

MONUMENTOS E ESPAÇO FICCIONAL: FICÇÕES E REALIDADES EM *O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS*¹

Mirielly Ferraça

(*Unicamp/Brasil*)

Stanis David Lacowicz

(*UFPR/Brasil*)

Resumo: Neste trabalho, buscaremos analisar como se dá a construção do espaço no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, por meio da trajetória e perspectiva do protagonista, em que se evidencia o entrelaçamento de referências literárias e históricas. Esse entrecruzar, que produz literariamente o espaço como um palimpsesto, pode ser percebido na relação que o protagonista Ricardo Reis estabelece com os monumentos, sobretudo a Estátua de Camões. O monumento pode ser considerado como um lugar de memória (Nora, 1993), reencenado na literatura a fim de mobilizar as redes de sentidos que se projetam a partir desse objeto, dentre os quais aqueles que o fazem participar de um discurso fundador, no caso, da tradição literária portuguesa. Partimos de Brandão (2013), para tratar sobre o espaço na literatura; de Pierre Nora (1993) e Robin (2016), para abordar as relações entre espaço e memória; de Corbos (2004) e Pesavento (2004), para a noção do espaço como palimpsesto.

Palavras-chave: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, memória, monumento, espaço, palimpsesto.

Abstract: In this article, we aim to analyze how space is built in the novel *The Year of the Death of Ricardo Reis*, by José Saramago, through the trajectory and perspective of the protagonist, in which is evidenced the interweaving of historical and literary references. This intertwining, which produces space, literally, as a palimpsest, can be perceived in the relation that the protagonist, Ricardo Reis, establishes with the monuments, mainly the Camões statue. The monument can be deemed as a site of memory (Nora, 1993), restaged in literature to mobilize networks of meanings

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Uma primeira versão deste texto foi apresentada nas [III Jornadas Internacionais José Saramago da Universidade de Vigo - Saramago nos 20 Anos do Prémio Nobel: Literatura, Arte e Política](#) (3-5 de dezembro de 2018), tendo sido [gravada pela UVIGO TV](#).

that are projected from this object, such as the ones which make it takes part in a foundational discourse, in our case, the Portuguese literary tradition. We are based on Brandão (2013), to discuss space in literature; on Pierre Nora (1993) and Robin (2016), to address the relations between space and memory; on Corbos (2014) and Pesavento (2004), for the notion of space as a palimpsest.

Keywords: *The Year of the Death of Ricardo Reis*, memory, monument, space, palimpsest.

Fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória. Memória que é a de um espaço e de um tempo, memória no interior da qual vivemos, como uma ilha entre dois mares: um que dizemos passado, outro que dizemos futuro. Podemos navegar no passado próximo graças à memória pessoal que conservou a lembrança de suas rotas, mas para navegar no mar do passado remoto teremos que usar as memórias que o tempo acumulou, as memórias de um espaço continuamente transformado, tão fugidio como o próprio tempo. Esse filme de Lisboa, comprimindo o tempo e expandindo o espaço, seria a memória perfeita da cidade.

José Saramago (“Palavras para uma cidade”)

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, publicado em 1984, emerge-nos, discursivamente reconstruída, uma Lisboa referente aos anos de 1936 e 1937. Trata-se de um período conturbado na Península Ibérica: no país vizinho, temos os acontecimentos que desencadeariam a Guerra Civil Espanhola e a ascensão de Franco ao poder; no resto da Europa, o governo fascista de Mussolini e a expansão do domínio nazista no continente; em Portugal, já se encontra estabelecido o Estado Novo, o regime ditatorial de Salazar. O espaço é aqui cartografado pelos movimentos do protagonista Ricardo Reis, a ficcionalização ou fazer-se pessoa de papel do heterônimo de Pessoa. Após 17 anos vivendo no Rio de Janeiro, Reis regressa ao ambiente lisboeta, logo depois de saber da morte de Fernando Pessoa, de quem parece ser amigo e colega de discussões e produção poética. Nesse retorno acaba reencenando, pelo revés, o ímpeto lusitano de conquista dos mares e das terras desconhecidas. Morte simbólica imaginária que joga com memória e esquecimento: é preciso retornar à Lisboa, um retorno ao discurso fundador que inaugura a tradição literária nacional portuguesa, a mencionar, *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões.

Neste trabalho, buscaremos analisar a forma como, por meio da trajetória e perspectiva de Ricardo Reis, se dá a construção do espaço no romance, a partir de um entrelaçamento de referências literárias e históricas, as quais, por sua vez, passam a significar o próprio espaço urbano. Atentaremos, especialmente, à forma como os monumentos, sobretudo aquele em homenagem a Luís Vaz de Camões, surgem como “lugares de memória”, contribuindo com o entrecruzar do espaço com o tempo pela ficção romanesca. Situada na praça homônima, no bairro do Chiado, em Lisboa, a estátua do Camões funciona no romance como uma espécie de ponto de referência, baliza espacial para os movimentos do protagonista Ricardo Reis, cujos pensamentos, não raro, cruzam com a imagem do poeta renascentista, expressando um jogo de aproximação e distanciamento com a sua obra. Para a nossa análise, consideramos o conceito “lugar de memória” de Pierre Nora (Entre memória e história, 1993), sendo o monumento um lugar onde a “memória se cristaliza e se refugia” (7); trata-se, segundo o autor, de uma memória arquivística, lugar investido por uma “vontade de

memória”, gesto político que trabalha a memória e a história a partir do imaginário social de uma época dada. Os monumentos constituem um recurso importante na reconstrução ficcional de determinado espaço, permitem uma base comum de negociação de sentidos com o leitor no que diz respeito à reconhecibilidade de certo ambiente e a evocação de sentidos específicos. O leitor, por seu lado, transita pelo espaço literário, traça e retraça caminhos pelos quais preenche a estrutura em aberto da obra, ocupa os seus vários pontos de vista que, conjugando-se continuamente, dão corpo ao texto literário em sua dinamicidade (Iser, *O ato da leitura*).

Tomando por base as colocações de Iser (*O Fictício e o Imaginário*) acerca das relações entre fictício, real e imaginário, Luís Alberto Brandão propõe pensar na existência de um “imaginário espacial”, referências simbólicas e conjunto de valores que se concretizariam num “discurso espacial” (*Teorias do espaço literário*). Dessa forma, afirma que, sendo o espaço uma categoria relacional e incapaz de fundamentar a si mesmo, seria “por meio de suas ‘ficções’ que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na autoexposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada” (Brandão, *Teorias do espaço literário* 35). Já a partir de Régine Robin (*A memória saturada*, 2016), compreendemos a história constituída por um tecido de memórias, camadas de tempo que no encontro e desencontro entre memória e esquecimento marcam a heterogeneidade, em suas articulações e rangidos. Desse modo, o presente, para Régine Robin, “não é um tempo homogêneo, mas uma estridente articulação de temporalidades diferentes, heterogêneas, polirítmicas” (*A memória saturada* 40). Temos, portanto, no entrelaçamento de tempo e espaço que constitui a própria noção de cronotopo (Bakhtin, *Teoria do romance II*), a manifestação do palimpsesto pelo qual a cidade é vista ao longo da narrativa de Saramago, em consonância com a própria verticalidade intrínseca do texto enquanto “mosaico de citações” (Kristeva, *Introdução à semanálise*).

A noção de palimpsesto é também utilizada por André Corboz (El territorio como palimpsesto) para pensar o espaço, ao considerar o território como construção e também como forma. Assim, o autor entende que o espaço demanda uma semantização: para existir, ele precisa ser imaginado, fazer parte de uma projeção convencionada e, logo, dotada de sentidos, o que implica a divisão, a seleção e a hierarquização espacial segundo os critérios das partes que com ele se relacionam (no que entram em cena também as múltiplas relações de poder). Dessa forma, Corboz afirma que o território não é um dado pronto, uma noção objetiva, mas está relacionado intimamente com as suas representações imaginárias, as quais, por sua vez, moldam projetos que visam a intervir no espaço. Podemos, portanto, tomar a noção de palimpsesto como um discurso,

que se funda em diferentes perspectivas e formas de participação, de pertencimento; um discurso que, fragmentado, é composto por outras camadas e outros textos, as várias alterações que são realizadas no espaço urbano e que não raro fazem coexistir diferentes temporalidades.

Como na epígrafe que abre nosso trabalho, do texto “Palavras para uma cidade” (1998), Saramago joga com uma memória que transcende a memória individual, que nos coloca em meio a uma tradição, evocada pelos nossos atos discursivos e pelos traços que realizamos ao transitar pela cidade. A partir daí, podemos visualizar o modo como o leitor é chamado ao texto, como a sua enciclopédia histórica e cultural (Fernández Prieto, *Historia y novela*) é convocada para significar e percorrer os caminhos do romance e da cidade em sua historicidade, fazendo dessa obra uma ficção histórica que reorganiza e interpõe tanto os dados da historiografia, como o imaginário espacial e a tradição literária portuguesa. Nesse sentido, levamos em conta a importância da configuração do leitor implícito pelo romance, um dos traços constitutivos do romance histórico, segundo Célia Fernández Prieto (*Historia y novela*), e que se relaciona com a distância entre os eventos narrados e o tempo dos leitores (implícitos e reais). Essa distância, um aspecto pragmático da ficção histórica (relacionado ao gênero e à literatura como comunicação), mobiliza suas outras características, de teor semântico: a coexistência de personagens, eventos e lugares inventados com aqueles documentados pela historiografia, materiais considerados históricos; a localização da história em um passado concreto, datado e, sobretudo, reconhecível pelos leitores. Assim, “el género suscita una forma de lectura, crea un lector implícito capaz de cooperar con el texto al aceptar las reglas que ese tipo de ficción le propone” (Fernández Prieto, *Historia y novela* 33). No pacto de leitura exigido pela ficção histórica, no estabelecimento do contrato híbrido entre o leitor e o texto, a cidade ficcional deve ser vista como se fosse a real, ainda que o jogo ambíguo da literatura permita que ela seja percebida em seu caráter fragmentário, composto a partir de diversas realidades.

O Camões: labirintos e veredas da Lisboa saramaguiana

A primeira menção à estátua de Camões se dá no segundo capítulo. Depois de ir ao banco para trocar o dinheiro que trazia do Brasil e passar pelo Terreiro do Paço, Ricardo Reis sobe ao Chiado pela Rua Garret, percebe quatro moços de fretes que estão

encostados ao plinto da estátua, nem ligam à pouca chuva, é a ilha dos galegos, e adiante deixou de chover mesmo, chovia, já não chove, há uma claridade branca por trás de Luís de Camões, um nimbo, e veja-se o que as palavras são, esta tanto quer dizer chuva, como nuvem, como círculo luminoso, e não sendo o vate Deus

ou santo, tendo a chuva parado, foram só as nuvens que se adelgaçaram ao passar, não imaginemos milagres de Ourique ou de Fátima, nem sequer esse tão simples de mostrar-se azul o céu. (Saramago, *O Ano da Morte* 35)

No fragmento, partindo do enaltecimento que caracteriza o monumento e a fama de Camões, o narrador apresenta-o como a cena de uma revelação divina: miramos a estátua por baixo, atrás dela o céu se abre e ilumina o poeta épico. Além disso, o narrador comenta, de modo metaficcional, essa combinação entre a cena apresentada e os sentidos possíveis da palavra nimbo, que significaria tanto um tipo de nuvem quanto uma auréola, o círculo dourado que indica santidade. Com isso, pelo jogo com a linguagem e a sua explicitação, desmonta a própria cena do engrandecimento do Camões como sendo não mais que a construção de uma imagem, uma encenação. Pela disposição dos nomes no mapa, sabemos tratar-se da praça Luís de Camões e do monumento ao mesmo, mas não se explicita textualmente que a estátua mencionada é a do poeta, sendo que a ligação entre o objeto e a sua conformação específica se dá pelo conhecimento enciclopédico do leitor. Contudo, não inocentemente, joga-se com o potencial metafórico da estátua, a não coincidência entre a materialidade e os sentidos. O Camões permeia, portanto, o relato do romance desde o início, como um fantasma espelhado em estilhaços que constroem a textualidade heterogênea, palimpsestica, da narrativa de Saramago, parodiado inclusive no enunciado que abre o romance: “Aqui o mar acaba e a terra principia” (11), o reverso do verso 3, canto 3, d’*Os Lusíadas*, “Onde a terra se acaba e o mar começa”.

O segundo encontro com o monumento se dá após Ricardo Reis ter presenciado e acompanhado uma multidão que se mobilizava na direção do prédio do jornal *O Século*: “grupos que passam, todos que descendo vão, gente pobre, alguns mais parecem pedintes, famílias inteiras, com os velhos atrás, a arrastar a perna, o coração a rastro, as crianças puxadas aos repelões pelas mães, que são as que gritam, Mais depressa, senão acaba-se” (67). Temos aqui o preenchimento da cidade pelo povo, pelas margens que, até então, eram ignoradas por Ricardo Reis, em sua visão do mundo filtrada pelos jornais. Assim, “Diante de Ricardo Reis aparece uma multidão negra que enche a rua em toda a largura, alastrá para cá e para lá, ao mesmo tempo paciente e agitada, sobre as cabeças passam refluxos, variações, é como o jogar das ondas na praia ou do vento nas searas” (68). Em cena que prenuncia a romaria da qual a personagem virá a participar em momento posterior do romance, em direção ao Santuário de Nossa Senhora de Fátima, Ricardo Reis é ironicamente posto a assistir, nessa proximidade quase englobante, o espetáculo do mundo, conforme a sua própria doutrina de não participação nos acontecimentos e de contemplação distanciada. A sua não participação relativa é ressaltada não apenas pela total ignorância da

personagem sobre em que consistia a aglomeração, mas também pela facilidade com a qual consegue caminhar pela multidão, uma vez que as pessoas, ao verem sua vestimenta distinta e feitio de homem de outra classe social, empenhavam-se em lhe dar passagem:

um senhor bem-posto, sem boina nem boné, de gabardina clara, camisa branca e gravata, é quanto basta para que lhe dê logo passagem, e não se contenta com isso, bate nas costas do da frente, Deixa passar este senhor, e o outro faz o mesmo, por isso vemos o chapéu cinzento de Ricardo Reis avançar tão facilmente por entre a mole humana [...]. (68)

Não sendo visto como alguém que fazia parte da aglomeração e, logo, não sendo parte da mesma classe social e nem constituindo um possível competidor (o que ficará logo claro ao leitor no andamento da cena), Ricardo Reis consegue fluir por entre as pessoas. Quanto mais avança e se aproxima do centro da multidão, percebe que, ainda que houvesse boa vontade das pessoas, não consegue deslizar pelo espaço como se dele não fizesse parte. De certa forma, o mundo que gostaria de ver à distância começa a cair por sobre a personagem, iniciando a ruptura da posição exterior que pretendia manter sobre a sociedade, relativizando as relações entre sujeito e objeto.

Avançando um pouco mais, Ricardo Reis descobre, com um guarda, que se tratava do “bodo do Século”, que consistia na distribuição, no prédio do jornal *O Século*, da quantia de dez escudos a cada pessoa, além de roupas, brinquedos e livros às crianças. O narrador reforça as tintas do espetáculo que o protagonista ansiava por contemplar apenas de longe, justamente para sugerir a impossibilidade da pretensão de não ser afetado por aqueles acontecimentos. O episódio é acompanhado do olhar crítico do narrador, perceptível na reencenação daquela realidade social e histórica a partir de uma ironia sutil que sugere a manutenção intencional de tal estado de coisas: “terra riquíssima de pobres, queira Deus que nunca se extinga a caridade para que não venha a acabar-se a pobreza [...]” (70). Ricardo Reis navega por aquele mar de gente, pessoas em condições que parecem lhes borrar a individualidade e a humanidade, reforçando a face grotesca da vida urbana: “[...] sendo as cores tão diversas, todas juntas fazem uma nódoa parda, negra, de lodo malcheiroso, como a vasa do Cais do Sodré”; “os velhos calados e sombrios, mal seguros nas pernas, babam-se, dia de bodo é o único em que se lhes não deseja a morte, por causa do prejuízo que seria.”; “há febres por aí, tosses, umas garrafinhias de aguardente que ajudam a passar o tempo e espairecem do frio” (70). São quadros que ressaltam a privação, a tristeza, a ausência de empatia mútua entre as gentes, a se debaterem por algum dinheiro, o sofrimento que anestesia os desejos, a bebida que amortece as dores de existir.

Nessa narração, percebe-se a crítica do narrador em relação à caridade enquanto ação reduzida ao miserável mecanismo paliativo de alívio, mas não resolução, dos problemas sociais; ao mesmo tempo, somos colocados frente a uma realidade de ausência de direitos fundamentais, de desespero e fome que não são noticiados, que são ignorados pelos avatares e porta-vozes do progresso do país, os políticos e os jornais. São imagens contrastantes de Portugal que entram em tensão, que sobrepõem diferentes olhares e facetas sobre o espaço urbano e colocam ao protagonista a questão: é possível observar a tudo isso sem ser afetado? Ou, é possível passar por isso sem que se deva fazer algo a respeito, sem que a omissão não seja de fato um agir, já que o próprio existir naquela cena já lhe faz um participante dela? Com isso, o romance evidencia a disputa tanto do território como das formas de concebê-lo e delimitá-lo, a ocupação do espaço público ressalta as vozes discordantes com o discurso oficial, as perspectivas marginais com as quais Ricardo Reis passa a ter contato, sobretudo, por meio do relacionamento amoroso que inicia com Lídia, empregada do hotel em que ele passou a viver quando tinha voltado a Portugal. Lídia que, como se sabe, evoca a musa inspiradora do heterônimo Ricardo Reis, visão idealizada que entra em choque com a realidade patente e a perspectiva disruptiva que essa personagem saramaguiana traz para o romance e para seu protagonista. Caminhando pela cidade, navegando por entre as gentes, desbravando as terras lusitanas e as fronteiras internas da nação (Bhabha, *O local da cultura*), Ricardo Reis torna-se uma espécie de *Ulisses* português, num diálogo com a obra de James Joyce. A odisseia saramaguiana atualiza, como já indicamos, o Camões e seu Vasco da Gama, o épico rebaixado ao prosaísmo, carnavalizado (Bakhtin, *A cultura popular*) por meio da jornada por espaços urbanos nunca antes navegados.

Após, Reis consegue escapar da aglomeração, com ajuda do guarda que lhe havia esclarecido a situação – a posição social evidencia o seu poder ao se aliar ao aparato policial para demarcar privilégios, no caso, o livre tráfego pelo espaço público. Assim, Ricardo Reis desce pela Rua do Norte e chega, novamente, ao Camões:

era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espadachim, espécie de D'Artagnan premiado com uma coroa de louros por ter subtraído, no último momento, os diamantes da rainha às maquinações do cardeal, a quem, aliás, variando os tempos e as políticas, ainda acabará por servir, mas este aqui, se por estar morto não pode voltar a alistar-se, seria bom que soubesse que dele se servem, às vezes ou em confusão, os principais, cardeais incluídos, assim lhes aproveite a conveniência. (Saramago, *O Ano da Morte* 70)

A cidade é associada, assim, ao labirinto, motivo literário que evoca o sentimento de circularidade e de repetição. Ali, é comum perder-se, debater-se com obstáculos, espelhos, visões duplicadas, crer-se em um lugar quando se está em outro: a visão exterior, por cima da realidade é impossível, sente-se toda a densidade e textura do espaço. Nesse ambiente, é o Camões aquele que parece pairar sobre todos, pétreo, indiferente, objeto de referência, farol e figura a fazer sombra sobre os mortais. A cidade labirinto se apresenta como as múltiplas possibilidades de encontros e acontecimentos, a própria metáfora da narrativa como um bosque, labiríntico, em que o enredo se constrói pelo modo como personagens/narrador/leitor percorrem e constroem os caminhos. São as veredas que se bifurcam, de Jorge Luís Borges, bem como o mundo como uma grande biblioteca (de Babel).

Comenta-se, no fragmento, que Camões se alistaria pelo reino, como mosqueteiro, não fosse morto, mas antes deveria saber o quanto, por conveniência, se utilizam dele (de sua imagem, de seu símbolo e discurso) políticos e cardeais. Neste excerto, o narrador se faz perceber, evidenciando a sua perspectiva sobre os fatos, destilando o seu posicionamento acerca de um uso da memória camoniana, sobretudo no nacionalismo que a ela se agrega e se fortalece em determinados períodos históricos. Controle político do memorável, vontade e poder de controlar a história e deter a memória nacional.

Camões se mantém na sequência, quando se fala da rotina de Ricardo Reis, que parece não ter “mais que fazer, dorme, come, passeia, faz um verso por outro, com grande esforço, penando sobre o pé e a medida, nada que se possa comparar ao contínuo duelo do mosqueteiro D’Artagnan, só os Lusíadas comportam para cima de oito mil versos” (71). O narrador ressalta, portanto, que é Reis também poeta, título do qual não se vangloria, pois não é o que alimenta a pessoa, entretanto, é isto que a faria ser lembrada: ter escrito algo. Assim, o narrador cita fragmentos introdutórios de textos conhecidos, Dante, Cervantes, Virgílio, Bernardim Ribeiro e Camões, terminando com uma reflexão sobre a luta contra o esquecimento:

Nel mezzo del camin di nostra vita, ou, Menina e moça me levaram da casa de meus pais, ou, En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, para não cair na tentação de repetir, ainda que muito a propósito, As armas e os barões assinalados, perdoadas nos sejam as repetições, Arma virumque cano. Há de o homem esforçar-se sempre, para que esse seu nome de homem mereça, mas é menos senhor da sua pessoa e destino do que julga, o tempo, não o seu, o fará crescer ou apagar, por outros merecimentos algumas vezes, ou diferentemente julgados, Que serás quando fores de noite e ao fim da estrada. (Saramago, *O Ano da Morte* 71)

O narrador finaliza, pois, com trecho de um poema de Ricardo Reis, o outro, mas atualizado nesse, integrados no tecido do romance e da cidade. Em uma sobreposição de níveis, a imagem do poema do heterônimo Ricardo Reis se integra aos demais por um Reis que se finge o outro e, como uma narrativa que se desdobra sobre si mesma, José Saramago se integra a todos eles no gesto de escrita. Heterogeneidade temporal em atrito, em estratos, em polirritmo (ROBIN, 2016).

Em outro ponto do romance, Ricardo Reis busca por uma recolocação profissional como médico. Após andar por alguns bairros mais afastados, acha enfim uma posição temporária em uma policlínica no Chiado:

um porto de abrigo, por assim dizer, mesmo ao pé da porta, no Camões, e com tanta fortuna que se achou instalado em gabinete com janela para a praça, é certo que se vê o D'Artagnan de costas, mas as transmissões estão asseguradas, os recados garantidos, do que logo fez demonstração um pombo voando da sacada para a cabeça do vate, provavelmente foi segredar ao ouvido, com malícia columbina, que tinha ali atrás um concorrente, mente, como a sua, às musas dadas, porém, braço não mais do que às seringas feito, a Ricardo Reis pareceu que Luís de Camões encolhera os ombros, nem era o caso para menos. (257)

No horizonte do olhar de Ricardo Reis, bem à sua frente, mais uma vez se encontra Camões. Memória viva, presente em sua ausência, a representação de pedra de Camões pela cidade trabalha a memória de uma tradição literária sempre presente, encontro inevitável. Como um espectro, tal como pontua Régine Robin, o monumento de Camões como herança portuguesa atravessa presente e passado e, como um terceiro espaço, abre-se “naquilo que ele tem ainda a nos dizer e no que temos ainda a lhe dizer” (*A memória saturada* 58).

O Camões (e também a estátua do Adamastor, pelo qual aquele é de certa maneira referido) aparece como personagem da tradição literária portuguesa (Reis, *Pessoas de livro* 53), símbolo e avatar do espírito lusitano, não raro associados ao discurso nacionalista e à construção de uma identidade una, fechada e, portanto, excludente. Evocam, além disso, toda uma poética, uma produção literária cujos sentidos de certa forma se dobram sobre o espaço de Lisboa e, pode-se dizer, contribuem na sua construção. Dessa forma, a estátua de Camões, enquanto elemento concentrador de sentidos, faz-se presença de uma ausência que busca estruturar e conduzir a navegação do ambiente e das personagens; nisso, entra em relação dialógica e, logo, de tensão, com a figura de Ricardo Reis, com o discurso multi-facético pessoano e com a voz do narrador. Esse, entrelaçado em uma multiplicidade de textos, engendra a construção labiríntica, não apenas do

espaço de Lisboa, mas também da própria história e identidades portuguesas, que passam a ser entrevistas por uma noção palimpsestica de espaço e de sujeito.

O palimpsesto e o monumento

O espaço na ficção põe em pauta a questão da mimese literária, a relação que o texto estabelece com uma certa realidade tida por empírica. As estátuas, enquanto lugares de memória, contribuem para a reconhecibilidade do ambiente urbano e para o pacto de leitura segundo o qual se deveria, ao menos num certo nível de participação do leitor na obra, ver naquele espaço a presença de uma realidade anterior. Trata-se, no entanto, de uma reencenação de elementos do real, em que os monumentos não apenas fomentam a emergência de ecos discursivos e poéticos, como promovem uma espécie de ruptura entre ficção e realidade, instituindo espaços de contato em que as fronteiras se borram. Como coloca Brandão: “‘espaço’, nessa conjuntura, não é noção dada *a priori*, mas resultado da distribuição, necessariamente relacional, dos vários elementos – ou perspectivas – apreensíveis no texto – ou atribuíveis ao texto segundo certo modo de leitura” (*Teorias do espaço literário* 70). Comparece nesse processo a intertextualidade, enquanto condição inerente à linguagem, produzindo a hibridez textual do romance e permitindo perceber a forma como as obras não se criariam a partir de uma realidade, mas de várias outras compostas por uma rede de textos (Hutcheon, *Poética do pós-modernismo*).

Como afirma Pesavento (Com os olhos no passado), citando Ítalo Calvino, uma cidade abriga muitas outras cidades. Refere-se, nesse ponto, ao modo como há um diálogo entre as diferentes urbes, como é possível perceber referências mútuas, espelhamentos, diálogos, cópias, atualizações, na maneira como um espaço urbano vai se constituindo. Olhamos para uma cidade, vemos muitas outras, percebemos recorrências e modos semelhantes de organização, de ocupação, de envolvimento, os quais não impedem, entretanto, que cada novo espaço se apresente como um enunciado próprio, com sua própria história, manifestada em suas características particulares que se coadunam na formação da identidade, ainda que sempre aberta, descontínua, interconectada. Sendo forma à qual se atribuem sentidos, a cidade se mostra como discurso, cuja tessitura é atravessada por outros textos, compondo uma rede intertextual.

Nessa perspectiva, tanto o romance como a cidade podem ser entendidos como palimpsestos, o pergaminho que, na Idade Média, em vista de sua escassez, passava por um processo de reaproveitamento, borrando a escrita anterior para dar lugar a uma nova inscrição; o

apagamento, no entanto, era limitado, deixando entrever o texto prévio por trás da escritura atual. Dessa forma:

o palimpsesto é, na verdade, um reservatório, uma matriz de outros textos e imagens que, superpostos e camuflados, se ocultam uns sobre os outros. Por outro lado, o palimpsesto é, por excelência, a figura que requer a atitude hermenêutica, de decifração e de desvelamento de um sentido oculto, que é preciso decifrar. (Pesavento, Com os olhos no passado 28)

Como coloca Pesavento, em consonância com Corboz, o espaço urbano é permeado pelas impressões de outras épocas, constitui-se por um processo de estratificação, camadas sobrepostas, tempos intimamente entrelaçados no presente. Tanto no romance como na cidade, cabe à leitura o papel de decifrar, buscar relações e sentidos submersos, analisando vestígios que revelam outras facetas e caminhos impensados, um olhar arqueológico que Pesavento afirma como necessário ao historiador, ao confrontar-se com a análise do espaço urbano:

cruzamento de diferentes fragmentos, como em um puzzle, onde peças de variadas épocas — planos, fotos, pinturas, desenhos, mapas — em composição, permitam juntar partes de forma a compor uma cena. É preciso ousar combinações e correspondências, fazendo viajar, no tempo e no espaço, imagens e textos que possam revelar as cidades ocultas sob a cidade do presente. (29)

Pesavento considera que o historiador, ao engajar-se frente ao conjunto heterogêneo do urbano, reorganizando-o, percebendo suas múltiplas camadas e tempos, põe em ação um empreendimento baseado na imaginação, experimentando múltiplas formas de reorganizar o arquivo que se lhe apresenta. Essa postura não deixa de ser semelhante à do romancista, ao articular um conjunto de referências e perspectivas, todo um arquivo cujas relações e organização precisam ser inferidas, imaginadas ou sonhadas, empreendimento especulativo que demanda um olhar atento sobre as feridas do espaço, sobre os apagamentos e silenciamentos, as camadas soterradas e os ruídos daquilo que destoa da visão homogeneizante e coerente dos discursos oficiais sobre a história e sobre a cidade.

O monumento ao Camões, nesse processo, deixa de valer por si próprio, como mera referência ao poeta, mas se mostra como um índice de interpretações, como uma forma sobre a qual o tempo agregou sentidos, transformando-a. São “as memórias de um espaço continuamente transformado, tão fugidio como o próprio tempo” (Saramago, Palavras para uma cidade), exigindo um esforço de recordação, um ajuste no olhar para se perceber a maneira como o monumento ao Camões ultrapassa a si mesmo não apenas em sua reencenação pela narrativa ficcional, como também o próprio monumento se evidencia como marca de esquecimentos, de um uso arbitrário

da memória: “Pois não é possível compreender o trabalho memorial sem considerar as camadas do tempo, esses ‘esquecimentos’ eficazes que permanecem como bases, essas heterogeneidades, esses recuos e disjunções” (Robin, *A memória saturada* 36). Dessa forma, em meio a um tecido de memórias no qual nós, autor, narrador, personagem e leitores estamos implicados, somos submersos pela tensão entre negar ou aceitar uma herança memorial, seja com relação à tradição literária ou com relação ao discurso histórico.

Considerações finais

O espaço ficcional da Lisboa saramaguiana é montado, assim, a partir da conjugação de fragmentos de realidades diversas, de múltiplas perspectivas sobre o espaço da cidade empírica, de fragmentos discursivos que participam do imaginário desse espaço. Dessa forma, não apenas a literatura pode ser entendida como realidade, como

a literatura também é o processo segundo o qual a realidade se corporifica – processo da ficção, por meio do qual a indeterminação do imaginário ganha algum nível de determinação, processo pelo qual o horizonte de relações possíveis converge para uma série específica de relações (Brandão, *Teorias do espaço literário* 72)

A ficção, dessa maneira, ao desenhar uma Lisboa a partir do deambular, contemplar (mas também agir) de Ricardo Reis, produz a concretização de um imaginário da cidade que se conjuga com *restos* do real, como coloca Iser (*O Fictício e o Imaginário*). Os atos de fingir que constituem o fictício, no jogo entre esse e o imaginário e o real, possibilita que se confundam as referências e se supere o caráter dicotômico entre realidade e ficção.

O romance, nesse sentido, conflui, junto aos textos camonianos e pessoano, ao imaginário urbano lisboeta, textos que se dobram sobre a cidade e permitem percebê-la em seu caráter discursivo. Podemos dizer, portanto, que a percepção da realidade é permeada por esses discursos, é alimentada pelo imaginário, produzindo várias camadas que vão se sobrepondo no que seria o espaço urbano, com seus inúmeros elementos que evocam textualidades outras, como os monumentos: “Tão cheio está o tecido urbano de ecos, de vozes, de presenças, como para Saramago o de Lisboa, que a habitabilidade dele é plenamente real-imaginária, como que táctil para o cronista” (Costa, Apontamentos sobre a cidade saramaguiana 160). Nessa linha, retomando um viés derridiano, pode-se afirmar que “o espaço não é um ‘fato natural’, ou melhor, se há algo de ‘natural’, ressalte-se que a ‘natureza’ não possui estatuto de presença absoluta” (Brandão, *Teorias do*

espaço literário 19). O espaço, portanto, é uma construção que nos é apresentada pelo filtro da linguagem, dos discursos que se relacionam com um imaginário espacial. No romance de Saramago, isso se evidencia tanto pela forma como o espaço lusitano do período se apresenta a Ricardo Reis pelos jornais e relatos que lhe são feitos por outras personagens, quanto pelo deambular da personagem pelo espaço urbano, que não é representado, mas construído, por vias do recurso a um conjunto de expedientes memorialísticos que, não raro, passam pelos livros, pelo arquivo discursivo sobre o espaço, e são ativados ficcionalmente pelos lugares de memória. Dessa forma, pelo gesto narrativo, inscrevem-se no imaginário urbano de Lisboa novas textualidades e vozes, novas camadas são vislumbradas sobre o texto e a narrativa da cidade, presenças que ecoam pelo tecido urbano, seja em uma estátua de homem sentado em frente a um café no Chiado, seja em uma oliveira, ladeada por um banco de mármore de Pêro Pinheiro e pela inscrição: "Mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia".

Bibliografia

- Bhabha, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo, HUCITEC, 1998.
- _____. *Teoria do romance II. As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2018.
- Brandão, Luiz Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- Costa, Horácio. “Apontamentos sobre a cidade saramaguiana”, *Revista do CESP*, vol. 22, n.º 30, 2002, pp. 159-171.
- Corboz, André. “El territorio como palimpsesto”. Tradução de Luis Manterola. In: Martín Ramos Ángel (ed.). *Lo urbano en veinte autores contemporáneos*. Barcelona, Edicions UPC, 2004, pp. 25-34.
- Fernández Prieto, Célia (1998). *Historia y novela. Poética de la novela histórica*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- Hutcheon, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Traduzido por Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

Iser, Wolfgang. *O ato da leitura - I*. Traduzido por Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1996.

_____. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Traduzido por Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996.

Kristeva, Julia. *Introdução à semanálise*. Traduzido por Lucia Helena França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974.

Nora, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. Traduzido por Yara Aun Khoury. *Revista Projeto História*, nº 10, 1993, pp. 7-28.

Pesavento, Sandra Jatahy. “Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto”. *Esboços: revista do programa de pós-graduação em história da ufsc*, vol. 11, n.º 11, 2004, pp. 25-30.

Reis, Carlos. *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

Robin, Régine. *A memória saturada*. Tradução de Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2016.

Saramago, José. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa, Editorial Caminho 1988.

_____. “Palavras para uma cidade”. In: *Outros Cadernos de Saramago*, quarta-feira, 17 de Setembro de 2008, <<https://caderno.josesaramago.org/1253.html>> (último acesso em: 23/02/2019).

Mirielly Ferraça é doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, bolsista CAPES. Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE - Cascavel), na linha de pesquisa “Interdiscurso: práticas culturais e ideológicas”, com bolsa CAPES. Graduada em Letras Português Italiano pela UNIOESTE (2006/2009) e Jornalista formada pela Universidade Paranaense (UNIPAR - 2006/2009).

Correio eletrônico: miriellyferraca@gmail.com

Stanis David Lacowicz é doutorando em Letras, área “Estudos literários”, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), bolsista Capes/PROEX; membro do grupo de pesquisa “Estudos de ficção histórica no Brasil”; mestre em Letras (área Literatura e vida social) pela UNESP, campus

de Assis. Publicou o livro, decorrente da dissertação de mestrado, intitulado “Mitos hispânicos no romance histórico brasileiro: uma leitura de *O Chalaça* (1994) e *O feitiço da ilha do Parão* (1997)” (2013), pelo selo Cultura Acadêmica, da Editora UNESP.

Correio eletrônico: stanislac@gmail.com