Esse exame e desconfiança sobre as atitudes da equipe de pesquisa comprovam que, de início, não houve identificação com os forasteiros, ou melhor, não ocorreu “reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal” (HALL, 2000, p. 106). O intenso interesse dos pesquisadores pela favela fez com que fossem encarados com ainda mais desconfiança pela população:

O fato que mais despertara a suspeita dos habitantes de Antares quanto às verdadeiras intenções do Prof. Terra fora o interesse exagerado que ele demonstrava pela favela conhecida popularmente pelo nome de Babilônia, e que fora incontáveis vezes visitada por ele próprio e seus colaboradores, estudada e fotografada de todos os ângulos, tendo sido dezenas dos marginais nela residentes submetidos a questionários verbais que haviam sido gravados em fitas magnéticas (VERISSIMO, 2002b, p.138).

O narrador combina o plano espácio-temporal, com plano ideológico ao descrever como “exagerado” o interesse de Martin Francisco pela favela⁹ da Antares. O exagero do interesse também está expresso no adjetivo “incontáveis” - combinação também do plano fraseológico - que determina a quantidade de vezes que os pesquisadores visitaram o local. O adjetivo “marginais” tem o significado denotativo explícito e o conotativo implícito, portanto, não se refere simplesmente à questão espacial – a favela localiza-se à margem da cidade - , mas também ao fato desses indivíduos viverem à margem da sociedade. Ocorre também uma ironia na denominação da favela, pois Babilônia foi uma antiga e importante cidade da Mesopotâmia, capital do império de mesmo nome. A ironia está na contraposição da riqueza e centralidade de uma e da pobreza e marginalidade de outra. A descrição da favela ocorre no livro publicado após a pesquisa, onde o nome do município aparece como Ribeira (*Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira*):

Homem, mulheres e crianças aqui vivem – se a isto pode chamar viver – na mais terrível promiscuidade, num plano mais animal do que humano, em malocas feitas com pedaços de caixotes e de latas... sem o mais elementar serviço sanitário... bebendo a água poluída duma lagoa próxima... pisando nas próprias fezes... etc., etc., e comendo o que catam nos monturos de lixo da cidade (VERISSIMO, 2002, p.142).

No intertexto de trechos do livro sobre Antares, o narrador é Martim

⁹ A denominação da vila ou bairro pobre como “favela” não é próprio da região sul. Surgiu no Rio de Janeiro, quando os soldados que voltaram da guerra dos Canudos batizaram o morro que ocuparam de Morro da Favela. Na fronteira o termo usado é povo ou povinho. Em outros é “aldeia”.

Francisco, que apresenta a cidade segundo a perspectiva dos pesquisadores. O narrador de *Anatomia* dá uma visão suprapessoal, em que segundo Uspensky (cf. 1973), não há coincidência de planos, adota uma descrição generalizada, marcando a distância espacial em que se coloca o narrador observador. Conforme Márcia Ivana de Lima e Silva (cf. 2000), na obra *Incidente em Antares* observa-se:

Em termos ideológicos, cada narrador marca sua posição social e política, percebida através da escolha vocabular, decorrente de sua visão de mundo. Nesse sentido, a partir desses dois narradores, temos duas diferentes posições ideológicas dentro do romance: de um lado, Martim Francisco Terra, intelectual de esquerda, defensor da igualdade social e pronto a lutar por ela, e, de outro, Lucas Faia, jornalista oportunista, preocupado apenas com seus próprios interesses (SILVA, 2000, p.135).

Dessa forma, percebe-se explicitamente no texto do sociólogo sua tendência ideológica nas expressões - “se a isto pode chamar viver”, “terrível”, “plano mais animal que humano”, “sem o elementar serviço” – descritivas do modo de vida na favela. Essa situação da favela de Antares deve-se ao fato de que nas cidades as periferias crescem num ritmo desordenado, esse crescimento é qualificado de “mancha de óleo”, pois são compactas e densamente ocupadas. Nos países mais pobres, algumas periferias que se caracterizam pelas habitações toscamente construídas e sem recursos higiênicos. O fato de a cidade estar localizada às margens de um rio, não significa presença de água potável para os moradores da favela, que utilizam a água poluída de uma lagoa. A presença da água parada e poluída na descrição da favela remete à perspectiva de morte e reforça a imagem da condição subumana, porque, de forma contrária, a imagem da água corrente do rio, traria a impressão de margens verdes e fluxo de vida.

Na favela estão agregadas inúmeras pessoas sem ordem nem distinção, numa pobreza, segundo a pesquisa, que leva os moradores a uma condição animal. O substantivo “maloca” - que pode indicar uma habitação índia - está sendo usado no seu sentido pejorativo, de casa muito pobre, conforme a descrição, construída de caixotes e latas. O grupamento de casas não tem serviços sanitários como água encanada, esgoto, etc., por isso, também, a condição subumana dos habitantes.

No Brasil, no século XIX, a população urbana representava 10% da população total, a partir de 1900 esse índice fica cada vez maior. Segundo Milton Santos (cf. 1994), entre 1940 e 1980 se dá uma reversão da concentração humana na população urbana brasileira, que passa a ser 77% do total dos habitantes. A questão habitacional aparece como conseqüência desse crescimento do urbano. Aponta-se que, no Estado Novo, a questão da moradia assumiu papel fundamental no discurso político simbolizando valorização do trabalhador e uma política de amparo aos brasileiros:

Além de criar uma ilusão de progresso econômico, contribuindo para a estabilidade da ordem macropolítica, a habitação passou a ser considerada fundamento da constituição moral da sociedade e do bom trabalhador, avesso a desejos e práticas desviantes. Portanto, se a casa própria e a difusão da propriedade garantiam a ordem política, no nível micropolítico a reprodução da moral burguesa e sua dócil aceitação pelo operariado só seria possível através da moradia individual e da eliminação dos cortiços. Nesse sentido, o papel da família, com sua função de reproduzir a ordem e moral estabelecida, era essencial (BONDUKI, 2004, p.84).

Portanto, nas habitações coletivas, as famílias estavam ameaçadas, pois seus habitantes são forçados a entrar em contato uns com os outros pela dimensão exígua do espaço dividido. Os membros do agrupamento também sofreriam contaminação da falta de moral de outros membros, sendo assim todos seriam prejudicados. Havia uma recorrência às teorias sociológicas americanas que pregavam um modelo de família “nuclear”, monogâmica e individual. Devido a essas ideologias, no final do Estado Novo, o país esteve a ponto de formular uma política habitacional consistente. A deposição de Vargas interrompeu a implementação dessa política, mas a crise continuou. No início dos anos 60, havia três posições sobre como o problema da habitação poderia ser resolvido: alguns defendiam a transformação das relações de produção; outros “acreditavam que os arquitetos poderiam contribuir tecnicamente (...) e, finalmente, os que consideravam fundamental a formulação de uma política nacional de habitação” (Id. *ibid.*, p.138). Esse problema habitacional acabou não sendo resolvido e, as favelas, são conseqüências também disso.

Durante o período da pesquisa, um dos estudantes negros foi impedido de freqüentar o Clube da cidade, segundo a conclusão dos pesquisadores, “‘reduto fechado’ do patriciado rural e da alta burguesia” (VERISSIMO, 2002 a, p.145),

e ainda, insinuando que os sócios seriam racistas, pois não aceitam como sócios as pessoas de cor negra nem os judeus. Segundo Milton Santos (cf. 1982), o espaço social possui uma cumplicidade com a estrutura social, porque “com o desenvolvimento das forças produtivas e a extensão da divisão do trabalho, o espaço é manipulado para aprofundar as diferenças de classes” (Op. cit., p.21). Isso acarreta um movimento paradoxal: “o espaço que une e separa os homens” (Id. ibid.). A afirmação vale particularmente para as cidades, pois, segundo o autor, quanto mais crescem, mais aumenta a distância entre os homens.

Segundo Beaujeu-Garnier (cf. 1997), a maior parte das cidades do mundo tem populações heterogêneas. Como centro de atração, de imigração, as cidades atraem gentes dos pontos mais ou menos afastados pela possibilidade de emprego que oferecem, assim como de refúgio para os mais desfavorecidos. Nesse caso, a maior parte da população nasceu fora da cidade em que vive quando adulta. Da mesma forma, pela variedade da população “cuja composição difere consideravelmente, tanto no que respeita às raças, como às religiões ou às nacionalidades” (Op. cit., 266), as cidades podem ser fator de fusão ou de segregação.

Devido a esse aspecto da imigração (não esquecendo o fator econômico), o modelo das casas brasileiras - principalmente em zonas que receberam não apenas a colonização portuguesa - sofreu influências trazidas pelos imigrantes de outras nacionalidades, como alemães, italianos, etc. O estilo de construção sofreu um processo de hibridização, por isso, em Antares encontram-se tantas casas diferentes como: o sobradinho com fachada de azulejos de Menandro; a residência do Prefeito decorada com um mau gosto de novo-rico, uma espécie de barroco antarense; o sólido palacete dos Campolargo; a meia-água de D. Clementina.

A casa é uma marca que uma cultura imprime ao espaço onde vive. O proprietário de uma casa tem a possibilidade de modelar o espaço. A primeira casa que aparece na narrativa é a da estância de Francisco Vacariano, mencionada no diário do francês, como “apenas um rancho maior que os outros da povoação” (VERISSIMO, 2002b, p.19). Francisco Vacariano é o homem mais poderoso do Povinho da Caveira, sua casa diferencia-se das outras a não ser pelo tamanho, o

que lhe confere um status de poder, porém, não se diferencia na rudeza, pois um rancho é construído sem preocupação com acabamento e caracteriza-se pela ausência de conforto, pouca estabilidade ou durabilidade.

Na década de 20, os Vacarianos reformam seu casarão e os Campolargo constroem o palacete de dois andares, mostrando novas necessidades surgindo, modificações em busca de conforto no interior das casas. Mesmo assim, em uma reunião dos empresários estrangeiros de Antares, as mulheres falam mal do Rio Grande do Sul e das casas de Antares, pois “são desconfortáveis – fornos no verão, geladeiras no inverno” (VERISSIMO, 2002b, p.397). Apesar disso, as casas desses núcleos familiares tradicionais são passadas de geração em geração. Segundo Pierre Deffontaines (cf. 1972), depois da utilização da pedra na construção das casas, o modelo do culto familiar interfere na solidez das casas, o homem se sente abrigado e percebe que a casa continuará depois dele, será legada aos seus descendentes.

De acordo com Paul Claval (cf. 1999), por razões religiosas o direito romano fez da propriedade privada um de seus fundamentos, pois na Roma primitiva foi a partir do culto dos ancestrais que parecia normal garantir a cada família um direito que assegurava a independência (a terra) e a permanência de altares dedicados aos deuses. Dessa forma, a propriedade privada “deve à lógica simbólica [...] seu caráter sagrado” (Op. cit., p. 218). Ainda segundo o autor, a partir do século XII, todas as sociedades ocidentais retomaram esse traço, mas num contexto diferente, porque o direito à propriedade privada, no sentido ocidental do termo, está ligado ao individualismo e aparece na *Declaração dos direitos do homem* de forma tão imprescindível quanto a liberdade:

Os grupos humanos aprendem, pois, a explorar o espaço e a encerrá-lo em sistemas de representações que permitem pensá-lo. Batizando os lugares e os meios, eles os transformam em objeto de discurso. Impondo-lhes suas marcas e instituindo-os, fazem deles uma categoria social (CLAVAL, 1999, p.218).

Conforme nós a conhecemos, a propriedade privada é o estado extremo da institucionalização do espaço. Menandro herdou a casa de seu pai e “começou a dar lições de piano e passou a viver disso e do aluguel do andar térreo do

sobradinho” (VERISSIMO, 2002b, p.167). O setor social da casa de Menandro, sua sala de visitas, iluminada pela abertura da porta da sacada, é onde se encontra o piano, uma máscara de Beethoven, o retrato de seus pais.

Um dos meios de dominação da burguesia e do capitalismo é o espaço: “Aos poucos retornavam a Antares as famílias abastadas que, com o aparecimento dos “intrusos de além-túmulo”, haviam fugido para as suas estâncias ou chácaras (VERISSIMO, 2002 a, p. 440). No Rio Grande do Sul, os estancieiros que possuem suas propriedades rurais ao redor das pequenas vilas ou cidades, possuíam, normalmente, duas casas: uma no centro urbano e outra na fazenda. Desse modo:

a estabilidade econômica das cidades, [...] podiam mesmo ser consideradas como nódulos de condensação do próprio campo. Seus homens influentes, quase sempre de extração rural, eram os estancieiros, e estes tinham por hábito permanecer parte do ano em suas residências urbanas (VELLINHO, 1970, p.167).

A casa da cidade serve para aproveitar a vida social e a vida religiosa; a outra, muitas vezes chamada de sede, é o local de onde administram a fazenda ou estância. Além disso, está também representada a casa de numerosos ocupantes ou da grande família, que é o caso do casarão dos Campolargo, comandada por D. Quita, uma das personagens que volta do cemitério e encontra filhas e genros, todos moradores da sua casa, discutindo a partilha dos bens.

Além das casas, também as portas e janelas, dispositivos de abertura que surgiram para permitir a entrada de ar e luz no interior das construções, são quase personagens na narrativa, principalmente no episódio dos mortos na praça, quando aparecem com outra utilidade. As três irmãs Balmacedas, solteironas conhecidas na cidade por serem mexeriqueiras, utilizam-se da janela para espiar e controlar a vida dos outros cidadãos de Antares, por isso o narrador as chama de “grandes janelas” (VERISSIMO, 2002 a, p. 331). Aliás, no dia do incidente, as janelas das construções em volta da praça, são utilizadas pelos moradores como camarotes para assistir ao inusitado espetáculo:

O povo começa a dispersar-se e a desaparecer. Os rapazes descem das árvores e também se vão. Em menos de dez minutos a praça está

de novo deserta de humanidade vivente. Os prédios em derredor, agora de portas e janelas de novo cerradas, assumem outra vez uma expressão fisionômica tensa (VERISSIMO, 2002b, p.360).

A veneziana é um dispositivo que assegura um melhor fechamento da abertura da janela e serve também para proteger do excesso de luz, quando o dono da casa julgar necessário. Aqui, depois de servirem para permitir aos seus habitantes assistirem em segurança o episódio da praça, voltam a uma das funções primeiras: segurança. E, nesse abrir e fechar de venezianas, as casas personalizam-se adquirindo uma “expressão fisionômica tensa”, adequada para o momento pelo qual a cidade está passando:

Uma cidade também se faz pelas suas expressões, pois é também a construção de uma mentalidade urbana. A vida moderna vai pondo tudo em um espaço que não é só real, mas também simulado. Uma cidade também se autodefine por seus próprios cidadãos, seus vizinhos e seus visitantes (CLAVAL, 2002, p. XXIV-XXV).

A expressão de Antares está nas suas construções voltadas para a praça, nas janelas abertas ou fechadas, na vizinhança e nos visitantes. Dessa forma, os mortos que voltam dos túmulos, ajudam a configurar a imagem da cidade, pois entre eles não existe diferenciação, ao acordarem, quando D. Quitéria sugere abrirem os outros caixões, o advogado Cícero Branco diz não serem eles da mesma classe, ao que ela responde: “morto não tem classe” (VERISSIMO, 2002b, p. 231). Nesse sentido, todos têm o direito de se pronunciarem livremente: “nesta nossa pequena tanatocracia existe a mais absoluta liberdade de pensamento e palavra, coisa hoje em dia rara na chamada América Latina” (VERISSIMO, 2002b, p.346). Conforme Paul Claval (cf. 1999), o grupo define-se por contraste e exclusão. A comunidade existe quando há a possibilidade de dizer “nós”. Para o autor, “os aspectos culturais das realidades de classe são essenciais para compreender como uns e outros tomam consciência do que os une e do que os diferencia” (Op. cit., p. 119), nesse caso, o que os une é justamente a ausência. Se não há vida, já não há classe e existe a possibilidade de total liberdade de expressão. Ao descerem pela rua em direção à praça, os mortos interferem no cotidiano da cidade, quebrando com sua seqüência natural:

Descemos juntos pela Rua Voluntários da Pátria rumo da Praça da República. Lá nos dispensaremos, cada qual poderá voltar à sua ca-

sa... Para isso teremos algumas horas. O essencial (prestem a maior atenção!) é que quando o sino da Matriz começar a dar as doze badaladas do meio-dia, haja o que houver, todos devem encaminhar-se para o coreto da praça, sentar-se nos bancos em silêncio e ficar à minha espera (VERISSIMO, 2002b, p.247).

Há nessa descrição o plano de ação dos mortos e, ao mesmo tempo, o mapa de deslocamento espacial: rua, casa, praça. O espaço dos mortos deveria ser o subterrâneo, que lhes foi negado, por isso, percorrem o espaço público da rua, voltarão ao privado – suas casas -, que já não lhes pertencem legalmente, depois ocuparão a praça, de onde retornarão ao cemitério. A igreja Matriz situa-se em frente à praça, é o bimbalar de seu sino que servirá como referencial sonoro para o encontro. O ponto de encontro é o coreto, disposto no centro da praça. O deslocamento dos mortos e seu objetivo final enfatizam a falta de sepultura. A visão inusitada de cidadãos conhecidos e, em alguns casos reconhecidos, caminhando em grupo e em plena decomposição provoca reações nos moradores da rua Voluntários:

D. Clementina, viúva, católica praticante e doceira profissional, mora na meiógua de fachada azul-celeste, a segunda casa à direita de quem desce a Rua Voluntários da Pátria. Tomou hoje a sua comunhão na missa das seis, já comeu o seu mingau matinal, deu alpiste aos seus canários e pintassilgos e agora se encaminha cantarolando para a única janela de sua sala de visitas, levando nas mãos um vaso de argila com um pé de gerânio florido. Antes de depor o vaso no peitoril, debruça-se para fora, diz bom-dia ao vizinho da direita, que como de hábito está sentado num mocho à frente de sua residência, tomando chimarrão e lendo o jornal do dia – depois olha para a esquerda, divisa um grupo que vem descendo pelo meio da rua, em marcha lenta e silenciosa – Ué? Bloco de carnaval em dezembro? ... coisa de estudantes... (VERISSIMO, 2002b, p.252).

Aqui, são descritos os pequenos gestos cotidianos que fazem parte também da vivência do espaço urbano: ir à missa, ingerir o café da manhã, alimentar animais domésticos, cuidar das plantas, cumprimentar o vizinho. Os gestos têm uma ligação com os objetos que povoam o espaço: os móveis, as vestimentas, os instrumentos. Segundo Paul Claval (cf. 1999), “a vida cotidiana é assim toda penetrada de automatismos: não há necessidade de parar para refletir, o que convém fazer é conhecido” (Op. cit., p. 80). Na cena, o inusitado quebra a seqüência gestual. No início da descrição, a posição espacial do narrador não coincide com nenhuma personagem da cena, portanto, apresenta uma visão se-

qüencial da cena silenciosa, até adotar o ponto de vista de D. Clementina no momento em que ela divisa o cortejo dos mortos, ainda não identificados por ela.

Outro aspecto a ser observado na mesma cena é o da vizinhança. De acordo com Paul Claval (cf. 1999), na cidade cada pessoa tem seu “nicho” onde teoricamente escapa do controle social, todavia “de um país para outro, de uma cultura para outra, a vizinhança não é vivida da mesma maneira” (Op. cit., p.129). Em alguns locais o limite do privado isola a família da vizinhança, as grades e os muros cercam o jardim. Nesse caso, as relações com os vizinhos permanecem limitadas e frias. Em outros lugares, onde não há grades e muros, as relações são quentes e vivas. Nessa rua de Antares, onde vive D. Clementina, as casas não possuem terreno de frente (ou jardim), ocupam o limite da calçada, da janela dá para ver o vizinho e vice-versa, aproximando-os.

Na seqüência da cena, D. Clementina desmaia, seu vizinho tem um mal súbito e cai da cadeira em que estava tomando chimarrão, uma Kombi que vinha em direção contrária perde a direção e choca-se contra um prédio. De acordo com Flávio Loureiro Chaves (cf. 1976), os acontecimentos fantásticos “só alcançam validade por provocarem uma fratura no ritmo cotidiano da cidade” (Op. cit., p. 139). Esse ritmo é quebrado quando descem a rua, porque o espaço da rua, segundo Henri Lefebvre (cf. 2000), pressupõe um consenso que faz parte da civilização. Ou seja, o espaço implica um acordo tácito, um pacto de não agressão, quase um contrato de não violência, se houver transgressão na ocupação desse espaço pode ser considerado um ato criminoso. Nesse caso, dos mortos, eles não quebram o consenso da não violência, pois descem em paz, mas o grupo quebra o consenso implícito na ocupação de qualquer espaço público ou privado: as regras de ocupação desses espaços são para os vivos.

Ao ocuparem a praça, a presença dos mortos desperta a curiosidade dos cidadãos antarenses, ao mesmo tempo, as figuras em decomposição e o cheiro que exalam representam um estorvo para esses vivos. Porém, essa presença torna-se mais inconveniente ainda para o poder político de Antares, justamente por não haver mais comprometimento com esse poder, podendo na condição de mortos falarem o que bem entenderem. Segundo Beaujeu-Garnier (cf. 1997), a cida-

de não é um espaço neutro, pois nela existem forças de sobrevivência e de evolução: “através da sua capacidade de produção, da sua administração, dos seus representantes, dos seus notáveis, a cidade tem uma certa capacidade de ação e reação” (Op.cit., p.47). O incidente ocorrido em Antares está inserido nessa conjuntura do chamado “poder urbano”. Pela ação (ou reação) da força do operariado grevista, os mortos acordam insepultos e reagem postando-se na praça até suas reivindicações serem atendidas. Disso resulta a reação da administração municipal e da população. Em todo o movimento está o jogo de poder:

Por vários ângulos (sobretudo na primeira parte), *Incidente em Antares* recapitula satiricamente alguns livros anteriores, notadamente. *O tempo e o vento*, numa espécie de paródia do romancista a si mesmo. E culmina com a visão dos vivos pelos mortos, de maneira a formar um cruzamento moral: os mortos se decompõem fisicamente e o seu mau cheiro sufoca a cidade; mas, do coreto da praça, desvendam uma realidade que faz os vivos parecerem mais decompostos que eles, com um mau cheiro da consciência pior que o deles (CANDIDO, 1981, p.51).

Durante o período em que os mortos estiveram na praça, mudou a compleição da cidade, pois seus corpos em decomposição, além do forte odor, que levou cidadãos ao uso de lenços e máscaras, trouxeram urubus que sobrevoavam a praça, pessoas ficaram doentes, etc. Em conformidade com Henri Lefebvre (cf. 2000), os sabores se apresentam por pares opostos: doce/amargo; salgado/doce; etc.; já os odores não podem ser inventariados, mas informam sobre vida e morte. Eles não entram em nenhuma oposição pertinente a não ser: vida começando e vida terminando.

Assim, depois do excesso em relação à utilização de seus sentidos – visão, audição e, principalmente, olfato – os antarenses que haviam se afastado voltam, enquanto a praça vive o vazio de uma atmosfera de fim de mundo: “A Praça da República continuava deserta, o coreto vazio, os passarinhos ausentes. Uma certa atmosfera de fim de mundo parecia ter contaminado as árvores, a terra, os bancos, as flores e até as pedras” (VERISSIMO, 2002b, p.440). Os mortos já haviam voltado ao lugar que lhes cabia, mas a cidade ainda guarda resquícios do clima caótico que se abatera sobre ela. O jornalista Lucas Faia, em diálogo com sua esposa, sobre um cidadão que fora internado por loucura, comenta: “Estamos todos loucos (...). Já viste uma cidade enlouquecer... casas, calçadas,

ruas, pedras, árvores, passarinhos, pessoas, animais e coisas? Pois é, Antares enlouqueceu” (VERISSIMO, 2002b, p.392). Essa reação de pessimismo está entre as reações adaptativas da modernidade. Consoante Anthony Giddens (cf.1993), a primeira reação adaptativa da modernidade é a aceitação de que muito do que acontece no mundo moderno está fora do controle de qualquer um. A segunda é uma persistente fé na razão providencial. A terceira é o pessimismo cínico, pois para o autor, “o cinismo é uma maneira de atemperar o impacto emocional das ansiedades. [...] Finalmente, o pessimismo radical, que é a atitude de contestação prática contra o que se percebe como fonte de perigo” (GIDDENS, 1993, p.131). Esse último caso está expresso no desabafo do Prof. Menandro antes de voltar para o cemitério: “Cidade sem alma! Cidade cruel! Cidade sem amor! O que te falta é música” (VERISSIMO, 2002b, p.428). Na crítica de Menandro, a cidade personaliza-se – “sem alma” e “cruel”. Além disso, como a música “se oferece tradicionalmente como modelo utópico de sociedade harmonizada” (WISNIK, 1989, p.34), para ele, a cidade também é caótica.

Segundo Beaujeu-Garnier (cf. 1997), deve-se considerar a cidade como concentração de homens, de necessidades, de possibilidades de toda espécie. Nesse caso, a cidade como uma capacidade de organização e transmissão é sujeito e objeto. Enquanto objeto, ela atrai e acolhe habitantes fornecendo-lhes a maior parte daquilo que necessitam, “mas o corolário desta *função objecto* é um verdadeiro papel de intervenção, de *função sujeito*” (Op. cit., p. 11). Ou seja, o ambiente urbano exerce influências nos seus habitantes, podendo transformá-los. Nesse caso, a autora afirma que “se o homem utiliza e molda a cidade, a recíproca é igualmente verdadeira” (Id. *ibid.*).

Assim, tempos depois do incidente, a cidade volta a sua trajetória de progresso que coincide com o ano de 1964, quando houve forte intenção de desenvolvimento material:

O golpe de Estado de 1964, todavia aparece como marco, pois foi o movimento militar que criou as condições de uma rápida integração do País a um movimento de internacionalização que aparecia como irresistível, em escala mundial. A economia se desenvolve, seja para atender a um mercado consumidor em célere expansão, seja para responder a uma demanda exterior (SANTOS, 1994, p.36).

Esse desenvolvimento é observado pelo narrador, que julga a cidade pelo

que é visível: “A julgar pelas aparências, pelo seu progresso material visível a olho nu – novas indústrias e casas de comércio, mais ruas asfaltadas, serviços públicos melhores – Antares é hoje em dia uma comunidade próspera e feliz” (VERISSIMO, 2002b, p.465). Assim, a cidade que já fora, no momento do incidente, centro de lutas urbanas de vários aspectos, agora cresce visivelmente. Durante a ditadura, a proposta de ordem subjuga as lutas sob a ameaça de exílio, prisão, tortura, morte. Dessa forma, a cidade de Antares aparece como produto social de seu tempo:

Se a paisagem urbana é um produto do trabalho social, profundamente impregnada de relações sociais e conflitos, e não o produto de um indeterminado agente denominado cultura, a paisagem urbana desempenha, por intermédio daqueles que a controlam e definem novos significados, a tarefa de apagar ou minimizar aquelas relações e conflitos e, ao mesmo tempo, promover aquilo que os controladores desejam, isto é, transformá-la em produto espontâneo, natural, e fruto de uma tradição da qual a harmonia social e o desejo de progresso são partes integrantes (CORRÊA, 2003, p.181).

7 – CONCLUSÃO

Verifica-se na representação do espaço urbano nos romances de Erico Veríssimo, por meio das descrições, a verdade do espaço e não a constituição ou construção do espaço verdadeiro. Portanto, ao descrever o espaço no qual suas personagens se inscrevem, o escritor faz refletir sobre o espaço não-ficcional, também feito de palavras, pois, segundo Paul Claval (cf. 1999), “o espaço frequentado pelos homens não se limita jamais àquele revelado pela observação (...). Eles são feitos de palavras, de imagens, de idéias, de relatos transmitidos de geração a geração” (CLAVAL, 1999, p. 140). Reforçando essa idéia, para Ernesto Sabato¹⁰ todos os países são mais ou menos imaginários, pois para ele a realidade é infinita e cada artista cria a sua, dessa forma a Buenos Aires de um autor não é a mesma de outro, pois olhos diferentes a vêem e a recriam, e continua: “la realidad que crea [a arte] es más perdurable e intensa que la que le sirvió de base. De la Grecia de Homero no queda nada o casi nada. Sus poemas han resistido más que sus ciudades”(BARONE, 1976, p.97). Na opinião dele, a Europa possui uma realidade mais rica que a americana ou africana porque cada lugar foi enriquecido por muitos artistas através dos séculos. A paisagem européia não é mais uma paisagem natural, mas resultado desse trabalho infinito e sutil dos criadores, que enriqueceram essa paisagem, conferindo-lhe atributos de suas almas. Assim, uma simples aldeia como a de Ry (Rouen), na Normandia,

¹⁰ Essa afirmação é feita na obra de Orlando Barone (cf. 1976), na qual relata conversações entre Jorge Luís Borges e Sabato, registrando, entre outras coisas, a opinião dos autores sobre a representação das cidades na obra literária.

não seria mais que uma das inumeráveis aldeias dessa região se Flaubert não tivesse feito habitar por Madame de Bovary.

Da mesma forma, a Porto Alegre de Erico não é a mesma Porto Alegre na qual se vive ou se viveu na época da primeira edição de seus romances, bem como Antares e a cidade asiática que conhecemos por intermédio das páginas da narrativa. O escritor, segundo Louis Marin (cf. 1993), explora os recursos e as forças do discurso por meio da descrição transformando-se em um pintor, mas um pintor que não teria mais que uma palavra para que o quadro se construísse e seus efeitos se cumprissem. Além disso, os espaços descritos se constroem pelos sentidos (olfato, visão, audição, tato e paladar), deixando antever como as personagens percebem o espaço urbano através dos diferentes pontos de vista.

Tendo em conta os quatro planos de Uspensky (cf. 1973), pode-se avaliar as obras segundo as diferentes posições adotadas pelo narrador a partir das quais a descrição é conduzida. No plano ideológico, em todas as obras a avaliação se desenvolve de posicionamentos múltiplos. O narrador assume o ponto de vista dos poderosos, dos trabalhadores, dos desempregados, dos despossuídos, dos marginais, etc. Desse modo, as narrativas configuram-se como polifônicas, pois aparecem vários pontos de vista como vozes ideológicas. No plano fraseológico o narrador faz uso da perspectiva de determinada personagem, imitando seu discurso. Observa-se o uso de termos regionais principalmente no caso de *Incidente em Antares*. Em todas as obras, no plano espaço-temporal, o narrador descreve as cenas adotando distanciamento para ampliar a visão da paisagem ou conectando-se às personagens para mostrar o espaço de diferentes pontos de vista. Finalmente, no plano psicológico, adota a perspectiva interna das personagens. Assim em algumas cenas o leitor toma conhecimento de espaços relativos ao passado das mesmas ou aos de sua imaginação, como a cidade de Paris imaginada por João Benévolo: “aquela Paris de verdade onde havia condes e barões, castelos e tavernas, masmorras e salões” (VERISSIMO, 2002a, p.53).

As formas nominais do discurso quotidiano descrevem um espaço social. Segundo Henri Lefebvre (cf. 2000), quando se fala em uma peça, apartamento, um canto de uma rua, do mercado do centro, de um lugar público, etc., tais nomes distinguem, sem isolar, os espaços. Os nomes correspondem ao uso desses

espaços. A triplicidade: percebido, conhecido, vivido (especialmente: prática do espaço – representação do espaço – espaço de representação) está relacionada ao espaço social. Essas três implicações do espaço social estão presentes de forma mais ou menos enfática em cada obra uma das obras analisadas, considerando que, para Lefebvre, as representações do espaço ou o espaço conhecido é o espaço dominante de uma sociedade. Já as outras duas acepções podem ser assim divididas: em *Caminhos cruzados* e *Incidente em Antares* é a realidade cotidiana, o espaço vivido através das imagens e símbolos dos habitantes da cidade, que se põe em evidência como o espaço da representação; em *Noite* e em *O prisioneiro*, onde a realidade cotidiana encontra-se alterada seja pela ausência de memória da personagem, no primeiro romance, seja pela presença do conflito, no segundo, o espaço percebido predomina na descrição.

Dessa forma, o espaço urbano descrito pelo narrador, configura-se como um espaço social, onde as personagens relacionam-se de forma diferente com a cidade, de acordo com alguns fatores como classe social, etnicidade, estágio no ciclo de vida. Por isso, alguns aspectos comuns merecem ser abordados, pois influem na relação com o espaço, tanto percebido, quanto conhecido e vivido. Além disso, as obras analisadas abordam as três polaridades espaciais que, segundo Jean Weisgerber (cf. 1978), são pares paralelos do mundo físico, social e moral: dentro/fora; privado/público e ser/parecer.

Os mortos, segundo Mumford (cf. 1965), foram os primeiros a ganharem morada permanente e seus túmulos constituíam marcos aos quais retornavam os vivos, sendo assim, a cidade dos mortos foi a precursora da cidade dos vivos. A morte está presente nas quatro obras, entretanto, em cada uma delas determina conseqüências diferentes, uma outra relação com o espaço. Em *Caminhos cruzados*, a morte de Maximiliano traz perspectiva de mudança de vida para sua família, pois a mulher mudará de residência, não tendo mais que se dedicar integralmente ao doente. Ela poderá começar a trabalhar o que resultará numa vivência diferente dos aspectos da cidade. Em *Noite*, a ida do Desconhecido a um velório apresenta os aspectos sombrios da casa durante a cerimônia, momento no qual a privacidade é quebrada, pois os visitantes circulam até pelos espaços considerados mais íntimos: “Por fim conseguiram entrar os três no quarto da viúva, ainda mais sombrio que o resto da casa. A mulher e a filha do defunto sen-

tadas na cama do casal e cercadas de amigas” (VERISSIMO, 1999, p. 39). Além disso, já há a semente desenvolvida em *Incidente em Antares*, de que a morte iguala as pessoas, quando o Mestre analisa o defunto e questiona: “De que lhe serviu tudo isso? Morreu e já está apodrecendo” (VERISSIMO, 1999, p.44). Para o Mestre, a morte é o fim de tudo e, por isso, tanto faz o tipo de comportamento que o indivíduo possa estabelecer em vida. Já em *O prisioneiro* a morte representa a saída para as angústias do tenente em relação à sensação de ser prisioneiro da sua cor, uma vez que sua família de origem sofrera com o preconceito racial. A mesma libertação ocorre com João Benévolo de *Caminhos cruzados*, visto que, como o tenente, é um inadaptado ao espaço presente. No último romance analisado, *Incidente em Antares*, o retorno dos mortos transforma a rotina da pequena cidade, pois, unidos, rompem a barreira das diferenças sociais, políticas e econômicas, para reivindicarem a sepultura e denunciarem a hipocrisia da sociedade local, acarretando num primeiro momento uma nova relação com o espaço da cidade.

O espaço público onde as pessoas se encontram é abordado de forma diferente em cada romance, porque depende da forma como as personagens se relacionam e vivenciam o espaço no qual estão inseridas. Em *Caminhos cruzados*, o espaço da rua recebe destaque como espaço público, porquanto as personagens, principalmente da Travessa das Acácias, estão inseridas no mundo do trabalho, inerente às grandes cidades. O café (ou lugar similar) aparece como ponto de encontro das personagens em duas obras. Segundo Richard Sennett (cf. 1997), os ingleses criaram as primeiras casas de café da Europa, no século XVIII. Esses lugares estimulavam o bate-papo, assim ficava-se sabendo dos últimos fatos ocorridos na cidade e nos negócios. Em *Noite*, o encontro do Desconhecido com seus cicerones acontece no café-restaurant, mas não se pode chamar esse fato de socialização dada as condições de obrigatoriedade ou de dependência em que se encontra o desmemoriado. Já em *O prisioneiro*, o café aparece na sua acepção social de encontro, visto que os militares aproveitam aquele espaço para relaxar ouvindo as músicas de seu país natal, dividindo-o com os nativos e nativas, que, aparentemente, aceitam a ocupação. Em *Incidente*, é o espaço público da praça – mesmo antes de ser tomada pelos mortos – o local onde as pessoas se encontram e ficam sabendo as novidades.

Ainda referente ao espaço público, há em duas narrativas a representação de estátuas: em *Noite*, o Desconhecido encontra, dentro do parque, a estátua de uma índia. A presença dessa figura realça ainda mais a dicotomia campo/cidade exposta nos momentos em que a personagem se encontra no parque, de onde ouve uma buzina e confunde com o mugido de um boi. Em *Incidente em Antares*, o busto de bronze homenageia um homem público e respeitado da cidade. A prostituta Erotildes ao denunciar, em praça pública, o homem “da estauta” (VERISSIMO, 2002b, p.353), o primeiro que a fizera ir para cama com promessa de dinheiro, expõe a falsidade dos homens públicos da cidade. A figura de bronze Com. Leoverildo permanece impassível diante da multidão de olhos que se voltam para ele depois da denúncia. Na placa, lê-se: “*digníssimo chefe de família, cidadão benemérito, exemplo para os pósteros*” (Id. *ibid.*). Esse aspecto extrapola a questão do público e privado remetendo a capacidade dos mortos de romper com a barreira ser/parecer, denunciando o mau comportamento dos vivos.

O espaço privado está representado nas casas das personagens. A casa é um reflexo da vida dos homens. O modelo e a localização indiciam o estado social das personagens. Em *Caminhos cruzados* esse índice está diretamente relacionado ao bairro no qual as personagens moram, Na Antares de *Incidente*, as casas ou casarões dos Vacarianos e dos Campolargo situam-se próximas à praça, ocupando lugar fundamental no mapa da cidade, contrastando com os despossuídos da favela, que vivem à margem, em malocas feitas de pedaços de caixotes e de latas. Além desse aspecto econômico-social, nas casas descritas em *Incidente em Antares*, pode-se observar a hibridização nos modelos das mesmas - fachada de azulejos, espécie de barroco, etc. – devido aos imigrantes de diferentes nacionalidades que se fixaram na cidade. Já em *Noite* e em *O prisioneiro*, a casa é o lugar de estabilidade e segurança. Na primeira obra, quando o Desconhecido passa por uma rua, chega a aproximar-se de uma casa ao ouvir “Vem pra casa meu filho!” (VERISSIMO, 1999, p.14), entretanto logo é expulso. Quando recupera sua identidade, volta logo para sua casa. Na segunda, a identificação do tenente com um grupo específico não ocorre devido às diversas trocas de cidade e, conseqüentemente, de casa. Segundo o próprio Erico, “de tudo um pouco, a casa é o reduto da família e, portanto, seu próprio espelho, refletindo também,

numa maneira mais abrangente, a sociedade da qual essa mesma família faz parte, ao mesmo tempo em que é sua geradora” (VERISSIMO; BITTAR, 1999, p. 21).

Relacionadas às casas, estão as inúmeras janelas que fazem parte do espaço narrativo. A janela funciona como limiar entre o espaço privado da casa e o espaço público da rua. Em todas as obras, elas são utilizadas pelas personagens como um écran para observar o mundo exterior, muitas vezes, resguardadas atrás das venezianas. Em *Caminhos cruzados*, é da janela que o professor Clarimundo e Salu observam o mundo que os cerca. A posição de observação é determinada pela classe social de cada um: o professor sai de sua abstração e entra em contato com a realidade cotidiana cheia de dificuldades financeiras e familiares de sua vizinhança da Travessa das Acácias; enquanto Salu, do alto de um moderno arranha-céu, compara a movimentação de homens e automóveis com insetos. Outra obra na qual as janelas desempenham um importante papel é *Incidente em Antares*, visto que as mesmas permitem aos habitantes da cidade, por entre suas venezianas semicerradas, espreitar os mortos durante a ocupação do coreto da praça.

No sentido da palavra “estrangeiro” está incluída a questão geográfica: ser estrangeiro é vir de outro país ou região. A temática do estrangeiro aparece em *Noite*, em *O prisioneiro* – com mais ênfase - e *Incidente em Antares*. Segundo Paul Ricoeur (cf. 1999), “o estrangeiro é um lugar vazio” (Op. cit., p. 13), um desconhecido. Normalmente sabemos a que lugar pertencemos, mas desconhecemos o dos outros. Para sanar o vazio deveria haver uma espécie de reconhecimento mútuo, permitindo a aceitação da pluralidade humana. O Desconhecido de *Noite* sente-se estrangeiro na sua própria cidade, porque não a reconhece com a perda da memória. Em *O Prisioneiro*, a estranheza é vivida como uma ameaça. Os militares são estrangeiros e, apesar dos nativos estarem em seu próprio país, percebem-nos como estranhos para eles, pois há uma grande diferença cultural. Em *Incidente em Antares*, são os pesquisadores vindos de Porto Alegre que são tomados por estrangeiros na cidade de Antares, da mesma forma os antarenses não deixam de ser estranhos para eles, se considerarmos o resultado da pesquisa. Para Paul Ricoeur (cf. 1999), “devemos começar a descobrir nossa própria estranheza nos ‘desinstalando’ de algum modo” (Op. cit., p.16), mas es-

sa desinstalação não ocorre em nenhuma das narrativas, com exceção do Desconhecido de *Noite*, que recupera a memória.

O tema da identidade também é abordado nos romances e, na opinião de Paul Claval (cf. 1999), está relacionado à ocupação do espaço:

Reconhecer-se supõe uma apropriação do espaço pelo sentido. É plenamente uma experiência individual, mesmo se os saberes coletivos e a aculturação também contribuam (diz-se que não se vê bem o que já se crê ser significativo) (Op. cit., p.194).

Esse tema é encontrado em duas obras: o tenente, personagem de *O prisioneiro*, apesar de não estar desmemoriado, também está em busca de sua identidade como o Desconhecido de *Noite*. A apropriação do espaço pelos sentidos ocorre com a visualização das torres de uma igreja em ambas as obras. Em *O Prisioneiro*, a imagem não só o situa geograficamente, mas também lhe causa alívio espiritual: “Avistou a torre de uma igreja, a silhueta da cruz contra o céu. Foi então tomado de uma súbita esperança” (VERISSIMO, 1978, p.170). A familiaridade da cruz, símbolo do cristianismo, e a lembrança do pároco local trazem a esperança de redenção.

Outro aspecto em comum nessas duas obras é o intenso calor das duas cidades. Na fictícia Porto Alegre de *Noite*, o calor abafado intensifica os cheiros e prenuncia um temporal, além disso, amplifica a angústia do desmemoriado. A chuva quase no início da manhã alivia o abafamento e parece ajudar a desanuviar a memória do Desconhecido. Antes de ele dormir ouve o barulho do trovão, ao amanhecer “das folhas das árvores pingam gotas d’água: uma delas cai sobre a orelha ferida, escorre-lhe fria pelo pescoço, causando-lhe um arrepio que parece chamá-lo à realidade” (VERISSIMO, 1999, p.109). Em seguida, vislumbra as torres da Catedral e segue para sua casa. Já em *O prisioneiro*, o calor intenso e úmido diferencia a cidade de sua terra natal; por outro lado, esse calor “de chumbo” remete para a opressão causada pela guerra e pelos conflitos internos das personagens. Já aí, não há o alívio da chuva, pelo contrário, o intenso calor reforça o aviso que o tenente recebera de um dia de mau augúrio.

A segregação de pessoas em um espaço determinado está presente em duas

obras: de forma mais explícita em *O prisioneiro*, onde aparece a existência de guetos na cidade do país natal dos militares e, de forma mais humorística e irônica, porém não menos crítica, na cidade de Antares. Visto que, lá, há um gueto de judeus, que só aparece no momento em que um alemão enlouquece e sugere que eles sejam eliminados: “O velho, numa brusca meia volta militar, [...] ‘Morte aos judeus!’”. (VERISSIMO, 2002b, p.370). O velho alemão considerava os judeus culpados pelo retorno dos mortos e tudo o mais que estava acontecendo em Antares, por isso, incitava a todos para irem à Rua do Pessegueiro, “espécie de gueto local” (Id. *ibid.*) para eliminá-los. Essa passagem mostra que também em Antares há um gueto, além da favela Babilônia, onde as pessoas estão postas à margem por uma questão econômica. Já os negros não são segregados em guetos, mas há uma imposição de limites espaciais que eles são obrigados a respeitar, exemplo disso é o fato de os cidadãos antarenses não permitirem a entrada do estudante/pesquisador negro no seu clube. Além disso, o racismo disfarçado manifesta-se na fala das personagens:

Racista, eu? Ora, não sejas bobo. Sabes como trato a minha negrada. Eles me adoram. Mamei nos peitos duma negra-mina. Me criei no meio de moleques pretos retintos. Quando leio esses casos de ódio racial nos Estados Unidos, comento a coisa com a Lanja e lhe digo que no Brasil a gente, graças a Deus, não tem esses problemas, pois aqui o negro conhece o seu lugar (VERISSIMO, 2002b, p. 57).

Parece não haver racismo na camaradagem de Tibério com os negros, mas ele fica explícito na comparação com os Estados Unidos: é como se Tibério dissesse lá existe ódio racial porque o negro não conhece “seu lugar”. Esse processo de inversão é característico da ironia, pois através dela “dizemos uma coisa e significamos outra” (CLEMENTE, 1983, p.25). A ironia quem faz, obviamente, não é a personagem, pois aqui, não há coincidência dos planos de Uspenski, no nível fraseológico - “me criei” - a personagem funciona como veículo do ponto de vista do narrador, enquanto no plano ideológico ele é objeto de focalização, surgindo assim a ironia.

Segundo Frémont (cf. 1999), os mecanismos de aculturação e de aliena-

ção impõem aos homens uma certa imagem do lugar onde eles vivem, de seu espaço, de sua região. E essa imagem, aceita ou recusada, constitui um elemento essencial de combinações regionais, de ligações psicológicas do homem com o espaço. Nessa perspectiva, tais formas constituem um universo de signos de criação coletiva, produto, “mais aussi oeuvre, image créée, recrée et recue. Il est, avec des facettes multiples aux reflete infidèle, le miroir du monde”¹¹ (Op. cit., p.138).

Segundo Carlos Augusto de F. Monteiro (cf. 2002), a união da literatura com a geografia permite atingir o “*continuum* entre a descrição da paisagem e a condição humana” (Op. cit., p. 86). A literatura enriquece e completa a “realidade” procurada pelo geógrafo, pois:

bons escritores, como testemunhos de seu tempo, captam ‘eventos’ retratando aspectos da condição humana que ‘tiveram lugar’. Esta semântica de ocorrer demonstra bem – pela vinculação tempo-espaço – que toda esta dinâmica da condição humana não dispensa a ligação fundamental com o lugar do seu acontecer (MONTEIRO, 2002, p.86).

Segundo o autor, não é possível dissociar o homem em suas organizações sociais e conjunturas econômicas do espaço. Assim, os lugares seriam como “espelho” da dinâmica de associações e interações do homem com seu habitat. Por isso, as cidades descritas revelam, por comparação, as deficiências e injustiças da ordem existente.

¹¹ “mas também obra, imagem criada, recriada e recebida. Ela é, com as facetas múltiplas aos reflexos infiéis, o espelho do mundo”.

7 – REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. Caminhos literários. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 abr. 2005. Cultura, p.4.

ARISTÓTELES. Poética. In: ___. *Metafísica. Ética a Nicômano*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. v.2 (Col. Os Pensadores).

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio do Janeiro: Eldorado Tijuca, s/d.

BARONE, Orlando. *Diálogos: Borges e Sabato*. Buenos Aires: Emecé, 1976.

BEAUJEU-GARNIER, Jacqueline. *Geografia urbana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.

BERQUE, Augustin. *Médiance: de milieux en paysages*. Paris: Géographiques/Reclus, 1990.

BOFILL, Ricardo; VÉRON, Nicolas. *L'architecture des villes*. Paris: Odile Jacob, 1995.

BONDUKI, Nabil. *Origens da habitação social no Brasil: arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

BORDINI, Maria da Glória. Do moderno ao pós-moderno. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 16, p.141-157, nov. 2003.

_____. Por trás do Incidente. In: VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. O mal da cidade. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 1, n. 4, p. 31-40, set. 1995.

_____. O romance dos incomunicáveis. MS.Texto para a Exposição de *Caminhos cruzados: 50 anos*; no Museu Porto Alegre, 1985. Encontra-se arquivado no Acervo Erico Veríssimo sob a identificação ALEV 09 a0207-1985.

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

CANDIDO, Antonio. Erico Veríssimo de trinta e sete. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo, 1981.

CESAR, Guilhermino. O romance social de Erico Veríssimo. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo*. Porto Alegre, 1981.

CHAVES, Flávio Loureiro. Erico Veríssimo e o mundo das personagens. In: _____. *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo, 1981.

_____. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, 1976.

CLARK, David. *Introdução à geografia urbana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil-, 1991.

CLAVAL, Paul. *A geografia cultural*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.

_____. A contribuição francesa ao desenvolvimento da abordagem cultural na Geografia. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CLEMENTE, Elvo, Irmão. *A ironia em Mario Quintana: teoria e prática*. Porto Alegre: Acadêmica, 1983.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. A geografia cultural e o urbano. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CRUZ, Cláudio. Caminhos cruzados. In: _____. *Literatura e cidade moderna: Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: EDIPUCRS; IEL, 1994. p.57-88.

DEFFONTAINES, Pierre. *L'homme et sa maison*. Paris: Gallimard, 1972.

DUNCAN, James S. O supra-orgânico na Geografia Cultural americana. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

DURAN, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERRARA, Lucrecia D'Alésio. As máscaras da cidade. In: _____. *Olhar periférico*. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 1993.

FRÉMONT, Armand. *La région espace vécu*. 12^a. ed. Paris: Flammarion, 1999.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.

_____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIDDENS, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

GINZBURG, Jaime. Sociologia da noite na novela de Erico Verissimo. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v.

1, n. 4, p. 41-57, set. 1995.

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

GONZALES, Didier. L'espace de "O continente". *Nova Renascença*, Porto, n. 57-58, p.365-382, Primavera; Verão 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p.103-133.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975. Cap. 1-2.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: A. Amado, 1958.

KRISTEVA, Júlia. *O texto do romance: estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

LE GOFF, Jaques. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

____. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 2000.

LÉVY, Bertrand. *L'espace existencial dans la vie et l'œuvre de Hermann Hesse (1877 – 1962)*. Genève: Le Concept Modern/Éditions, 1989.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, s/d.

MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image: gloses*. Paris: Seuil, 1993.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.

- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.
- OLIVEIRA, Clenir Bellezi. *O eterno literário*. Discutindo literatura, São Paulo, ano 1, n ° 5, p. 30-35, 2005.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1992.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.
- _____. *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Almedina, 1995.
- RICOEUR, Paul. A estranheza do estrangeiro. In: *Café Philo: as grandes indagações da filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ROLNIK, Raquel. *O que é cidade?* São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ROSENDAHL, Zeny. Espaço, cultura e religião: dimensões de análise. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- RUFINO, Sonia M. V.Castellar. O conceito de espaço: a contribuição da geografia. In: _____. MIGUEL, Antonio; ZAMBONI, Ernesta (Orgs.). *Representações do espaço: multidisciplinaridade na educação*. Campinas: Autores Associados, 1996.
- SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- _____. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- _____. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- SEMPRINI, Andréa. *Etnia, individualismo, espaço público*. In: _____. *Multi-culturalismo*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva; Bogotá, Col.: Convenio Andres Bello, 2001.

- SILVA, Helena Gonçalves da. *A poética da cidade*. Lisboa: Colibri, 2003.
- SILVA, Mara Lúcia Barbosa da. *A representação racial em O prisioneiro: preconceito e guerra*. Porto Alegre: PUCRS, 2000, 109 p. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, PUCRS, 2000.
- SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPURS, 2000.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1967.
- SOUZA, Célia Ferraz. A representação do espaço na obra de Erico Verissimo: O tempo e o vento. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, RS: UFSM; Bauru, SP: EDUSC, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: _____. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- _____. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM; CHKLOVSKI; JAKOBSON et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 169- 204.
- TUAN, Yu-Fu. *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- USPENSKY, Boris. *A poetics of composition*. Los Angeles: University of California Press, 1973.
- VELLINHO, Moysés. *Capitania d'El-Rei: aspectos polêmicos da formação rio-grandense*. Porto Alegre: Globo, 1970.
- VERISSIMO, Erico. *O prisioneiro*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- _____. *Noite*. São Paulo: Globo, 1999.
- _____. *Caminhos cruzados*. São Paulo: Globo, 2002 a.
- _____. *Incidente em Antares*. São Paulo: Globo, 2002 b.
- VERISSIMO, Francisco Salvador. BITTAR, William S. M. *500 anos da casa no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- VERISSIMO, Luis Fernando. Um afeto especial. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 abr. 2005. Segundo Caderno, p. 5.

WAGNER, Philip L. MIKESELL, Marvin W. Os temas da Geografia Cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

WEIMER, Günter. Estruturas sociais gaúchas e arquitetura. In: _____ (Org.). *A arquitetura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

WEISGERBER, Jean. *L'espace romanescque*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1978.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

ZILBERMAN, Regina. Roteiro de leitura. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 1, n. 4, p. 7-13, set. 1995.

CURRICULUM VITAE

1 DADOS DE IDENTIFICAÇÃO

1.1 Nome: Luzi Lene Flores Prompt

1.2 Local e data de nascimento: Carazinho, 22/10/1962

1.3 Endereço Residencial:

Rua: Av. Getúlio Vargas, n. ° 1544/202 – Edifício Adriana

Bairro: Menino Deus

Cidade: Porto Alegre, RS, CEP: 90150-004

Fone: (051) 3209-8412

Endereço Eletrônico: luzipr@uol.com.br

2 FORMAÇÃO ACADÊMICA

2.1 GRADUAÇÃO

Curso: Letras / Português e respectivas Literaturas

Instituição: PUCRS - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

2.2 PÓS-GRADUAÇÃO

Curso: Especialização em Literatura Brasileira

Instituição: PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – POA – RS.

Curso: Mestrado em Teoria da Literatura

Instituição: PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – POA – RS.

Curso: Doutorado em Teoria da Literatura

Instituição: PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – POA – RS.

3 EXPERIÊNCIA EM PESQUISA

3.1 INICIAÇÃO CIENTÍFICA

3.1.1 PROJETO: A independência e a autonomia na aquisição da língua escrita a partir da aquisição da língua oral.

3.1.2 INSTITUIÇÃO: PUCRS

3.1.3 LOCAL: Campus Central – POA – RS

3.2.1 PROJETO: A participação da Revista *Província de São Pedro* na vida literária do Rio Grande do Sul.

3.2.2 INSTITUIÇÃO: PUCRS

3.2.3 LOCAL: Campus Central – POA - RS

4 PUBLICAÇÕES

4.1 ARTIGO COMPLETO EM PERIÓDICO: O continente dos Carés. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, no. 140, p. 83-90, 2005.

4.2 TRABALHOS COMPLETOS EM ANAIS E EVENTOS

4.2.1 Imigrantes e errantes: personagens dos interlúdios em itálico de O Continente. In: IX Congresso Internacional de Literatura Comparada – ABRALIC, 2004.

4.2.2 O processo da leitura em Proust. In: XVII Semana de Letras e I Encontro Nacional de Literatura, Leitura e Cultura, 2004.

4.3 RESUMOS

4.3.1 Reflexões sobre a disciplina História da Literatura. In: VI Seminário Internacional de História da Literatura, 2005.

4.3.2 A terra dos Carés. In: XXII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXI Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul, 2004.

4.3.3 O estar no mundo e o fazer poético de Lila Ripoll. In: XIX Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XIX Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul, 2002.