

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

NATALIA BORGES POLESSO

**LITERATURA E CIDADE: CARTOGRAFIAS METAFÓRICAS E MEMÓRIA
INSOLÚVEL DE PORTO ALEGRE (1897-2013)**

PORTO ALEGRE

2017

NATALIA BORGES POLESSO

**LITERATURA E CIDADE: CARTOGRAFIAS METAFÓRICAS E MEMÓRIA
INSOLÚVEL DE PORTO ALEGRE (1897-2013)**

**Tese de doutoramento apresentada à Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul
como requisito final para a obtenção do título de
Doutor em Letras, na área de concentração em
Teoria da Literatura.**

Orientador: Prof^a. Dra. Maria Eunice Moreira

Porto Alegre

2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora, Prof^a. Dra. Maria Eunice Moreira por suas leituras preciosas e atentas, sua abertura ao diálogo e seu incentivo ao longo desta intensa e labiríntica pesquisa sobre literatura e cidade, seu apoio teórico foi fundamental à organização do presente volume.

Agradeço também ao meu orientador, durante o período de doutorado sanduíche na *Université Sorbonne Paris IV*, Prof. Dr. José Leonardo Tonus, pela imensa disposição ao diálogo e pelo cuidado não apenas com a pesquisa, mas na acolhida em Paris, sua intervenção foi de importância crucial para os rumos deste projeto.

Agradeço à minha família pela compreensão, especialmente ao meu pai Pedro Polesso e à minha mãe Marislane Borges Polesso, meu irmão Mateus e minha irmã Camila, pelo incentivo incondicional.

Aos meus amigos agradeço pela paciência de ouvir as palestras e reclamações monotemáticas e anuncio que agora há tempo para conversas outras e todos os divertimentos renunciados. Dentre esses amigos, agradeço especialmente à Gabriela Oltramari e à Daniela Nodari, por estarem comigo desde o começo.

Aos colegas Moema Vilela, Aline Job, Camila Doval, Patrick Holloway, Davi Boaventura e Vinícius Carneiro agradeço enormemente por nossas conversas e trocas tão essenciais.

À minha namorada, Daniela Cavalcante, eu agradeço pelo amor, pela paciência e pelo companheirismo, sem os quais eu teria tido muito mais dificuldades.

A todos os professores, colegas e amigos que fiz pelo caminho e que me ensinaram a olhar para o mundo de outro ângulo, agradeço.

Às secretárias do PPGL, Tatiana e Alessandra, agradeço pela paciência nas ajudas burocráticas.

À PUCRS, por me acolher, e à CAPES, pela concessão da bolsa taxa e da bolsa do PDSE, deixo o meu maior agradecimento, pois sem esse incentivo, este trabalho não seria possível.

RESUMO

Esta tese analisa treze romances, escritos entre 1897 e 2013, com menção expressa a Porto Alegre como espaço referencial, não episódico nem substituível, para cartografar e elencar os mais proeminentes elementos da paisagem. Os romances, representativos da formação do imaginário da cidade, contribuem para o repertório cultural da capital sulina. A geografia da literatura aprofunda o tema, enfocando três grandes tópicos: cartografias, paisagens e horizontes. Os aspectos constituintes desses tópicos, geografias, referencialidades, experiências, urbanidades, narrativas e virtualidades são explorados para a condução da pesquisa acerca do espaço na literatura. A experiência de urbanidade determina como surge o pensamento-paisagem, enquanto ato estético. A exploração dos horizontes resulta na transformação do olhar que elucida a cidade. Entendemos o sujeito em sua experiência narrativa como essencial na compreensão deste olhar para a cidade.

Palavras-chave: Literatura; Cidade; Geografia Literária; Pensamento-paisagem.

ABSTRACT

This thesis analyzes thirteen novels, written between 1897 and 2013, which expressly mentioned Porto Alegre as a reference space, not episodic or replaceable, to map and list the most prominent elements of the landscape/townscape. The novels, representative of the formation of the imaginary of the city, contribute to the cultural repertoire in the southern capital. The geography of literature deepens the theme, focusing on three major topics: cartography, landscapes/townscapes and horizons. Some constituent aspects of these topics, geographies, referentialities, experiences, urbanities, narratives and virtualities are explored for conducting the research on space in literature. The experience of urbanity determines how the *pensée-paysage* emerges as an aesthetic act. The exploration of horizons results in the transformation of the observation that elucidates the city. We understand the subject in his narrative experience as an essential element in the understanding of this gaze at the city.

Key-words: Literature; City; Literary Geography; *Pensée-paysage*.

SUMÁRIO

1 ANTEMANHÃ: UMA INTRODUÇÃO	8
2 ALVORECER: POR UMA TEORIA	21
2.1 Geografias	22
2.2 Referencialidades	28
2.3 Experiência	45
2.4 Urbanidades	50
2.5 Virtualidades	57
2.6 Narrativas	62
3 CARTOGRAFIA: ROMANCES EM MAPAS	67
3.1 Mapas e cartografias	71
3.2 Porto Alegre de antes: <i>Estrychnina</i> (1897)	81
3.2 Porto Alegre da gênese: <i>O perdão</i> (1910)	83
3.3 Porto Alegre da modernidade: <i>Caminhos cruzados</i> e <i>Os ratos</i> (1935)	87
3.4 Porto Alegre da efervescência: <i>E as águas invadiram a metrópole</i> (194[?])	93
3.5 Porto Alegre do gaúcho a pé: <i>Estrada nova</i> (1954)	96
3.6 Porto Alegre da noite: <i>Os voluntários</i> (1979)	97
3.7 Porto Alegre das impressões: <i>Mário/Vera. Brasil:1962-1964</i> (1983)	99
3.8 Porto Alegre do deserto: <i>Rastros do verão</i> (1986)	101
3.9 Porto Alegre da impossibilidade: <i>Duas Iguais</i> (1998)	103
3.9 Porto Alegre da honra: <i>Mãos de cavalo</i> (2006)	105
3.10 Porto Alegre da fratura: <i>Habitante irreal</i> (2011)	107
3.11 Porto Alegre da crueza: <i>O beijo na parede</i> (2013)	110
3.12 Porto Alegre: aderência e circulação geral	112
4 PAISAGEM: NARRATIVAS EM PERSPECTIVA	117
4.1 Porto Alegre literária: aspectos gerais	119
4.2 O Guaíba: referente indefinível	147
4.3 Ruas: Porto Alegre numa rede	153
4.4 Bairros: definições recorrentes	170

4.5 Parques e praças: do uso ao planejamento da natureza	183
4.6 Edificações: memória concreta	191
4.7 Fora da cidade: outros lugares	203
 5 HORIZONTES: CARTOGRAFIAS METAFÓRICAS E MEMÓRIA INSOLÚVEL	207
 6 REFERÊNCIAS	229

1 ANTEMANHÃ: UMA INTRODUÇÃO

Toda ação narrativa se desenvolve no espaço, na verdade, toda a ação humana se desenvolve no espaço. Não há humanidade fora de uma dimensão que compreenda tempo e espaço. A questão do tempo em literatura foi e é sempre muito presente. Bem como na história, de maneira geral, tudo se desenvolve numa linha temporal e aparentemente evolutiva. Quanto ao espaço, este também sempre esteve presente na história da humanidade e depois do *spatial turn*, da década de 1980, houve uma reavaliação positiva do conceito de espaço, tornando-o uma categoria de análise mais relevante para o desenvolvimento da história e, conseqüentemente, da teoria literária. O espaço passa a ser visto não como uma plataforma amorfa, na qual a história ou o tempo se deslocam, mas como uma construção, um produto social, cultural e, portanto, com uma dimensão física e simbólica. Dessa maneira, o espaço na literatura pode mostrar conflitos, escolhas, preterimentos, hierarquias, diferenças, rivalidades; o real e o metafórico, cartografias entremeadas de memórias insolúveis, memórias que não se desfazem nas ruas da cidade e que ajudam a construí-la.

A geografia da literatura aborda as complexas relações entre a geografia física, histórica e cultural e a geografia literária. Por meio dela podemos sistematizar o vasto repositório de materiais históricos, teóricos e literários disponível hoje. Ela pretende, dentre muitas possibilidades, organizar em categorias de análise as diversas ações a que a literatura se propõe no mundo, isto é, no tempo-espaço. No geral, seu alcance pode ser via processo ou via produto literário, estudando-se todas as ações e atores envolvidos na criação narrativa e seu meio ou a narrativa em si.

Alguns autores têm ligação indissociável com a cidade sobre a qual escrevem. Nesse sentido, podemos lembrar a Londres de Dickens ou a Paris de Balzac, como ícones dessa tradição, dentro da esfera do romance.¹ Se pensarmos nesses romances como cartografias, o que gradualmente emerge dessas é o riquíssimo espaço da

¹ É notório e sabido que o ícone da modernidade na literatura é Baudelaire, porém, optamos por restringir-nos ao romance.

literatura, com suas dimensões e regras próprias, relações de poder, estruturas sociais referenciando uma realidade existente, lugares reais dentro de uma cidade. Pois se é construção pensada, organizada na linguagem, que possui uma dimensão social compartilhada inegável, não se pode ignorar sua geografia. Ao contrário, a geografia literária se torna, aí, matéria essencial para a análise da teoria da literatura. Se pensarmos nos mapas oficiais das cidades, eles também são uma representação simbólica, construção narrativa, jamais ingênua. As cartografias são um esforço intelectual na tentativa de representar determinado lugar, dar-lhe visibilidade, e como toda tentativa de atribuir sentido a algo, vem carregada de valores *a priori*. E assim o é com a sua materialidade, ou seja, com a cidade em si. Representação da representação, construção da construção, eterno palimpsesto.

Nesta tese, a geografia da literatura nos permite aprofundar o tema, enfocando três grandes tópicos: cartografias, paisagens e horizontes. Alguns aspectos constituintes desses tópicos, tais como tipos de geografias e noções de referencialidade, experiência, urbanidade, narrativa e virtualidade serão explorados e debatidos primeiramente, pois são primordiais para a condução do nosso pensamento acerca do espaço na literatura. A experiência de urbanidade a nós é fundamental para o que se determina como paisagem e exploração dos horizontes também é ponto crucial para a transformação do olhar que a elucida. Portanto, precisamos definir como entendemos o sujeito em sua experiência narrativa e como as referências do mundo se integram na compreensão deste olhar para a cidade.

A tradição de romances e escritores urbanos no Brasil nasce e se consolida no século XIX com o advento da modernidade, mas sua produção mais caudalosa se estabelece no século XX. O caso brasileiro é um tanto peculiar, pois não surge de uma reestruturação social profunda. É com a retomada da ideia folhetinesca francesa, depois da vinda da corte para o Rio de Janeiro e o surgimento de uma classe aristocrática consumidora de literatura, no final do século XIX, que o romance se estabelece, especialmente com Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar. Contudo, é só com Machado de Assis que uma voz romanesca mais urbana e social emerge. Dizer urbano e romanesco para o caso brasileiro é uma espécie de pleonismo, visto que as ideias se sobrepõem. No Rio Grande do Sul, a ficção regionalista e a chamada nova literatura urbana se encontram na década de 1930, momento profícuo para a literatura gaúcha.

Conforme Cláudio Cruz, a consolidação do romance urbano no Estado pode ser atribuída a grandes escritores como Erico Verissimo e Dyonélio Machado. Todavia, eles têm precursores que, de alguma forma já haviam inserido questionamentos existenciais no cerne de uma sociedade urbana. Colunistas de jornal, mulheres envolvidas com questões sociais, roteiristas de cinema, antes desses autores, alguns outros já haviam pensado a cidade.

A cidade, como espaço da realização da narrativa, está ali para todos os romances mais ou menos densamente. Se imaginarmos um mapa, uma visão aérea, como seriam os rastros e as marcas de todas as personagens que já perambularam por Porto Alegre? Em que parte da cidade se encontrariam? Que tipos de percursos poderíamos observar? Qual seriam as ruas mais frequentadas? Onde haveria a aderência maior de ações? Por quê? Que marcas eles deixaram na cidade real e ficcional? Essa cartografia nos faria enxergar algo que não fomos capazes de ver? Ou nos apontaria o óbvio, como num movimento de Gestalt, fazendo-nos prestar atenção em tudo o que sempre esteve diante de nossos olhos? A literatura do recorte feito reproduz as mudanças e os desequilíbrios do espaço da cidade no tempo? Além da cidade de Porto Alegre, que outros lugares estão relacionados? Qual é a causalidade dessas escolhas, se há? E qual o movimento das personagens com relação à cidade? Como as relações de poder constroem a cidade e em que medida afetam o cenário da narrativa? Aqui estão os principais questionamentos que nos ocorrem desde o momento que decidimos pensar a literatura a partir da geografia e que nos propomos a cartografar os romances. No decorrer da pesquisa, algumas dessas perguntas perderam a relevância, especialmente aquelas referentes aos autores, outras surgiram, por exemplo, com relação à virtualidade modificar nossa ideia e nossa maneira de interagir com a cidade.

Para esta pesquisa estabelecemos Porto Alegre como *locus* da nossa análise e selecionamos treze romances, escritos entre 1897 e 2013, dentro de setenta obras pesquisadas, para cartografar e elencar elementos ou itens da paisagem que fossem mais proeminentes nas narrativas. O principal critério de escolha das obras foi haver menção expressa à cidade (Porto Alegre) como espaço referencial, e que essa referência não fosse meramente episódica nem seu espaço substituível. Os romances do *corpus* deveriam ser escolhidos como sendo representativos da formação do imaginário da cidade, da sua maneira mais urbanizada e moderna de organização e da contribuição

para, de alguma forma, o repertório cultural da capital sulina. Critérios secundários foram a relevância da obra dentro da década e a relevância no meio literário. A procura das obras foi fundamentada no indicador “romance sul-rio-grandense”, na base de dados OMNIS, da biblioteca Irmão José Otão da PUCRS, bem como pesquisas secundárias em outras bases de dados, e seus indicadores apontaram ainda no século XIX os que se enquadrariam na nossa pesquisa.² Apesar do nosso recorte cronológico, não nos propomos a tentar mostrar uma evolução da cidade e/ou de sua paisagem, a orientação é, sobretudo, analisar um período representativo da formação da cidade e suas mudanças, sem ressaltar o caráter diacrônico do recorte.

Juntamente com essas perguntas delineamos melhor o *corpus* da pesquisa e, de setenta obras, o restringimos aos romances citados a seguir, cronologicamente, pelo critério do ano da primeira edição: *Estrychnina*; *O perdão*; *Os ratos*; *Caminhos cruzados*; *E as águas invadiram a metrópole*; *Estrada nova*; *Os voluntários*; *Mario/Vera. Brasil 1962-1964*; *Rastros do verão*; *Duas iguais*; *Mãos de cavalo*; *Habitante irreal*; *O beijo na parede*.³

A leitura de cada um dos romances também compreende a feitura de um mapa. Assim, com auxílio do *google maps*, mais especificamente, de uma ferramenta chamada *My maps*⁴, mapeamos os romances para tentar responder as nossas dúvidas

² A obra mais antiga dentro desse indicador é *A divina pastora* (1847), de Caldre Fião, considerada o primeiro romance sul-rio-grandense. Apesar de não nos interessar como material de pesquisa, ela marca o tempo de cinquenta anos para o romance que elencamos como inicial para esta pesquisa.

³ Listamos nesta nota a referência completa dos títulos e reforçamos que a seleção tem caráter parcial e não exaustivo para possibilitar a execução da pesquisa:

AZURENHA, Paulino; LOBO, Souza; TOTTA, Mário. *Estrychnina*. Porto Alegre: Artes e ofícios, [1897], 1998.

OLIVEIRA, Andradina de. *O perdão*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1910.

MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

VERISSIMO, Érico. *Caminhos cruzados*. Porto Alegre: Globo, 1935.

MARRONI, Belmonte. *E as águas invadiram a metrópole*. Porto Alegre: Tip. Centro, [1942?].

MARTINS, Cyro. *Estrada nova*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1954.

SCLIAR, Moacyr. *Os voluntários*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979.

FAILLACE, Tania Jamardo. *Mario/Vera. Brasil 1962-1964*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

NOLL, João Gilberto. *Rastros do verão*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

MOSCOVITCH, Cintia. *Duas iguais*. Porto Alegre: LP&M, 1998.

GALERA, Daniel. *Mãos de cavalo*. Porto Alegre: Companhia das Letras, 2006.

SCOTT, Paulo. *Habitante irreal*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.

TENÓRIO, Jefferson. *O beijo na parede*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

⁴ *My maps* é uma ferramenta com a qual você cria mapas personalizados para uso pessoal e/ou compartilhado a partir do mapeamento base do Google Maps. É possível criar, compartilhar e salvar rotas, trajetos e mapas pessoais. O *My maps* foi lançado em abril de 2007 e em novembro de 2014 ganhou uma nova versão, dispondo mais elementos de customização.

estabelecidas, nossas certezas provisórias e nossas construções de hipóteses instáveis no decorrer do processo.

Cartografar os romances, criar um meio de visualizar a inscrição desses romances no corpo da cidade. A criação dos mapas é parte dos processos que nos propiciam *insights* quanto às questões que dizem respeito à paisagem, à experiência de urbanidade e ao horizonte. Por isso, uma de nossas preocupações mais importantes é *como* cartografar/mapear essas narrativas de ficção? Essa questão se desdobrou e diversos pequenos questionamentos, tais como: como estabelecer e organizar categorias de análises? Como mapear lugares que pertencem a diferentes registros, sendo mesmo opostos, como real e ficcional? Como elaborar uma aproximação entre o referencial e o narrativo, sem ingenuidade? Como lidar com o fato de que as cartografias anulam o horizonte porque são planas, sendo que horizonte é uma parte importante da paisagem?

A contribuição desse mapeamento, a princípio, era facilitar a verificação, de maneira gráfica, das marcas da literatura na cidade, compreender quando e com que densidade as paisagens urbanas começam a emergir na literatura sul-rio-grandense; quais os espaços se tornam visíveis e documentados; em que medida a cidade vai se tornando literária, ficcionalizada; quais são as variações na escolha dos espaços no decorrer dos anos ou na prosa de cada autor. Com o desenvolvimento e uma frequente interação com a ferramenta, percebemos que o potencial do seu uso serviria a muito mais. Então, além de cartografar o romance, adicionamos informações aos mapas, criamos janelas de *hiperlinks*, com fotos, vídeos, acesso a blogs, sites e percebemos que os conteúdos possíveis seriam vários e as possibilidades praticamente infinitas. Para facilitar o acesso aos mapas, criamos o *Litteraurbe*⁵, site que está disponível para qualquer consulta aos mapas.

Outro fator importante é a visualização que os mapas permitem quanto aos elementos utilizados nas narrativas, tanto os que podem ser localizados quanto os que acabam sendo preteridos. Isto é, ao observarmos um mapa, é possível de imediato notar onde há aderência de lugares e onde há zonas vazias, é possível ver onde a cidade é

⁵ O *Litteraurbe* é o site *wordpress* que contém todas as cartografias feitas durante a pesquisa e apresentadas na tese, além de outros mapeamentos de livros que não fazem parte do corpus. O site tem caráter colaborativo e, por isso, entende-se que os mapas apresentados serão sempre incompletos, sempre potenciais, podendo sofrer adições, subtrações ou modificações de qualquer caráter que venham a contribuir com sua melhoria. As colaborações podem ser feitas via email e passam pelo nosso crivo, antes de serem adicionadas aos mapas. O site pode ser acessado em <https://litteraurbe.wordpress.com/>.

literária e onde ainda não é. Ou então, quando a cidade toma características específicas da construção de um determinado período ou escritor, por exemplo, quando é mais impressionista e não há clareza quanto à determinação espacial do lugar descrito. Assim, é possível entender as camadas dessa cidade, bem como sua mentalidade dentro de cada narrativa e com a sobreposição dessas. Além de tudo, a discussão provoca questões quanto ao entendimento das escolhas feitas pelos escritores. Por exemplo, se questionarmos por que algumas partes da cidade são mais literárias do que outras.

De toda a forma, a cidade real subjaz à cidade ficcional ou virtual. Esta é a condição *sine qua non* desse estudo: a cidade passa a ser o espaço exclusivo da produção literária. Não apenas da literatura contemporânea, mas desde a literatura pré-modernista e modernista. O espaço da cidade, como espaço literário, metafórico, simbólico se torna o único espaço possível, seja numa relação de afinidade ou de oposição. Assim, o que notamos é Porto Alegre como uma cidade palimpsesto, sempre se reescrevendo e se resignificando, porém confinada a ser sempre cidade. Nunca *a* cidade, nunca *uma* cidade, mas múltiplas, inacabadas, infinitas Porto Alegres no decorrer do tempo.

Dessa maneira, antes de apresentarmos as direções das análises do *corpus*, propomos uma brevíssima retomada histórica quanto a Porto Alegre, durante o período coberto pelo estudo, a título de contextualização e exemplificação de sua importância. Traçando um panorama histórico mais específico, percebemos que é no fim do século XIX que se pode contemplar o surgimento da cidade de Porto Alegre na literatura. Num quadro mais amplo, abordando o cenário do país, os anos que se desenrolaram antes e após o marco da Semana da Arte Moderna 1922 foram de extrema importância, especialmente para a formação de um pensamento estético mais voltado à experiência urbana, especialmente nas capitais e em algumas cidades do eixo cultural. Os projetos arquitetônicos e de planejamento urbanístico inscritos no corpo da cidade davam sinais de uma mudança também na mentalidade de seus habitantes. Em Porto Alegre, desde *Estrychnina* até *O beijo na parede*, podemos observar a composição de paisagens urbanas que, para além de narrar diferentes perspectivas da mesma cidade, podem nos ajudar a construir uma noção profunda de experiência de urbanidade. Esse é um campo a ser explorado, afinal, há diferenças na permeabilidade, na aderência das personagens na cidade.

Acompanhamos o movimento de Porto Alegre no Estado, o do Estado e da capital no panorama brasileiro e o do Brasil no plano mundial. Entende-se, dessa forma, que esta tese não examina uma cidade apenas, ela examina um processo contínuo, um devir-cidade, que propõe e projeta horizontes.

Nossa mostra de pensamento-paisagem tem início em 1897 e se estende até 2013. Iniciamos nosso panorama com o romance *Estrychnina* (1897) e uma cidade que se pretende culta, mas ainda não é nem bem cidade. Mais tarde, já no século XX, adentramos em *O perdão* (1910), onde o ensaio para a modernidade aparece com mais esforço, no entanto, ainda é um ensaio, pastiche de costumes europeus. Fica evidente que o clima *belle époque* surge tardiamente nesta narrativa para copiar um entendimento de cidade que em Porto Alegre não era original. A contribuição de Andradina de Oliveira é no sentido de estabelecer uma modernidade anterior ou uma pré-modernidade, uma cidade marcada pela melancolia do cheiro dos lampiões que se apagam para que a eletricidade traga sua luz à metrópole. A propaganda do modelo europeu é uma tentativa de cópia dos costumes e também da literatura. Erico Veríssimo e Dyonélio Machado serão sempre os fundadores de uma Porto Alegre moderna na literatura, sendo que Erico Verissimo ainda é o fundador, por assim dizer, de uma cartografia mais ampla da literatura sul-rio-grandense, em alguma instância (ou estância). *Caminhos cruzados* (1935) e *Os ratos* (1935), apesar de narrativas muito distintas, são aquelas que fazem emergir paisagens mais complexas dentro dos percursos na cidade. Belmonte Marroni retrata a enchente de 1941, uma das grandes catástrofes que assolou Porto Alegre, imbuindo a paisagem de adversidades e trazendo o questionamento natureza *versus* homem, após a exaltação da urbanidade. Cyro Martins (1954) traz o gaúcho do pampa e da zona rural para a cidade, e problematiza a adaptação desse gaúcho, perguntando por onde afinal ele vai circular. Além disso, o autor questiona a imagem da cidade que pode se construir dentro desse choque. Moacyr Scliar no seu *Os voluntários* (1979) narra a história dos que se encontram nas ruas escuras do centro de Porto Alegre, imigrantes, expatriados, marginais que constroem o centro moderno da cidade. Tânia Faillace, em *Mario-Vera: Brasil 1962/1964* (1983), retoma os anos anteriores à ditadura para mostrar uma cidade de impressões. Seus percursos parecem buscar ares e amplitudes, mas encontram poucos horizontes na e para a cidade. João Gilberto Noll transforma a cidade num deserto, em *Rastros do verão* (1986), na abertura política do final dos 1980, lançando a personagem em uma Porto

Alegre traçada e englobada por sonhos e distorções. Em *Duas iguais* (1998), Cintia Moscovich (1998) vai percorrer a cidade afetivamente, tecendo idas e vindas dentro da memória de uma rua que compreenderá a vida inteira das personagens. Daniel Galera (2006) faz um minucioso trabalho de tempo e memória entre o bairro Moinhos de Vento e a zona sul. Paulo Scott lança seu *Habitante irreal* (2011) num retorno às questões indígenas, agregando elementos de identidade no coração duro de uma Porto Alegre segregada e segregadora. E finalmente, Jeferson Tenório traça percursos de busca de pertencimento e afetividade pelas ruas agrestes do centro e das imediações da avenida Farrapos.

Nosso *corpus* busca compreender de maneira ampla, variada e significativa o espaço na cidade e na literatura de Porto Alegre. A partir da leitura, análise e mapeamento desse conjunto de obras, a cidade vai se apresentando, bem como seu imaginário sendo moldado por seus escritores num projeto reflexivo. Assim como a cidade se modifica no decorrer dos anos, sua vida social se desenvolve, seus habitantes constroem seu entorno na mesma medida em que são afetados por essas mudanças. Desse modo o espaço se torna objeto-chave para observação de transformações. Em nossa conclusão, trazemos Maria Valéria Rezende e seus *Quarenta dias* (2014) para ampliar nossos horizontes em termos de pesquisa e teoria, e mostrar uma Porto Alegre estrangeira, feita de pessoas invisíveis, perdidas, mais parte da cidade, mais item da paisagem, do que de sua sociedade.

A hipótese em que nos ancoramos é a de que a experiência que produz a cidade é a mesma que tenta compreendê-la. A compreensão da cidade jamais pode resultar da análise distante de seus elementos, é essa dupla interação do sujeito que faz com que a percepção do sentido atribuído ao mundo e ao estar no mundo gere uma frágil e imediata imagem que, mesmo provisória, é necessária. Essa imagem instável produz e é produzida por diferentes experiências de urbanidade e revela não uma cidade em sua integralidade, mas diferentes possibilidades de cidades, projetadas por diferentes pontos de vista. A cidade pode ser representada de diferentes modos, porque sua representação está em função da perspectiva, e, a perspectiva está sempre em função de um sujeito e sua relação com o mundo, ou seja, sua experiência única e ao mesmo tempo compartilhada, balizada por um espaço-tempo definidos, no nosso caso, Porto Alegre, 1897-2013.

Há muitos conflitos de ordem social, econômica e cultural nessa conta e há também toda a construção subjetiva do olhar e do modo como a relação do estar-na-cidade acontece. A paisagem muda em função da perspectiva do sujeito (escritor, narrador e personagens) e conforme sua relação com o espaço, sua motivação e o tipo de deslocamento e mobilidade aos quais se propõe e conforme seu ponto de vista na narrativa. Por isso, é preciso considerar o tipo de percurso ou de deambulação que o sujeito empreende na cidade, pois esse percurso norteia sua relação com ela, sendo um fator importante para a construção do ponto de vista. Sendo a cidade multifacetada e, além disso, tendo a simultaneidade do olhar de seus habitantes, sua construção é absolutamente caleidoscópica. Uma só cidade não é nunca a mesma cidade, porque sua construção está condicionada a esses fatores, isto é, ao olhar do sujeito, seu lugar social, econômico, cultural, que é também momentâneo, no sentido de que pode ser transformado por qualquer fator externo ou interno. A cidade é um constructo coletivo, mas a sua paisagem sempre será única e subjetiva, o que enriquece sobremaneira o modo de pensar sua geografia e sua literatura. Nesse conjunto, a experiência do leitor atua como uma consciência englobante, servindo como meio de compreensão também localizada num tempo-espaço, complexificando a construção da paisagem que se desprende da narrativa literária.

Mais recentemente, com o lançamento do jogo *Pokémon Go*⁶, uma mudança radical se inscreve na cidade. E, especificamente, as dinâmicas de ocupação e leitura da cidade, propiciadas pelo jogo interessam aqui sobremaneira, pois modificaram o modo como a utilização das ferramentas de cartografia foi inicialmente pensada para este trabalho. A virtualidade como possibilidade de paisagem, sobreposta à cidade referencial, a torna outra ainda e aproxima as cartografias (no nosso caso, virtuais) com a nossa ideia de construção da paisagem. A expertise do leitor/jogador, no caso, interfere na relação com a cidade, que acontece mediada por uma paisagem virtual, sobreposta à cidade e a seu mapa. A importância do estudo da paisagem é justamente afirmar, recuperar ou reatualizar o que ela de fato manifesta, o que a paisagem realmente nos conta por meio da experiência sensível (de sentido) de um olhar, que sempre será subjetivo, visto que obrigatoriamente passa pelo sujeito. Analisar a

⁶ *Pokémon Go* é um jogo desenvolvido pela empresa Niantic, uma desenvolvedora de aplicativos e programas. Lançado em julho de 2016, o jogo é gratuito, está disponível para os sistemas *Android* e *iOS* e funciona por dispositivo de GPS. Nele os jogadores podem capturar e treinar criaturas virtuais, para futuras batalhas, como ocorria no desenho animado homônimo que deu origem ao jogo.

paisagem, por meio da geocrítica de Bertrand Westphal e da geografia literária de Michel Collot (2014), nesse sentido é propor um *pensée-paysage* (Collot, 2011), uma maneira de construir e desconstruir aquilo que enxergamos ou aquilo que nos é indicado como vista, como amostra da organização de um espaço ou mesmo de um lugar definido como cidade.

Em ambos os casos (da literatura e do jogo), a dimensão espacial é essencial à ficção e esses jogadores, escritores, seus personagens e/ou narradores deixam a cidade inextricavelmente marcada, seja no seu referente real, seja na sua construção metafórica, simbólica, caleidoscópica, narrativa, tão importante quanto a primeira para o imaginário, sua paisagem e seus horizontes de possibilidades.

Há uma camada literária na geografia de Porto Alegre, há uma geografia ficcional rica pairando sobre a cidade referencial, real. Para embasar a proposta de análise e discutir essas construções simbólicas e de mentalidades sobre experiências de urbanidade, contrabalançamos geografia, história social, cultural, literatura, e fenomenologia.

Nossa base teórica foi desenvolvida e aprofundada no período de doutorado sanduíche realizado de janeiro a setembro de 2015, na *Université Sorbonne – Paris IV*, sob a orientação do professor José Leonardo Tonus. A pesquisa nas bibliotecas *Malesherbes*, *Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne*, BnF e, principalmente, nos acervos da *Bibliothèque Publique d'information Centre Pompidou*, em Paris, somada às discussões e aos direcionamentos do professor Tonus atribuiu novos rumos à tese. O aprofundamento na teoria francesa, por meio de leitura exaustiva e do acesso a diversos textos de apoio, especialmente no que tange às pesquisas de Michel Collot e Bertrand Westphal, foi fundamental para a construção dos alicerces teóricos e críticos deste estudo.⁷

Partindo das ideias dos já mencionados Bertrand Westphal, desenvolvidas na obra *La géocritique: réel, fiction, espace* (2007) e Michel Collot, nas obras *Pensée-paysage* (2011) e *Pour une géographie littéraire* (2014), selecionamos e desenvolvemos

⁷ O desenvolvimento da teoria de Michel Collot e Bertrand Westphal é um ponto crucial para a forma como compreendemos geografia e paisagem em literatura. Contudo, uma pequena crítica há de ser feita a seus modos de análise. Pensamos que, apesar de uma construção relativamente nova e bastante complexa com relação aos conceitos referidos, suas explorações analíticas parecem estar ainda presas no biografismo e nas análises hermenêuticas mais intuitivas. Nesta tese procuramos outros instrumentos para dialogar com essas propostas teóricas e criar novas perspectivas.

nossos conceitos principais. Esses pesquisadores são atuantes nesse campo de análise, sendo influenciados pelo pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980), no que tange à geofilosofia e à ideia de rizoma e pela fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (1945). Os modelos de interpretação dos constructos sociais expressos nas narrativas são eminentemente filosóficos e aqui nos restringimos ao empréstimo de conceitos operacionais e não a grandes discussões sobre os mesmos. Quanto à fenomenologia, pode-se afirmar que está presente no trabalho porque evoca as ideias de percepção, de estar no mundo fisicamente, e de horizonte como fundamentais ao *pensée-paysage* de Collot (2011).

O pensamento não pode existir sem a experiência de mundo, sem essa dimensão externa. Numa perspectiva filosófica, no fazer literário se instaura um “lugar pensante”. Este não é um viés exclusivamente filosófico, Henri Lefebvre (1974), quando fala de produção do espaço, também reconhece a importância do espaço preenchido de uma mentalidade social e, na mesma linha, Michel De Certeau (1998), ao dizer que se produzem narrativas do espaço, também embarca numa perspectiva fenomenológica. Apoiamo-nos igualmente na ideia de cidade de David Harvey (1977, 1992, 2014) e Milton Santos (1996), no que tange à cidade e urbanismo. O urbanismo e a arquitetura serão abordados tangencialmente no que diz respeito a informações importantes para os elementos da paisagem elencados, integrando-os com o método de análise e a discussão teórica em relação ao *corpus* literário. Ambos estão relacionados a categorias estéticas e de pensamento material para a vida na cidade. Sendo o objetivo deste trabalho notar mudanças tanto na cidade quanto na experiência urbana por meio da literatura, a matéria que une as questões é a geografia. Detalhando, a proposta é compreender a cidade em suas complexidades, por meio da produção ficcional de indivíduos, associada a uma pesquisa histórica, isto é, com lugar e tempos específicos, respeitando a pontualidade de cada obra, bem como o resultado das análises de seu processo integral de construção urbana referencial.

As análises têm o objetivo de discutir e compreender a experiência de urbanidade e, como desdobramentos, a formação das paisagens urbanas, o tipo de relação que as constrói, de que maneira isso acontece, e as mudanças de significação do espaço, tanto no que diz respeito ao social quanto ao subjetivo, por meio de suas representações na literatura sul-rio-grandense. O diálogo entre a literatura, a geografia e

a fenomenologia permitirá questionar como a experiência de urbanidade se constitui, bem como de sua mentalidade, através de narrativas que tomam a cidade como espaço referencial. Assim será possível observar a urbanidade como fenômeno, a cidade como um devir. Além disso, o que se propõe também é verificar e analisar a construção da paisagem, os deslocamentos propostos dentro dela, os fatores que desencadeiam esses movimentos, seus percursos e os pontos onde a paisagem se suspende e se torna horizonte, devir. O foco na experiência e no fenômeno proporciona duas perspectivas: a primeira, da emergência do sujeito, seus modos de fazer e de viver ligados ao espaço-tempo que se apresenta no *corpus*; e a segunda, o processo e o produto dessa observação subjetiva. A análise das narrativas será desenvolvida juntamente com um esquema de mapeamento dos romances, especificamente, dos lugares referenciados no texto. Esses lugares são dados constituintes da paisagem que somados aos elementos da narrativa, desencadeadores da deambulação e dos tipos de deambulação dos narradores e personagens colaboram no entendimento da construção paisagística e do pensamento que ela carrega, sempre situados espaço-temporalmente. Por meio de um jogo de espelhos, como num caleidoscópio, a proposta é juntar fragmentos de olhares de Porto Alegre e, articulando-os, projetar um mapa das paisagens e das relações sociais, culturais e econômicas, no espaço e no tempo real e ficcional, dentro do recorte escolhido. Essa compreensão do espaço durante um determinado recorte temporal estende-se como possibilidade de compreensão do mundo na contemporaneidade e como arcabouço de reinvenções do imaginário da cidade, além de ser plataforma para a abertura de horizontes, para compor um repertório e pensar teoricamente esse devir-cidade.

Quando Kublai Khan pede a Marco Polo que conte sobre as cidades que viu, não importa quantas cidades ele tenha visto, quão diferentes elas eram, pois essas cidades, suas paisagens, sempre serão mediadas pelo ponto de vista de Marco Polo. É inegável que a riquíssima obra, de Ítalo Calvino, *Cidades Invisíveis* (1990), nos brinda com um acervo de cidades imaginárias, compondo um legítimo exercício da imaginação, uma ode à cidade, como símbolo máximo dos questionamentos do ser moderno. Contudo, é no compartilhamento dessas cidades com o leitor, na sua recepção, através de um efeito de consciência englobante que acontece apenas com a leitura, é que as cidades vistas por Marco Polo adquirem uma dimensão referencial simbólica.

Para organizar a complexidade de pontos de vista e tipos de trabalho realizados nessa pesquisa, a tese será dividida em cinco partes, sendo esta introdução, a primeira. A seguir, apresentamos o capítulo *Alvorecer: por uma teoria*, que explicita as direções teóricas desta pesquisa, além de estabelecer e discutir conceitos de suma importância, tais como geografia, referencialidade, experiência, urbanidade, virtualidade e narrativa. Depois, trazemos o capítulo *Cartografias: romance em mapas*, no qual expomos breves considerações sobre mapas e cartografias, bem como as cartografias dos romances elencados para o estudo, seus inventários paisagísticos, suas descrições e análises. Na sequência, em *Paisagem: narrativas em perspectiva*, desenvolvemos a noção de pensamento-paisagem, e suas implicações na paisagem urbana de Porto Alegre, além disso, apresentamos os itens paisagísticos mais relevantes e suas relações com as narrativas, discutimos a tipologia dos deslocamentos e a noção de espaçamento. Por fim, em *Horizontes: cartografias metafóricas e memória insolúvel*, tratamos dos horizontes da pesquisa e da literatura. Num mundo eminentemente urbano, citadino, em que, mesmo aqueles que não querem ou que são impedidos de fazerem parte desse contexto sejam inseridos na lógica da cidade, torna-se necessário perceber as nuances de suas mudanças de mentalidades, para compreender o todo que o rege e a literatura é matéria densa para tanto.

2 ALVORECER: POR UMA TEORIA

Neste capítulo, trataremos do alvorecer desta pesquisa, discutindo as noções e as direções teóricas fundamentais para tratar do espaço, suas configurações e dimensões na literatura. Ao passo que a literatura tem uma história, ela também tem uma geografia. Pretendemos esclarecer alguns pontos sobre as discussões contidas nos capítulos seguintes, explicitando conceitos fundamentais para o entendimento dos mecanismos de análise aqui dispostos, apontando os caminhos tomados nesta cartografia de pesquisa. Pensamos que é preciso jogar luz sobre esses fundamentos teóricos, pontos de partida e seus desdobramentos, para que essa clareza possa tornar mais acessível o modo como esta tese está fundamentada. Este capítulo serve, acima de tudo, para verificar a importância da espacialização no pensamento, sua transposição escrita para a ficção e seu retorno à cidade.

Para uma melhor organização, este capítulo foi dividido em cinco subcapítulos, que apresentam grupos de conceitos relacionados, a saber: *Geografias* trata da nossa perspectiva geográfica inicial, levando em consideração a condição essencialmente geográfica da literatura no estudo. Outra discussão importante desta seção são os conceitos de geografia literária, geocrítica e geopoética e como eles nos ajudam a compreender a questão da paisagem na literatura; *Referencialidades* contém as noções de mimese, realema, efeito de real e representação, fundamentais para a construção da ideia de referencialidade em literatura, um conceito-chave; *Experiências*, a partir de um ponto de vista fenomenológico, debate o efeito personagem e como a sua construção na narrativa estabelece o ponto de vista para a construção da paisagem; *Urbanidades* enfoca a experiência dos narradores e/ou das personagens na cidade e como essa experiência é fundamental na construção da paisagem urbana; *Virtualidades* desenvolve uma perspectiva de interface entre a literatura e a cidade, através da gamificação urbana; e, finalmente, *Narrativas* apresenta os conceitos já na perspectiva dos romances analisados.

2.1 Geografias

Escritores, em suas narrativas, não apenas fornecem documentos para a geografia, mas são eles próprios geógrafos a sua maneira. A geografia literária está interessada no espaço que a literatura produz, na maneira como ela o produz e nas projeções dessa produção. Os romances, em especial, devido a sua estrutura, tornam-se, assim, complexas narrativas do espaço.

Segundo Ana Fani Alessandri Carlos, a questão geográfica é uma condição *sine qua non* para o pensamento da humanidade e, por consequência, para a literatura. Todos os sintomas da constituição do mundo contemporâneo e seu entendimento são espaciais, dessa forma, não há nada que possa ser organizado fora do espaço, ele é elemento essencial, uma condição primária:

A ideia de condição [...] aponta a preocupação de pensar o fundamento da análise espacial no movimento – realizada pela Geografia –, localizando os movimentos da produção espacial como momento necessário da reprodução do humano (e do seu mundo). Essa condição torna possível uma primeira aproximação: a produção do espaço apareceria como imanente à produção social no contexto da constituição da civilização. (CARLOS, 2011:17)

Se a produção social está irrefutavelmente conectada à produção do espaço, qualquer movimento humano é produção espacial. Seus percursos, trajetos, até a forma como especializa seu pensamento, seja no referente do mundo, seja em suas construções narrativas literárias ou não, são formas de produzir um sentido que é especializado. Toda produção de sentido é também a produção de um espaço:

O ato de produzir é o ato de produzir o espaço – isto é, a produção do espaço faz parte da produção das condições materiais objetivas da produção da história humana. Portanto, o espaço como momento da produção social encontra seu fundamento na construção/constituição da sociedade ao longo do processo histórico como constitutivo da humanidade do homem. (CARLOS, 2011:17)

A condição da geografia reside na imanência das ações no espaço, sua interdependência, sua produção como constitutiva e indispensável à humanidade. As relações acontecem no espaço, em um lugar específico, composto de pessoas e entremeado de relações, e não numa plataforma histórico-temporal amorfa. As relações compõem o espaço e sua construção. A maneira como essas relações estão vinculadas no espaço é que muda: podemos ter um desencadeamento lógico de eventos, podemos trabalhar com a reversibilidade dos fatos no tempo, *flashbacks*, episódios soltos, não importa, todas essas formas de narrar o tempo no romance têm uma relação com a espacialidade nele construída. Assim, não há características de humanidade que estejam fora da relação espaço-tempo, ou seja, fora de um cronótopo, no conceito de Mikhaïl Bakhtin,⁸ que se define sinteticamente nessa relação essencial entre o tempo e o espaço. Não podemos tentar compreender fenômenos sociais, culturais e históricos se esses não estiverem vinculados a um espaço que é objetivo e construído.

Na esteira desse pensamento, uma obra de ficção se torna uma construção pessoal, ligada ao ponto de vista de um sujeito autor, fragmentada em mais sujeitos ficcionais (personagens e narradores). Portanto, a literatura está completamente implicada a uma perspectiva histórica, tanto no que diz respeito ao tempo no romance quanto à literatura na história do mundo. A geografia é um aspecto essencial da história e compreende o sentido dado à espacialização como construção intelectual, social e cultural.

A geografia e a literatura compõem campos abrangentes, e é preciso que apontemos caminhos mais específicos. Para a geografia literária, nos baseamos nos três conceitos que Collot articula em suas análises, em que o termo recobre três orientações para abordagens distintas, porém interligadas:

O termo "geografia literária" abrange várias orientações, é importante é fazer a distinção de todas enquanto tentamos as articular: as abordagens do tipo geográficas estudam o contexto espacial em que as

⁸ Mikhaïl Bakhtin se apropria do termo cronótopo para descrever, na obra em que debate a estética e a teoria do romance, a maneira como a linguagem e, portanto, também, a literatura representam o tempo e o espaço. A associação desses elementos na análise do autor torna mais complexa a ideia de espaço literário. O cronótopo bakhtiniano se refere a uma espécie matriz espaço-temporal que compõe a base de todas as narrativas, portanto, cada cronótopo corresponde a formas de linguagem relativamente estáveis, mas diferentes umas das outras (BAKHTIN, 1978).

obras são produzidas (uma geografia da literatura) ou que se identificam as referências geográficas a que se referem (geografia na literatura); as abordagens do tipo geocríticas analisam as representações e os significados do espaço nos próprios textos; as abordagens do tipo geopoéticas concentram-se nas relações entre a criação literária e o espaço, mas também sobre a maneira como elas são formatadas (COLLOT, 2014:11, tradução nossa).⁹

As abordagens *geográficas* (da literatura) se relacionam ao contexto espacial e temporal no qual as obras são produzidas, em termos de história e lugar, ou à identificação dos referentes geográficos das obras, criando a possibilidade de uma geografia da produção narrativa no espaço vivido. As abordagens *geocríticas*, termo que Michel Collot toma emprestado de Bertrand Westphal (2007), analisam as representações e as significações do espaço na narrativa, propondo o ponto de vista de uma construção pessoal, um espaço pensado, proposto, construído; e as abordagens *geopoéticas* enfocam ambos os contextos narrativos e referenciais, e ainda as relações entre a ficção e o espaço, além da espacialização do texto, ou seja, sua forma ou gênero textual (no caso desta tese, o romance), propondo uma espacialidade narrativa. Esse três níveis de análise recuperam as três faces do signo linguístico (referente, significado e significante) e correspondem às três dimensões do espaço literário: “*os lugares reais; a construção de um ‘universo imaginário’ ou de uma ‘paisagem’; a espacialidade própria do texto*” (Collot, 2014:11, tradução nossa).¹⁰ Ou seja, os princípios recuperam os lugares reais sobre os quais de alguma maneira se constrói a ficção, já que o espaço é condição primária; a construção narrativa em si de um universo imaginário ou de uma paisagem a qual a história se entrelaça, uma ficção narrativa do espaço; e a espacialidade própria do texto, sendo a escolha do gênero textual e fazendo parte do estilo do autor.

⁹ Todas as traduções de referências em língua estrangeira encontradas no corpo do texto são de nossa autoria. O texto original consta sempre em nota de rodapé. No original: Le terme de “géographie littéraire” recouvre en effet des orientations diverses, qu’il importe de distinguer tout en essayant de les articuler : des approches de type *géographique*, qui étudient le context spatial dans lequel sont produites les oeuvres (une géographie de la littérature) ou qui repèrent les référents géographiques auxquels elles renvoient (la géographie dans la littérature); des approches de type *géocritique*, qui analysent les représentations et les significations de l’espace dans les textes eux-mêmes; des approches de type *géopoétique*, qui se concentrent sur les rapports entre la création littéraire et l’espace mais aussi sur la façon dont ils sont mis en forme.

¹⁰ No original : des lieux réel; la construction d’un ‘univers imaginaire’ ou d’un ‘paysage’; la spatialité propre au texte.

A geografia deve considerar os espaços concretos e diversos do mundo real, por assim dizer, em sua materialidade e em suas dimensões temporais, sociais, culturais e econômicas. A geografia da literatura nos situa num repertório de discussões para a organização do contexto espacial e temporal da produção literária, suas relações sociais e simbólicas e o meio onde ela circula.¹¹

A geocrítica se ocupa da análise das representações do espaço nas narrativas. Esse conceito trata da maneira de pensar o espaço ficcional, sua criação geográfica imaginada e suas instâncias narrativas (autor, narrador, personagens), levando em conta as influências do espaço referencial sobre suas representações literárias. A geocrítica oferece uma maneira de analisar as diferentes cartografias, representações e metáforas que os romances produzem, bem como visualizar o panorama urbano que o *corpus* da tese origina. A representação da cidade pode ser considerada uma metáfora essencial na literatura. Metáfora, enquanto transposição do real, representação do objeto-cidade capaz de produzir novos sentidos pelo questionamento de seu *status quo*. A geocrítica tem um objeto de análise potencial, relevante e multifacetado em seu cerne. Para ela, a cidade não é um mero cenário. A cidade na literatura é uma experiência complexa, que envolve, sobretudo, um trabalho de linguagem, seja no modo de narrar os espaços, seja no modo de pensar os espaços, como representação mental.

A geopoética se encontra aqui para tratar das representações do espaço e as formas literárias. Georges Perec, em *Espèces d'espaces*, faz da narrativa o próprio processo arquitetônico de construção do livro, ordenado por tamanho e proximidade com o narrador. A representação do espaço e a forma literária estão intimamente ligadas em conteúdo e espacialidade, o livro não pode ser de outra maneira. Além disso, cada espaço vai favorecer um tipo de história. A cidade, em sua riqueza de elementos, sejam materiais ou imateriais, beneficia o gênero romance. Sua temporalização/contextualização mais aprofundada, com a inscrição de uma multiplicidade de elementos para a composição do cenário e ainda o desenvolvimento de pensamentos ou mentalidades sobre esse mapa-cenário construído, deve ser mais

¹¹ Além de propiciar a exploração de uma revisão histórica da cidade, a geografia da literatura pode elucidar as implicações sobre cada obra, dentro do seu contexto espaço-temporal. A cidade se modifica bastante no tempo do recorte do *corpus*, há lugares (edifícios, comércios, bairros, zonas, ruas, etc.) que deixam de existir ou que passam a existir ou mesmo o modo de ocupar a cidade muda. Para lidar com esses fatores nos mapas de trabalho é preciso estabelecer o entendimento de alguns conceitos de modo que a geografia literária não nos restrinja o campo de análise, criando uma segmentação, ao invés de uma fluidez para a construção da ideia de paisagem, bem como de experiência urbana.

bem compreendida na estrutura do romance, pois seu interesse é sempre mostrar o desenvolvimento dessas personagens e sua maneira de pensar o mundo, em última análise, é a redefinição do sujeito no mundo, de um sujeito moderno no mundo.

A cidade se articula com a narrativa dentro de inúmeras experiências, delineando movimentos que apontam para caminhos distintos. O livro não é apenas objeto, ele emprega uma conexão com outros elementos, sejam outros livros, mapas, cidades ou pessoas, não sendo elemento fechado, finito, de representação estática, pois, quando em relação a outros objetos ou seres no mundo, se atualiza a todo o momento em que é lido. Sobre esse aspecto Gilles Deleuze e Félix Guattari explicam:

É a mesma coisa para o livro e para o mundo: o livro não é uma imagem do mundo, de acordo com uma crença arraigada. Ele faz rizoma com o mundo, há uma evolução paralela do livro e do mundo, o livro garante a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele for capaz e se puder) (DELEUZE; GUATTARI, 1980:18, tradução nossa).¹²

Quando se fala de uma cidade, não se fala apenas de uma cidade, seja real ou ficcional, mas de diversas construções físicas, palpáveis, coletivas, sociais, políticas, culturais, mentais e subjetivas, que se entrecruzam, se sobrepõem e se misturam. O espaço afeta a narrativa e a narrativa afeta o espaço intermitentemente, provocando o que Deleuze e Guattari chamam de desterritorialização e reterritorialização.

Nesse contexto, a literatura (e as artes) mantém com o mundo uma relação mimética importante, ela sai do seu confinamento estético e reintegra-se ao mundo. Sob a influência e a popularidade do historicismo e do *linguistic turn* do final dos anos 1960, a literatura teve a sua dimensão referencial espacial negligenciada, sendo priorizadas suas dimensões temporal e interpretativa, hermenêutica. Ainda assim, o *linguistic turn* está alinhado com o que viria depois, pois concebe, por exemplo, a ideia de horizonte como ponto de vista de um sujeito¹³, uma noção considerada bastante importante para

¹² No original: C'est la même chose pour le livre et le monde : le livre n'est pas image du monde, suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde, il y a évolution parallèle du livre et du monde, le livre assure la déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation du livre, qui se déterritorialise à son tour en lui-même dans le monde (s'il en est capable et s'il le peut)

¹³ Gadamer, um dos teóricos que se debruçou sobre os estudos linguísticos, entende a implicação do horizonte na noção de ponto de vista. Ele afirma que o horizonte é a medida do alcance da visão e que, portanto, inclui tudo o que pode ser visto de um ponto específico. Projetar um horizonte é enxergar longe. O horizonte está no limite dessa estrutura. "A person who has no horizon is a man who does not see far

nós. Dessas abordagens, sobraram resquícios de uma espécie de tabu: quando essa referência real, fora da literatura, no mundo, é mencionada, deve ser desconsiderada da narrativa. A narrativa é uma coisa e o mundo real é outra. Isso vai de encontro com a explicação de Deleuze e Guattari que desdobra e interliga ficção e realidade. É claro que se necessita ter muito cuidado quando se aborda o espaço referencial em narrativas, pois não se pode nem estabelecer uma ligação ingênua nem obliterá-lo completamente. A relação ingênua entre literatura e seu referencial geográfico pressupõe a falta de criação estética dentro de uma reflexão constituinte de uma paisagem, sempre subjetiva, sempre um recorte, um ponto de vista. Já seu completo esquecimento prescinde de uma gama de noções e experiências compartilhadas, o que nos faz seres sociais e humanos.

No final dos anos 1960 e com mais força nos anos 1970, a ênfase numa abordagem espacial na literatura, ressurge. Alguns teóricos franceses como Henri Lefebvre, Michel Foucault, Michel de Certeau, Paul Virilio, Pierre Bourdieu e mesmo Roland Barthes, começam a dar mais importância ao espaço em suas pesquisas e em seus textos. Os britânicos Doreen Massey e David Harvey também têm grande influência na discussão da geografia e seus aspectos políticos, sociais e culturais, e suas ideias reverberam no campo da literatura.

Com uma mudança de paradigma já estabelecida, a teoria da literatura tem buscado cada vez mais métodos e ferramentas ligados à geografia para a análise da inscrição das narrativas no espaço e as representações do espaço no texto. Trabalhos enfocando o espaço vêm ganhando força e reentrando nos domínios acadêmicos. Atualmente, além de Collot, Westphal também indica a geografia como um novo lugar para a leitura crítica da literatura, pois essa tem caráter interdisciplinar e põe o espaço, os lugares e o funcionamento geográfico no centro do pensamento analítico. Dessa forma, a palavra realidade passa a ser entendida como plural e abre-se a perspectiva da *referencialidade* na obra. Segundo esse autor, em plena era pós-moderna, é impossível dizer que o mundo concreto e construído seja mais ou menos “real” que o mundo de papel ou que o mundo virtual.

Essa noção nos aproxima da noção de Deleuze e Guattari, pois trata o referente do espaço com mais maleabilidade, sendo assim, dentro na narrativa, as possibilidades

enough and hence overvalues what is nearest to him. On the other hand, 'to have an horizon' means not being limited to what is nearby, but to being able to see beyond it" GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. New York: Continuum, 1997, p. 302.

de criação e de leitura tornam-se múltiplas. Se o espaço está no centro do pensamento, é a partir dele que as narrativas se irradiam e que as análises se organizam. Não sendo um elemento dissociado ou dissociativo, o espaço se liga ao tempo e nesse conjunto de espaço-temporalidade se faz experiência e paisagem.

Para ancorar a ficção em uma geografia verossímil, mas não exatamente real, há caminhos a percorrer. Moretti afirma que “a geografia não é um recipiente inerte, não é uma caixa onde a história cultural ocorre, mas uma força ativa, que impregna o campo literário e o conforma em profundidade.” (Moretti, 2003:17). Por isso, é importante situar o tempo e os espaços ocupados, pois eles completam o sentido da obra em sua referencialidade, tornando-a mais rica. Essa referencialidade, para o leitor, se apresenta em níveis de profundidade e conhecimento; ou seja, quanto mais o leitor souber sobre aquele local, mais relações ele poderá estabelecer e mais plena de sentido aquela leitura poderá resultar. Contudo, o fato de não saber absolutamente nada sobre o lugar referido em uma obra não afeta negativamente, nem invalida a sua leitura, apenas a torna outra.

2.2 Referencialidades

A referencialidade é um dos conceitos mais importantes para o entendimento da ligação entre a cidade, os mapas e os romances, pois auxilia a encontrar na literatura a melhor expressão da relação concreta, simbólica e mesmo afetiva que une um escritor a um lugar (e um leitor a um lugar), ao passo que nos ajuda a perceber o espaço onde a literatura se desdobra.

Quando falamos de mundos ficcionais e reais, não nos obrigamos a correlacioná-los em uma relação de verdadeiro ou falso; essa é a lógica primária do mundo, nossa primeira associação. Nós acreditamos no princípio da não-contradição. No caso do romance, esse princípio está internalizado e se relaciona a noções fundamentais da nossa cultura, por exemplo, às noções de sucessão temporal, causalidade e à crença na materialidade dos fenômenos do mundo. Essas são convenções, o modo como pensamos o funcionamento do mundo e que correspondem ao nosso cotidiano. Para o bem desse funcionamento, agimos como se uma *construção* fosse um *fenômeno*

natural. Não questionamos o fenômeno. É aqui que a questão da verossimilhança e sua polissemia se encaixa.

Tzvetan Todorov revisa questões de verossimilhança e nos propõe pensá-las, desde sua definição mais ingênua, que é essa relação de verdadeiro ou falso, passando pela desconstrução da retórica na ficção até a dubiedade do conceito quando esse se conecta com o discurso cômico. Para esse autor, a verossimilhança não está relacionada diretamente com o verdadeiro ou com o real, ela cria um efeito de realidade, produzindo relações que se estabelecem e se mantêm na escritura e na leitura de um texto, com suas próprias leis. Na ficção, a verossimilhança pode se relacionar diretamente com o mundo referencial ou tangenciá-lo, por meio de outra obra de ficção ou entendimento criado do mundo, desde que esteja de acordo com um sistema de procedimentos aplicável. Outro ponto levantado pelo autor é a lógica da comédia, diferente das regras de convivência do mundo. Sendo a comédia, quase sempre esdrúxula, ela oferece distintas possibilidades de interpretação do mundo e de leitura de um texto. Portanto, não se trata de estabelecer uma verdade unívoca, a qual um texto deve se agarrar para conter algum sentido, mas de aproximar o discurso a um referente, ou ao discurso de um referente. Dizer a verdade é menos importante do que convencer de que algo é crível, logo, o verossímil está ligado à retórica, ao modo como a história é narrada.

Utilizaremos o termo “aderência” para indicar essa ligação entre referência e ficção e essa aderência dos referentes na narrativa está atrelada a uma série de fatores e é necessário observá-los, entendê-los e contabilizá-los.

Quando empregamos os termos referencialidade e intertextualidade, partimos de construções multifacetadas e nos questionamos sobre prestar contas à realidade, ou não. Por exemplo, o critério central desta pesquisa é a referência a Porto Alegre bem como os lugares dentro da cidade de forma primordial e não episódica. Utilizamos mapas da cidade, logo é preciso ter cuidado ao mencionarmos a realidade referencial. Às vezes, mencionar a cidade real ou qualquer outro fator da realidade torna-se um tabu teórico, mesmo que os romances escolhidos projetem suas narrativas sobre o plano de uma cidade no mundo real. A premissa da mimese como intertextualidade é de que, para ler uma obra de ficção, todas as inferências partam de evidências do texto e não de fatores externos. É muito difícil que nossa leitura não seja contaminada pela leitura do mundo, dos discursos produzidos, e por sua materialidade paralelamente. As referências da

cidade estão intimamente conectadas aos romances, e os leitores se projetam na leitura do romance, assim como o escritor o fez no seu processo de escrita. Nesse sentido, não há como nos eximir da subjetividade, se negarmos isso, estaremos fadados à frustração. Para Antoine Compagnon, o problema da representação, da referência ou da mimese é uma espécie de questão tabu da crítica, e, acrescentamos, da teoria; por isso ele propõe repensá-lo a partir de uma pergunta que ele mesmo diz ser um simplório clichê: do que fala a literatura? Essa pergunta se divide em duas respostas: a literatura fala do mundo e a literatura fala da literatura.

Dizer que a literatura fala do mundo, das coisas materiais, primeiramente remete à ideia de arbitrariedade da língua e sua autonomia relativa com relação à realidade. Para Ferdinand Saussure e Charles Sanders Peirce, o referente não existe fora da linguagem. Para esses teóricos, a literatura fala da literatura, e o referente é produzido pela significação e depende da interpretação. Roman Jakobson introduz as funções da linguagem e, quando propõe a função referencial, conecta a linguagem com seu contexto real, criando um modelo que aproxima a referência de uma descrição do mundo. Não há um meio de isolar a linguagem, de desespacializá-la. A linguagem não existe sem um referente. Portanto, a literatura fala do mundo e da literatura, que por sua vez fala do mundo, desde um ponto de vista construído no mundo, e ainda que subjetivo, compartilhador de regras gerais seja da língua, seja da constituição social e das relações.

Para Roland Barthes, a narrativa não é uma representação nem direta nem construída exclusivamente na linguagem, mas a construção de um espetáculo enigmático, aproximando a questão da representação à da verossimilhança, como convenção compartilhada. A partir desses pontos de vista, Compagnon conclui que “a referência não é a realidade; o que chamamos de real é apenas um código. O objetivo da mimese não é produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão de discurso verdadeiro sobre o mundo real” (Compagnon, 1998:127, tradução nossa)¹⁴.

A referencialidade é essa assimilação de que é preciso construir a ilusão de um discurso que se proponha real, de acordo com o mundo e com seus discursos produzidos. Ela não é pastiche da realidade, é a intrincada elaboração de uma

¹⁴ No original: la référence n’a pas de réalité; ce qu’on appelle le réel n’est qu’un code. Le but de la *mimèsis* n’est plus de produire une illusion du monde réel, mais une illusion de discours vrai sur le monde réel.

compreensão do mundo, além de ser um elemento importante na construção da paisagem na narrativa e das relações que seus narradores e personagens têm com ela.

A paisagem também é importante para a personagem ou narrador, pois os vínculos são estabelecidos com o lugar por meio da construção da paisagem e não apenas na figuração em um cenário aleatório. O narrador e as personagens aderem à paisagem, não estão descolados num mundo referencial cheio de itens e elementos desconectados. Há sempre uma relação com e entre as coisas.

Westphal apresenta uma noção que nos ajuda a pensar a construção da paisagem em termos mais objetivos: o realema. Realemas são realidades não linguísticas e formam o repertório de elementos que ajuda a construir o espaço da narrativa e suas relações intratextuais e intertextuais. Para outro teórico, Even-Zohar, deve-se entender como ponto de partida a relação de instabilidade entre o texto e o referente. O referente (no mundo) se torna um realema (na narrativa), uma espécie de marcação, ponto de referência, objeto transposto na narrativa. Tendo em mente que os realemas são elementos culturalmente construídos, inevitavelmente ligados a uma época e a um lugar, parece lógico que eles componham singularidades¹⁵. Os realemas não são a coisa em si nem a definição da coisa, são constructos situados espaço-temporalmente. E mesmo em narrativas com temporalidades não-lineares, a geografia e o espaço são elementos chave para o desenvolvimento da trama, há um grande investimento em descrições com uso de realemas e todo um conjunto de referencialidade, justamente para fixar onde o narrador ou as personagens estão no tempo. Essas narrativas ampliam as possibilidades da relação espaço-tempo.

Os realemas podem ter: a) um uso mais bruto na narrativa, isto é, mais ligados a sua referencialidade no mundo real; ou b) um uso mais refinado, menos ligados a sua referencialidade. Em ambas as propostas de uso dos realemas, a ficcionalização é parte do processo de integração dos elementos na construção da paisagem. O trabalho do escritor passa pela referência do real, antes de entrar na ficção, porque antes de escritor, é ser humano que carrega experiências específicas de uma realidade. Contudo, para Westphal, a literatura jamais reproduz o real, ela atualiza suas potencialidades novas e

¹⁵ Por exemplo, se dissermos que muitos bondes circulavam em Porto Alegre em 2010 e que isso dificultou a chegada de um determinado homem à inauguração da Igreja das Dores, temos muitas incongruências. A menos que estejamos encarando uma narrativa como *Matadouro 5* (1969), de Kurt Vonnegut ou *Cloud Atlas* (2004), de David Mitchell, nas quais a temporalidade é desconstruída, esses elementos não podem compartilhar o mesmo referente de tempo ou espaço.

não expressas que interagem com o real de forma mais bruta ou mais refinada, de acordo com o uso dos relemas.

Dentro dessa perspectiva, a geocrítica diz respeito a essas representações potenciais do espaço na narrativa, seja no romance ou obra ou conjunto de obras literárias. O termo *geocrítica* dá conta não da realidade geográfica, mas dessa invenção geográfica. Ele se ocupa da geografia narrada, recriada e imaginada pelo autor, bem como das implicações, das imagens e das significações que o texto pode produzir. O conceito de Westphal está embasado em Deleuze e Guattari, no que tange ao desenvolvimento da ideia de *tempscule*, espaçamento, territorialização e desterritorialização, e de livro rizoma. São essas noções que articulam a multiplicidade de elementos com outros segmentos da sua teoria. O pensamento desses teóricos cria uma espécie de transgressão espacial, que geralmente é o resultado de uma tensão, uma turbulência. As representações do espaço são compostas por uma coleção de relemas que formam um conjunto de referencialidade, versão de realidade, uma ficção. Essas realidades potenciais são invenções geográficas, com escolhas deliberadas e, ao mesmo tempo, preestabelecidas pelo contexto, por um espaço-tempo determinado, a construção de um ponto de vista, sempre uma construção turbulenta, porque dentro da própria natureza instável do ser.

Sendo a paisagem na narrativa um olhar invariavelmente subjetivo, o que é percebido pelo escritor como a cidade real nem sempre terá correspondência na cidade narrada (ou vice-versa). Quanto mais elaboração houver, mais certos podemos estar de que a cidade está sendo pensada e, portanto, mais repertórios estão sendo fabricados a partir da sua referência. A geocrítica justamente leva em consideração a interação entre o espaço real e as representações desse espaço, conferindo fluidez à interação entre os mapas reais ou mentais, e seus usos como base para uma cartografia ficcional, sendo parte da construção da paisagem, mas não sua integralidade.

Na perspectiva da referencialidade, a proposta de Westphal para a geocrítica consiste na escolha de um lugar com carga histórica e cultural e na comparação das diferentes cartografias e imagens produzidas, por meio da arte ou da literatura, bem como os significados gerados que o conjunto propõe, para elaborar uma visão heterotópica de espaço:

Heterotópico é qualquer “contra-lugar”, onde os lugares “reais” são representados, contestados, invertidos. A heterotopia foucaultiana é este espaço que a literatura investe de sua qualidade de “laboratório do possível”, de experimentadora de todo o espaço que se desdobra tanto no campo da realidade quanto às suas margens. A heterotopia permite o indivíduo justapor diferentes espaços em um mesmo lugar, mesmo sendo eles a priori incompatíveis. Pois a heterotopia funciona segundo um duplo princípio de abertura e fechamento que faz desses esses espaços ao mesmo tempo isolados e acessíveis (WESTPHAL, 2007:107, tradução nossa)¹⁶.

A perspectiva heterotópica garante o envolvimento de um espaço de simbólico, que ele chama *espace d'illusion*, com um espaço referencial real, a própria cidade a qual a narrativa está ancorada. Nesse sentido, o mapa se torna um ícone da representação do espaço por permitir a visualização de uma cartografia metafórica presente na narrativa, sobre sua cidade de sua referência, e os realemas se tornam itens da paisagem. Porém, na mesma medida que o mapa possibilita uma visão macro dos espaços, ele carece de suas referências narrativas. Os mapas se constituem de lugares, fronteiras e traçados, e apenas podem gerar uma compreensão de sua abrangência por serem, de fato, mais simples do que sua própria interpretação. O processo torna-se circular: é preciso ler o romance, estabelecer sua relação espacial na cartografia, analisar a cartografia produzida e depois voltar ao romance para que a análise seja eficaz. Provoca-se assim um movimento de ida e volta do texto à cidade: o espaço se projeta na narrativa e se projeta no corpo da cidade, através do mapa.

Entender como pensamos a referencialidade e seus elementos é ponto central para que não haja uma leitura ingênua dos romances e, por consequência, da pesquisa. O trabalho com mapas proporciona exatamente essa ligação entre a geografia e a literatura; entre o real e o ficcional, a referência e a narrativa. Cada mapa de cada romance torna visíveis os elementos que compõem a experiência daquela narrativa e seu processo. Não seria possível, no nosso entendimento, que uma narrativa pudesse se descolar do espaço nem que o espaço fosse um referente construído separadamente. Isso enfraqueceria o que compreendemos como construção narrativa do espaço.

¹⁶ No original: Est hétérotopique tout « contre-site » où les sites « réels » sont représentés, contestés, inversés. L'hétérotopie foucauldienne est cet espace que la littérature investit en sa qualité de « laboratoire du possible » d'expérimentatrice de l'espace intégral qui se déroule tantôt dans le champ du réel, tantôt en marge de celui-ci. L'hétérotopie permet à l'individu de juxtaposer plusieurs espaces en un même site, ceux-ci fussent-ils *a priori* incompatibles. Car l'hétérotopie fonctionne selon un double principe d'ouverture et de fermeture qui rend ces espaces à la fois isolables et accessibles.

Para elucidar a nossa perspectiva de impossibilidade de dissolução do cronótopo na literatura, apresentamos o seguinte exemplo: em 2015, a FCB-Brasil¹⁷ criou para a *Smiles* (o programa de milhagens da empresa Gol Transportes Aéreos) o *Trip Book*¹⁸, um e-book que muda o que os criadores chamam de “cenário da história” de acordo com a localização do leitor. O mote do *gadget* é: “Já imaginou um livro cuja história se passa na cidade onde você está?”.

A proposta é que vários escritores criem narrativas em que o elemento cidade esteja em grande parte envolvido. A primeira narrativa do aplicativo, escrita por Marcelo Rubens Paiva, conta a história de um casal paulista que, para tentar reavivar seu relacionamento, volta à cidade onde passou sua lua de mel. Até aqui, nada de extraordinário. A questão central do produto, como consta em sua divulgação, é experimentar “ler um livro de um jeito completamente novo, sentindo-se dentro da história, onde quer que você esteja”.¹⁹ Qual seria essa cidade? Onde os protagonistas vão para animar sua relação? O ponto é que não há de fato *uma* cidade em que a narrativa acontece. De que maneira? Na história, a cidade é e não é referencial, tem e não tem referências específicas. Apesar de ser fundamental para a trama e para o aplicativo, a cidade muda de acordo com a geolocalização do leitor. Por exemplo, se você está em Paris, o aplicativo identifica sua localização, e, então, a história passa a acontecer em Paris, referenciando lugares nesta cidade. Esta é sem dúvidas uma obra apenas possível nos tempos de hoje. No entanto, uma das limitações do aplicativo é que para que a história seja acionada, o leitor tem um número limitado de cidades em que precisa estar: Buenos Aires, Lisboa, Nova Iorque, Paris, Rio de Janeiro ou Roma.

O *slogan* já denuncia que se trata de um projeto falho, que trata a literatura de maneira muito superficial, afinal, sentir-se dentro da história, onde quer que você esteja não é exatamente um diferencial do aplicativo. A literatura de qualquer maneira deveria

¹⁷ Em sua página oficial, a FCB Brasil, derivada da *FCB Global (Foote, Cone & Belding)* se descreve como “uma agência multidisciplinar capaz de entregar projetos de comunicação integrada, que vendem hoje e constroem marcas ao longo do tempo”. A empresa possui escritórios em São Paulo e no Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.fcbbrasil.com.br/>, acesso em 14/08/15.

¹⁸ Ver vídeo de lançamento disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6NdOJT3zWW8>, acesso em 14/08/15.

¹⁹ Veja a descrição completa do aplicativo no site da Google Play <https://play.google.com/store/apps/details?id=ag.brave.fcbsmiles.tripbook&hl=en>

ser um mergulho. Um livro, em geral, tem o poder de abduzir o leitor para mundos particulares. A proposta não traz um jeito completamente diferente de ler, uma nova experiência de leitura, mas aproxima a literatura e a tecnologia. O livro-aplicativo, por assim dizer, é uma proposta apenas possível nos dias de hoje, com a tecnologia disponível hoje. E de certa forma, mal aproveitada. Há muitas outras maneiras de se misturar literatura, tecnologia, geografia e mapas, muitas maneiras mais criativas e menos redutoras do que a deste aplicativo.

Intriga-nos, em função da proposta do aplicativo, se a cidade na narrativa como construção da paisagem urbana existe ali enquanto ponto de vista, cenário ou não? A resposta nos põe diante de um paradoxo: a cidade é uma espécie de Gato de Schrödinger²⁰ da narrativa. Ela existe ali enquanto cenário e construção, pois a ideia dessas cidades está no imaginário popular (ou o aplicativo não teria sentido de existir), ao passo que, como criação ficcional não existe, pois suas referências (parques, monumentos, ruas, restaurantes, etc.) são as da cidade onde o leitor está naquele momento, tais quais. As referências vão sendo inseridas no texto a partir de um dispositivo de geolocalização, ou seja, a história se desenvolve em qualquer uma das cidades disponíveis no aplicativo, não havendo construção de um pensamento paisagístico na narrativa, mas, ao mesmo tempo, havendo um cenário já pensado e, principalmente, construído no imaginário do leitor.

Mas seria isso a construção (ou ao menos parte da construção) da paisagem na narrativa? Com seus referenciais e conjunto de realemas? O mais próximo de uma resposta para esse paradoxo a que chegamos é pensar que a emergência da paisagem na literatura não pode deixar de considerar o mundo real, seu referente, nem o sujeito que está no mundo. Não há trabalho de criação sem a reflexão sobre o mundo e suas relações. Em última instância, a paisagem sempre terá um referente, mesmo que não seja um espaço objetivo, mensurável.

²⁰ O Gato de Schrödinger é uma experiência da física e da filosofia proposta por Erwin Schrödinger, em 1935, e serve para demonstrar um paradoxo. Ele se vale do seguinte exemplo, aqui simplificado, para demonstrá-la: há um gato fechado em uma caixa, ninguém sabe se vivo ou morto, portanto, o gato está morto-vivo. Em alguma instância, o exemplo também demonstra o problema do ponto de vista. Até que alguém abra a caixa e olhe o gato, não se pode saber de seu estado. Portanto, é preciso implicar um olhar, e mais, um olhar que será responsável pelo estado (vivo ou morto) do gato no momento em que abrir a caixa.

Quanto à questão temporal, o *e-book* também pode cair em anacronismos se não houver uma maneira de atualizar o aplicativo, mas está em vantagem quanto ao livro, justamente por essa possibilidade existir. A ideia de atualizar uma obra não é necessária para a literatura, mas para a tecnologia, atualizar é preciso. Aliás, a obra literária, por ser um constructo de relações, apesar de aberta, é apenas atualizável no momento em que é lida, na relação com o leitor. A tecnologia, se não atualizada, se torna obsoleta.

É justamente no conjunto espaço-temporalidade que as metáforas da cidade aderem na narrativa. No aplicativo, a história seria a mesma e apenas a “paisagem” mudaria. Isso é o caminho contrário à ideia de construção de uma paisagem subjetiva e única na ficção, tendo a cidade como referência. O ponto crucial é a narrativa dos espaços. Como imaginar obras já consagradas, nessa lógica do aplicativo? Por exemplo, um *Caminhos cruzados* (1935) que mudasse conforme a cidade em que o leitor se encontra? Como imaginar esta obra sem a Travessa das Acácias e sem a ligação do professor Clarimundo com o lugar onde vive, sua janela de observação do mundo ou com o tempo de formação da cidade de Porto Alegre?²¹ Tudo é parte de uma complexa constituição que começa ainda na espacialização do pensamento, no dia a dia das relações entre as pessoas e com o espaço. Esse é o início da produção do espaço, o que está no pensamento e é anterior a sua produção material, o que toca nos valores simbólicos e suas significações. A geocrítica enfatiza a narrativa dos espaços e abre uma discussão sobre o cotidiano e sobre como a vida está implicada nele e na produção dos espaços. Collot resume:

O espaço não é para os escritores somente um limite, uma moldura externa, mas ele está investido de valores, de significado e de seus imaginários mais íntimos, portadores de um potencial considerável de invenção linguística e formal (COLLOT, 2011:34, tradução nossa).²²

A complexidade se evidencia, pois não é possível simplesmente afirmar que não há narrativa se não há construção do espaço, tendo em vista o aplicativo. Mas, certamente, não há construção do espaço sem uma narrativa, seja no pensamento, seja no cerne da escritura, seja na recepção do leitor, seja em seu percurso real. Collot

²¹ Como *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, poderia ser pensado em outro lugar que não São Paulo, no dia 9 de maio de 2000, numa terça-feira?

²² No original: L'espace n'est pas seulement pour les écrivains un cadre extérieur mais il est investi des valeurs et des significations de leur imaginaire le plus intime et porteur d'un potentiel considérable d'invention linguistique et formelle.

aborda, na literatura e na arte, a noção de paisagem, uma definição essencial dentro da geografia e da literatura, posto que as construções narrativas do cenário, por serem mais subjetivas do que objetivas, se tornam sempre paisagem. O papel da referencialidade na narrativa da paisagem é justamente não fazer do espaço um terreno móvel onde a ação ocorre, mas oferecer elementos que proponham diferentes possibilidades narrativas.

A paisagem é um fenômeno, ainda conforme Collot, um fenômeno que não é nem pura representação nem simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista (Collot, 2011:18). Ela oferece um modelo para outro tipo de racionalidade, um pensamento criador, ato estético em que um sujeito enquadra o mundo para compreendê-lo.

Collot trata ainda, especificamente, de uma geografia literária que é capaz de abarcar as diferentes dimensões do espaço literário (referências a lugares reais, construção de paisagens ou universos imaginários e mesmo a espacialidade do texto). Tanto a geografia literária quanto a geocrítica podem nos mostrar como uma obra ou um conjunto de obras se enraíza em um lugar, e, ao mesmo tempo, como um lugar se enraíza num conjunto de narrativas, tornando-se complementares, o espaço afetando a narrativa e a narrativa afetando o espaço. No entanto, não é apenas o mapeamento das obras que garante uma verdadeira geografia literária. A cartografia propõe uma leitura, mas precisa de ferramentas para que a volta ao espaço narrativo não se esvazie na própria representação gráfica. Assim como um aplicativo que apresenta opções de paisagens descoladas da narrativa igualmente se torna vazio.

Temos construções essencialmente subjetivas que se apresentam em diferentes níveis: o pensamento da cidade para o romance, da cidade na narrativa, da cidade do autor, a cidade anacronicamente, tudo isso a partir de experiências distintas, de autores, narradores, personagens e teóricos. Uma miríade de tentativas de capturar e compreender o real, o referencial e o ficcional. A cidade desvendada a partir da experiência dos autores na própria cidade, sendo uma espécie de *mise en abyme* de construções e perspectivas.²³

²³ As cartografias que propomos não servem apenas para realizar uma demarcação de lugares que aparecem nas obras, mas para fazer um levantamento desses itens da paisagem (realemas) que formam referencialidades. Dessa maneira, podemos observar as relações entre os lugares e as obras.

Além de apontar para a construção da ideia dos lugares, das paisagens, nossas cartografias mostram, pelo contraste, os lugares que foram preteridos, esquecidos ou simplesmente que não tiveram importância, lugares que não são literários. As memórias se constroem igualmente de experiências, invenções, esquecimentos e apagamentos. Nesse caso, os lugares e os não-lugares, usando a expressão de Marc Augé, para espaços de transitoriedade ou que não se constituem importantes o suficiente para serem narrados, os espaços marcados e não marcados, os percursos e os não percursos, têm igual importância para o estudo. Tudo se torna referência na representação.

A representação é uma espécie de tradução de uma parte do que convencionamos chamar “real”, uma tentativa de apreender o mundo numa imagem mental, um simulacro. A relação que se cria entre os romances e a realidade é complexa, porque ultrapassa a representação e necessita de uma coerência discursiva e substancial que precisa exprimir mais do que uma lógica entre o texto e o mundo real. Essa coerência precisa ser uma construção que se mostre além da mera caricatura ou reprodução do real e passe à composição ficcional a partir da noção de referencialidade. É nesse sentido que aqui entendemos representação, esse agenciamento (do autor na narrativa) que permitirá sua construção que compõe a teia do espaço ficcional. Referencialidade não é o mesmo que representação e também não é o mesmo que referência. Não é, porque empobreceria a discussão a ponto de levá-la a um debate em que o fim seria a sua anulação. Segundo Westphal, apenas a descrição do espaço não reproduz um referente, é o discurso construído que, de fato, funda o espaço na narrativa:

A representação é a tradução de um tronco em uma derivação – este tronco podendo ser o “real” (o mundo) e a derivação o “ficcional” (imagem mental, simulacro). Sendo assim ela relaciona ao menos duas instâncias e suscita uma comparação do tipo “mesmo, outro, análogo” (Ricoeur). Enfim, a representação é veiculada pela palavra, pela imagem, pelo som, etc. (sistema de signos). A representação [...] opera uma atualização distinta daquele tronco em um novo contexto (WESTPHAL, 2007:126, tradução nossa).²⁴

²⁴ No original: La représentation est la traduction d’une souche dans un dérivé – cette souche étant parfois le « réel » (le monde) et le dérivé le « fictionnel » (image mentale, le simulacre). Du fait qu’elle met en relation deux instances au moins, cette extension suscite une comparaison du type « même, autre, analogue » (Ricoeur). Enfin, la représentation est véhiculée par le mot, l’image, le son, etc. (système de signes). La représentation [...] opère une actualization décalée de cette souche dans un nouveau contexte.

A representação é veiculada pela palavra, é a palavra que cria o lugar e é a palavra que o reatualiza. A realidade já existente é ressimulada no discurso, a representação ficcionaliza o “tronco” (*souche*) que é o real, de onde a narrativa se desvia, como uma realidade paralela. A construção da paisagem é fruto da criação poética e da observação subjetiva da realidade e de seus elementos e situações. Se alguém dissesse “por favor, imagine Porto Alegre”, o resultado seria uma ressimulação, parte imaginada e parte baseada na referência da realidade. E mesmo que quem fosse imaginar jamais tivesse pisado em Porto Alegre ou visto alguma imagem sua, haveria ainda à disposição um repertório de referências de tantas outras cidades (vistas, visitadas, lidas ou apenas mencionadas).

Henri Lefebvre cria três categorias de espaço que podem ser úteis para organizar o debate quanto à noção de referencialidade e que reverberam no trabalho de Westphal: o espaço percebido (prática concreta do espaço); o espaço concebido (representação do espaço, por exemplo, o espaço dos urbanistas e dos planejadores de cidade); e o espaço vivido (constituído pelos espaços de representação e por todos os espaços vividos através das imagens e símbolos). Como dito anteriormente, a representação requer uma coerência discursiva, consubstancial à linguagem que exprime coerência com o mundo, pois é a palavra que cria o espaço, mas o que há entre o espaço e a palavra? Um sujeito, um pensamento, inserido na história, na cultura, em suma, no mundo. A narrativa, o espaço da palavra, seja na ficção ou para referenciar as coisas do mundo, precisa poder transitar no “entre”. Isso significa que a referência das coisas do mundo na narrativa deve ter seu espaço no mundo e na narrativa separadamente. Como signo precisa estar completa num *entre-lugar* que finalmente seria a linguagem, mas a linguagem como experiência de criação conceitual de um sujeito. E se há um sujeito, é preciso que se estabeleça de onde fala e se esse lugar é absoluto em sua referência ou se parcial. Se há sujeito, tem que estar envolvido aspecto cultural, político, social, etc. Portanto, é sempre um lugar relativo, o que abre o paradoxo de que a linguagem cria o lugar, mas não o cria de fato, pois a linguagem o precede ao mesmo tempo em que é afetada por ele:

O discurso sobre o espaço implica uma verdade do espaço, que não pode vir de um lugar situado no espaço, mas sim de um lugar

imaginário e real, portanto surreal, no entanto, concreto. E ainda conceitual. (LEFEBVRE, 1974:291, tradução nossa).²⁵

A representação deve sempre estar em função do real ou a serviço do real? O mundo real deve aparecer necessariamente na ficção? Para Westphal, a resposta é positiva, mas não em uma representação fiel, pontual. Assim como a língua é um sistema de código²⁶, o mundo também é código e ambos são passíveis de leitura e interpretação de seus signos. Para o teórico, a resposta é afirmativa porque a representação não reproduz simplesmente o real, mas uma experiência do real. A dimensão humana do espaço apenas pode existir como experiência que, no caso da literatura, se torna discursiva, textual e (re)criadora do mundo. Qual seja o nível de representação (mais bruta ou mais ficcionalizada), o real constitui inevitavelmente o referente do discurso. Uma descrição, uma listagem de itens não constrói um referente, não cria um lugar, é o discurso que o cria.

A construção de uma representação do real não é um processo isento de certas convenções integrantes da estrutura da linguagem que, às vezes, podem ser percebidas como automáticas ou obrigatórias. Há um caráter convencional em todas as construções/formulações do mundo real. É possível compreender isso pelo simples fato de que os elementos usados como referentes no mundo real podem se inserir sem nenhuma dificuldade nos textos de determinadas culturas, mas não em outras. A representação de um elemento pode corresponder e pode não corresponder ao real. Isto é, o espaço percebido nem sempre corresponde ao espaço narrado e vice-versa.²⁷

O referente do discurso, ou a referencialidade da obra, é composta por um repertório compartilhado e conhecido, formado por elementos da realidade, os realemas, como já mencionamos.

²⁵ Le discours sur l'espace implique une vérité de l'espace, qui ne peut venir d'un lieu situé dans l'espace mais d'un lieu imaginaire et réel, donc « surréel » et pourtant concret. Et pourtant conceptuel.

²⁶ O uso do conceito está empregado amplamente aqui e não na acepção de SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1969.

²⁷ A ideia de mimese nos ajuda a compreender esse paradoxo. Nesse caso, é preciso lembrar que a literatura não reflete o mundo, a literatura é um constructo complexo e a referencialidade não é parte ingênua.

Na narrativa, os realemas estão sempre para além de si mesmos. Por exemplo, em determinada cultura, existe um repertório de elementos possíveis de serem narrados ou descritos, na literatura, recorremos a esse repertório de modelos disponíveis para elaborar as narrativas. Dessa maneira, alguns elementos podem ser reconhecidos dentro de um contexto cultural, situados espaço-temporalmente e associados a uma experiência subjetiva de organização. Mas em qual medida podemos sustentar que a narrativa representa a realidade ou que o uso de referentes do mundo real colabora efetivamente para a construção de uma experiência de urbanidade na narrativa ou que esses elementos sejam apenas dados impostos e na verdade a limitam?

Considerar a experiência se torna crucial. A experiência apenas pode se dar através do sujeito, e, no caso dos romances elencados, do sujeito numa experiência de urbanidade. A inserção dos realemas é motivada pela construção individual do narrador ou das personagens. Isto é, é um olhar subjetivo que, fora do texto, é construído pelo escritor e dentro da narrativa é o olhar de um narrador ou de uma personagem. Cada sujeito terá uma experiência distinta, que em grande parte será compartilhada e compreendida, sem deixar de ser individual. Dessa forma, a inserção de realemas na narrativa não é de forma alguma limitadora, ela pode ser delimitadora da narrativa e de seus elementos culturais, sociais e/ou históricos, mas jamais limitadora do campo criativo. Além disso, o uso do repertório de realemas na construção ficcional também será único, será a construção de um campo de referências interno, que se apresenta dentro de uma narrativa que é única. Os realemas estão, assim como a linguagem, submetidos ao conceito de *doxa* (como crença conjunta ou senso comum), formando uma rede de valores.

Pierre Bourdieu comenta que para cada posição há uma pressuposição, ou seja, uma *doxa*. Apesar de a literatura e a autoria serem fundadas num ponto de vista subjetivo, não se pode negar que há um compartilhamento de visão de mundo investida de valores, jamais isenta. Os realemas estão submetidos a valores previamente construídos, e que esses valores constituem uma rede na qual se arraigam.

A relação do real e suas representações através do entendimento da experiência de urbanidade, inscrita no texto, recriam um espaço. De acordo com a *doxa*, a relação entre o real e sua representação está articulada com dois princípios que se complementam e não se hierarquizam: a alteridade do mundo ficcional e sua separação

do mundo real da experiência; e a representação numa relação acessória com o real. A representação referencia o real de acordo com uma escala que inclui as relações distendidas ou estreitas e o real reafirma a referência no texto. Isto é, a representação está sempre a serviço do real e o real necessariamente aparece na ficção, como referência:

O primeiro princípio estabelece que o real se distingue tanto da representação que a questão da hierarquia não entra em jogo. Em outros termos, a representação não substitui jamais o real. [...] O segundo princípio coloca a representação em uma relação acessória com o real. A representação aponta o real de acordo com uma escala que inclui as relações alternadamente distendidas (barroco) ou estreitas (realismo, naturalismo, verismo,...) (WESTPHAL, 2007:141, tradução nossa).²⁸

O espaço na narrativa é uma construção subjetiva, humana, pois não existe senão na experiência humana. Essa experiência, eventualmente, se torna discursiva e, portanto, criadora de uma representação do mundo. Essa representação reproduz uma experiência do real, veiculada pela palavra associada a uma imagem, produto de uma relação entre o mundo real e um conjunto de signos. A referencialidade não é mera cópia da realidade, a referencialidade é a elaboração de uma leitura do mundo. E o mundo real também faz uso do discurso literário em sua construção simbólica. Há muitas características das cidades que foram construídas, legitimadas e propagadas por meio da literatura: a Londres, de Charles Dickinson, ou a Paris de Baudelaire. As obras desses escritores capturam num tempo-espaço essas cidades e propõem descrições legítimas delas. É claro que a literatura ajuda a construir as cidades no imaginário popular.

Nesse sentido, as cartografias configuram conjuntos importantes para o entendimento da narrativa, seja em seu estado incipiente, no processo de escrita, seja para a compreensão do leitor que tenta “extrair” delas uma espécie de interpretação do que seria a cidade e experiência de ser nessa cidade, e/ou ainda para a ideia que concebemos da cidade real.

²⁸ No original: Le premier principe établit que le réel se distingue si bien de la représentation que la question de la hiérarchie des niveaux ne se pose pas. En autres termes, la représentation ne se substitue jamais au réel. [...] Le second principe place la représentation dans une relation ancillaire avec le réel. La représentation pointe le réel selon une échelle qui inclut des rapports tour à tour distendus (baroque) ou étroits (réalisme, naturalisme, vérisme,...).

Quando falamos de romances geograficamente situados, há um repertório preexistente que sustenta a economia da narrativa. A construção da paisagem é composta por um olhar subjetivo a propósito de uma determinada imagem, num determinado recorte de lugar. Na sua representação literária, o escritor faz uso dos referentes que regem essa paisagem, acompanhados de elementos especificamente criados para as personagens, narradores, etc. Isso, porém, não nos garante uma “informação” específica sobre o referente no mundo real, isso nos garante potencialidades ficcionais baseadas na economia da narrativa. A ficção não reproduz o real tal e qual, nem poderia fazê-lo, mas ela atualiza o potencial dos referentes, o potencial da realidade ainda não expresso. A ficção projeta horizontes.

A percepção do real se torna complexa quando está implicada no discurso literário, porque as relações entre o real e a ficção nutrem o objeto de uma reflexão multifacetada. A representação não substitui jamais o real. No entanto, o real está contido no ficcional, assim como o ficcional está contido no real. É nesse jogo que a representação do mundo (referencial) e dos espaços (reais) se instaura. É um processo complexo de interação entre instâncias de naturezas distintas. Para entender esse processo de interação é preciso principalmente entender que um objeto figura ao mesmo tempo na realidade e nas virtualidades capazes de abarcá-lo. De qualquer maneira, o objeto, mais especificamente, o realema é no mundo real e no mundo ficcional. Suas existências paralelas se correlacionam. Qual seja o nível de representação, o real constitui inevitavelmente o referente do discurso.

O problema é: “real” comparado a quê? Qual é afinal o referente da ficção? É preciso considerar a interpretação entre o real e a sua representação, ou seja, um efeito oscilatório. Westphal comenta a visita de Marc Augé à Disney Paris²⁹ – a Disney Paris é ambiente, um lugar real no mundo concreto, porém, reconstruído nos moldes da ficção – e questiona a cópia que o real faz da ficção. O exemplo fica claro quando saímos dos domínios da literatura. Não somente a ficção está correlacionada ao real, mas o real e seu discurso estão incorporados no discurso ficcional, por vezes, materialmente. Nesse

²⁹ Bertrand Westphal resgata um exemplo de *L'impossible Voyage. Le tourisme et ses images* (1997), de Marc Augé, para enfatizar que a própria realidade material urbana ou não, por vezes é uma construção que se utiliza das ferramentas da ficção. A Disney dá concretude a este exemplo, sendo um espaço do campo do real/referencial, construído nos moldes da ficção, com o propósito de criar esta ilusão aos seus visitantes. Os textos do livro de Augé foram escritos entre 1992 e 1997, e discutem o esvaziamento das imagens que se consolidam pela ideia de uma espécie de ficção turística.

sentido, a distinção entre real e ficção se torna mínima. Às vezes, o real é (quase) o ficcional.

O que resta do real para ser empregado na representação do espaço urbano na ficção se os limites entre o real e a ficção se tornam incertos? Todas as ciências sociais propõem uma leitura do mundo, a literatura não é diferente. Ela constitui uma via de acesso a um real não histórico (ou historicizado), não canonizado, o da narrativa. Assim, o mundo ficcional, que é também um mundo possível, corresponde a uma proposição de mundo que se desenvolve dentro e fora do mundo real. Os mundos ficcionais por serem potenciais são inevitavelmente incompletos. Dentro da narrativa, eles sempre serão representados / construídos a partir de uma perspectiva subjetiva, interpretada, advinda de uma leitura do mundo real. Além disso, as próprias escolhas narrativas são fatos delimitadores na construção da cidade representada.

Quando Barthes explica o *effet de réel*,³⁰ mencionando o barômetro de Flaubert como elemento da realidade, ele quer dizer que o objeto tem a função de dar a impressão de que o texto descreve o mundo real. Complexificando o processo de mimese, o uso dos relemas para a construção narrativa implica diretamente o seu potencial de interpretação dos referentes, e no seu alcance. O efeito de real tem a função de intensificar a contiguidade entre o real e o ficcional, como se apontássemos o referente a partir do texto, diretamente no mundo. É o estar lá das coisas. Antoine Compagnon elucida que o item é como uma piscadela cúmplice para lembrar o leitor de que ele está diante de uma obra que se pretende realista.

Tomaremos emprestado o termo de Barthes (efeito de real), porque ele gera uma perspectiva interessante, além de mais ampla, porque envolve a subjetividade tanto das personagens e/ou narradores, quanto a do leitor, e faremos uma associação com a visão de Paul Ricoeur que entende haver uma ligação entre a mimese e o mundo. Ele a define como imitação ou representação de ações e agenciamento dos fatos. A mimese é uma imitação criadora (*imitation créatrice*), um entendimento importante para esta pesquisa, sinalizando que de um lado há a referência ao mundo real, e, do outro, a recepção dessa referência pelo leitor. Há uma criação textual do objeto que está no trabalho da narrativa

³⁰ BARTHES Roland. L'effet de réel. In: *Communications*, 11, 1968. *Recherches sémiologiques le vraisemblable*. pp. 84-89. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158 (acesso em 03/03/2016)

(sua configuração), tendo uma referência no mundo real, (sua préfiguração), e sendo recebida pelo leitor (sua refiguração).

Representação e referencialidade são termos que se imbricam e, ao mesmo tempo, têm imensa variabilidade.³¹ Nossa noção se aproxima à de Ricoeur, em que a mimese é uma ficção criadora do mundo, estando inscrita no espaço e no tempo e para elucidar melhor nosso ponto de vista, é preciso esclarecer outro elemento importante dessa equação: a experiência. A referencialidade, como vimos, não é uma coleção ingênua, nem os realezas não são percebidos e inseridos na ficção ingenuamente. O processo de ficcionalização, sobre o qual discorreremos, não se mostra isento e objetivo em nenhum momento. Dessa forma, a experiência, o modo como o mundo e seus fenômenos são interpretados e/ou vividos pelo sujeito, é parte intrínseca de nosso debate teórico.

2.3 Experiência

Na ficção, a experiência se dá por meio da personagem e/ou do narrador, sujeitos-construções ficcionais, como se esses provocassem um efeito de realidade. A narratologia considera a personagem uma entidade funcional, o fio condutor da narrativa. Já os imanentistas consideram a personagem um ser de papel, um ser reduzido a signos textuais que existe apenas no texto para que a narrativa funcione. O estruturalismo francês traz à discussão o *effet de réel*, tratando a personagem como uma elaboração do texto, ou seja, construção narrativa não autônoma. Para a psicanálise, as personagens ou criações fictícias são produtos de um imaginário.

Essas acepções denotam a insuficiência do discurso narratológico, estruturalista e psicanalítico sobre a personagem, o que levou Vincent Jouve a um questionamento interessante, deslocando a perspectiva para a recepção da personagem e se perguntando o que é a personagem para o leitor? Jouve divide a obra literária em dois polos: o artístico, texto produzido pelo autor; e o estético, a concretização da obra realizada pelo

³¹ Essa variabilidade nos propõe lidar com um conceito de mimese que está longe de ser a aristotélica, em que a literatura imita o mundo e também está longe daquela em que a literatura é pura representação e que nada fora do texto é matéria da literatura.

leitor. Tomando de empréstimo os termos de Wolfgang Iser, Jouve entende que o foco da narrativa está mais na força perlocutória do texto, em sua capacidade de agir sobre o leitor do que em sua força ilocutória, a intenção manifestada pelo autor. O narrador é um papel inventado e adotado pelo autor para contar a história e serve de ligação entre o leitor e as personagens. Ambos estão na instância narrativa e o autor, que é quem escreve, está na instância do real, assim como pensa Genette:

uma das grandes formas de emancipação do romance moderno tem sido a de empurrar ao extremo, ou melhor, para o limite, esta mimese do discurso, apagando as últimas marcas da instância narrativa e dando imediatamente a palavra à personagem. Imaginemos uma narrativa iniciando (sem as aspas) com esta frase: ‘É absolutamente necessário que eu me case com Albertine...’ e assim até a última página, de acordo com a ordem dos pensamentos, das percepções e das ações realizados ou sofridos pelo herói. O leitor se encontra(rá) instalado, desde as primeiras linhas no pensamento da personagem principal, e é o desenrolar ininterrupto desse pensamento que, substituindo completamente a forma usual de narrativa, demonstra(ria) o que a personagem faz e o que acontece com ela (GENETTE, 1972:193, tradução nossa).³²

Genette entende que a personagem se instala na mente do leitor, tornando-se uma entidade completa. Jouve complementa dizendo que a personagem do romance é um sujeito cognitivo, ou seja, dotado de um pensamento, de uma consciência, mas ela só se realiza na ação do leitor. Visto que um leitor virtual, suposto pela obra, é considerado um destinatário implícito dos efeitos da leitura programado pelo texto e um leitor real é aquele que tem o livro em mãos, sujeito biopsicológico, a personagem é entendida como produto da interação entre ambas as instâncias, texto e leitor:

Estudar a percepção da personagem romanesca é portanto determinar como e sob qual forma ele se concretiza pelo leitor [...] a identidade da personagem não pode ser concebida de outra maneira senão como

³² No original: l'une des grandes voies d'émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage. Que l'on imagine un récit commençant (mais sans guillemets) par cette phrase : « Il faut absolument que j'épouse Albertine ... », et poursuivant ainsi, jusqu'à la dernière page, selon l'ordre des pensées, des perceptions et des actions accomplies ou subies par le héros. Le lecteur se trouve(rá) installé dès les premières lignes dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend(ra)it ce que fait le personnage et ce qui lui arrive.

o resultado de uma cooperação produtiva entre o texto e o sujeito leitor. O romance não tem, por si só, os meios de oferecer uma percepção global da personagem (JOUVE, 2011:27 tradução nossa).³³

É necessária uma leitura de Hans Robert Jauss para uma melhor compreensão de Jouve. Jauss faz uma observação fundamental para compreendermos melhor a abordagem de Jouve: o efeito se distingue da recepção. O efeito é determinado pelo texto; a recepção pelo destinatário, sendo ambos elementos constitutivos da experiência de leitura. A recepção da personagem está ligada parcialmente à experiência pessoal do leitor, que a compreende e lhe dá vida e, parcialmente, à representação na narrativa. A combinação desses fatores gera o efeito personagem: o conjunto de relações que liga o leitor aos *atores* da narrativa.

A personagem é entendida como produto de uma cooperação entre o leitor e o texto. O leitor se fia nos seus conhecimentos de mundo, gerando uma interferência, e a partir dela constrói a personagem, preenchendo as lacunas e as indeterminações que proporcionam certa liberdade de interpretação para o leitor. De tal maneira, o leitor oferece coerência ao conjunto da narrativa e atua como uma consciência englobante, que pode delinear personagens com mais propriedade bem como modificar sua percepção sobre as personagens ao longo do texto. Jouve ainda complementa:

Na nossa perspectiva (fenomenológica), nós estamos no direito de distinguir um funcionamento de superfície da obra (que se destina ao leitor virtual/potencial) de um funcionamento profundo (que se destina ao leitor como sujeito, isto é, como suporte das reações psicológicas e pulsionais comuns a todos os indivíduos) (JOUVE, 2011:108, tradução nossa).³⁴

A análise do leitor virtual permite pressupor as reações do leitor real, e uma abordagem como essa, onde o leitor é considerado parte da narrativa, ou uma consciência englobante, conduz ao entendimento da noção de personagem de maneira

³³ No original: Étudier la perception du personnage romanesque c'est donc déterminer comment et sous quelle forme il se concrétise pour le lecteur [...] l'identité du personnage ne peut se concevoir que comme le résultat d'une coopération productive entre le texte et le sujet lisant. Le roman n'a pas, à lui seul, les moyens de donner une perception globale du personnage.

³⁴ No original: Dans notre perspective (phénoménologique), nous sommes donc en droit de distinguer entre un fonctionnement de surface de l'oeuvre (qui s'adresserait au lecteur virtuel) et un fonctionnement profond (qui s'adresserait au lecteur comme sujet, c'est-à-dire comme support des réactions psychologiques et pulsionnelles communes à tout individu).

um pouco distinta em relação às noções mais tradicionais. Para nosso entendimento, adotamos uma perspectiva fenomenológica, que considera o narrador e as personagens como entidades autônomas, bem como o leitor uma consciência englobante.³⁵

A dimensão extratextual da personagem e do narrador é um dado indiscutível. A imagem mental do narrador e das personagens é diferente da visão ótica ou de representações distantes da realidade e quase oníricas. Para Jouve, ela vem da competência do leitor através de dois registros fundamentais, sendo um extratextual e outro intertextual. O primeiro se dá a partir da experiência de mundo do leitor, as figuras do romance raramente são percebidas como criaturas originais, mas como mais ou menos conhecidas, implicitamente reconhecíveis em outros textos ou referências do mundo real. O segundo registro se constrói na experiência do texto, no decorrer da leitura. Assim, as personagens têm certa originalidade, unicidade e, podemos entender, personalidade.

É a partir das personagens e dos narradores que o leitor depreende a construção da cidade, da paisagem, da experiência de urbanidade e, finalmente, a ideia de horizonte em cada romance. O terceiro elemento, o leitor, nos desobriga da ingenuidade de crer que uma obra não tem impacto diferente dependendo de quem a lê. Portanto, nosso trabalho, nesta tese, também é uma perspectiva, um conjunto de fatores que combinados entende a cidade como possibilidade de construções que variam no tempo em função do espaço. Sendo o romance um gênero eminentemente histórico, essa perspectiva se torna uma das peças de articulação central deste trabalho. Toda e qualquer construção literária é humana e intelectual, e é a experiência enquanto relação do sujeito com o mundo e da significação com a realidade que nos permite observar e descrever os fenômenos, assim, o modo como são descritos se torna substrato empírico para o trabalho.

A dimensão extratextual da paisagem é, a todo o momento, atualizada, seja com a cidade concreta atual, seja com memórias pessoais ou coletivas, história, registros e outros romances. As personagens e/ou o narrador constroem a cidade no romance com realemas, tais como: o bonde, uma praça, a prefeitura, etc.; esses elementos estão tanto na cidade referencial como em imagens e textos que o autor colheu durante sua vida

³⁵ Optamos por não entrar nos domínios da psicanálise e nem da estética da recepção, sendo suficiente compartilharmos da noção de funcionalidade da leitura, do leitor e das personagens. Nossa preocupação é, evidentemente, com a instabilidade da realização da identidade das personagens e narradores, sendo ela, uma cooperação entre o texto e o leitor.

(cidade vivida, que pode ser não apenas objetivamente vivida, como pesquisada, uma cidade no plano não ficcional, parte da construção mental do autor). A intertextualidade afeta as personagens e o narrador, e intervém nas suas representações. Esse processo também se repete com o leitor, que interfere na leitura com seu conhecimento de mundo.

Collot considera a paisagem um fenômeno, o resultado da interação entre um lugar, a percepção desse lugar e sua representação, produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista:

O sentido de uma paisagem não é o resultado de uma análise intelectual dos elementos que a compõem, mas uma apreensão sintética das relações que os une [...]. A percepção não é a simples adição de dados sensoriais aos quais seriam conferidos por associação essa ou aquela significação, mas uma construção significativa por si só (COLLOT, 2011: 24-25, tradução nossa).³⁶

A paisagem não é pura representação nem simples presença. É o ponto de vista, algo sempre subjetivo e ligado à experiência, que transforma o lugar em paisagem e que torna possível a sua “*artialisation*”. Um ambiente pode se tornar uma paisagem a partir do momento em que ele é percebido por um sujeito. A construção da paisagem é um ato estético e, fundamentalmente, um ato do pensamento. Collot chama esse ato de *pensée-paysage*, um espaço teórico para pensar a paisagem na narrativa e na arte.³⁷ A paisagem emerge na obra de Collot como a imagem do mundo vivido.

Nesse sentido, a experiência é imprescindível para a paisagem, porque ela surge da observação de uma coleção de elementos integrados, e que revelam um sentido amplo quando sintetizam a relação entre eles. Essa compreensão sintética das relações que unem os elementos constituintes da paisagem, e a construção de um significante por ela mesma, é um dos aspectos da estrutura do horizonte, a qual a fenomenologia utiliza

³⁶ No original: Le sens d'un paysage ne résulte pas d'une analyse intellectuelle des éléments qui le composent, mais d'une appréhension synthétique des rapports qui les unissent. [...] La perception n'est pas la simple addition de données sensorielles auxquelles serait conférée par association telle ou telle signification, mais une constructions signifiante par elle-même.

³⁷ A fenomenologia, especialmente de Husserl e Merleau-Ponty é a base desse pensamento no que diz respeito ao conceito.

para o entendimento da experiência do sensível, e que Collot, por sua vez, engloba na sua definição de *pensée-paysage*: “uma coisa não é jamais percebida senão na sua relação com as outras no interior de um campo, de um horizonte externo” (Collot, 2011:25, tradução nossa)³⁸. Assim, do mesmo modo que deve se levar em conta seu horizonte interno, sua face oculta, a percepção será sempre uma perspectiva subjetiva, um ato de pensamento, em que se pode criar uma ligação com a realidade referencial e um ponto de vista particular sobre o mundo.

2.4 Urbanidades

A urbanidade relaciona-se à vida em cidade, mas está longe de ser um conceito de fácil definição. A cidade se opõe ao meio rural, por exemplo, no que tange a questões de diversidade, ocupação de espaço público, traços de vida citadina, entre outros fatores impregnados de valores e que não podem ser avaliados unilateralmente ou como positivos ou negativos. Segundo Vinícius Netto, nossa “experiência do mundo e do outro é profundamente mediada pela cidade – como uma estrutura sensorial, como emaranhado de ações e interações ancorado sob a forma de lugares e espacialidades” (NETTO; 2013:235)³⁹. Essa visão coloca a cidade como *locus* da experiência. O sujeito está na cidade, portanto sua experiência no mundo é mediada pela estrutura citadina, urbana. Optamos, portanto, falar de *urbanidades*, no plural e relacioná-las à experiência urbana e a sua própria condição dentro do cronótopo estabelecido em cada narrativa. A partir desse entendimento podemos definir um estado de urbanidade correspondente a cada período e como cada configuração de urbanidade influencia a outra. Nesta tese, pensamos em termos cronológicos em várias imagens de Porto Alegre, instauradas pelas narrativas, tratamos as características gerais da urbanidade e as relacionamos com nossa cidade referencial.

³⁸ No original une chose n’est jamais perçue que dans son rapport à d’autres a l’intérieur d’un champ, d’un horizon externe.

³⁹ NETTO, Vinícius M. A urbanidade como devir do urbano. In: *EURE – Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos Regionales*. Pontificia Universidade Católica de Chile. Vol 39, n. 118, 2013. p. 233-263

Podemos pensar a cidade como uma estrutura composta de construções e pessoas, que apresenta organização política e econômica, produz bens de consumo e possibilita serviços, trocas ou comércio que se modificam ao longo do tempo. As cidades só se tornaram possíveis quando os povos deixaram de ser nômades e se especializaram em técnicas que permitiram seu estabelecimento em um lugar, podendo suprir suas necessidades. Esses aglomerados de pessoas e construções formaram as cidades antigas, muito distintas, obviamente, das cidades modernas, que por sua vez se distinguem das cidades em processo de urbanização no fim do século XIX e no século XX.

David Harvey acredita que as concentrações geográficas urbanas sejam o resultado de um excedente de produção capitalista. Desde seu surgimento, a cidade precisa de ferramentas de produção e de consumo para se manter e se desenvolver. Para esse autor “a urbanização sempre foi, portanto, algum tipo de fenômeno de classe, uma vez que os excedentes são extraídos de algum lugar ou de alguém, enquanto o controle sobre o uso desse lucro acumulado costuma permanecer nas mãos de pouco” (Harvey, 2014:30). A lógica da produção de bens e seu consumo impulsiona o desenvolvimento urbano, porém não o faz inocentemente, e, sem um pensamento humanista associado à urbanização, essas aglomerações se desestabilizam, gerando, desigualdade, segregação e marginalização. A desigualdade dentro do espaço restrito e compartilhado da cidade torna-se o problema mais visível da lógica capitalista que não prevê o desenvolvimento estrutural básico e nem o desenvolvimento e o empoderamento humano em termos financeiros e intelectuais. O resultado é que sem poder não se tem verdadeiramente direito à cidade. Se alguns têm direito à cidade e outros não, os sujeitos urbanos podem ter experiências distintas dentro de uma mesma aglomeração. Eis o contexto da modernidade. Além do desejo pelo novo, de priorizar o olhar avante, ao invés de se agarrar ao passado, a modernidade nos chega com questões plurais de mudanças de paradigma.

Conforme Sérgio Buarque de Holanda, urbano significa pertencente à cidade ou ao que está relacionado à cidade e com a vida na cidade. As cidades brasileiras tiveram seu surgimento e desenvolvimento de maneira bastante díspar de norte a sul do País, fazendo com que a experiência da urbanidade acontecesse distintamente em suas regiões, heterogeneamente e fragmentada no tempo. Com o declínio da lavoura, a

ascensão dos grandes latifúndios houve a formação e em seguida o inchaço das cidades, marcando-as por um fator antagônico: seu surgimento e seu desgaste imediato.

No Brasil, conforme Boris Fausto (1996), durante o período colonial (1530 a 1815), por sermos um país basicamente extrativista, a formação de centros urbanos se deu mais na parte norte e litorânea em função da plantação e do escoamento do açúcar. Essas formações, durante os séculos XVII e XVIII, também se deslocaram para o interior do país, mais especificamente, para Minas Gerais. Atividades de extração de minérios e uma economia pecuária foram os elementos propulsores das cidades em áreas de interior. Ainda assim, a urbanização não foi um fator preponderante, majoritariamente por questões econômicas e de descaso. A princípio, as cidades não existiam em função das pessoas que lá habitavam, mas em função do sistema econômico vigente. Nesse período, em que pese a mentalidade da colônia, as cidades se desenvolveram no Brasil, o que não implica exatamente seu desenvolvimento humano, mas estrutural em função de um modo de extração e alguma produção. Não havia preocupação com o significado, com a construção do espaço urbano, porque não havia interesse do Império para com o povo, a parte as elites, e principalmente com seu desenvolvimento humano. O modelo escravagista não permitiu um desenvolvimento autônomo e espontâneo das cidades, porque coibia a autonomia do sujeito. No século XIX, a abolição da escravidão veio a destacar a falta de estrutura, planejamento e um pensamento que investisse em estruturas básicas como saneamento e educação.

Os núcleos urbanos, no Brasil, fortaleceram seu potencial durante o século XIX com a anterior extração de borracha e a então grande produção de café. Nessa fase, houve o aumento e a concentração de renda no centro do país. Com um Brasil mais agropecuarista, foi necessário criar infraestrutura para atender uma população crescente de trabalhadores que se aglomerava e também por causa do beneficiamento, distribuição e escoamento das produções. Houve investimento em malha ferroviária, portos e a criação de serviços especializados para atender a população.

É apenas no final do século XIX e início do XX que a industrialização começa a se estabelecer e temos a formação de cidades com sedes administrativas espalhadas por um território a se formar nacional. Após a abolição da escravidão, a acentuação da imigração e uma mudança drástica na mão-de-obra do sistema de produção, o Brasil passa a ser visto como um *melting pot*. Isso resultaria na dissolução das diferenças

étnicas bem como alguns problemas estruturais de base, que as cidades em formação já enfrentavam. Porém, problemas com jornadas e direitos trabalhistas inexistentes, somados à falta de estrutura, apenas aumentaram a estratificação social já em sua base.

Num curto período de tempo, enquanto ainda se buscava o estabelecimento de uma identidade nacional e uma imagem de país civilizado (rico, branco, educado, limpo e preparado para o capitalismo liberal que a Europa e os Estados Unidos já amadureciam), o Brasil sai de um regime de monarquia para um de república e de um período de desenvolvimento agrário, acompanhado de mudanças estruturais no país inteiro. Durante o século XIX, o país já se engajava no mercado e na estrutura capitalista e de produção e acumulação, com estabelecimento de relações de prestação de serviço e de assalariamento ainda muito precárias. Isso somado a uma política desenvolvimentista influenciada pelo pensamento de Comte, rapidamente fez surgir uma indústria, força propulsora da urbanização e seu aparelhamento com a fundação de bancos, criação de estradas de ferro e serviços públicos. O Rio de Janeiro era o suprasumo da civilização e da urbanização, o modelo de modernidade a ser seguido pelas demais cidades brasileiras. A elite brasileira, influenciada pelo pensamento haussmaniano, da metade para o fim do século, promoveu irrefletidamente a reforma de todo o centro da cidade do Rio de Janeiro, desmantelando os cortiços e empurrando a população mais pobre para as periferias que logo começam a inchar.

No Rio Grande do Sul, conforme observa Sandra Jatahy Pesavento, a década de 1890 assistiu a um verdadeiro surto industrial, centralizado na produção de conservas, têxteis, banha, vinho, cerveja e calçados com algumas empresas locais alcançando o mercado nacional. O Rio Grande do Sul se encaixa nesse contexto de modernização e mais tarde também parece querer se adequar aos padrões cariocas, importados da França. Mas havia um pequeno agravante, na virada do século: a Província saía de uma de suas guerras mais violentas, a Revolução Federalista.

Em que pese um passado sangrento, meio século antes da intensificação da estrutura urbana na Província, no início das mudanças progressistas em nível nacional, Porto Alegre já apresentava hábitos culturais muito marcantes. Alguns indicadores são: a inauguração do Theatro São Pedro em 1858 e diversos salões e saraus que aconteciam à moda francesa na cidade. Mais para o final do século XIX ainda, um cinematógrafo já exibia alguns “filmes”.

A Sociedade Partenon Literário é fundada em 1868. Além de ter uma publicação, a *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário*,⁴⁰ esse grupo também tinha preocupação social, sendo atuante na alfabetização da população bem como no processo de abolição da escravatura. Segundo Mauro Nicola Póvoas, “antes do Partenon não existia um conjunto de produtores literários conscientes de seu papel, nem tampouco havia um conjunto de receptores, formando diferentes tipos de público – faltava a constituição efetiva de um sistema literário” (PÓVOAS; 2005:75).

Sem aprofundamentos em seus méritos literários, a sociedade desempenhou um papel fundamental na formação intelectual e cultural das letras na Província. Não apenas a produção de arte e cultura estava consolidada na metade do século XIX como também estava o seu consumo.

Segundo Collot, a palavra paisagem aparece na língua francesa quase junto com a palavra modernidade. Nesse uso moderno da palavra, ela serve para instaurar limites, unificar e racionalizar o espaço, ela também apresenta uma nova relação entre o ser e o mundo, mais simbólica e estética. O espaço urbano é objeto de estudo da geografia e é através da literatura que empreendemos uma leitura da experiência urbana, mediada pelo sujeito. Não a experiência apenas de observar a cidade, mas de justamente produzir uma visão dela. A cidade se torna paisagem quando ela é percebida por esse sujeito que está inserido no seu contexto. Nessa esteira, a paisagem urbana é uma imagem fragmentada da cidade, uma criação do olhar de seu habitante, que a reconhece e a estetiza. A cena é o espaço da cidade, os olhares que se cruzam ajudam a construí-la, é preciso contar com o outro para que a cidade tome sentido. A paisagem urbana é uma paisagem em movimento que muda de acordo com a rapidez de suas práticas. O movimento é uma característica importante da paisagem urbana é ele que propicia o ponto de vista. O que está visível e o que não está depende do movimento empreendido para alcançar o ponto de observação. O espaço dá concretude ao tempo e o movimento traz as relações do sujeito com a cidade, o espaçamento e a espacialidade. Contudo é preciso entender que o espaço na cidade não é de todos, como visto anteriormente. A

⁴⁰ Apolinário Porto Alegre e Caldre Fião são os mais importantes fundadores de uma das instituições mais importantes do Rio Grande do Sul no século XIX, que nos anos seguintes seria referência intelectual na Capital, além de propagar ideias republicanas e empoderar um forte movimento abolicionista. Antes da Sociedade Partenon Literário e sua revista homônima, houve a revista *Arcádia*, a *Revista Mensal* e os *Murmúrios do Guaíba*. Em 1867, em Rio Grande, havia a revista *Arcádia*. Esses jornais e revistas tiveram um papel de extrema importância na configuração do campo literário no Rio Grande do Sul. (PÓVOAS, 2005).

ideia de espaço privado também é uma proposição moderna. Há restrições ao direito à cidade e essa é uma questão importante a se considerar:

A dialética do visível e do invisível rege não somente nossa percepção da paisagem, mas também as nossas relações com os outros; ela diz respeito à relação entre o público e o privado, entre o individual e o coletivo. O equilíbrio entre o que é mostrado e o que está escondido preserva, ao mesmo tempo, a intimidade e a sociabilidade: ele permite ao sujeito ver sem ser visto; mas a incapacidade de tudo ver, o obriga a recorrer ao ponto de vista do outro (COLLOT, 2011:73, tradução nossa).⁴¹

Sobre o movimento de olhares que constitui a paisagem urbana, pode-se dizer que, tanto para a geocrítica quanto para a geopoética, ela não é apenas a imagem da cidade, estática, ela é uma miríade de imagens, formadas e organizadas a partir do ponto de vista de diversos sujeitos. Pontos que se compõem por espaços públicos e privados, centro e margem, altos e baixos, distantes e próximos. Em narrativas, por exemplo, a paisagem tem o ponto de vista do narrador e/ou das personagens, que são construções do autor. Na paisagem, estão contidas as dimensões humanas, subjetivas, artísticas, políticas, sociais, pois esse enquadramento se dá a partir do olhar, dotado de valores estéticos que forma e ao mesmo tempo condiciona a cidade. A paisagem da cidade é, portanto, uma experiência urbana, enquanto fenômeno localizado.

A expressão desse espaço, a escrita das relações entre a cidade e sua concretude e aspectos afetivos, criativos, simbólicos necessita desse jogo de olhares para se estender na prosa. O ponto de vista liga o que é humano ao seu lugar de pertença ou a um lugar de estranhamento. É preciso estar atento ao espaço vivenciado pelos narradores e personagens. Nessa experiência, os escritores passam a ser geógrafos e criam sobre a cidade real, o pensamento de uma nova urbe pessoal, cheia de símbolos, elementos que vão aos poucos inventando novas velhas cidades. O romance é fundamental para o entendimento da cidade e das urbanidades na literatura, porque é também uma criação estética moderna, uma ficção mais complexa e extensa, propensa

⁴¹ No original: La dialectique du visible et de l'invisible régit non seulement notre perception du paysage, mais aussi nos rapports avec les autres ; elle concerne la relation entre l'espace public et le privé entre l'individuel et le collectif. L'équilibre entre ce qui est montré et ce qui est caché préserve à la fois l'intimité et la socialité : il permet au sujet de voir sans être vu de toutes parts; mais l'empêchement de tout voir, il l'oblige à recourir au point de vue de l'autre.

para a análise das experiências de urbanidade por criar sujeitos também mais complexos. Ainda que um exercício subjetivo, o romance necessita de mais tempo e espaço para que se desenvolva, para que alcance complexidade na recriação ficcional do mundo. Dessa forma, a personagem se vê inseparável do cenário, bem como o autor se vê inseparável do seu contexto. A narrativa longa em prosa é uma tentativa de expressar, de maneira mais complexa, questões que recaem sobre o espaço da cidade e sobre a experiência urbana. Não se trata apenas de uma experiência do espaço narrativo, mas de uma experiência de linguagem que encontra justamente na modernidade seu refúgio, sendo dessa maneira, uma experiência de mundo.

A história também é subjetiva, e de certa maneira ficcional, se considerarmos que em sua constituição haja pontos de vista eleitos e apagamentos intencionais. Ela está constantemente sendo reescrita por diversas perspectivas, especialmente na atualidade, quando temos acesso a fontes diversificadas e a emergência de vozes antes silenciadas. Além disso, a História está em constante tensão, sendo reescrita a todo o momento. Isso mudou a perspectiva histórica, pois é impossível ignorar essa multiplicidade de registros e perspectivas legítimas. O lugar epistemológico onde nos instalamos é atravessado não por uma, mas por infinitas temporalidades incorporadas por diferentes campos de relações, isso faz com que tenhamos que lidar com diferentes maneiras de se observar, abstrair, registrar e analisar esse mundo moderno.

Se a cidade está em contínua construção tanto no plano real/referencial como em nossa maneira de pensá-la, devemos primordialmente entender a nossa impossibilidade de compreendê-la por inteiro. Sempre teremos uma visão subjetiva da cidade, um olhar, uma constituição mental parcial, nunca uma visão universal. Essa visão entrecortada, jogo de espelhos, em que podemos mudar o foco, vai se modificando no tempo, à medida que também mudamos a nossa relação com o mundo. E é neste ponto que a ficção se assemelha à realidade. Para ler um romance em que a cidade ficcional está estribada numa cidade real, é preciso compreender que estaremos sendo guiados por diferentes instâncias em diferentes tempos e com diferentes relações com o mundo. Lefebvre lembra, quanto às narrativas da modernidade, que

Não é de se estranhar que Marx definisse o moderno pela abstração e pela dualidade da vida moderna, enquanto que Baudelaire em nome dessa dualidade interpretada, de outra maneira, tenta compreender no

trivial e no cotidiano – costumes, transportes, multidão na rua – um reflexo longínquo da eterna beleza que se ausenta? (LEFEBVRE, 1969:201).

Baudelaire aceita o que Marx rejeita. O ponto de vista marxista reside na perda, na quebra, no extravio dos valores e da natureza e o ponto de vista de Baudelaire, no de que essa quebra é o que principia sua criação estética. Isso cria duas leituras distintas da modernidade, porém muito similares, pois ambos observam a quebra. O que os difere é justamente o ponto de vista.

Talvez o que nos liga não seja a razão, mas um sentimento com relação ao pensamento, às coisas. Talvez o que nos motiva a ler (e a escrever) seja esse sentimento enfraquecido e compartilhado de pertencer ao mesmo caos. E de querer, nessa intenção, compreender um pouco mais sobre nossa urbanidade, sendo intérpretes autorizados ou não, legitimados ou não. Compreender esse labirinto em que nos metemos, sendo narradores de seus diversos caminhos e pontos de vista.

2.5 Virtualidades

A virtualidade é um conceito que opera em um duplo sentido: aquilo que se entende como *potencial* e aquilo que *se opõe ao real*. O primeiro nos abre o campo da imaginação e se emparelha com o que tentamos buscar nesta pesquisa no que tange aos desdobramentos das narrativas, sendo elas potenciais leituras da cidade, e aos mapas, sendo alternativas às imagens e ao imaginário da cidade. O segundo, da mesma forma, nos aproxima, pois trata dos desdobramentos que a cidade como fonte, como tronco, propõe não necessariamente criando uma oposição, mas como alternativa ao real. Quando discutimos os conceitos de referencialidade, representação, mimese e simulacro, a virtualidade sempre os tangencia, porque nada se descola completamente de sua origem como em uma oposição, mas produz outra via.

Pierre Lévy acredita que pensar o virtual como uma oposição ao real é algo enganoso. Ele acentua e explicita o conceito de virtualidade como potência, como

abertura de processos e de criações futuras que vão além da banalidade de uma presença física imediata.

A palavra *virtual* tem origem do latim medieval *virtualis*, derivada de *virtus*, como força, potência. Na filosofia escolástica, *virtual* é o que existe em potência e não no ato. O *virtual* tende a se atualizar, sem passar à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em todo o rigor filosófico, o virtual não se opõe ao real, mas ao que está presente: virtualidade e presença são apenas duas maneiras diferentes de ser. (LEVY, 2007:5, tradução nossa)⁴²

Lévy considera o virtual como um devir, em potência, que é diferente do estado presente da realidade, mas que se deposita nela como outra maneira de ser. A virtualização, segundo esse teórico, consiste na passagem do estado atual ao virtual, um deslocamento metafísico do objeto, o que mudaria sua identidade.

Tomemos como exemplo nossas cartografias. Elas não são exatamente a virtualização da cidade, mas uma alternativa próxima. Quando escolhemos criar mapas virtuais para as narrativas do corpus de pesquisa, nossa relação com os mapas não poderia ser a mesma relação que temos com a cidade real. As narrativas recontam Porto Alegre, em diferentes tempos e por diferentes pontos de vista. Com os mapas, podemos observar todas essas possíveis e potenciais cidades de maneira geral, visualizando pontos de referências nos mapas, ou podemos selecionar e observar apenas um dos lugares e, com apenas um clique, fotos desse referente em diversos tempos, um vídeo, a relação desse lugar com outros que consideramos relevantes para a narrativa, entre outras possibilidades. Dessa maneira, o objeto cidade sofre um deslocamento: não estamos mais nós na cidade, podemos dominá-la.

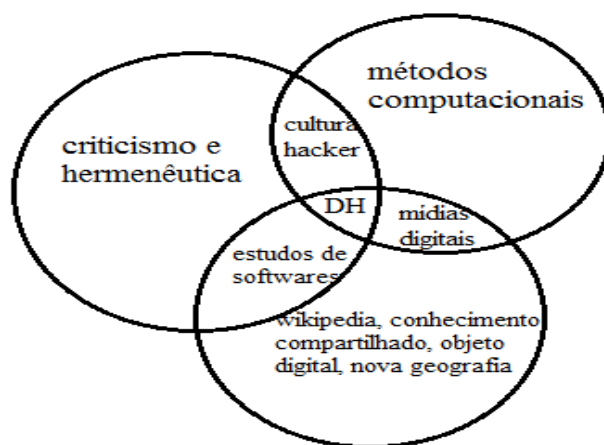
Mais possibilidades interessantes se apresentam uma vez que consideramos entrar nos domínios do virtual, especialmente na intersecção que as ciências humanas e as digitais proporcionam. Em 1980, surge uma área de pesquisa chamada Humanas Digitais (DH), integrando ciências da computação e ciências sociais na *Brown University*, nos Estados Unidos. Atualmente, as humanas digitais se definem

⁴² No original: Le mot virtuel vient du latin médiéval virtualis, lui-même issu de virtus, force, puissance. Dans la philosophie scolastique, est virtuel ce qui existe en puissance et non en acte. Le virtuel tend à s'actualiser, sans être passé cependant à la concrétisation effective ou formelle. L'arbre est virtuellement présent dans la graine. En toute rigueur philosophique, le virtuel ne s'oppose pas au réel mais à l'actuel: virtualité et actualité sont seulement deux manières d'être différentes.

superficialmente na colaboração entre hipertexto, mídias, visualização de dados e de estatísticas e mapeamento digital, análise de algoritmos, entre outras ferramentas e as disciplinas tradicionais das ciências humanas, tais como história, literatura, linguística, filosofia, etc. Como esse é um campo em constante tensão a comunidade acadêmica está continuamente formulando, repensando e questionando sua definição a cada vez que um projeto com interações novas surge.

Elijah Meeks, professor da Universidade de Stanford e Berkeley, diz que DH consiste em trazer os métodos computacionais para dar suporte às ciências humanas, utilizando, por exemplo, GIS (Geographic Information System), análise textual e linguagens de programação. Além disso, o autor argumenta que se pode tomar as ferramentas de análise criadas por interesses militares, companhias petrolíferas, agências de espionagem e bancos de investimento, que têm um funcionamento e alcance altamente desenvolvidos, e utilizá-las para o estudo da cultura.

Como as ciências exatas partem de uma base de ceticismo, enquanto as humanas partem de uma base de criticismo e hermenêutica, a intersecção que as DH criam é muitíssimo rica e interessante. Observemos a figura:



As ciências humanas digitais formam um campo vasto com diversas e intrigantes interseções. O criticismo e a hermenêutica são elementos pertencentes às discussões na área de literatura e de teoria da literatura, porém os outros elementos da figura não aparecem nas discussões, aliás, são, muitas vezes, elementos rechaçados das análises. A wikipédia é um exemplo dessa exclusão. Mesmo sendo uma ferramenta colaborativa amplamente utilizada, onde o conhecimento construído está

permanentemente sendo avaliado e corrigido, ela ainda sofre com o descrédito em seu uso acadêmico. O objeto digital, por exemplo, nossas cartografias, também são de difícil compreensão e aceitação por não serem objetos nem palpáveis nem estáveis. Da mesma forma, são poucos os estudos dentro da área de teoria da literatura que recorrem a utilização de softwares. Por isso esses limiares criados pelas HD são provocativos, eles oferecem outras perspectivas e suprem as pesquisas com materiais fora do que é entendido como do campo literário ou teórico.

Para transitar pelas DH é preciso também uma nova pedagogia, além de estrutura e uma sala de aula/pesquisa híbrida com professores capacitados. A finalidade deste trânsito é criar e disseminar conhecimento nesta nossa era digital, móvel e em rede. A perspectiva crítica se torna imprescindível, pois é uma área massiva de informações que não se organizam de modo linear, ao contrário, se sobrepõem num mesmo espaço-tempo.

O que nos interessa para este estudo é a criação dos nossos objetos digitais ou virtuais, nossos mapas. Nossas cartografias digitais oferecem recursos e fontes colaborativas e em perene construção, isto é, nosso objeto será sempre inacabado, não por precariedade, mas pelas características que nosso suporte oferece. Ficamos à disposição da memória, da criatividade, de atravessamentos, conhecimentos que se somam aos mapas.

Portanto, optamos pelo apoio das narrativas transmídias⁴³ e o *storytelling*, termo cunhado por Henry Jenkins (2003). A narrativa transmídia se configura em uma ampla história, em geral, não linear. Se pensarmos num sistema de eixos, o maior seria a história principal, que não conta tudo, porque está sendo complementada perenemente por eixos adicionais, compostos por meios de comunicação diferentes. Cada mídia anexa ao eixo principal seu aspecto mais apropriado para determinada narrativa. Então, cria-se um universo ficcional a parte e, ao mesmo tempo, tão complexo quando a mídia original. Por exemplo: nossos romances originam cartografias virtuais que podem conter, além da marcação dos lugares no mapa, vídeos, fotos, áudios, páginas em redes sociais, blogs, linhas do tempo, enfim, tudo o que for considerado relevante. O romance

⁴³ Atualmente transmídia é parte das novas tecnologias, especificamente, é o que concerne ao fenômeno que mistura diversas plataformas midiáticas para instaurar um suporte e meio de comunicação que armazene e ofereça as informações nessas diversas plataformas. Nesta tese, apresentamos o recorte dos mapas que são, na verdade, virtuais, e que tem a potencialidade de conversar com outras mídias como rede sociais, blogs, vídeos e sites.

é a base de dados para criarmos um mapa que se estende por outras mídias, acumulando mais dados que complementam a narrativa ou sua leitura. Todos esses elementos criam uma narrativa acessória ao livro, que pode servir a pesquisas ou apenas ao entretenimento.

Pensar as humanidades na era digital pode ser uma maneira transformadora de aprender e de ensinar.⁴⁴ Métodos digitais podem ser usados como ferramentas para novos projetos, porém enfrentamos um problema de base na nossa formação de humanas: como pensar, arquitetar, ou ainda como adquirir e como utilizar essas ferramentas ou programas que encorajam outras maneiras de trabalhar com nossos objetos? Integrar uma plataforma que promova reflexão crítica no que tange ao conhecimento é algo que precisa urgentemente ser desenvolvido.

No nosso caso, cogitamos um tipo de estrutura que poderia beneficiar e dar suporte a nossa leitura crítica e teórica. Primeiramente, pensamos numa ferramenta que dispusesse a criação, manutenção e visualização de mapas. Optamos pelo *My maps* da base *google maps* por ser gratuito e eficaz.⁴⁵ No decorrer do nosso mapeamento, percebemos as vantagens transmidiáticas e fomos, aos pouco utilizando alguns aspectos do *storytelling*. Com a quantidade de dados gerados, precisamos lançar mão de outra mídia como suporte para os mapas. Optamos pelo *wordpress*⁴⁶ para armazenar e agrupar nossas cartografias. Assim, tanto nosso objeto quanto nossa narrativa é transmidiática. Isto é, esta tese não pode ser apresentada em papel. Nosso território é flutuante e está em perene transformação.

Nesse sentido, o mapeamento e a realidade aumentada apresentada no jogo *Pokemon Go*, que funciona por geolocalização, tem um efeito de transformação imediato na paisagem da cidade em dois níveis. Primeiramente, no quesito ocupação dos espaços públicos, afinal, o jogo só funciona se o jogador se deslocar pela cidade.

⁴⁴ A Universidade de Stanford desenvolve vários projetos nesse sentido, tais como o *Literary Lab* e o *Spatial History Project*. Informações sobre os projetos podem ser obtidas em <http://shc.stanford.edu/digital-humanities>.

⁴⁵ Há outros programas que permitem a criação, a manutenção e o compartilhamento de mapas muito mais apurados e detalhados, e que oferecem outros tipos de intervenção. Porém, a maior parte desses softwares é licenciado, portanto pago, ou exige que o usuário tenha conhecimento em linguagens de programação.

⁴⁶ O *wordpress* é um aplicativo gratuito de sistema de gerenciamento de conteúdo para a web.

Segundamente, no que tange à modificação paisagística de quem olha o mundo através da câmera de um *smartphone*. O jogador precisa estar na cidade e precisa observá-la para encontrar as criaturas que coleta para jogar, além disso, o jogador interage com outros jogadores, na realidade e no campo virtual, no jogo. Em sua interface, as criaturas aparecem no mapa – que é o mapa do local onde o jogador está – e, logo após, a câmera do celular é utilizada para sua captura. Então aponta-se a câmera para o lugar indicado no mapa e a criatura aparece sobreposta à paisagem. É o princípio da realidade aumentada, apenas, adicionar elementos virtuais no local referencial real. Isso nos interessa sobremaneira, pois é um exemplo claro e eficiente de como a tecnologia é usada como forma de interação e intervenção com e na cidade. Os rastros da literatura na cidade, no nosso caso, os dos romances, poderiam ser adicionados como rastros virtuais e, através de um sistema GIS, poderiam ser “encontrados” de alguma forma.

2.6 Narrativas

Quanto às narrativas da cidade na literatura, mais especificamente o gênero romance, somos guiados pela coleção mental da cidade que o autor recolheu, estamos à mercê da sucessão de eventos que este autor ou autora encadeou e que, através da experiência de uma ou mais personagens, representa de maneira verossímil, o estar no mundo. Esta narrativa de estar no mundo, e nesta tese isso significa, estar na cidade, é permeada pelo seu posicionamento social e político, sua visão de arte, sua capacidade de leitura do mundo, traumas pessoais, relações afetivas, entre outros fatores, em duas instâncias, a do real e a do ficcional, sendo representadas pelo autor ou pela autora e pela personagem. Esta é uma relação instável com o mundo e que pode ou não mudar durante a escrita do romance. A modernidade abarca a rapidez e a fluidez dos movimentos e das mudanças e a cidade é a concretização disso.

Quando ingressamos na cidade ficcional do narrador, ponto de vista ficcional, a vir a ser uma consciência englobante quando em contato com o leitor, entramos num mundo particular e ao mesmo tempo compartilhado. Transitamos no real, por referência e no ficcional, por criação. Conforme o caso, entraremos na cidade ficcional de um, dois, três, quantas personagens forem apresentadas, se esses explicitarem suas diferentes

visões, compartilhamos (escritor, narradores, personagens e leitor) múltiplos mundos. Assim, colocamos em choque e em cheque nossa própria visão de mundo, nossa própria experiência de urbanidade e, por estarmos diante de mundos complexos, muitas vezes, nos deparamos com nossa incapacidade de trânsito. Sobre essa multiplicidade e nossa incapacidade de compreendê-la por inteiro, Umberto Eco elucida:

Qual é a moral dessa história? É que os textos ficcionais prestam um auxílio a nossa tacaheza metafísica. Vivemos no grande labirinto do mundo real, que é maior e mais complexo que o mundo de Chapeuzinho Vermelho. É um mundo cujos caminhos ainda não mapeamos inteiramente e cuja estrutura total não conseguimos descrever. Na esperança que existam regras do jogo ao longo dos séculos a humanidade vem se perguntando se esse labirinto tem um autor ou talvez mais de um (ECO, 1994: 121).

Estamos nos colocando no centro de uma multiplicidade de olhares que tem como objeto e objetivo narrar a cidade. Narrar uma história dentro da cidade, mas se há nome certo, referências pontuais, descrições, se o autor pega emprestado e oferece à personagem o significado de estar naquele lugar, ele não narra apenas uma história, ele reconta, reconstrói, representa este lugar. Como pensa Maurice Blanchot, a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê, portanto, em última instância, é sempre a narrativa de uma intimidade. o que nos interessa é como ela é pensada e não o que a define.

Quando nos deparamos com um romance que tem como cenário uma cidade real e nomeada, criamos uma expectativa de que aquela referência esteja mesmo no texto, tal qual está na nossa mente. Já temos uma construção prévia daquela cidade, constituída por fatores afetivos, relacionais, midiáticos, turísticos, literários, etc. Antes de abriremos o romance, já sabemos o que Porto Alegre quer dizer, em muitos níveis. Por exemplo, uma cidade no sul do país, a capital no Estado mais ao sul do país, à margem do centro histórico dessa cidade corre um lago, ao qual, algumas pessoas se referem como rio, em seu início o porto era sua via principal de acesso, os bairros irradiaram a partir dessa margem, muitos escritores nasceram lá ou viveram lá, etc. Assim o leitor, antes de ser leitor, é um andarilho, um morador, um *flâneur*, um turista, um estrangeiro, um estudante que mora em Porto Alegre, e, independentemente de sua origem, tem um mapa mental desta cidade já constituído. Um mapa, porque apesar da autoridade de um

mapa oficial, a cidade é construída a partir do olhar subjetivo. Por exemplo, um morador de periferia tem um sentimento diferente de um morador de um bairro de classe média ou alta ao andar por seu próprio bairro e vice-versa. O primeiro pode se sentir acuado num bairro mais abastado, como pode apenas se sentir perdido; já o segundo pode se sentir perseguido, na periferia, pode ter medo, vista a imensa propaganda sobre insegurança e violência urbana. Ambos vão pensar que o desequilíbrio está no outro. Um turista depende de um mapa, e também de uma série de fatores históricos, culturais e mercadológicos para lhe indicar os pontos de interesse daquele determinado lugar. Um estudante, que não mora em Porto Alegre, mas passa a percorrer a cidade em função das aulas, vai ter uma visão limitada da cidade, por exemplo, a rota do ônibus. Se seu percurso não for desestabilizado, é muito pouco provável que veja algo além. A cidade está em perpétua mudança, portanto em perpétua construção e reconstrução no mundo e no nosso pensamento. Ela nunca será estanca. É viva e sofre mudanças constantes. E, mesmo que algum lugar não mude fisicamente, há a história e a nossa memória a criar um movimento de mudança.

Podemos tomar como exemplo a esquina da Avenida Osvaldo Aranha com a Rua Sarmento Leite, ou a esquina maldita. A esquina, de fato, como é referida, sempre estará lá. Isso mudará apenas com um novo plano diretor ou com alguma reforma profunda no mapa da cidade, o que me parece muitíssimo difícil de acontecer. Contudo, as construções materiais que se estabelecem sobre ela já mudaram bastante, contando apenas dos anos 1960 para cá, bem como sua função na história da cidade de Porto Alegre. Restou a nomenclatura do lugar (esquina) e uma palavra (maldita) que resume seu papel na história e que instiga a querer saber o motivo do desígnio.

Por que alguns lugares têm fama? Há sempre alguma história por trás dos hábitos, alguma convenção, algum apagamento, alguma invenção seja ela real ou fictícia. Então é legítimo também questionar, por que a rua, especialmente o centro e as praças eram a via de escape de Vera, personagem de Tânia Faillace? Por que Mário, outra personagem da autora, gostava de se isolar, indo pescar sozinho, numa zona mais quieta depois da ponte no Rio Jacuí? Como pensava Porto Alegre Ricardo e o coronel Teodoro, de *Estrada nova* uma cidade que lhe tolheu oportunidades ou uma terra cheia de perigos e comunistas explodindo lugares? Como concebeu Erico a Travessa das Acácias, como o professor Clarimundo a via? E as festas no salão Metrópole, como as

imaginar? A rua do Arvoredo que teve sua fama quase fictícia, inserida na literatura. E Daniel Galera, pelos olhos de Hermano-homem e Hermano-menino, o mãos de cavalo, como pensou o idílio da zona sul da cidade? A casa de Ana, de *Duas iguais* fica em que altura da Auxiliadora? Por que aquela é uma rua de sombra e quietude? E a rua dos Andradas do século XIX, onde Neco Borba e Chiquita passeavam, é a mesma que hoje é povoada por vendedores ambulantes? Onde está a boate Enigmas e o Fim de Século? Será que o *underground* de *Habitante Irreal* sobrevive para além do imaginário? E todo o apagamento da questão indígena na cidade fica também num *underground* simbólico? E a efervescência de uma vida cultural e próspera continua a pulular nas noites do centro de Porto Alegre depois da enchente de 1941? A personagem Alice, de Quarenta dias (2014), que resolve se perder por Porto Alegre e se embrenha em zonas pouco comentadas, morros, vilas, que mapa da cidade está no pensamento de Maria Valéria Rezende?⁴⁷

Todas essas questões são legítimas e podemos analisá-las em diferentes instâncias. Na esfera ficcional, tratando do enredo do romance em si, seu narrador ou narradores e suas personagens, ou seja, a construção de uma ficção mesmo que sobre um plano de realidade; e, na esfera do real, da história da cidade mesmo ou tratando-se dos autores e seu espaço vivido, mas sem as artificialidades construídas sobre o mapa, com a história, ela mesma, daquele lugar e tempo sendo elemento articulador da prosa. Afinal, qual a relação desses escritores com a cidade de Porto Alegre? Como eles a construíram? Como o tempo em que viveram e vivem, sua educação, experiências, eventos fortuitos influenciaram na sua percepção da cidade? Não há como responder com precisão a todas essas questões, mas elas são legítimas e podem ser verificadas em certa medida, por meio da pesquisa em seus romances, pela recepção da obra, se encontrados artigos, matérias de jornais e outros trabalhos de pesquisa.

Entendemos pertinente elucidar essas categorias teóricas (geografias, referencialidades, experiências, urbanidades, virtualidades e narrativas) para mapear os caminhos dos nossos labirintos ficcionais e para facilitar o auxílio a nossa tacanheza metafísica dentro da multiplicidade narrativa de uma cidade. Para proceder na análise de algo tão complexo, uma cidade que são muitas cidades, contendo tantas narrativas, reescritas em tempos e contextos diferentes e sob diferentes perspectivas, é necessário

⁴⁷ Este romance está referido apenas na conclusão.

tornar também o ponto de vista teórico complexo e deixar claro de que maneira estamos entrando nas narrativas.

3 CARTOGRAFIA: ROMANCES EM MAPAS

Distanciar-se da literatura, da narrativa, da palavra. “A distância faz com que se vejam menos os detalhes, mas faz com que se observem melhor as relações, os *patterns*, as formas” (Moretti, 2008:8). Nesta parte da tese, nos distanciamos um pouco do texto, para poder observar a forma, no caso, os mapas produzidos a partir da leitura dos romances. Este capítulo, essencial para o método escolhido, conta com uma espécie de *distant reading*⁴⁸, assim definida por Moretti. Uma leitura não do texto em si, mas dos instrumentos produzidos pela sua leitura, relacionada ao objetivo proposto: cartografar. Além de extrapolar o abstrato, essa proposta possibilita a visualização das cartografias dos romances, suas marcas e trajetos, e oferece uma abordagem um tanto poética à tese, por se relacionar a hiperlinks e suportes variados, o que torna o trabalho mais elaborado e inovador.

A cartografia dos romances traça por Porto Alegre os rastros das personagens, seus lugares no mundo, os lugares que o escritor elegeu para com sua caneta recriar e torná-los maiores. Trata-se do espaço da literatura, de como a ficção preenche uma cidade e de como uma cidade é matéria densa para a elaboração de uma ficção. Muito embora este seja um capítulo mais quantitativo, menos analítico, no sentido de propor reflexões já escritas, ele oferece potencialidades. Através dos mapas prontos, com seus conjuntos de referencialidades, da investigação mais palpável da cidade, este capítulo instiga ao retorno à concretude. Mas não qualquer retorno. Ele instiga um retorno poético à cidade, um olhar que leva as letras de volta às ruas onde foram criadas.

⁴⁸ A proposta da *distant reading*, criada por Franco Moretti, é oposta ao tradicional *close reading*. Ao invés de ler e analisar cuidadosamente um texto ou mesmo um conjunto de textos, o *distant reading* analisa computacionalmente uma quantidade maior de textos, de modo que se possa encontrar padrões ou regras implícitas, compilando esses dados. Moretti reuniu especialistas em análise de dados e tem trabalhado num *software* que “analisa” as obras e cria esses padrões. Os projetos de Moretti ligados ao *distant reading* podem ser mais aprofundadamente estudados em seu livro *Distant Reading* (2013) e também no site do seu projeto na universidade de Stanford, disponível em <http://litlab.stanford.edu/>

Na introdução desta tese, propusemos que o mapa de uma cidade fosse imaginado numa visão aérea, mas não num planisfério de papel, no estilo *google maps*, e, a partir dessa visão, pensássemos como seriam os rastros e as marcas de todas as personagens que já perambularam por ali, que tipos de percursos fariam, quais lugares seriam mais citados e menos e por quê. Essas cartografias nos fazem enxergar algo que não fomos capazes de ver na leitura do romance apenas. Além da simples marcação, na aderência dos locais na cidade, quais os locais que aparecem mais e em que tempo, se é possível esta relação; podemos pensar em como o agrupamento dos elementos constituintes desses mapas foi projetado, se os locais foram pontuados, se irradiam de um ponto para vários, se são uma arborescência e qual a relação entre eles. Os mapas nos mostram, além de um cenário, outras informações sobre a cidade, e nos ajudam a entender a paisagem e as relações de, para além da cidade de Porto Alegre. Se aparecem outras cidades, localidades menores ou maiores, outros estados, países, podemos estabelecer a relação entre esses, se plausível. Podemos visualizar a causalidade dessas escolhas, se há. Podemos traçar o movimento das personagens, se elas saem de Porto Alegre ou vêm para Porto Alegre, ou mesmo se estão retornando. E muito além disso, podemos pensar em outras mídias e uma poética de hiperlinks com fotos, informações adicionais, trechos, vídeos, referências, afinal, os verdadeiros mapas são virtuais. A geografia da literatura nos guia na abordagem dessas complexas relações entre a geografia física, histórica e cultural e, a possibilidade de uma criação virtual, e dentro dessa perspectiva, um de nossos objetivos, mas não o primordial, é cartografar as obras do *corpus*.

A cartografia dos romances é plataforma. A inscrição dos romances no corpo da cidade é uma ferramenta que nos propicia *insights* quanto a questões que dali se desdobram, por exemplo, outras visões que dizem respeito à paisagem, à experiência de urbanidade e à questão do horizonte. Por ser uma ferramenta imagética, virtual, no caso, esta tese nos leva para uma dimensão que a narrativa somente não pode fazer *per se*. Por isso, uma de nossas preocupações mais importantes é *como* cartografar/mapear essas narrativas de ficção. Não podemos simplesmente marcar pontos e traçar riscos num planisfério. Essa é maneira superficial de leitura e é com isso que precisamos ter cuidado. A desvantagem é não compreender o que se pode atingir com os mapas, criando mapas referenciais inexpressivos ou simplórios. O problema da cartografia se desdobrou em vários pequenos questionamentos no decorrer da pesquisa e a seguir

oferecemos as respostas de maneira breve, como uma forma de elucidar nosso processo de cartografia e nossos objetivos.

Dentre nossas principais preocupações a primeira foi entender o tipo de mapa que estávamos utilizando e suas possibilidades. Chegamos à conclusão de que temos um mapeamento que apenas se torna possível numa plataforma que permita a correlação com outras linguagens como textos, imagens e filmes e que comporte hiperlinks, temos um mapeamento virtual. A maneira como estabelecemos as categorias de análises está intimamente ligada com a menção aos lugares e sua importância e significação no romance isoladamente e também através do tempo, portanto pensamos que isso também deveria de algum modo ser contemplado.

Outra questão é como mapear lugares que pertencem a diferentes registros (referencial e ficcional). Partimos do princípio que no mapa todos os locais têm o mesmo valor, sendo referência e ficção ao mesmo tempo, referência por estar no mapa da cidade, compondo-a e ficção por fazer parte da trama do romance. A categorização dos elementos como lugares que têm importância espacial nos romances é estabelecida pelo critério da menção e possibilidade de mapear exatamente ou imprecisamente. No caso de ser uma localização imprecisa, há alusão quanto a isso. Também nos preocupa o fato de que as cartografias anulam o horizonte porque são planas, sendo que horizonte é uma parte importante da paisagem, uma parte que só existe quando o olhar se ergue para adiante no tempo e no espaço. Por isso, temos duas leituras dos mapas: a que o planifica e que aparece aqui na tese em fragmentos e a que propõe trechos e imagens, dando ao mapa a possibilidade de conter mais dimensões, além disso, há um capítulo que propõe somente a reconstrução e a análise da paisagem proposta, dialogando com as cartografias.

Para esta parte do trabalho, podemos entender a contribuição desse mapeamento no sentido de verificar e entender quando as paisagens urbanas começam a emergir na literatura sul-rio-grandense; quais os espaços que se tornam visíveis e documentados; como uma cidade vai se tornando ficcionalizada; quais são as variações na escolha dos espaços no decorrer dos anos ou na prosa de cada autor; que tipo de personagem ocupa determinado espaço. Outro fator relevante é a visualização que os mapas permitem quanto aos elementos e às lacunas, tanto podem ser vistos os que podem ser localizados

quanto os que acabam sendo preteridos pelos autores. Através desses questionamentos queremos entender as camadas dessa cidade, bem como sua mentalidade.

Este capítulo será dividido em doze subcapítulos, além desta introdução. O primeiro discute mapas e cartografias, com curiosidades, imagens e ajuda na construção de uma compreensão sobre o tipo e o uso dos mapas que criamos e o que eles possibilitam. Nos subcapítulos seguintes, são apresentados fragmentos dos mapas dos romances. Há um subcapítulo por romance, com exceção de *Os ratos* e *Caminhos cruzados* que, por uma questão teórica, foram agrupados no mesmo subcapítulo. Todos os subcapítulos estão ordenados cronologicamente. Apesar de não haver ênfase quanto ao corte cronológico do *corpus*, e muito menos à ideia de evolução da cidade, para esta parte julgamos ser mais apropriada tal ordem.

A estrutura interna dos subcapítulos está ordenada de maneira que primeiro há um breve resumo e contextualização do romance e do autor ou autora, seguido de dois ou três recortes de mapas (conforme a necessidade) com suas respectivas descrições. As figuras dos mapas são *print screens*, reproduções da tela do computador em determinada amplitude do mapa, delimitada conforme o foco do seu objetivo. São amostras do mapa interativo de cada romance e correspondem a: 1) mapa geral, tendo a amplitude em que o mapa daquele determinado romance se abre, quando clicamos sobre seu título no *site*. Por exemplo, em *Habitante irreal*, o mapa geral é uma reprodução que mostra praticamente todo o planisfério terrestre, pois as ações se passam, principalmente no Brasil e na Inglaterra; 2) mapa da mobilidade, tendo a mesma amplitude do mapa geral, apresenta um esquema de linhas e setas que representam os movimentos empreendidos pelas personagens; e 3) mapa de Porto Alegre, tendo a amplitude da cidade, mostra todos os pontos mencionados e possíveis de localização no romance. As duas primeiras reproduções apresentam aspectos gerais com relação à cidade e aos lugares que o romance menciona, e o último, a relação de lugares dentro de Porto Alegre. No último subcapítulo, apresentamos um apanhado geral das cartografias e um mapa geral da aderência e da circulação das personagens, delineando os lugares literários e não literários da cidade.

Todas as amostras estão acompanhadas de uma descrição e de uma lista dos lugares mencionados e identificados no mapa. A concentração e a aderência dos lugares no mapa são aludidas, como o romance se alastra na cidade, por onde circulam as

personagens e quem são elas e, por fim, há um pequeno fechamento. Se necessário, adicionamos outro mapa para ilustrar algum ponto importante ou específico. Por exemplo, em *Os ratos*, há um mapa do trajeto de Naziazeno que achamos pertinente comparar com aquele que elaboramos a partir das ferramentas utilizadas na tese.

Nossa cartografia geral começa no final do século XIX, com o romance *Estrychnina* (1897), que apresenta uma cidade em formação, pequena de costumes, mentalidades e espaços, e atravessa o século XX, chegando à segunda década dos anos 2000, mais precisamente em *O beijo na parede* (2013), com uma Porto Alegre distinta daquela primeira. O que podemos adiantar é que mesmo que alguns traços perdurem, porque, afinal, uma cidade possui traços que a identificam espacial, cultural, social, artística e economicamente; uma cidade também possui *ethos* e *práxis* que perduram nas suas entranhas e isso depende das pessoas, da experiência delas no espaço-tempo. Isto é, apesar de o mapeamento ter o caráter plano, sempre uma visão de cima para um planisfério que está abaixo do olhar, sendo subjugado, apesar de utilizarmos a mesma base de mapa (a do *google maps*), e mesmo que cruzemos essas cartografias com mapas oficiais, amparados por outras mídias, tanto sua construção quanto o que extraímos dela, será sempre um ponto de vista.

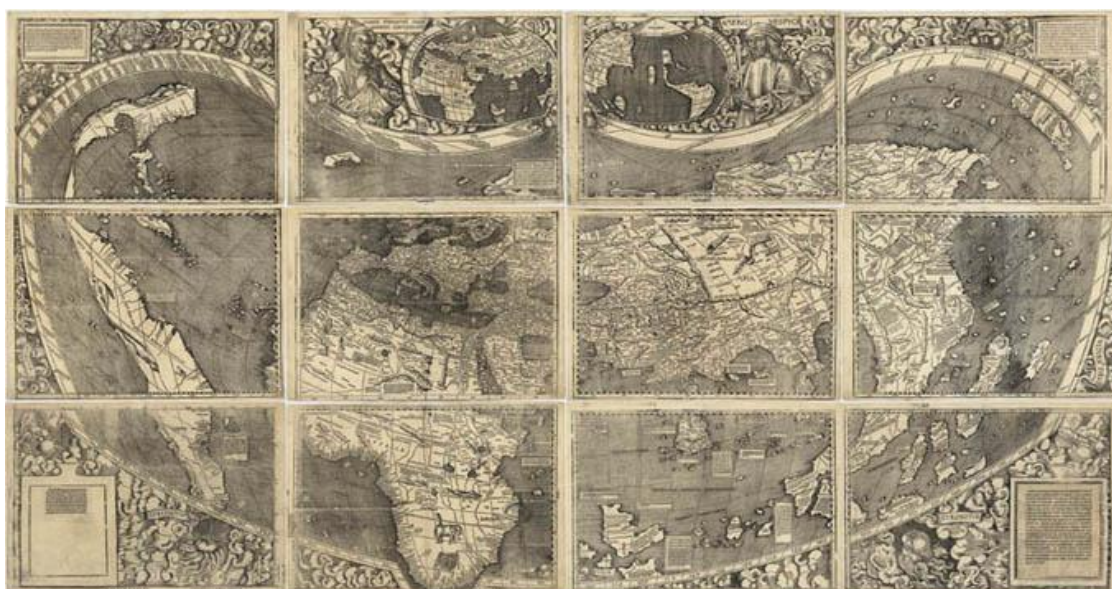
3.1 Mapas e cartografias

O que são mapas afinal? Mapas são representações gráficas que permitem a visualização e a compreensão do espaço, suas condições e relações no mundo. Por carregar informações gráficas relacionadas ainda à medição dos espaços, os mapas permitem a verificação de distâncias, trajetos, tipos de superfícies e suas condições, para que possamos escolher também a nossa relação com o espaço. Além de suprir a necessidade de saber sobre o espaço que habitamos, há o desejo de entender onde estamos ou de onde viemos e um pouco a nós mesmos, por isso fazemos mapas. Chamamos de cartografia ou o ato de cartografar a feitura dos mapas.

O termo cartografia é moderno, mas a prática de mapear data da pré-história. Desde então, o ser humano mapeia seu espaço, seja por necessidade de uma

representação prática, seja por desejo simbólico ou prazer estético. Os mapeamentos não se restringem apenas ao espaço topográfico, há registros de mapas celestes e cosmológicos, por exemplo, e até mesmo ficcionais (e não são todos os mapas uma espécie de ficção?). Os antigos mapeavam. Confeccionavam rascunhos da estrutura de suas cidades e do que havia além delas, faziam-no em pedaços de argila ou marcavam o próprio chão. Persas, egípcios, babilônios, gregos, romanos, maias, incas, astecas, é possível encontrar mapas de todos os tipos de civilização. Os mais “realistas” teriam surgido há mais de 2500 anos, como os mapas de Gasur, de Cantino, de Anaximandro, de Ptolomeu, de Waldseemüller, de Berteli.⁴⁹

Muito se discute sobre a feitura do primeiro mapa-múndi da idade moderna. Houve tentativas de cartografias mundiais bem antes do século XVI, porém o alemão Martin Waldseemüller, em 1507, é quem delineia o primeiro modelo de mapa do mundo como conhecemos hoje, contendo a América à esquerda, a Europa centralizada e a Ásia à direita. Esse mapa tem grande importância, porque também é o primeiro a separar Ocidente e Oriente, uma ideia até então inédita. Tomamos como certo, como se fosse óbvia a nossa representação de mundo, mas ela também é uma criação, baseada em estudos, em pontos de vista desenvolvidos. O mapa de Martin Waldseemüller se baseia nos estudos e descobertas de Américo Vespúcio e foi um grande avanço na compreensão do mundo.



⁴⁹ O site <https://www.loc.gov>, da *Library of Congress*, conta com um acervo de mais de 50,000 mapas digitalizados em qualidade alta, disponíveis para consulta.

Fonte: <https://www.loc.gov/resource/g3200.ct000725C/> - Martin Waldseemüller (1470–1521). *Universalis Cosmographia Secundum Ptholomaei Traditionem et Americi Vespucii Alioru[m]que Lustrationes*, 1507.

O mapa de Berteli, baseado no anterior de Giacomo Gastaldi, aparece quase sessenta anos mais tarde, em Veneza, na Itália, em 1565, e, apesar de manter um caráter artístico, com representações mitológicas sobre os mares e marcações de “terras incógnitas”, apresenta uma imagem muito parecida com a qual estamos acostumados a ver nos atlas escolares. Abaixo um detalhe de como o Brasil foi representado nesta peça:



Fonte: <https://www.loc.gov/resource/g3200.mf000070/> - Detalhe de *Vniversale descrizione di tvtta la terra conosciuta fin qvi*.

Homero, o primeiro poeta épico, também concebeu uma importante representação cartográfica da terra. Sua jornada de dez anos, de Tróia a Ítaca, detalha e inventa diversos lugares e povos numa rota pelo mar Mediterrâneo. Essa trajetória pode ser observada num mapa interativo chamado *The Odyssey Map*⁵⁰, criado por Gisèle Mounzer. O mapa está dividido em quatorze momentos principais e reconta a odisseia do herói grego com imagens das cenas do épico.

Dentro dessa lógica, pode-se pensar que os mapas nem sempre foram uma tentativa de representação referencial real, muitas vezes, eles eram (e ainda são)

⁵⁰ O mapa interativo pode ser acessado em <http://arcg.is/1XjfgEt>

concebidos com lugares fisicamente inexistentes, porém culturalmente reais, ricos, relevantes, parte do imaginário dos povos. Por séculos e séculos, a única forma que a humanidade possuiu para visualizar o planeta que habita foi por meio de representações gráficas, mais especificamente, desenhos. Os mapas foram primeiro imaginados, intuídos até, concebidos através de exploração, matemática e uma boa dose de especulação, visto a precariedade de recursos para a observação planetária se compararmos com nossos recursos hoje. A evolução da cartografia se mostra na variedade de processos e produtos que apresenta. Além de ser um instrumento, uma ferramenta de trabalho, o que se revela surpreendente é a coleção de produções cartográficas e sua evolução dentro da história da cartografia. Dos rudimentos cartográficos até nossos poderosos satélites e dispositivos de geolocalização, passamos por desenhos em paredes, cartas planas, rabiscos em argila, em papel, até as representações esféricas, eurocêtricas, celestes, econômicas, políticas, ou mesmo esculturas de mapas. De maneira muito interessante, os esquimós, por exemplo, concebem alguns de seus mapas como esculturas em madeira, porque esses precisam ser portáteis, possíveis de se “ler” no escuro e também resistentes à água. Veja abaixo um mapa Esquimó:



Fonte: <https://decolonialatlas.wordpress.com/inuit-cartography> in Topografisk atlas Grønland. I Kommission hos C.A. Reitzel, 2000.

Funcionalidade e criatividade. Os processos que levaram os esquimós a construir artefatos tão interessantes são baseados na necessidade, obviamente, mas também não se pode negar que são objetos delicados, cuidadosamente entalhados para

cumprir sua função de guiar. É preciso ser um excelente conhecedor da geografia para executar a feitura de tal mapa e para poder lê-lo.

Um dos primeiros mapas a representar o Brasil quase por completo data do século XVI e foi feito pelo português Luís Teixeira. Anteriormente, algumas representações mais amostrais e pictóricas foram concebidas, com figuras indígenas e cenas de seu cotidiano. Contudo, Luís Teixeira toma por base o mapa do Tratado de Tordesilhas e mostra a divisão das capitanias hereditárias. Apesar de conter diversos equívocos históricos, o mapa tem um imenso valor cartográfico e se aproxima muito da imagem que conhecemos hoje do nosso país, como podemos ver no seguinte fragmento⁵¹:



Fonte: Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Cópia elaborada a partir do original, ms. 51-IV-38. – Fragmento do Mapa de Luís Teixeira, 1574-1586.

Observando o mapa de Luís Teixeira, notamos que o sul do Brasil era um território distante que exigia mais imaginação, visto que não era um espaço de alto

⁵¹ CINTRA, Jorge Pimentel. As capitanias hereditárias no mapa de Luís Teixeira. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. Vol. 23 n.2. São Paulo Julho/Dezembro, 2015. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672015v23n0201> . Acesso em 06/05/2016.

interesse de exploração. Por conta também da hidrografia, o sul do Brasil parecia um pedaço isolado de território, algo de difícil acesso, permanecendo mais ligado à América platina.

Trazendo nossas cartografias do global para o nacional e depois o local, um dos primeiros mapas a mostrar a localização do que hoje seria Porto Alegre, mas à época Viamão, mais precisamente Porto de Viamão, data do século XVIII e é atribuído ao capitão Manoel Vieira Leão. A planta, como foi chamada, “compreende do Rio Grande de São Pedro [ilegível] Taramanday, e o Passo do Yacuy, tirada das Cartas Geographicas qe se fizeram na Demarcação da America Meridional...”. Pode-se notar no mapa exposto que os rios eram desde já tratados com extrema importância, sendo uma das principais características da cartografia.



Fonte: http://www.popa.com.br/docs/cronicas/mapa_antigo1.htm

Mapas sempre são uma mistura de ciência e imaginação, além das habilidades gráficas necessárias a sua confecção. Eles jamais estão isentos de um ponto de vista. Hoje, com a precisão de captação de imagens por satélite que rastreiam, fotografam, registram, além de mapear, cada canto do nosso mundo, aproximando as distâncias, temos uma cartografia muito mais apurada e exata (mas talvez por isso menos criativa). Lugares que antes eram conhecidos por representações muitas vezes imprecisas,

atualmente têm exatidão milimétrica, fotográfica. Isso nos leva a acreditar em uma espécie de hipervisão ou hiperconhecimento geográfico, pois quase tudo está acessível e o que está de fato acessível é escandalosamente explícito. Desde arremedos de cartografia, disponíveis em mapotecas físicas ou mesmo virtuais, até o *Google Earth* ou *Google Sky*⁵², além de mapear por satélite ainda conta com um carro, equipado com câmeras, que percorre as ruas disponíveis para o mapeamento. Podemos neste exato momento, independentemente do nosso local, desde que tenhamos um dispositivo eletrônico e rede de internet, abrir o *Google Earth* e flunar virtualmente pelas ruas de Paris, de Tóquio ou de Viamão.

Podemos pensar essa hipervisão de duas maneiras. A primeira é que, ao passo que ela permite conhecermos vasta e detalhadamente muitos lugares do mundo, com exceção daqueles que não puderam ser ou que não se deixam mapear, ela também nos limita no quesito imaginação, porque se escolhemos manter uma relação de referência estrita com o mapeamento do satélite, ficamos presos ao que é real (ainda que virtual). A segunda maneira diz respeito mais à criatividade. Se temos a chance da hipervisão, podemos aproveitar os lugares que jamais teríamos acesso para, num processo de criatividade, a partir desses mapas, pensar outras cartografias. Para Jean Baudrillard, a hiper-realidade pode ser compreendida como um tipo de representação que não se distingue da realidade, mas que também não tem uma origem, uma referência. É um simulacro. Trinta anos depois das ideias de Baudrillard, nossas cartografias atuais, essas dos satélites, disponíveis em sites, criam representações de um mundo que é mais real e acessível do que podemos experienciar de verdade, a simulação é mais “real” do que o que nos é oferecido, por vezes. É uma fantasia real essa das imagens de nossos mapas tão acuradamente reais, que quando somos confrontados com a realidade, os obstáculos a tornam enfadonha. Por vezes, o simulacro da realidade que encontramos nas mídias, nas realidades virtuais (que não são as mesmas que o teórico menciona, mas muito mais poderosas em termos de simulação) é mais gratificante que a experiência do real:

⁵²O *Google Earth* ou o *Google Sky*, disponíveis em <https://www.google.com/earth/> e <https://www.google.com/sky/>, respectivamente, são empreendimentos da Google e dos maiores observatórios astronômicos e terrestres do mundo que mapeiam, condensam, organizam e oferecem imagens do nosso planeta e da nossa galáxia, através dos *Sloan Digital Sky Survey*, *Digitized Sky Survey* e do telescópio *Hubble*.

A simulação não é mais a do território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração por modelos de um real sem origem ou realidade: hiper-real. O território não precede mais o mapa, nem o faz sobreviver. É então o mapa que precede o território, cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre sua extensão [do mapa]. É o real, e não o mapa cujos vestígios permanece ainda aqui e ali, nos desertos que já não são aqueles do Império, mas o nosso. O deserto do próprio real (BAUDRILLARD, 1981:10, tradução nossa).⁵³

Quando Baudrillard menciona o mapa do conto de Borges, um mapa de tal maneira detalhado que acaba sendo tomado como realidade, ele aniquila as fronteiras do real e do virtual, no sentido de potência, e estabelece o simulacro. Não estamos mais em um lugar epistemológico em que a realidade seja una, ao contrário, com as mídias sociais, a internet e a realidade virtual, temos acesso a uma espécie de “excesso de realidade”. E quando Baudrillard enfatiza que o real também é uma ficção, ficamos sem um chão teórico/epistemológico. Essa situação nos leva a outra crise de paradigma e nos instiga a pensar realidade e ficção de outra maneira. Por exemplo, a que dimensão pertence a realidade virtual? O que construímos nas nossas cartografias é pensado de modo que realidade e ficção, referencialidade e referência, objetos e realezas não nos enganam como num simulacro, mas nos propiciam uma ficção criativa e criadora de outros mundos possíveis, desdobramentos de uma ficção compartilhada. Queremos extrapolar a realidade com as potencialidades do virtual, sobrepondo sobre os mapas oficiais, as cartografias ficcionais. Queremos extrapolar a realidade, dando espaço e uma nova espacialidade para que um processo criativo e também poético se instale nas nossas cartografias transmidiáticas. Queremos aceitar o mundo em sua indefinibilidade (ou indecidibilidade), não diferenciando, quando na cartografia, o que é real e o que é ficção. Baudrillard acredita que o mapa é um simulacro, uma representação e que a realidade é um deserto indefinível. É no centro dessa metáfora que nos colocamos para pensar, nesta parte, as cartografias propostas e, mais adiante, a paisagem como experiência. Nós acreditamos que, embora indefinível, as linhas compartilhadas de referencialidade, a partir de diferentes experiências e pontos de vistas, a realidade é matéria indispensável para a criação e que os mapas podem, sim, se tornar outras

⁵³ No original: La simulation n'est plus celle du territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte. C'est le réel, et non la carte dont des vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre. Le désert du réel lui-même

realidades, paralelas àquela compartilhada. Nós acreditamos que as cartografias sejam reais, bem como a ficção, desdobramentos de uma grande ficção compartilhada.

Essa breve história da cartografia, por exemplo, foi pesquisada em bibliotecas virtuais. Esse tipo de pesquisa é também uma afirmação. Um indício de que o real não é mais tão simplificado como pensamos e que o que está nos domínios indefiníveis do virtual, também faz parte da nossa vida. Essa afirmação sustenta o fato de que esta tese não é apenas o que está impresso nestas folhas, não é apenas a teoria com a qual se construiu um pensamento, mas também o mapeamento que ela gerou. Isto é, o virtual também é objeto e objetivo aqui.⁵⁴

Projetos de cartografia e literatura não são exatamente uma novidade e têm surgido mundialmente. Franco Moretti, na introdução do seu *Atlas do romance europeu*, de 1997, aponta seus predecessores da cartografia literária como John Gilles, Anne McClintock, Lawrence Lipking, entre outros.⁵⁵ Para além dos anos 1990, com o acesso a mapeamentos digitais e satélites, as potencialidades são inumeráveis. No Brasil, há diversos estudos interessantes que mapeiam a cidade. Por exemplo, o documentário *Todo mapa tem um discurso*⁵⁶ aborda questões simbólicas e práticas sobre as regiões da cidade que não estão mapeadas. Na França, o escritor Philippe Vasset⁵⁷ tem um projeto parecido com um objeto diferente, um livro. Vasset, ao identificar zonas deixadas em branco no mapa número 2314 OT, da *Ile de France*, editado pelo *Institut Géographique National*, decide verificar os espaços físicos reais. Ele encontra então territórios abandonados e toma para si o seu domínio para, ao menos na literatura, mapeá-los, recriando esses espaços. Outro projeto que envolve mapeamentos virtuais é o da

⁵⁴ Esses dois últimos trabalhos se distinguem do proposto nesta tese, porque mapeiam a cidade na perspectiva da produção literária e os lugares onde essa produção adere. A tese trabalha com a construção dos paradoxos realidade/virtualidade e real/ficção. Ao mesmo tempo que este objeto tese dá suporte a um site que abriga os mapas, impossível de ser tocado, ela também é amparada por ele. Um não pode existir sem o outro.

⁵⁵ A citação completa dos predecessores de Moretti inclui John Gilles com seu *Shakespeare and the Geography of Difference* (1994); J. Hillis Miller com *Topographies* (1995), sobre Thomas Hardy; Anne McClintock, sobre As minas do Rei Salomão, escreve *Imperial Leather* (1995); Lawrence Lipking sobre Milton, *The Genius of the shore: Lycidas, Ademastor, and the poetics of nationalism* (1996).

⁵⁶ O projeto pode ser acessado em <https://todomapatemumdiscurso.wordpress.com/>

⁵⁷ Philippe Vasset possui alguns livros que se afinam com este projeto: *Carte muette* (2006); *Un livre blanc* (2007) e, o trabalho que mencionei, *La conjuration* (2013).

jornalista Jéssica Balbino. Ela organizou um site, fruto de sua pesquisa de mestrado no programa de pós-graduação de Divulgação Científica e Cultural da Unicamp, no qual mapeia a presença feminina na literatura de periferia⁵⁸. Também o site *Vaca Tussa*, especializado em crítica e criação literária, fez um mapeamento de Recife. O projeto se chama *A cidade em palavras* e, utilizando ferramentas de mapeamento online, convida os leitores a descobrirem o Recife da literatura.⁵⁹

A proliferação desses tipos de cartografia só vem a confirmar que cada vez mais é necessário pensar em termos de tecnologia e virtualidade para que, aliada aos estudos de literatura, os romances, as pesquisas retornem ao acesso do público, retornem também de alguma forma à cidade, povoando novamente de maneira consciente e poética. Consciente porque registra e compreende os rastros literários que resistem na cidade e poética porque propõe um retorno do fazer literário à cidade.⁶⁰

Por isso, chamamos as construções apresentadas aqui de cartografia. Cada mapa é a cidade de um romance, sempre Porto Alegre, mas nunca a mesma. Nossa proposta é criar representações gráficas, virtuais, passíveis de colaboração, das cidades dos romances e fazer um levantamento de todos os lugares literários de Porto Alegre (por lugares literários entendemos lugares que aparecem nos romances). No entanto, nesta parte, o que apresentaremos não são os mapas de fato, mas um recorte deles, um *printscreen*, visto que, da maneira como eles foram pensados, não podem ser contidos com todos os seus recursos potenciais, numa imagem de papel. Neste capítulo apresentamos fragmentos das cartografias virtuais, disponíveis na plataforma *Litteraurbe*.

⁵⁸ O projeto pode ser acessado em <https://www.margens.com.br/>

⁵⁹ O projeto pode ser acessado em <http://www.vacatussa.com/cidade-em-palavras/>

⁶⁰ A título de curiosidade adiciono em nota dois sites interessantes que envolvem projetos com cartografias. O primeiro é do site *Homoliteratus*, que apresenta doze mapas ficcionais da literatura mundial, disponível em <http://homoliteratus.com/os-12-mapas-mais-incriveis-da-literatura/>; o segundo, do site *Atlas obscura*, que traz casos interessantíssimos de cartografias oficiais com lugares ficcionais marcados, os chamados *map traps*, disponível em <http://www.atlasobscura.com/articles/trap-streets-with-no-names/>

3.2 Porto Alegre de antes: *Estrychnina* (1897)⁶¹

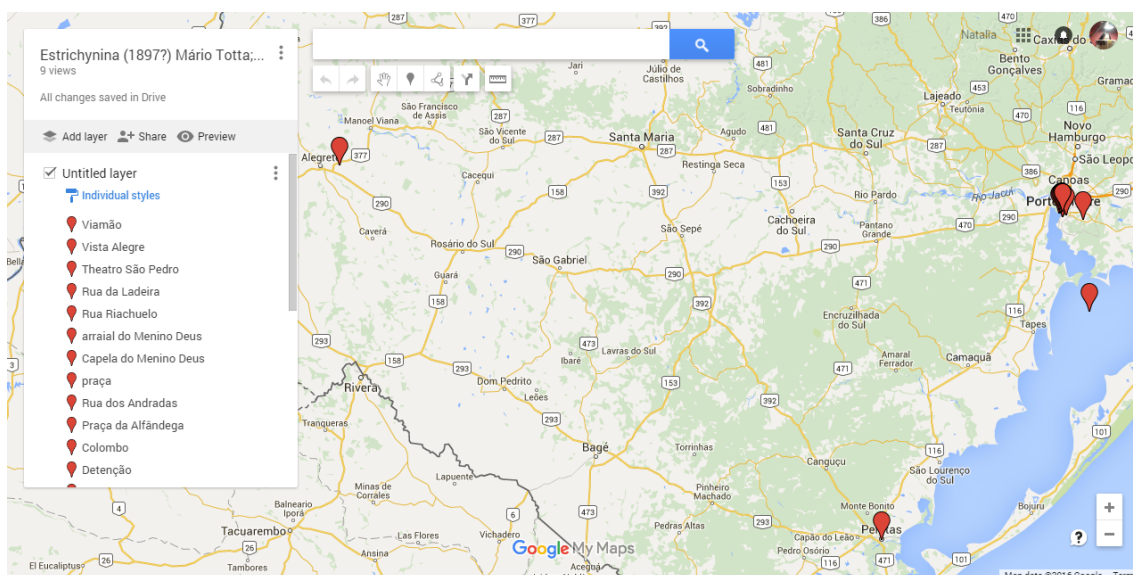
Estrychnina é uma novela do século XIX, de autoria compartilhada entre três escritores porto-alegrenses bastante engajados nas letras: Paulino Azureña, Souza Lobo e Mário Totta. O texto foi atualizado na segunda edição, em 1998, e fixado por Luís Augusto Fischer. O pesquisador ressalta, na apresentação, que a novela é “uma viagem por dentro de uma cidade que quase não existe mais. Uma cidade pequena, mas com intenções de ser ou parecer grande” (Fischer, 1998:5). Realmente o livro é uma viagem a uma cidade nascente, mas a cidade é uma Porto Alegre que em alguns quesitos resiste, em termos de lugares e até de costumes.

O romance apresenta a história de Neco Borba e Chiquita, um casal, morador de Porto Alegre, que, por viver um amor proibido, esrachado pela sociedade da época, escolhe a morte como solução. Ambos os jovens vêm do interior: ela precisa fazer a vida sozinha na cidade, pois não pode mais se casar; ele deixou a família no campo para tentar a sorte na capital. As personagens parecem não conseguir lidar com sua condição enigmática nesta transição de séculos. Ambos se sentem deslocados. Chiquita, ademais, crê que seu amado tem outra namorada, não como ela, que já estivera com outros homens, mas ideal para casar. Neco compreende ainda que de maneira errônea o sofrimento da companheira. A solução proposta é o suicídio por envenenamento. Além desta forte questão moral apresentada (o suicídio), o romance percorre as ruas de Porto Alegre, onde a vida cultural e a convivialidade se dispõem naquele fim de século que rumava para a modernidade.

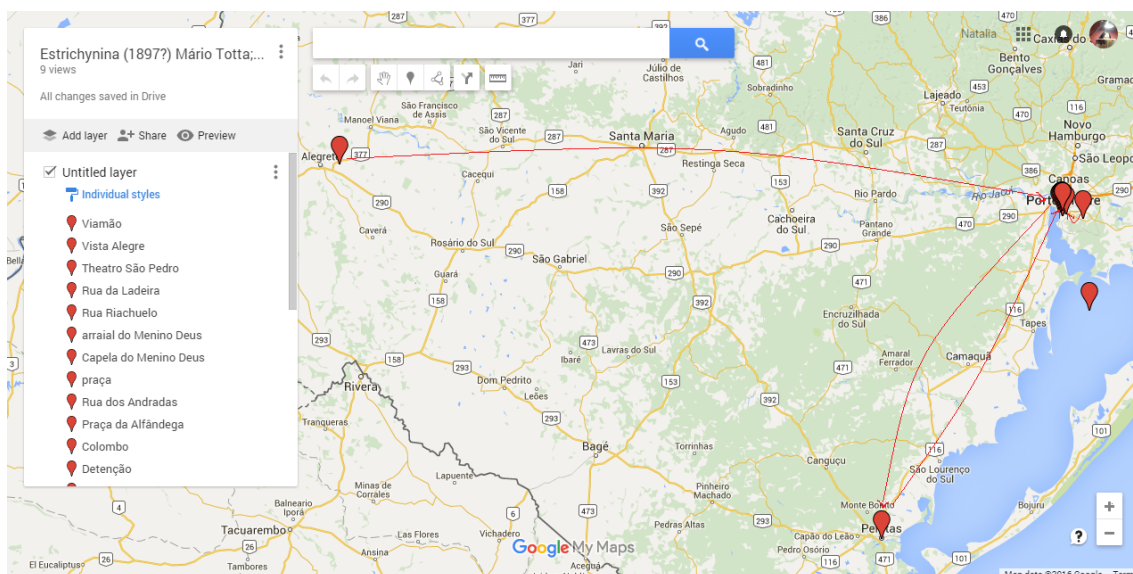
O mapa geral de *Estrychnina* abrange apenas o Rio Grande do Sul e mostra quatro lugares fora de Porto Alegre, sendo eles Viamão e Vista Alegre, de onde vêm Chinita e Neco Borba respectivamente; Pelotas, onde Neco teria ido buscar a esticnina; e a lagoa⁶², referência à Lagoa dos Patos.

⁶¹ No título de cada subcapítulo opta-se por expor o ano da primeira edição do romance, mas, nas citações diretas, o que será levado em conta é o ano da obra consultada.

⁶² Para fins de fidedignidade às obras, os lugares serão anotados conforme aparecem nelas, por isso podemos ter variantes. Em *Estrychnina*, lemos “a lagoa” em referência à Lagoa dos Patos. Há algumas menções que são bastante usuais para os habitantes de Porto Alegre, por exemplo, chamar a Rua dos Andradas de Rua da Praia ou a Rua General Câmara de Rua da Ladeira, podendo ocorrer das duas maneiras na mesma obra. Respeitamos sempre o que for mencionado e em que contexto. Também há indicações mais simples, em outras obras, por exemplo, a Avenida Borges de Medeiros pode aparecer



O mapa da mobilidade do romance mostra os trajetos da origem dos protagonistas, de Vista Alegre e de Viamão para Porto Alegre, em movimentos de ida apenas e também o trajeto citado em que a personagem conta ter estado em Pelotas para obter a substância e estudar sobre o veneno, um movimento de ida e volta, no caso.

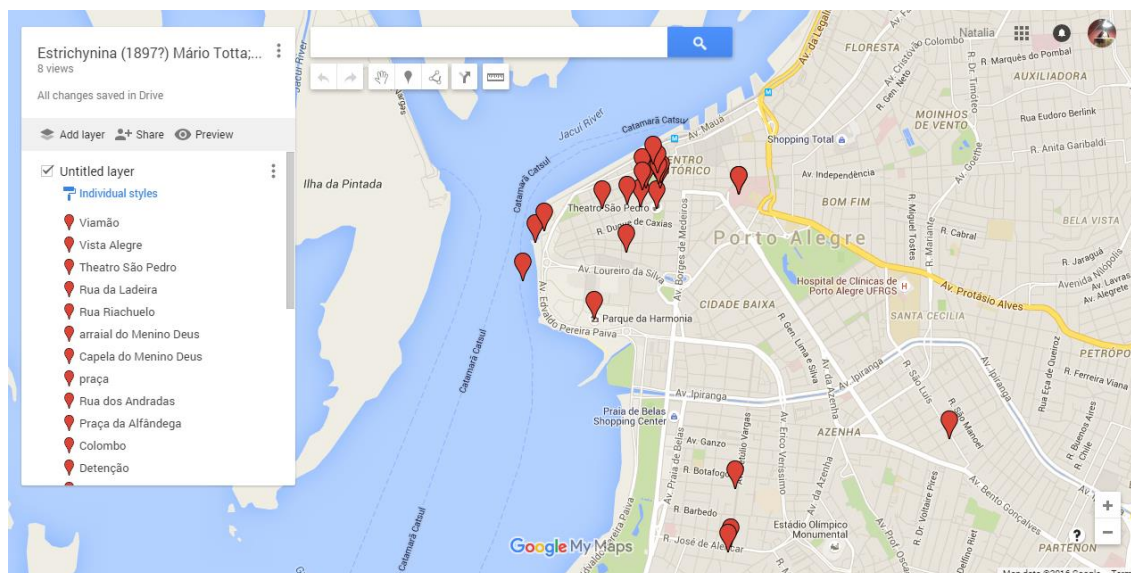


O mapa da cidade situa vinte e quatro lugares ficcionais e não ficcionais, sendo eles pela ordem em que aparecem⁶³: Theatro São Pedro, Rua da Ladeira, Rua

como “Borges”, “avenida Borges”, “a Borges”, “a Borges de Medeiros”. Marcamos as referências como elas aparecem nos romances e não nos preocupamos em manter uma anotação padrão para não descaracterizar a prosa dos escritores, bem como a experiência urbana de cada um. Além disso, para este momento, optamos por listar os lugares na ordem em que esses aparecem nos livros.

⁶³ Sempre que houver uma lista de lugares, suas menções serão feitas pela ordem em que aparecem na narrativa.

Riachuelo, Arraial do Menino Deus, Capela do Menino Deus, Praça (do Menino Deus), Rua dos Andradas, Praça da Alfândega, (confeitaria) Colombo, Detenção, Preço Fixo, Praça da Harmonia, o rio (Guaíba), Rua 7 de Setembro, Rua das Flores, Rua Clara, Igreja Nossa Senhora das Dores, Gazômetro, Rua da Varzinha, Parthenon (bairro), uma farmácia na Rua dos Andradas, Santa Casa, Capela do Senhor dos Passos.



Os locais se concentram e aderem mais ao centro e se alastram até o Menino Deus e o Parthenon. As personagens principais, Neco Borba e Chiquita Gomes, circulam mormente pelo centro, onde a maior parte das ações acontece. A novela inicia com uma cena no teatro, que, pelas descrições do ambiente e pelo tipo da peça, seria o São Pedro. Depois as personagens seguem para um restaurante também no centro. Ambos moram na Rua Riachuelo, logo a movimentação se dá mais na área da rua dos Andradas e nas imediações da praça da Alfândega. A narrativa apenas se desloca para o bairro Menino Deus, quando há a descrição da grande festa de Natal que acontecia no então arraial, famoso desde 1853 por abrigar festas populares e religiosas.

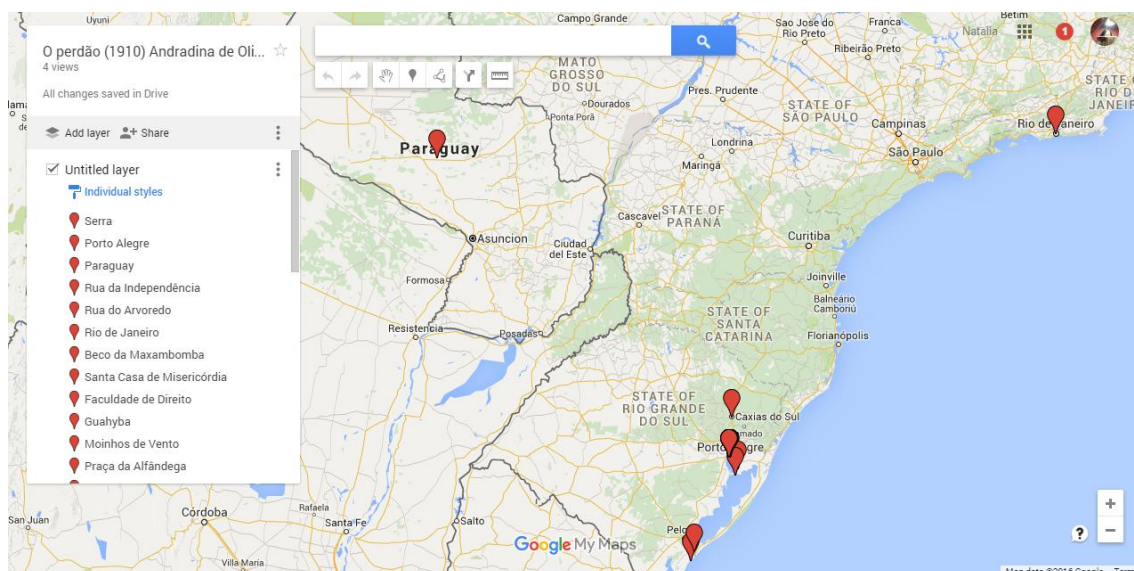
3.2 Porto Alegre da gênese: *O perdão* (1910)

Andradina de Oliveira anuncia na introdução de *O perdão*, que o escreveu de um só fôlego, começando em maio de 1909 e terminando em junho do mesmo ano. Não por

impulso, mas porque sua vida era bastante movimentada, conforme a própria autora no prefácio da referida obra. De fato, em 1898, a autora já publicava o jornal *O Escrutínio*, que durou até 1911. Além do jornal e do romance em análise aqui, Andradina também publicou *O sacrifício de Laura* (1891), *Preludiando* (1897), *Almanaque Literário e Estatístico* (1899), *Você me conhece?* (1899), *A mulher rio-grandense* (1907), *Cruz de pérolas* (1908) e *Divórcio?* (1912), segundo Salete Pezzi dos Santos. Seu envolvimento com as letras foi amplo e intenso.

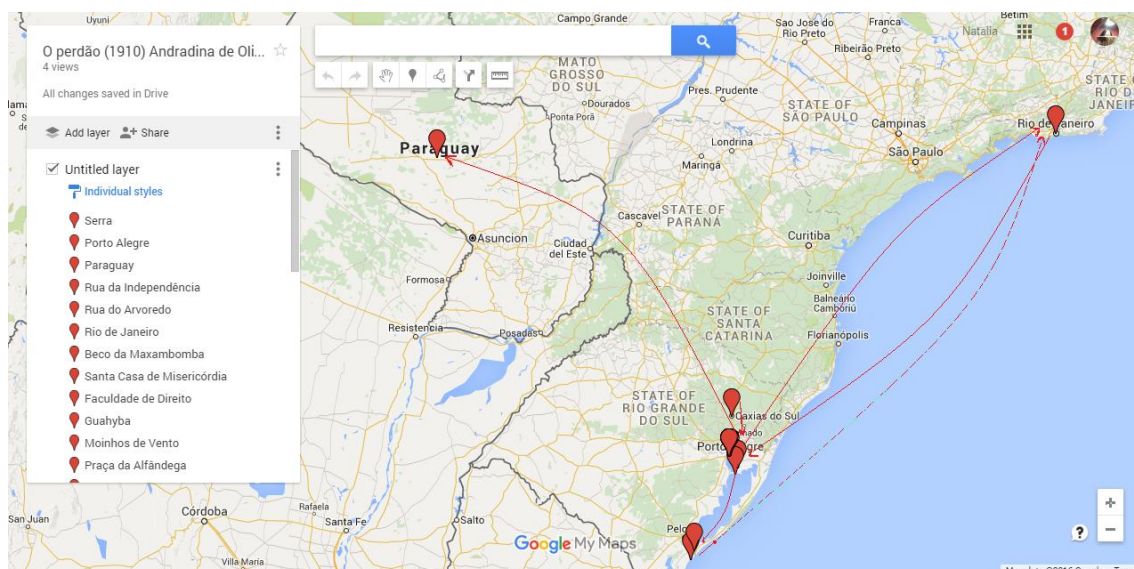
A brevidade da escrita de *O perdão* não condiz com sua complexidade, sendo uma narrativa desafiadora para a época, especialmente no que diz respeito ao tema da traição e do suicídio, ambos cometidos pela protagonista Stella. A narrativa expõe uma família abastada e bastante cultivada de Porto Alegre, Leonardo e Paula, pai e mãe de Stella e outras filhas. Stella é a personagem central, filha ilustrada, pianista e cantora, que estudou no Rio de Janeiro. Ela casa-se com Jorge e tem filhos. Armando, sobrinho de Jorge, surge para delinear a intriga, e, mais tarde, ele e Stella se apaixonam e decidem fugir. O perdão, ao qual o título se refere, faz uma crítica aos papéis sociais do homem e da mulher. A mulher, depois de abandonar o lar, por causa de um amor correspondido, não consegue aguentar a culpa e se suicida, jogando-se do vapor em que fugia, no mar. Nesse sentido, a cidade tem um papel central, pois é o novo ambiente, onde se aglomeram pessoas e, conseqüentemente, suas opiniões e visões de mundo, sua convivência cria novas tramas. A configuração da cidade motiva as personagens, ela é claramente um agente desestabilizador.

O mapa geral de *O perdão* pontua o Paraguai e a cidade do Rio de Janeiro e, no Rio Grande do Sul, a zona da serra, Rio Grande e a praia do Cassino.

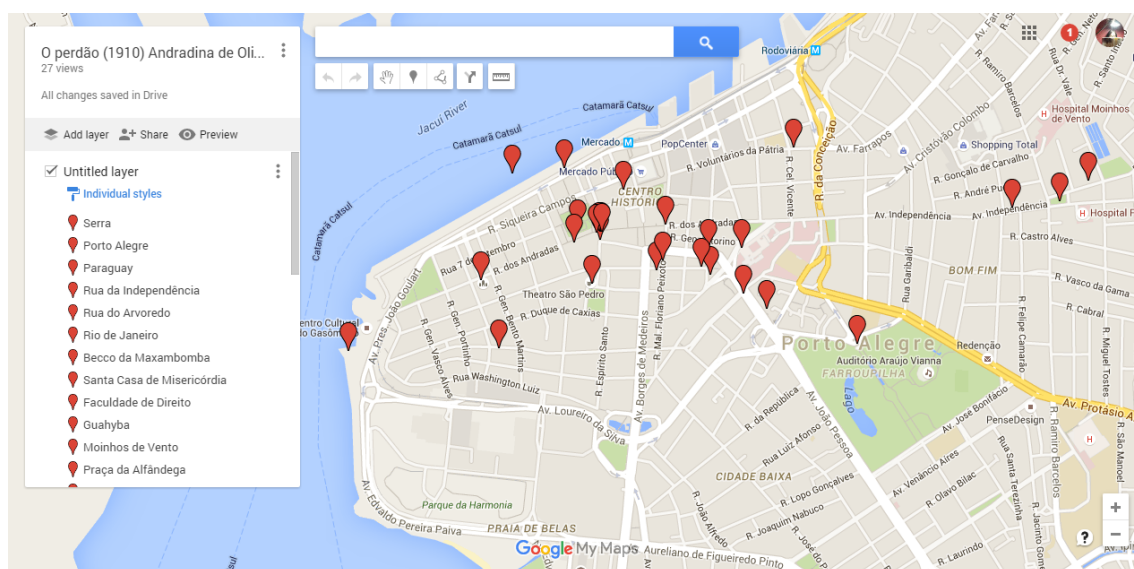


A serra (gaúcha) é o lugar de onde o marido da protagonista, um fazendeiro, chega no início do romance, para surpreendê-la e onde ele possui fazendas. O Paraguai é mencionado como “paragens inóspitas”, o Rio de Janeiro é um contraponto a Porto Alegre, um escape, para uma civilização que, por ser desconhecida, aceitaria o que aconteceu, a traição. Rio Grande e a praia do Cassino são a rota que o vapor precisa fazer para que a fuga do casal Stella e Armando se realize.

O mapa da mobilidade das personagens é composto por idas e vindas ao Rio de Janeiro, uma vez que a família possuía ligações estreitas com aquela cidade, afinal, é a cidade escolhida para a fuga do casal. Além disso, há um movimento do que se chama serra para a capital, sendo a serra a região onde Leonardo, pai de Stella, tem fazendas e criação de animais. No início do livro, ele chega de lá, também criando uma divisão entre campo e cidade, seus fins e seus estilos de vida. Há também um movimento de ida ao Paraguai, que remete a um evento passado, provavelmente a Guerra do Paraguai, onde o noivo de Tia Zina teria morrido. E por fim, adentrando no Guaíba, até Rio Grande e a praia do Cassino, podemos traçar uma linha ao lugar que mostra a rota por onde as pessoas deixam o Estado.



O mapa de *O perdão* menciona vinte e nove lugares ficcionais e não-ficcionais em Porto Alegre: rua Independência, rua do Arvoredo, Beco da Maxambomba, Santa Casa de Misericórdia, Faculdade de Direito, Guahyba, Moinhos de Vento (bairro), Praça da Alfândega, Rua do Commercio, Hotel Lagache, Praça Julio de Castilhos, Casa de correção, Voluntários da Pátria, Docas, Rua da Ladeira, Rua dos Andradas, Livraria Americana, Armazém Apolinário, Drogaria Inglesa, Preço Fixo, Praça do Portão, Rua Riachuelo, Rua Santa Catarina, Americana (confeitaria Sul-americana) (hoje Rocco), Confeitaria Central, Rua Marechal Floriano Peixoto, Theatro, e Igreja Nossa Senhora das Dores.



A amplitude da cobertura espacial vai desde o Guaíba até o Moinhos de Vento, na rua Independência e da Avenida Farrapos até o Beco da Maxambomba, nas

proximidades da hoje avenida João Pessoa, antigo caminho da Azenha. Porto Alegre já aparece no romance como uma cidade ampla em 1910 e a autora tenta retratar isso, ao se propor a uma cobertura tão vasta do espaço. A concentração maior das ações adere mais ao centro, partindo da casa, na rua Independência e irradiando para outros pontos espalhados pelo centro da cidade de leste a oeste.

3.3 Porto Alegre da modernidade: *Caminhos cruzados* e *Os ratos* (1935)

De acordo com Cláudio Cruz⁶⁴, 1935 é um ano-chave no que diz respeito à representação da cidade moderna na narrativa sulina. Em dissertação de mestrado, apresentada à PUCRS em 1994, o autor faz um estudo de três obras, lançadas em 1935, relevantes na produção de literatura do Rio Grande do Sul que trazem a cidade de Porto Alegre como cenário, sendo essas obras: *Caminhos cruzados*, de Erico Verissimo; *Os ratos*, de Dyonélio Machado; e *A ronda dos anjos sensuais*, de Reynaldo Moura. Os três romances problematizam, em medidas diferentes, os conflitos da experiência urbana, numa nova configuração de sociedade.

Naziazeno, personagem de *Os ratos*, por exemplo, precisa pagar o leiteiro, precisa de dinheiro. Ele vive na cidade, trabalha na cidade, tem mulher e filho, mas o dinheiro não é o suficiente, ele não tem como pagar. As personagens de Erico Verissimo são acometidas de outras frustrações, como não ter um emprego que seja compatível ao seu nível de estudo, não conseguir escrever um livro com certo distanciamento, ou o desejo não concretizado de viver como nos filmes americanos, entre outras, de maneira que a experiência urbana se concretiza sobre a visão que se tem da própria vida em sociedade e o surgimento de uma classe média. Reynaldo Moura divulga sua novela como moderna e não convencional, porque trata de temas sexuais, anunciando-a como um *roman à clef*. Esses romances são tentativas de mostrar o que é a vida numa cidade então considerada grande, moderna, em expansão. As questões da

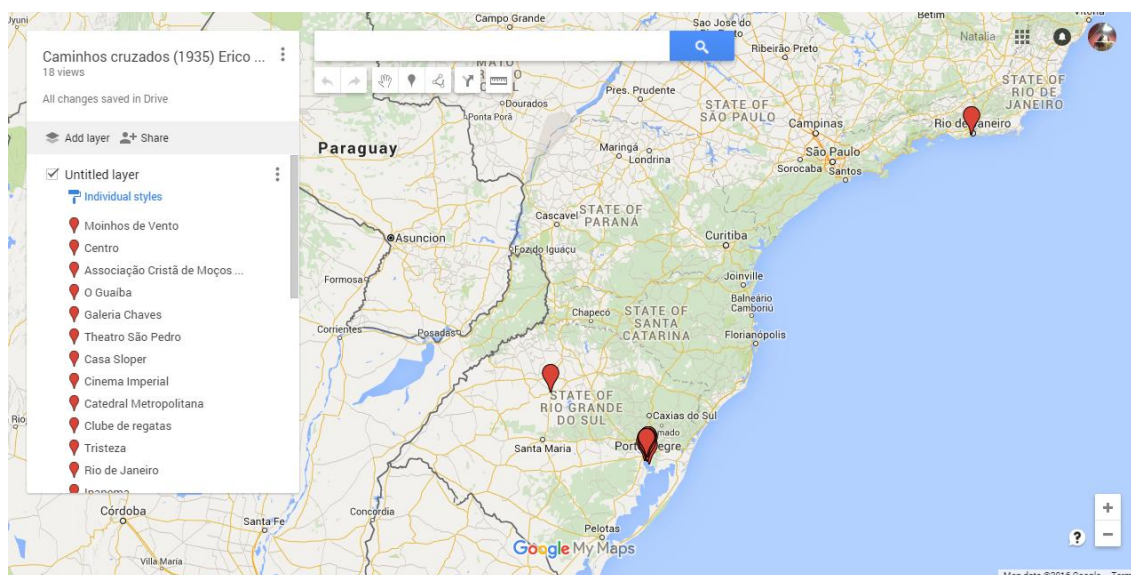
⁶⁴ No livro *Literatura e cidade moderna – Porto Alegre 1935* (1994), fruto de sua dissertação de mestrado, Cruz discute a importância deste ano para a representação da cidade no sul, e o coloca como ano-chave de mudanças expressivas no corpo e no funcionamento social de Porto Alegre. O autor defende que esse é o ano da chegada e do estabelecimento da modernidade em Porto Alegre.

modernidade, do ser moderno na cidade estão todas presentes nas três narrativas. Também estão presentes, a melancolia, o pessimismo, o ensaio de compreender o mundo.

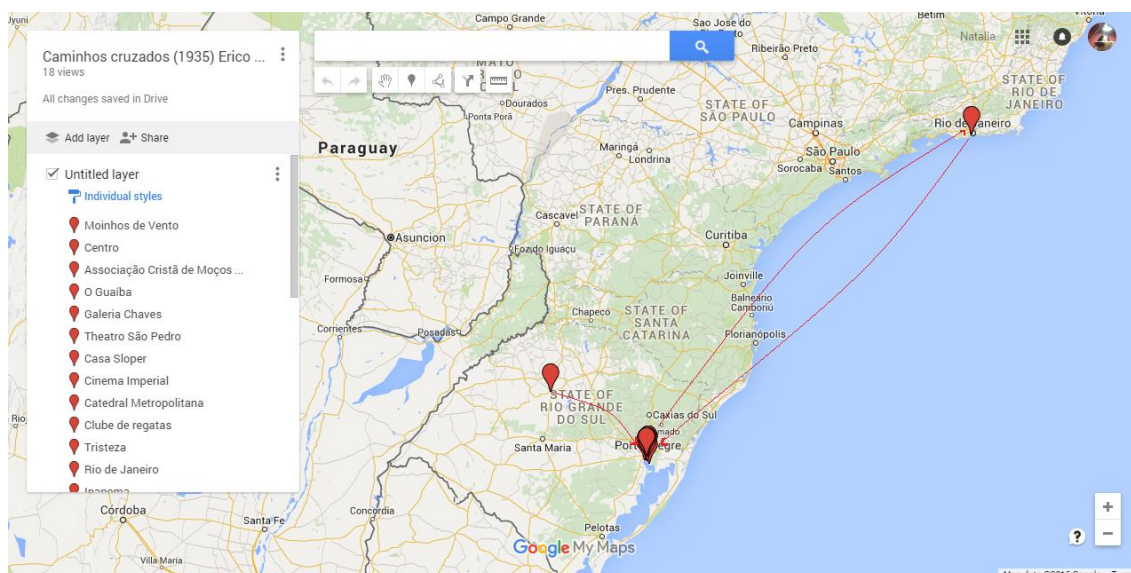
A pergunta que guia as três narrativas é: como *ser* nessa nova configuração de mundo, chamada cidade, como ser nesse tempo? Erico, Reynaldo e Dyonélio tentaram resolver essa equação tempo-lugar e a resposta foram três romances muito diferentes, mas que exalam o mesmo clima de cidade moderna, de estruturação da técnica, de industrialização, de urbanização. Algumas preocupações se aproximam, os estratos sociais e a narrativa da vida citadina se assemelham e, obviamente, Porto Alegre se assemelha no seu espírito, mentalidade e em locais que aparecem nas narrativas, por exemplo, os cinemas, os cafés e a amplitude do traçado dos bondes.

Conforme Cruz (1994), *Caminhos cruzados* é visto como um dos marcos do romance urbano na literatura sulina, possivelmente, porque a década de 1930 foi um período de grandes mudanças na configuração das cidades brasileiras, especialmente por conta da massiva industrialização do período. O romance traz diversas personagens e núcleos de personagens que compõem de fato uma cidade moderna, construída por pontos de vista e experiências distintas.

No mapa geral do romance, podemos ver o Rio de Janeiro e um ponto bem no centro do Rio Grande do Sul. A marcação central é Jacarecanga, cidade fictícia que aparece em repetidas obras de Erico Verissimo. A marcação está feita no mesmo local em que a cidade de Cruz Alta localiza-se no Rio Grande do Sul. Alguns teóricos sustentam a tese de que Jacarecanga é Cruz Alta, cidade natal do autor.

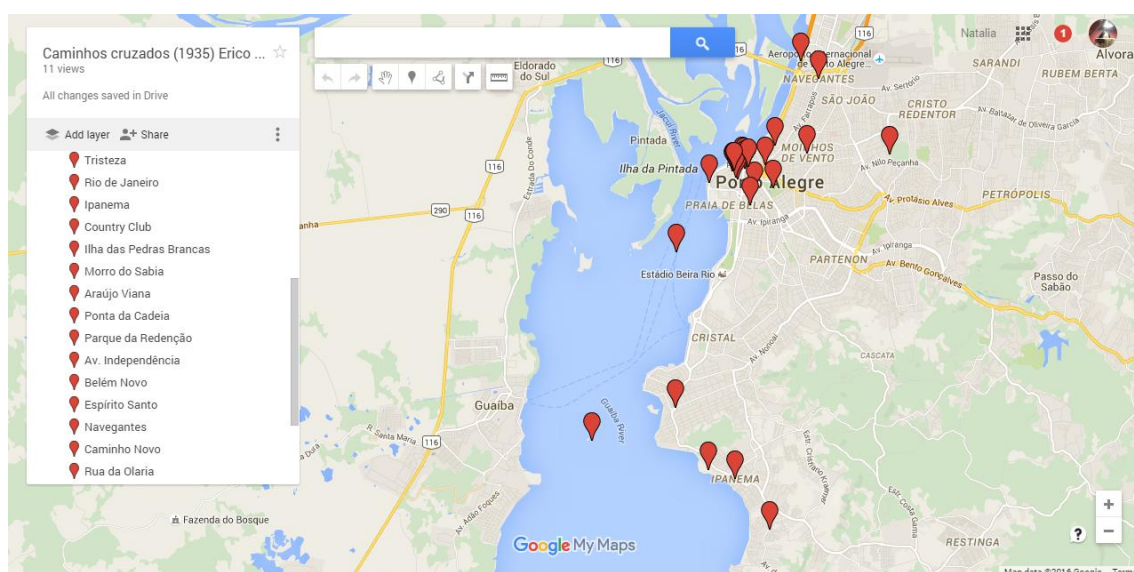


No mapa de mobilidades, podemos observar o deslocamento de Jacarecanga para Porto Alegre, de onde vem a família Pedrosa. A vida da família Pedrosa era “quase patriarcal”, querendo dizer rural, e com pouco envolvimento dos outros membros da família em negócios e afazeres, traçando uma oposição à ideia de vida na cidade, onde cada um teria uma função social e mais autonomia. Também aparece no mapa o Rio de Janeiro, sendo que a relação entre essa cidade e Porto Alegre é apenas turística. Honorato e Virgínia vão duas vezes ao Rio de Janeiro a passeio.



O mapa de *Caminhos cruzados* menciona trinta e sete lugares ficcionais e não ficcionais em Porto Alegre, sendo eles: Travessa das Acácias, Edifício Colombo, Clube Metrôpole, Moinhos de Vento, Palacete dos Pedrosa, centro, Associação Cristã de Moços (A.C.M.), o Guaíba, Galeria Chaves, Theatro São Pedro, Rua dos Andradas,

Casa Sloper, Cinema Imperial (Rua dos Andradas, 1015), Catedral Metropolitana, Clube de regatas, o bairro Tristeza, Ipanema (praia), o Country Club, a Ilha das Pedras Brancas, Morro do Sabiá, Praça da Matriz, Araújo Viana, Ponta da Cadeia, Parque da Redenção, Avenida Independência, Belém Novo (terrenos novos na praia), Espírito Santo (terrenos novos na praia), Navegantes, as fábricas, o casario, Caminho Novo (Rua Voluntários da Pátria), Rua da Olaria (Rua General Lima e Silva), Igreja do Rosário, Correios e Telégrafos (Memorial do Rio Grande do Sul), Praça da Alfândega, Estátua do Barão do Rio Branco e Rua da Margem (João Alfredo).



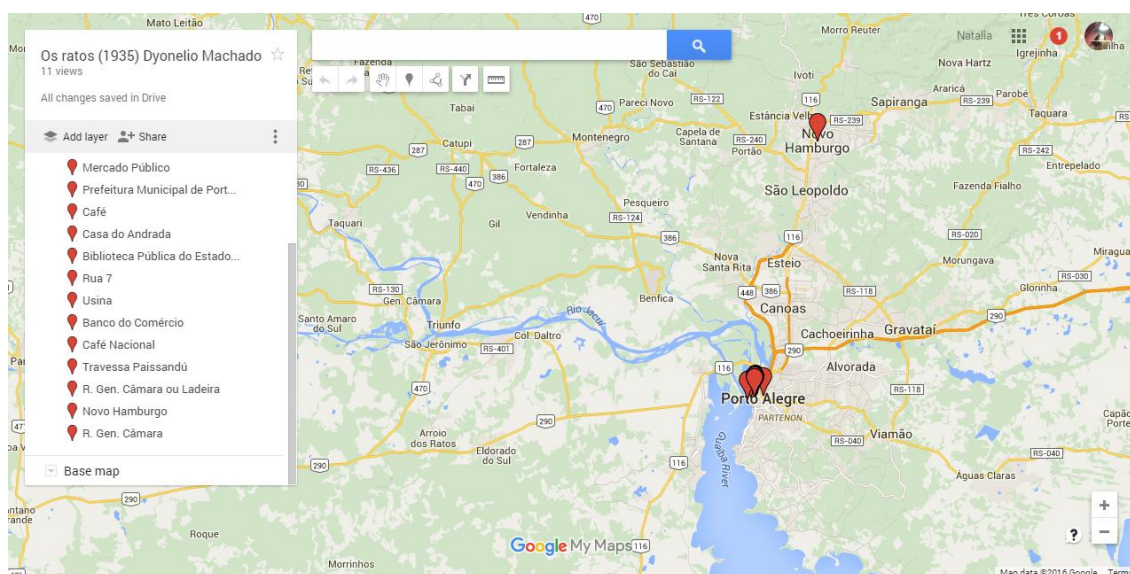
No mapa de *Caminhos cruzados*, os locais aderem mais massivamente ao centro da cidade, o que é bastante comum no decorrer do século, mas também se deslocam para a zona sul, sempre beirando o Guaíba. A movimentação de algumas personagens é ampla, especialmente a daquelas que possuem carros, ou seja, as de classe social mais abastada. A maioria das personagens circula no centro, a pé, ou no trajeto do bonde.

Quanto ao mapa de Porto Alegre, o trabalho de Verissimo foi juntar as peças desse quebra-cabeça de cidade. No romance, ele elenca algumas partes importantes de Porto Alegre e, a esse pedaço de cidade, destina personagens que estão intimamente relacionadas ao lugar. A ligação não é por acaso, os discursos da cidade e das personagens se completam para mostrar duas Portos Alegres: a que se pretende metrópole e a provinciana onde as ligações entre as personagens se dão por proximidade espacial, em que pese a diversidade social exposta no romance. Os caminhos das personagens se cruzam muitas vezes apenas pela vista da janela, tão pequena a vida

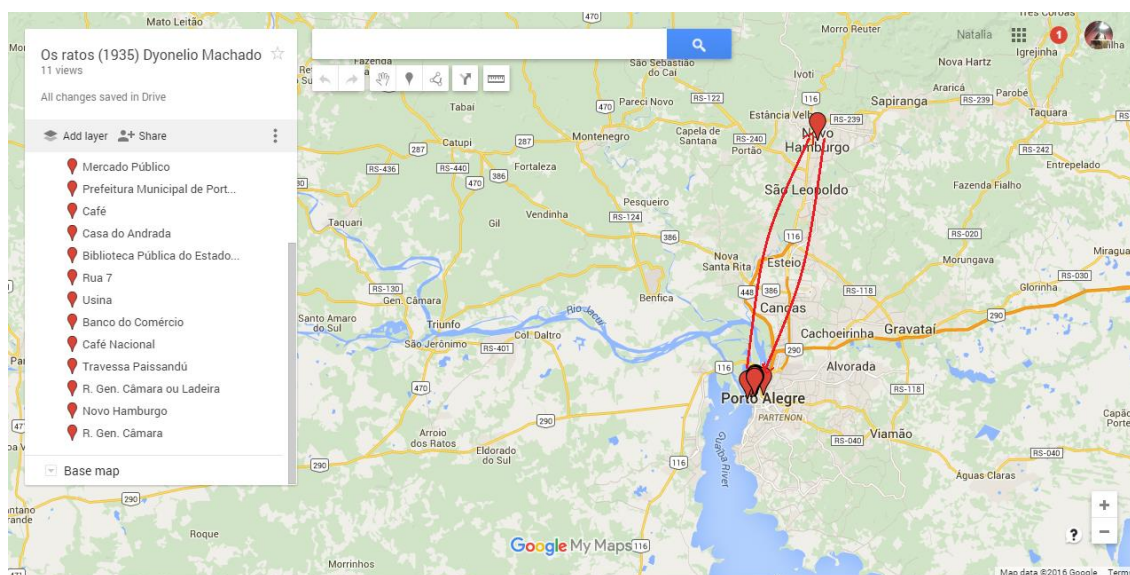
social disponibilizada pela cidade. Era a cidade, nos moldes como conhecemos hoje, em pleno processo de formação.

Os ratos apresenta a história do protagonista Naziazeno, que percorre as ruas de Porto Alegre como se o percurso pudesse ajudá-lo a resolver seu problema: uma dívida com o leiteiro. Não é apenas o débito que lhe causa mal estar, mas o fato de se sentir humilhado perante a mulher, os vizinhos, os colegas e quem mais pudesse perceber. Com um comportamento quase neurótico, Naziazeno caminha por Porto Alegre, tentando solucionar seu problema, a cidade torna-se labiríntica e seus habitantes começam a parecer ratos, em seus comportamentos escusos.

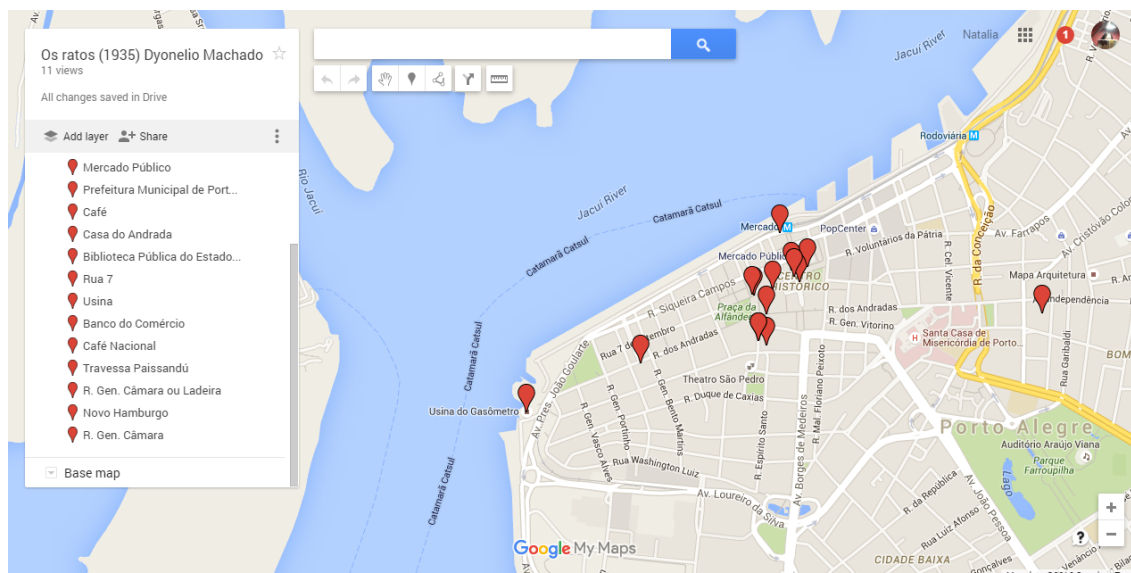
O mapa geral de *Os ratos* tem abrangência bem menor, comportando somente o Rio Grande do Sul, e além de Porto Alegre, apresenta apenas uma menção à cidade de Novo Hamburgo.



O mapa da mobilidade em *Os Ratos* é bem simples e mostra apenas um movimento de ida e volta a Novo Hamburgo.



O mapa de *Os ratos* menciona vinte e cinco lugares ficcionais e não-ficcionais diferentes em Porto Alegre, sendo eles: centro, cais do porto, mercado público, igreja Nossa Senhora das Dores, prefeitura, café Nacional, Café do Duque, outros cafés (há menção de muitos cafés nas redondezas onde Naziazeno trabalha), casa do Andrada na Rua Coronel Carvalho, 357, próximo da Independência, biblioteca, Rua 7, Usina, Banco do Comércio (Santander Cultural), Rua dos Andradas, Café Nacional, Travessa Paissandú, Rua General Câmara ou Ladeira, praça Montevideo, “Tabacaria”, Rua Santa Catarina, Rua Clara, Rocco, Rua do Rosário, cinemas.



O mapa de *Os ratos* se desenvolve quase que absolutamente no centro, as personagens afastam-se deste apenas duas vezes. Uma das razões da pouca amplitude é o número de personagens. Enquanto o romance de Erico Verissimo apresenta uma gama

de personagens que compõem núcleos dentro da cidade, o de Dyonélio registra a andança de apenas uma personagem, que mora próxima do trajeto do bonde e trabalha numa área central. Outro motivo é o tempo do romance, que se passa em apenas um dia, tornando impossível uma movimentação maior na área da cidade. Um fator muito presente em *Os ratos* é o alcance das personagens na cidade, ou melhor, o alcance da cidade para as personagens, fazendo-se sobre o trajeto dos bondes, o centro, as praças e os cafés, sempre muito frequentados e a maior parte dos frequentadores chega e parte no bonde. O mapa que apresenta o trajeto dos bondes à época pode nos ajudar nessa visualização:



Fonte: www.prati.com.br

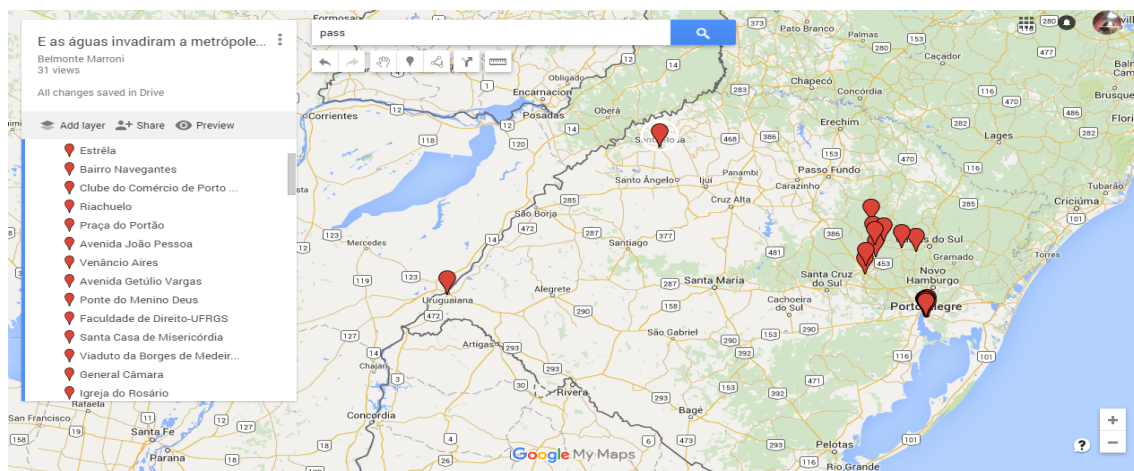
Conforme Sérgio da Costa Franco, durante o governo de Alberto Bins, de 1928 a 1937, houve grande mudança na estrutura de transportes na cidade. A constante alusão aos bondes pode ser fruto dessas mudanças e isso acaba delimitando a aderência e a amplitude das ações no romance.

3.4 Porto Alegre da efervescência: *E as águas invadiram a metrópole* (194[?])

O romance *E as águas invadiram a metrópole*, de Belmonte Marroni, não traz indicação sobre o ano de publicação, mas como trata de um episódio muito caro à cidade de Porto Alegre, a enchente de 1941, em que a cidade enfrenta um dos piores episódios de destruição da sua história, estima-se que ele tenha sido publicado em 1942 ou 1943. No livro, temos uma cidade em construção e afirmação, não apenas em

termos materiais, mas de costumes e hábitos. Os protagonistas Aldo e Doris vão ter um filho e ambas as famílias estão ansiosas pela sua chegada. Aldo é médico e decide que a criança deve nascer em Porto Alegre, porque a capital oferece melhores condições. A grande ironia é que Aldo é médico no interior, onde reside, e a vinda à cidade grande é marcada por uma grande catástrofe: a enchente, que impedirá o nascimento do filho do casal em um bom hospital e quase matará o protagonista que tenta chegar até Porto Alegre no meio do caos instaurado. A vida agradável de noites agitadas que é narrada será solapada. As marcações dos mapas ressaltam o transitar de pessoas pela cidade e dão uma ideia de como era a mobilidade na capital. O romance de Belmonte Marroni mostra como os lugares foram afetados pelas chuvas.

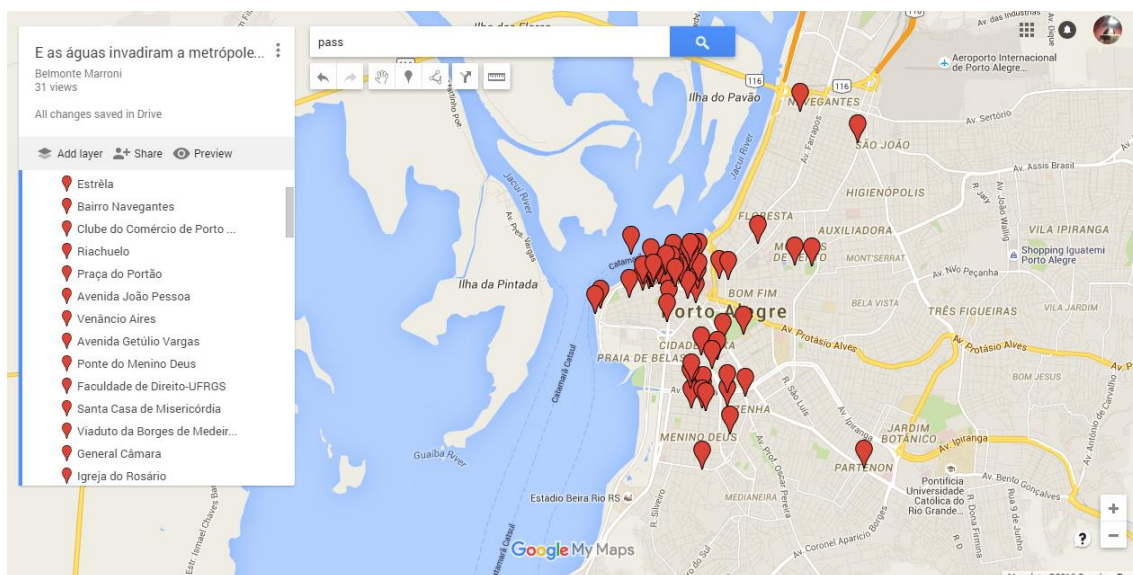
No mapa geral, podemos ver as marcações de Estrêla, Farroupilha, Bento Gonçalves, Roca Sales, Arroio do Meio, Guaporé, Vespasiano Correa, Santa Rosa e Uruguaiana. Exceto por Santa Rosa, onde trabalha um ex-colega de Aldo e Uruguaiana, mencionada apenas por causa da transferência de um amigo de Aldo de lá para a capital, pode-se ver um caminho que chega a Porto Alegre por estradas e por rios.



No mapa da mobilidade, pode-se observar a linha de viagem de onde vêm Aldo e Doris e que será a única rota a ser percorrida algumas vezes outras personagens e especialmente por Aldo que precisa fazer idas e voltas a Porto Alegre por causa de seu trabalho.

O mapa de Porto Alegre contém sessenta e seis lugares ficticiais e não ficticiais: Moinhos de Vento, Hospital Beneficência Portuguesa, Bairro Navegantes, Clube do Comércio de Porto Alegre, Riachuelo, Praça do Portão, Avenida João Pessoa, Venâncio Aires, Avenida Getúlio Vargas, Ponte do Menino Deus, Faculdade de Direito-

UFRGS, Santa Casa de Misericórdia, Viaduto da Borges de Medeiros, General Câmara, Igreja do Rosário, Rua dos Andradas, Mercado Público, Praça Quinze de Novembro, Estação Rodoviária Rua Uruguai, Correios e Telégrafos, Rua José de Alencar, Usina Elétrica, Ponta da Cadeia, Hipódromo dos Moinhos de Vento, Palácio do Comércio, Cais, Rua do Rosário, quartel do Sétimo Batalhão de Caçadores, Igreja das Dores, Edifício Imperial, Clube do Comércio, Menino Deus, Residência dos pais de Doris, Caminho Novo, café da esquina da Rua do Rosário com a Andradas, Capitólio, Woltmann, Casa Masson, Galeria Chaves, Praça Quinze, Prefeitura, São João (bairro), Ilhota, Partenon, Rua José Bonifácio, Rua Marcílio Dias, Azenha, Riacho, Rua Botafogo, Rua Ramiro Barcelos, Rua dos Coqueiros, Praça Garibaldi, Rua General Caldwell, Cinema Apolo, Rua Marechal Floriano Peixoto, Guaíba, Rua Senhor dos Passos, Rua Voluntários da Pátria, Praça dos Bombeiros, Rua 7, Praça Senador Florêncio, Pôsto de Emergência da Rua Independência, Rua Coronel Belo.

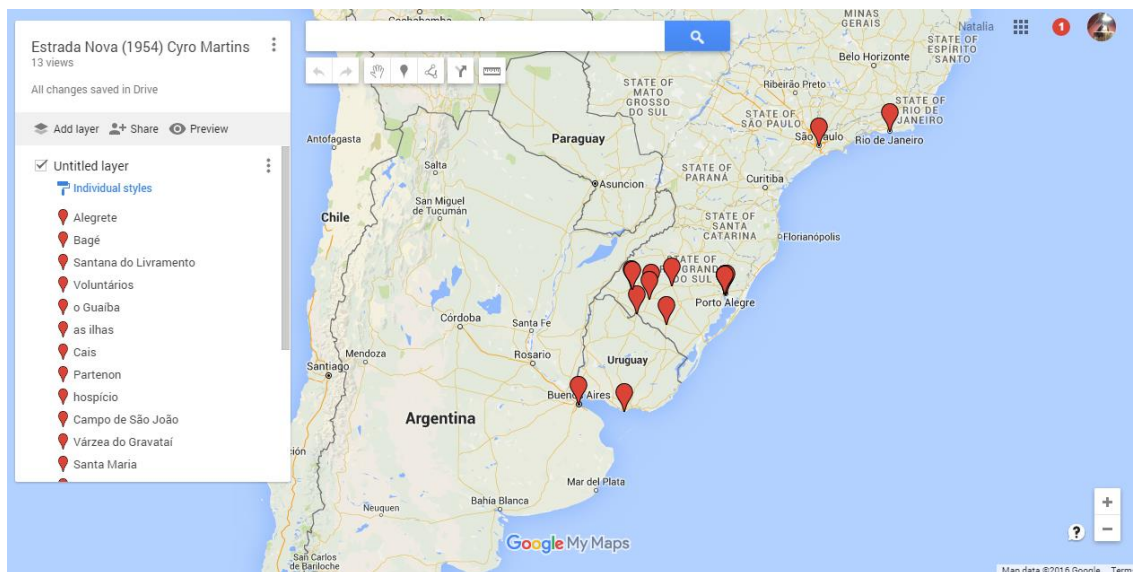


A relação com o rio e o porto é crucial para a história. As ações aderem mais ao centro e costeiam o rio para o sul e para o norte, depois se alastram para a Ilhota (Cidade Baixa) e o Menino Deus. Em *E as águas invadiram a metrópole* [1942?], temos uma Porto Alegre rica e efervescente em vida cultural e econômica. Os itens da paisagem representados têm uma forte relação com as práticas sociais da cidade. Essas práticas serão interrompidas bem como a cidade será devastada por uma enchente.

3.5 Porto Alegre do gaúcho a pé: *Estrada nova* (1954)

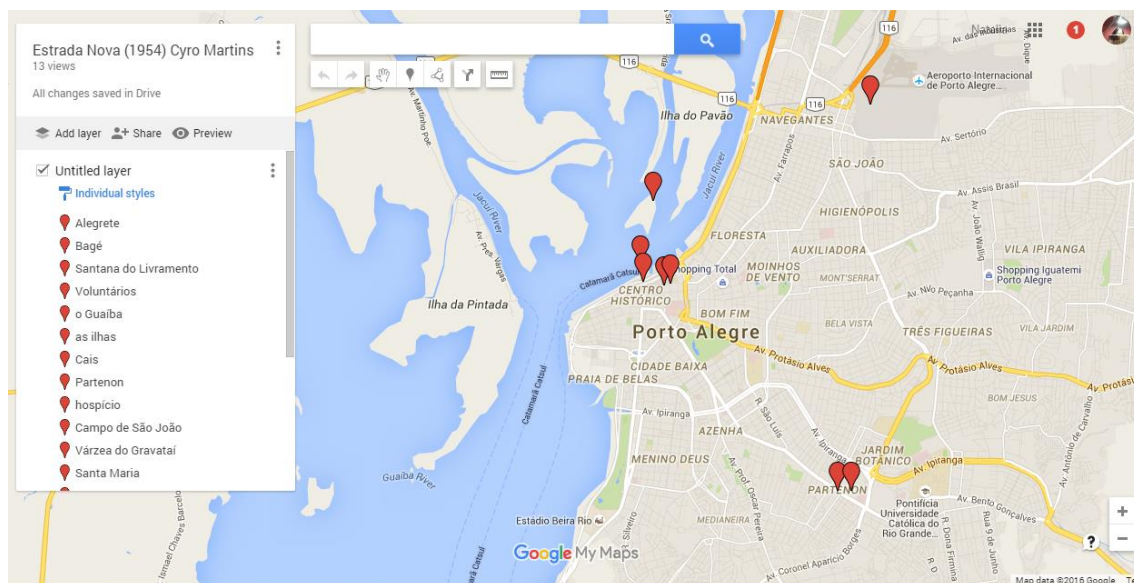
Estrada nova inicia com o suicídio de Policarpo, um senhor que morava na mesma pensão em que Ricardo, o protagonista da trama, se instala. O rapaz decide visitar o pai. Temendo que seu pai terminasse como o velho, Ricardo confronta o coronel Teodoro, a quem pertence o terreno em que seu pai mora. O coronel representa os grandes latifundiários da época e a mentalidade atarracada de quem é rico e tinha medo de perder seus luxos. Ricardo é o contraponto entre a mentalidade do campo e da cidade e sua consciência política com relação ao novo cenário da capital é um dos elementos centrais da trama.

O mapa geral de *Estrada nova* apresenta mais lugares externos a Porto Alegre, visto que a trama acontece mais fora do que dentro da cidade. Aparecem Rio de Janeiro e São Paulo e Montevideo e Buenos Aires, fora do Estado, demonstrando a importância das grandes capitais. No interior do Estado, temos Santana do Livramento e Bagé mais ao sul e Santa Maria, Cacequi, Rosário do Sul e Alegrete.



A paisagem que se constrói da cidade é extremamente relevante para o contexto da época porque expõe a situação do gaúcho que veio do interior para a capital, especialmente, dos pequenos proprietários de terra que, por conta dos grandes latifúndios de soja e trigo, foram deixados à própria sorte no campo, sem outra saída a não ser tentar sobreviver às margens da cidade.

O mapa de Porto Alegre traz nove lugares ficcionais e não ficcionais: Voluntários, o Guaíba, ilhas, cais, hospício, campo de São João, várzea do Gravataí, bairro Partenon e rodoviária.

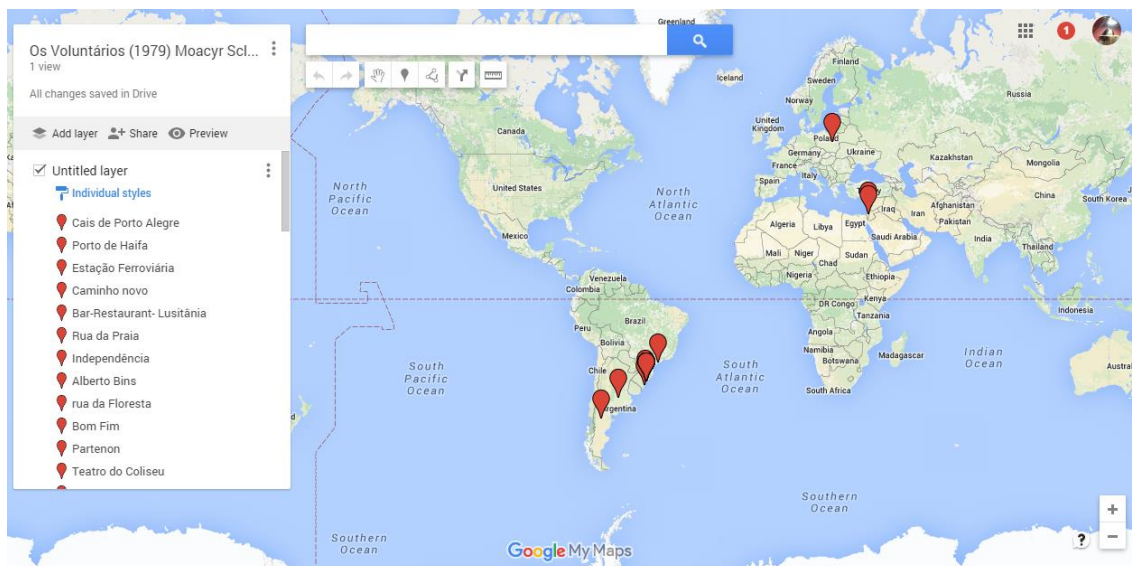


Há pouca ação na cidade, poucos trajetos, apenas em alguns lugares, o que deixa a impressão de uma Porto Alegre vista à distância. Contudo, é exatamente a pouca referencialidade que dá forma a uma cidade interessante, desconhecida, mais inóspita que o próprio campo ao qual ela se opõe.

3.6 Porto Alegre da noite: *Os voluntários* (1979)

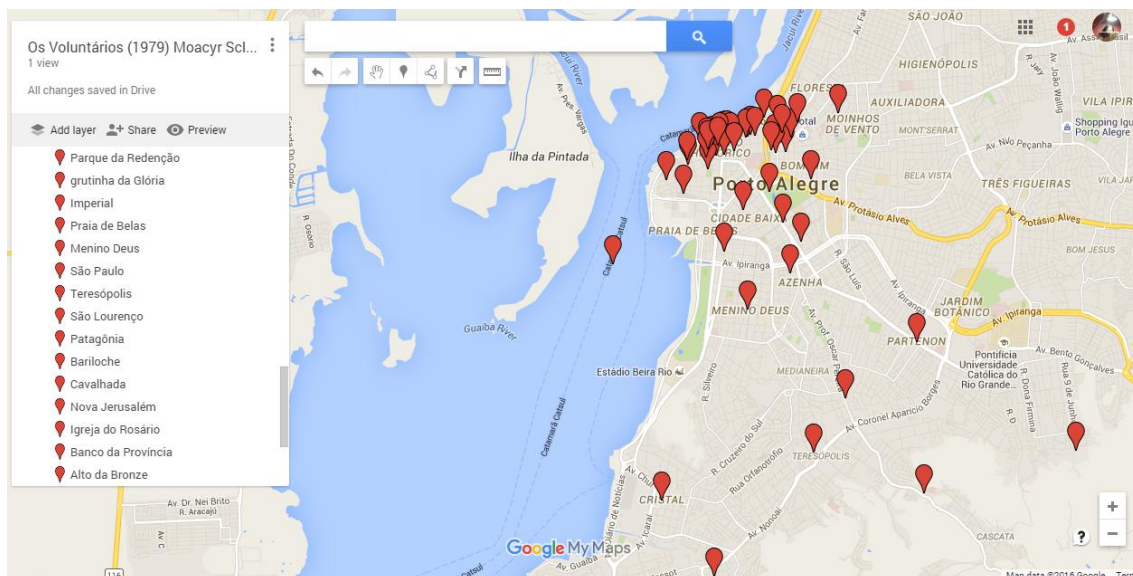
Paulo narra a história de sua vida, desde a chegada de seus pais à cidade em 1935 até uma noite de dezembro, em 1970, em que o rebocador *Voluntários* sai de um cais de Porto Alegre para tentar chegar em Haifa, Israel. A empreitada fracassa, mas a cartografia de Porto Alegre que se estabelece nesses trinta e cinco anos é riquíssima, porque expõe um período de grandes mudanças na cidade e na mentalidade de seus habitantes.

No mapa geral do romance, há muitos lugares mencionados pelo Capitão, lugares que não se sabe se ele esteve ou não como Jerusalém, Porto de Haifa, Varsóvia, São Paulo, Bento Gonçalves, São Lourenço, Patagônia, Bariloche.



Alguns lugares são mencionados como desejo de busca, especialmente em Israel, mas não são necessariamente alcançados na trama. Varsóvia é a cidade de onde vem a família de Benjamim, São Paulo é para onde a irmã de Maria Amélia foge, Bento Gonçalves é a colônia de onde vem Elvira e os demais lugares são por onde o Reverendo Jonathan tem se estabelecido com a sua companhia *Companheiros do Senhor*.

O mapa de Porto Alegre menciona quarenta e nove lugares fictícios e não fictícios dentro da cidade, sendo: Cais de Porto Alegre, Estação Ferroviária, Caminho Novo, Bar-Restaurant-Lusitânia, Rua da Praia, Independência, Alberto Bins, Rua da Floresta, Bom Fim, Partenon, Teatro Coliseu, Teatro São Pedro, Rua Comendador Coruja, Mercado, Auditório da Rádio Farroupilha, Cidade Baixa, Praça Parobé, Rodoviária, Morro da Cruz, Moinhos de Vento, Cinema Apolo, Lojinha de Confeções, Colégio Júlio de Castilhos, Rua Pantaleão Telles, Cabo Rocha, Mônica, Cabaré das Normalistas, Maipú, Marabá, Treviso, Majestic, Sete de Setembro, Galeria Chaves, Cabana do Turquinho, Parque da Redenção, grutinha da Glória, Imperial, Praia de Belas, Menino Deus, Teresópolis, Cavalhada, Nova Jerusalém, Igreja do Rosário, Banco da Província, Farrapos, Beneficência Portuguesa, Guaíba.



Em Porto Alegre, as ações aderem mais à Rua os Voluntários da Pátria e arredores e, dali, irradiam para outros pontos da cidade, especialmente mais ao sul, mas são pontos esparsos. Uma movimentação interessante proposta nesta cartografia é o que o narrador mesmo expõe como sendo uma “geografia sensual de Porto Alegre” (Scliar, 1979:42). Podem ser visualizados no mapa diversas casas noturnas e cabarês em funcionamento à época.

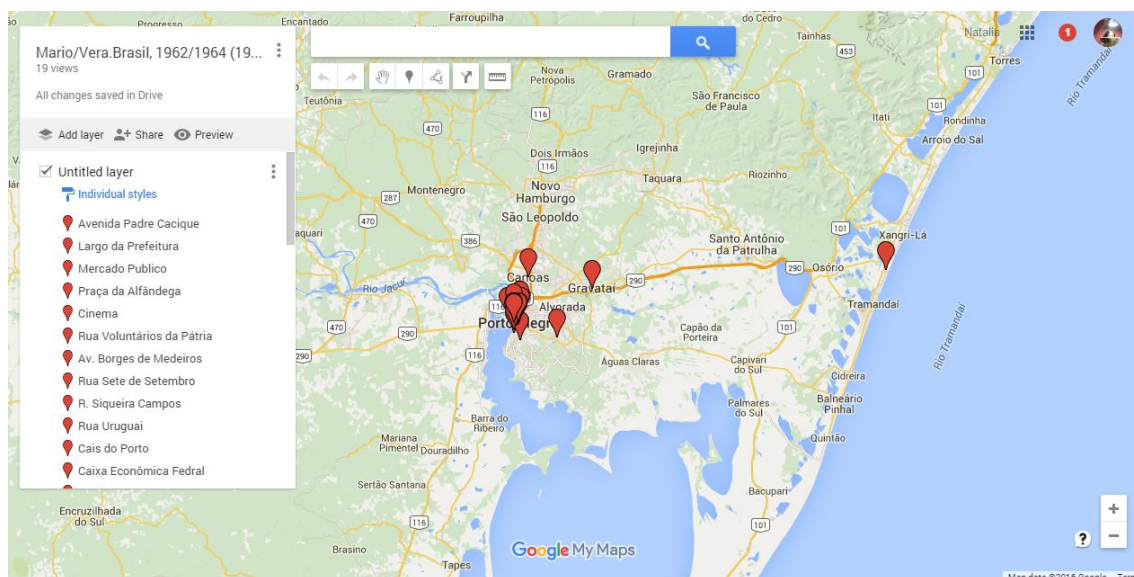
3.7 Porto Alegre das impressões: *Mário/Vera. Brasil:1962-1964* (1983)

Mário/Vera Brasil: 1962-1964 retoma, como anuncia o título, os dois anos que antecederam o golpe militar e a subsequente ditadura.⁶⁵ A cidade é palco para o romance entre Vera, secretária, jovem mulher feminista, inteligente, letrada e Mário, homem bonito, atencioso, porém comum, além de comprometido e doente. Os dois vão revelando sua paixão e as consequências da sua relação pelas ruas de uma Porto Alegre em ebulição política e em consonância com grandes acontecimentos mundiais.

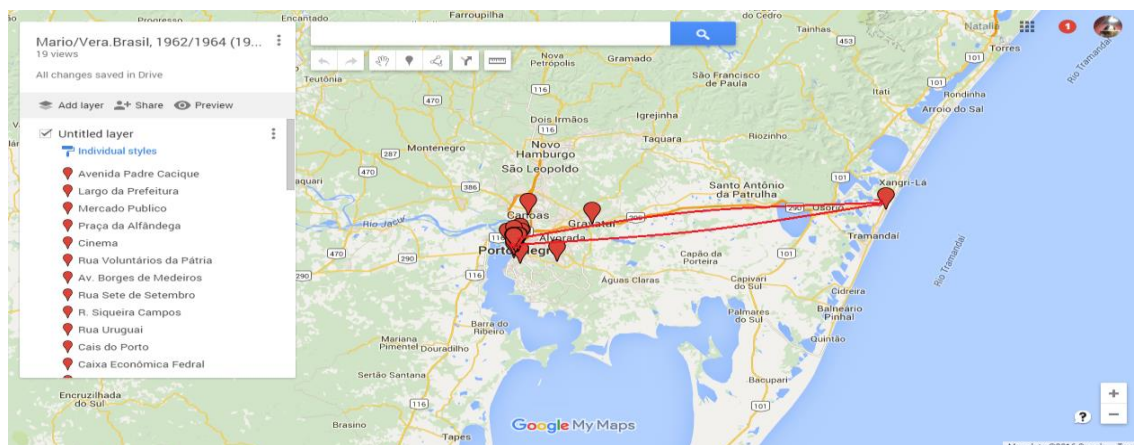
O mapa geral do romance apresenta algumas localidades ao redor de Porto Alegre, sendo Canoas, Gravataí, Viamão e, uma única localidade litorânea, sem nome

⁶⁵ A ditadura é um tema recorrente na prosa de Tânia Faillace, estando presente também em *O 35º ano de Inês* (1971) e *Tradição, família e outras estórias* (1978). Ambos os livros são de contos.

definido ou especificações, para onde Vera foge por um momento, referida apenas como a praia.

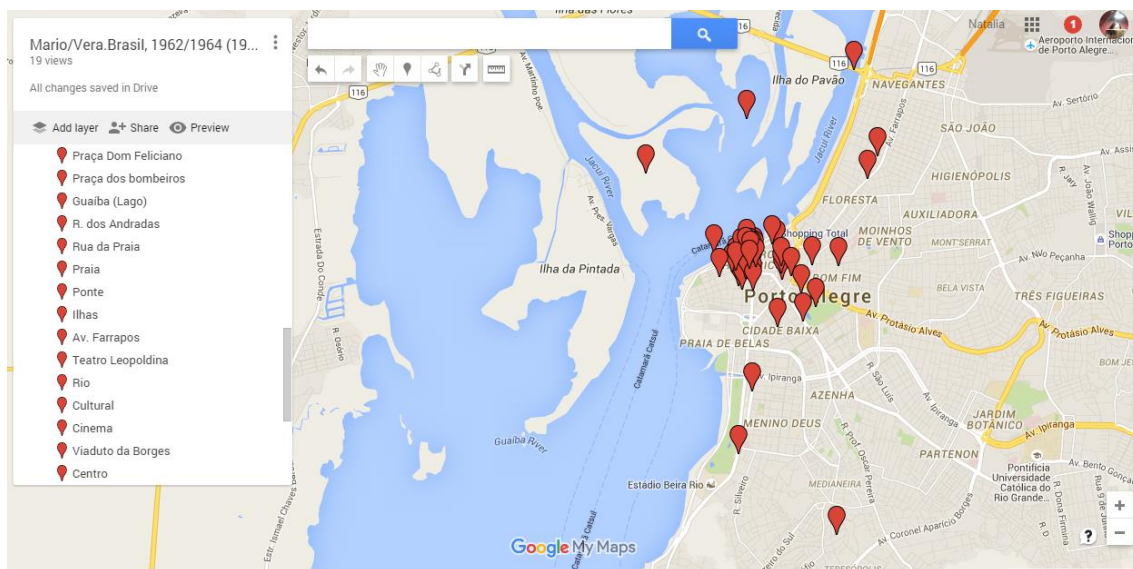


Quanto ao mapa da mobilidade, há apenas uma ida e volta, de Vera, de Porto Alegre para a praia. Quando as personagens atravessam o rio, ainda se referem a outra margem como Porto Alegre e não há como saber se ficaram nas ilhas, embora seja o mais provável, ou se atravessaram para Guaíba.



Dentro de Porto Alegre, a movimentação é intensa. De todos os romances mapeados e analisados, este é um dos que apresenta maior aderência de ações a lugares e mais trajetos dentro da cidade. Ruas, praças, pontos específicos, tudo é muito importante para a trama. O mapa apresenta quarenta e quatro lugares ficcionais e não ficcionais, sendo: Avenida Padre Cacique, Largo da Prefeitura, Mercado Público, Praça da Alfândega, Cinemas, Rua Voluntários da Pátria, Avenida Borges de Medeiros, Rua Sete de Setembro, Rua Siqueira Campos, Rua Uruguai, Cais do Porto, Caixa

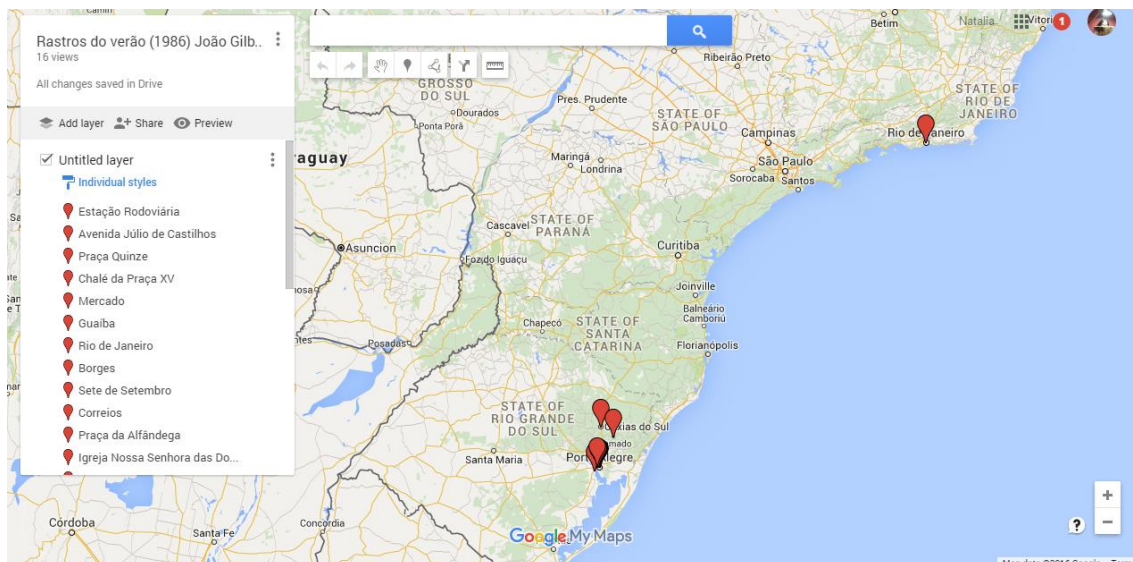
Econômica, Galeria Chaves, Prefeitura, Teresópolis, Praça da Matriz, Rua Duque de Caxias, Quarto Distrito, Parque Farroupilha, Praça Argentina, Avenida João Pessoa, Faculdades, Abrigo da Carris, Praça da Matriz, Santa Casa de Misericórdia, Praça Dom Feliciano, Praça dos Bombeiros, Guaíba (lago), Rua dos Andradas/Rua da Praia, Ponte, Ilhas, Avenida Farrapos, Teatro Leopoldina, Rio (Jacuí), Cultural, Aliança Francesa, Cinema (Guarani ou Imperial), Viaduto da Borges, Centro, Praia de Belas, Independência, Auditório da rádio Farroupilha, Praça Montevideo e Lojas Americanas.



A aderência das ações se concentra no centro da cidade, mas irradia da margem para o centro da cidade, especificamente do local onde Vera mora, que não está preciso no romance. É de sua casa que a protagonista parte, não só fisicamente, mas também, metaforicamente, para descobrir a cidade e a si mesma.

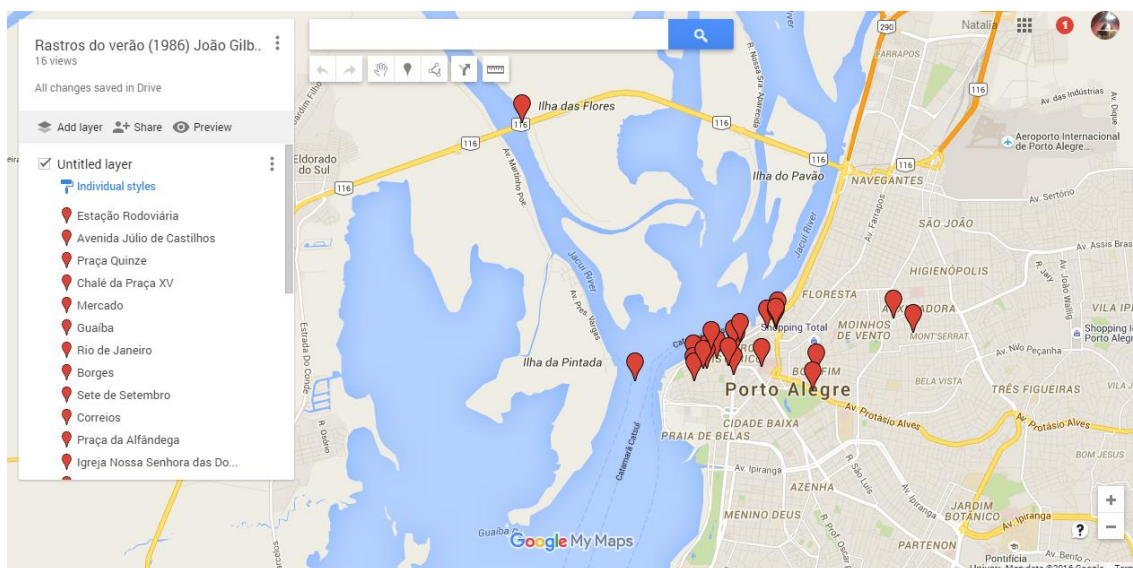
3.8 Porto Alegre do deserto: *Rastros do verão* (1986)

Em *Rastros do verão*, de João Gilberto Noll, temos a história de um homem e um menino que vagam numa Porto Alegre deserta e quente, no fim de um feriado de carnaval. O mapa geral mostra quatro localidades, sendo o Rio de Janeiro, Gramado, vista em postais na rodoviária, Caxias do Sul, num cartaz da Festa da Uva, preso na geladeira da casa do menino e Guaíba que aparece como desejo de cruzar o rio.



Não há nenhum sinal de mobilidade no exterior de Porto Alegre, além do fato de que o narrador protagonista chega à cidade na rodoviária, mas não sabemos sua origem. De lá ele parte para retratar o deserto de Porto Alegre.

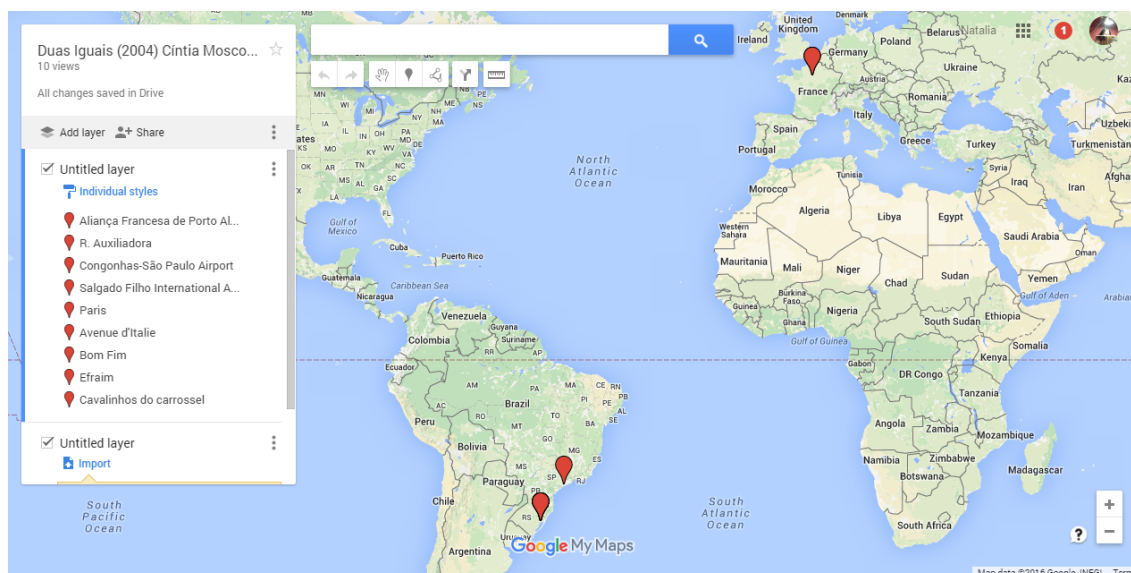
No mapa de Porto Alegre aparecem vinte e seis lugares ficcionais e não ficcionais: Estação rodoviária, passarela sobre a Avenida Rio Branco (da Legalidade), Avenida Júlio de Castilhos, Praça Quinze de Novembro, Chalé da Praça Quinze, Mercado Público, o Guaíba, a ponte, o cais, Avenida Borges de Medeiros, Rua Sete de Setembro, Correios, Praça da Alfândega, Igreja Nossa Senhora das Dores, Rua Riachuelo, Rua da Praia, Santa Casa de Misericórdia, Rua Andrade Neves, Avenida Maryland, Rua Auxiliadora, Bom Fim e Avenida Osvaldo Aranha.



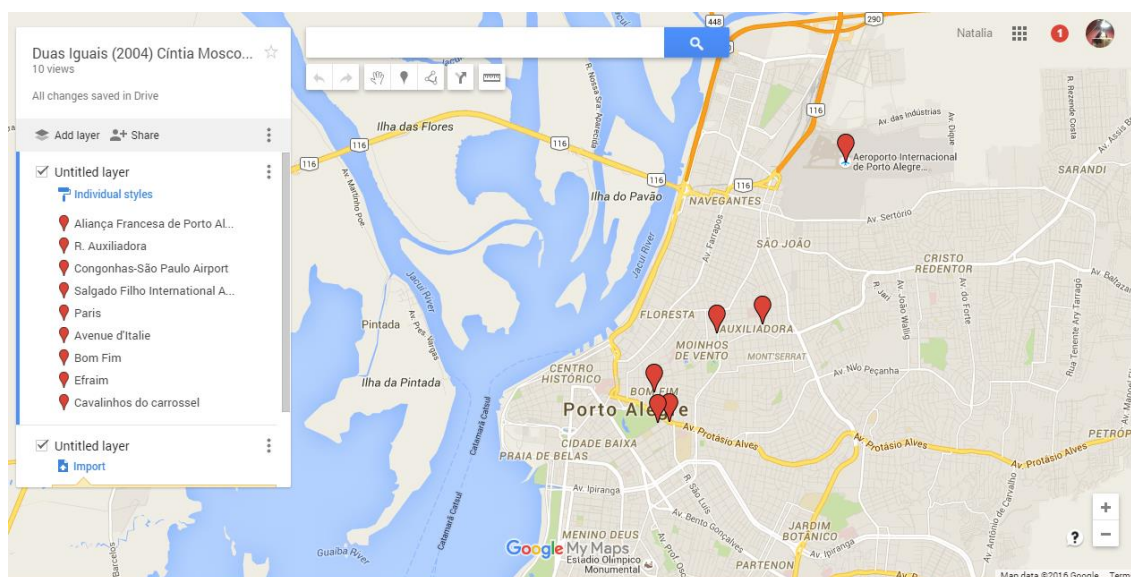
A aderência das ações está concentrada no centro da cidade, com algumas arborescências para o Menino Deus e o Bom Fim. O percurso é lento e as ações quase oníricas. O calor que permeia a trama e o tempo em que ela ocorre dá o tom de deserto à cidade. A cidade, a partir dessa obra, oferece mais sentido ao interior das personagens, não sendo apenas um ambiente a descobrir. Como um quebra-cabeças que precisa ser montado, a relação das personagens com a cidade se torna mais complexa.

3.9 Porto Alegre da impossibilidade: *Duas iguais* (1998)

Duas iguais é um romance de Cíntia Mosovich que funciona em dois tempos. O tempo de adolescência e descobertas da personagem que a leva sair de Porto Alegre, um interlúdio de distância que não é narrado, mas apenas contado, e a idade adulta, quando a personagem retorna a Porto Alegre. São os lugares mencionados fora da cidade São Paulo, ponte para o afastamento da personagem que passa um tempo estudando em Paris. Há apenas um lugar mencionado em Paris, a Avenue d'Italie.



O mapa de Porto Alegre apresenta pouquíssimas referências, apenas oito lugares ficcionais e não ficcionais: a casa das personagens, Aliança Francesa, Rua Auxiliadora, Aeroporto Salgado Filho, Bom Fim, Efraim, Cavalinhos e o carrossel e Igreja.

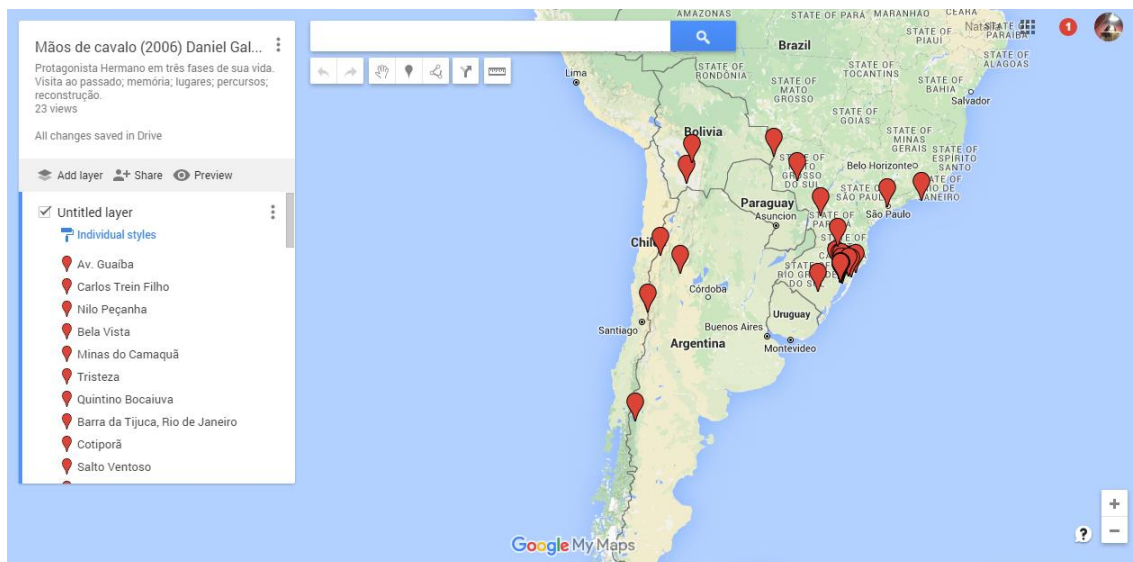


O romance inicia quando Clara, adolescente, conhece Ana, por quem se apaixonará. Nesse momento, a ditadura militar está vigente, havendo algumas menções de histórias que as personagens ouviram e o principal fato conector de Ana e Clara, o sumiço de um professor, o que as mobilizou a trabalharem juntas no jornal da escola. Com a impossibilidade de ficarem juntas e o segredo que guardam sobre sua relação, revelado primeiro em casa, fazem com que o pai de Clara criasse a primeira separação, trocando-a de turma. Depois, quando seu segredo é descoberto na escola, Clara é mandada para Paris e lá passa alguns anos. Clara, já adulta, conhece Vitor e volta a morar no Brasil. Quando todas as distâncias parecem não ter relevância, simplesmente porque a outra ponta não existe mais, Ana diz que está na cidade. Isso desencadeia um conflito central na vida de Clara: toda identidade que ela construiu estava abalada. *Duas iguais* (1998) apresenta a estrutura de um romance de formação. Assim como Clara está construindo e desconstruindo sua identidade através da percepção e da vivência das distâncias, ao longo da narrativa, a cidade também é construída e reconstruída no tempo e numa cartografia metafórica composta por vazios e distâncias. O único lugar marcado de fato no romance é a casa de Ana que fica localizada na Rua Auxiliadora, como se ali fosse o centro do mundo e os raios que medem os pontos de lonjuras todos emanassem dali.

3. 10 Porto Alegre da honra: *Mãos de cavalo* (2006)

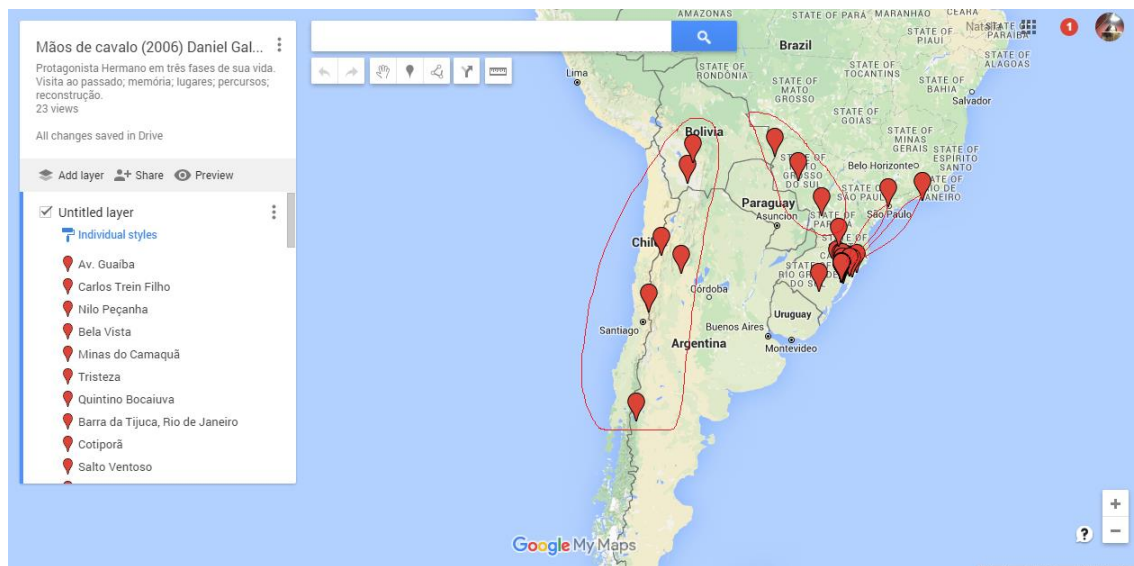
Em tempos diferentes, em saltos, conversões sem aviso, capítulos rápidos e descritivos, *Mãos de cavalo* se revela na geografia da América do Sul, do Sul do Brasil, de Porto Alegre e da zona sul de Porto Alegre. A narrativa trata de alguns episódios da infância e a adolescência de Hermano. Banalidades da vida de um adolescente, seus gostos, suas angústias, suas primeiras vezes no sexo, em brigas e também na morte. Assistir a morte brutal de um amigo sem nada fazer mexe com o protagonista e o transforma em um homem sem honra e pleno de culpa. Isso se reflete em sua relação conjugal. Sua obstinação em tentar ser alguém que imagina ter bom caráter o leva a uma situação inusitada e, ajudando um garoto desconhecido numa briga de rua, Hermano retorna a um lugar de memória crucial da sua própria adolescência.

No mapa geral, que é amplo e está marcado por vinte e cinco lugares, aparecem referências a Bolívia, Potosi, La Rioja, Altiplano Boliviano, Chile, Cerro Bonete, Aconcagua, San Carlos de Bariloche, Argentina, a fronteira com a Bolívia, Mato Grosso do Sul, Paraná, Santa Catarina, Rio de Janeiro, São Paulo, Cotiporã, Salto Ventoso, Gruta da Terceira Léguas, Pico da Canastra, Riozinho, Ivoti, Itacolomi, BR-101 entre Osório e Torres e Minas do Camaquã. Em maioria são locais relacionados à escalada, visto que é um esporte de importância central para o protagonista.

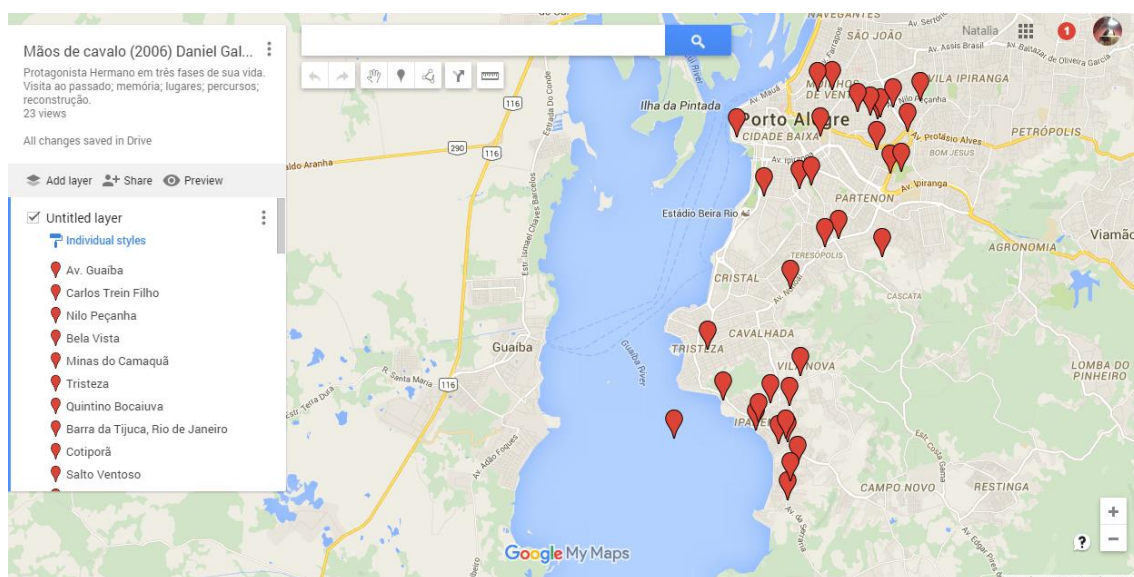


A mobilidade do protagonista no mapa geral traça as idas aos lugares relacionados à prática da escalada e as voltas a Porto Alegre, quando menciona os

lugares em que já esteve escalando, e um movimento não executado de desejo para os lugares onde gostaria de ir escalar, apenas circulados.



Quanto a Porto Alegre, temos trinta e sete lugares ficcionais e não ficcionais em seu mapa: Avenida Guaíba, Rua Carlos Stein, Avenida Nilo Peçanha, Bela Vista, Tristeza, Rua Quintino Bocaiuva, Rua Rodonel Guatimozim, 507, Morro da Polícia, Avenida Nilo Peçanha, Avenida Carlos Gomes, Moinhos de Vento, Petrópolis, Praia do Lami, Parque Harmonia, o Guaíba, Rua do Canteiro, Rua da Sombra, Hospital Mãe de Deus, Protásio Alves, Avenida Salvador França, Jardim Botânico, Hospital Moinhos de Vento, Aparício Borges, Avenida Teresópolis, Avenida Nonoai, Avenida Eduardo Prado, Estrada da Serraria, Recanto Espanhol, Azenha, Cemitério (da Santa Casa de Misericórdia).

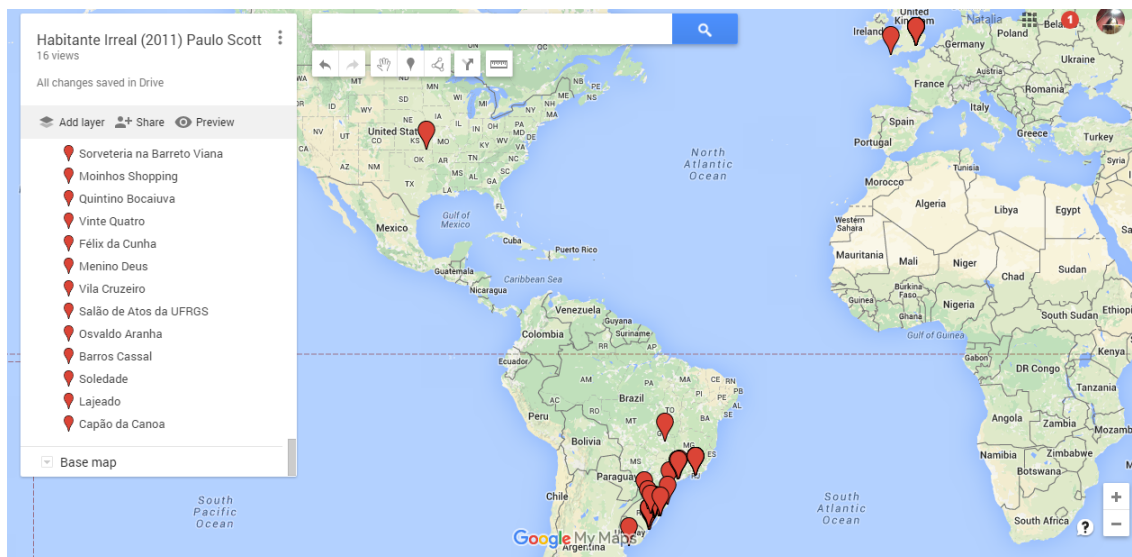


Cronologicamente, a maior aderência de ações e trajetos se dá na zona sul, durante sua infância e adolescência. Hermano percorre as ruas com seus amigos e se aventura de bicicleta, criando trilhas e competições que deixam rastros e assim o leitor conhece a cidade em detalhes. Depois, quando adulto, os lugares tornam-se mais esparsos, sendo rápidas passagens de carro pelos bairros Moinhos de Vento e Bela Vista. A narrativa se desloca novamente para a zona sul, no tempo presente, quando o protagonista tenta recuperar sua honra, enfrentando a culpa que nunca conseguiu deixar de sentir.

3.11 Porto Alegre da fratura: *Habitante irreal* (2011)

Um romance fraturado no tempo e no espaço, uma história que atravessa a margem para encontrar habitantes que não existem no mapa, que não são contabilizados. Nesse romance, os lugares propõem o encontro com *o outro*, seja este um indígena, um indigente, um expatriado, um ingênuo. Paulo é um estudante de direito, que, em 1989, voltando de uma reunião do partido ao qual era filiado, encontra na beira da Estrada do Conde, Maína. A indígena entra na vida de Paulo definitivamente. Um episódio infeliz afasta ambos. Paulo vai morar em Londres e Maína, depois de ter o filho deles, fato que Paulo desconhece, comete suicídio. Anos depois, essa criança é adotada por dois pesquisadores da cultura indígena que conheciam Maína. O filho é Donato, que descobre sua origem e retorna a Porto Alegre para dela fazer seu lugar de protesto.

O mapa geral de *Habitante irreal* se revela amplo e complexo. Dentro dele, além da cidade de Porto Alegre, é possível também construirmos cartografias de Londres e de São Paulo. Outros lugares são mencionados como Rio de Janeiro, Estados Unidos, Soledade, Lajeado, Bento Gonçalves, Barra do Ribeiro, Capão da Canoa, Tramandaí, Montevideo, Rio Grande, Praia do Cassino, Pelotas, Iraí, Praia do Siritú, Ilha do Mel, Novo Hamburgo e Goiânia.

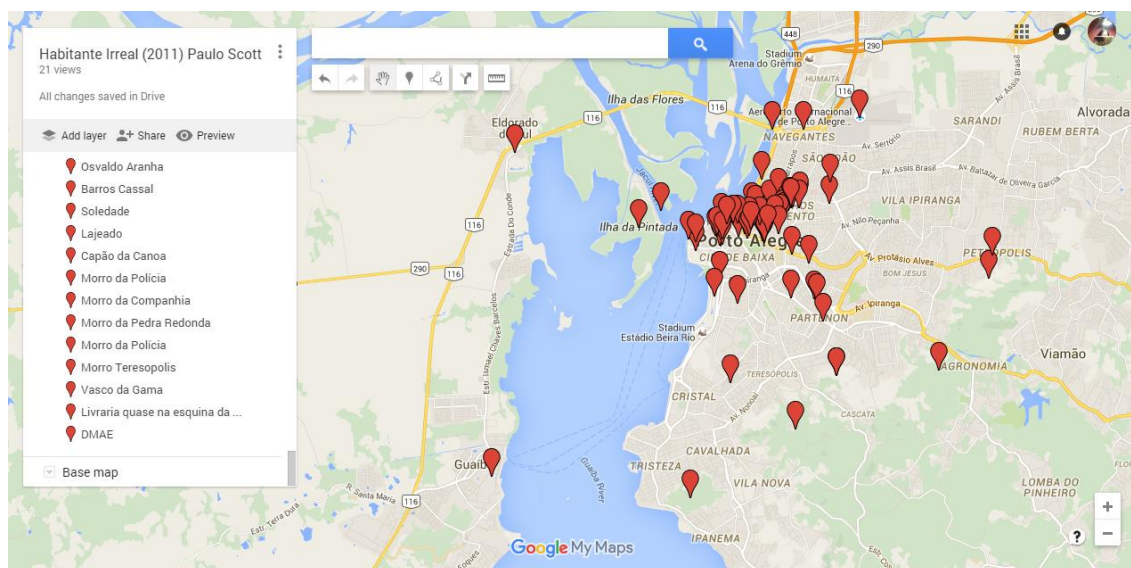


O mapa da mobilidade é bastante complexo e também opera em vários tempos. Primeiramente, temos a viagem de Paulo para Londres; depois, as diversas idas e vindas do casal Luísa e Henrique às cidades contempladas pela pesquisa que faziam nas comunidades indígenas, bem como o retorno de Donato a Porto Alegre, seguido pelo de Paulo.⁶⁶

O mapa de Porto Alegre é um dos mais complexos do *corpus*, com a marcação de sessenta e cinco lugares ficcionais e não ficcionais, sendo: Prefeitura de Porto Alegre, UFRGS, Câmara dos Vereadores, Rua Santo Antônio, Voluntários, Bar Ocidente, Ponte do Guaíba, carrocinha do seu Pestana, Casa de Paulo, Teatro São Pedro, Assembleia Legislativa, Loja Petipá, Av. Coronel Lucas de Oliveira, Boate Enigmas, Teatro de Arena, Hospital Moinhos de Vento, Gasômetro, Morro Santana, Morro da Polícia, Morro do Osso, Morro da Companhia, Morro Pelado, Morro da Pedra Redonda, Morro Teresópolis, Usina do Gasômetro, Rua Duque de Caxias, Av. Borges de Medeiros, Rua Demétrio Ribeiro, Rua Erico Veríssimo, Avenida Ipiranga, Rua Veríssimo Rosa, casa de Paulo, Praça da Matriz, Assembleia Legislativa, Taj Mahal, Parque Marinha do Brasil, Teatro de Arena, Avenida Castelo Branco, Hospital Moinhos de Vento, Casa de Henrique e de Donato, Café do Porto, Rua Padre Chagas, Rua Fernando Gomes, Vinte e Quatro de Outubro, rua Miguel Tostes, Vasco da Gama, livraria quase na esquina da Fernandes Vieira, Praça Júlio de Castilhos, Praça Maurício Cardoso, Sheraton, Sorveteria da Barreto Viana, Moinhos Shopping, Quintino

⁶⁶ Para que se possam visualizar esses movimentos, teríamos que apresentar ao menos três recortes deste mapa, logo, entendemos que o melhor é visualizá-los diretamente no site, sendo suficiente aqui sua descrição.

Bocaiuva, Félix da Cunha, Menino Deus, Vila Cruzeiro, Osvaldo Aranha e Barros Cassal.



Os lugares marcados no mapa não irradiam ou formam uma espécie de arborescência, como outros trajetos onde é possível notar esse padrão. Na verdade, eles formam pequenos grupos de cursos isolados em que as ações acontecem. O primeiro, em que Paulo encontra Maína, é um trajeto de chegada a Porto Alegre. Depois disso, o percurso se desprende do anterior e se transforma num vagar pela cidade, até que a personagem empreende um trajeto até sua casa. Logo depois, há um percurso que compreende o *underground* porto-alegrense do final dos anos 1980 e início dos 1990. Assim, se sucedem ações que aderem a lugares diferentes se espalhando por quase toda a extensão da cidade. De qualquer modo, a concentração das ações adere mais ao centro e ao Moinhos de Vento, tendo alguns pontos mais relevantes no menino Deus e no Parthenon.

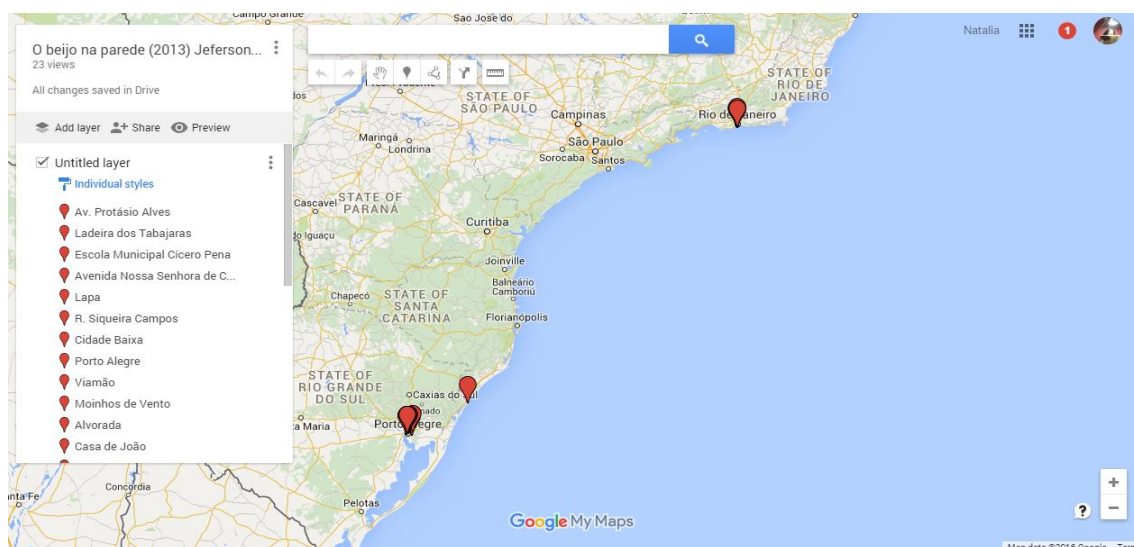
A primeira parte do romance se desenvolve quase que integralmente em Porto Alegre e arredores e narra a vida de Paulo e sua desilusão política, no final da década de 1980. É então que ele conhece a indígena Maína, por quem se apaixona. Depois de uma série de problemas, desencadeados pelo encontro dos dois, como se pela aproximação descobrissem que pertencem a mundos distintos, Paulo acaba se exilando em Londres e Maína se suicidando. Na segunda parte do romance, o autor lida com as consequências desse encontro de mundos e insere essa espécie de criatura estranha no corpo na cidade, esse habitante irreal em seu centro, no centro de seus problemas. Porto Alegre é ocupada em protestos ou performances que causam estranhamento a seus habitantes,

expondo ainda mais o elemento diferente e como seu pertencimento parece ter que ser forçado.

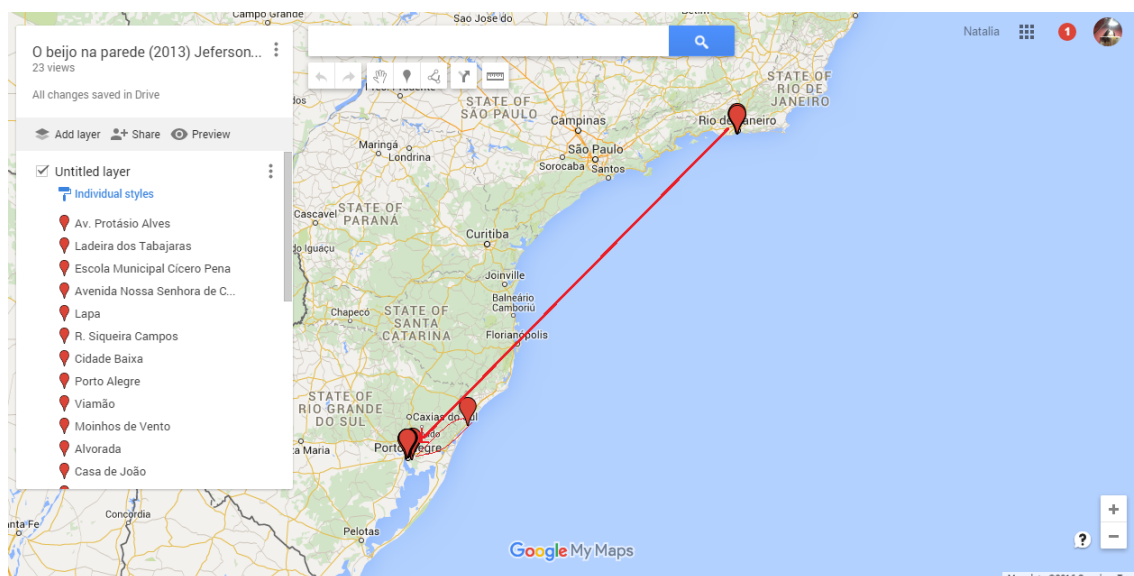
3. 12 Porto Alegre da crueza: *O beijo na parede* (2013)

Crueza é o adjetivo que permeia a cidade de *O beijo na parede*, com uma sucessão de eventos que leva João, protagonista desse romance, menino de dez anos, a morar na rua. Não é a crueldade das personagens, do ser humano, mas é como uma cidade pode transformá-los em seres cruéis, ou não. Para uma criança que realmente tem a cidade como sua casa, a crueza se apresenta como ingenuidade resignada que se tornar método de aprendizagem. João vem com o pai do Rio de Janeiro, já por falta de opção. É por isso também que acabam na periferia de Porto Alegre. O pai de João comete suicídio, deixando o menino à própria sorte. É então que João conhece Estela, seu Raimundo e a travesti Veronica, sua nova família, por assim dizer. O menino percorre as ruas da cidade, talvez por uma necessidade de movimento como fuga de algo não concreto, como se ficar parado representasse a morte. Assim, a narrativa se desenrola, contando a vida desse menino e demonstrando como a ignorância e a inteligência do sensível se encontram tão próximas.

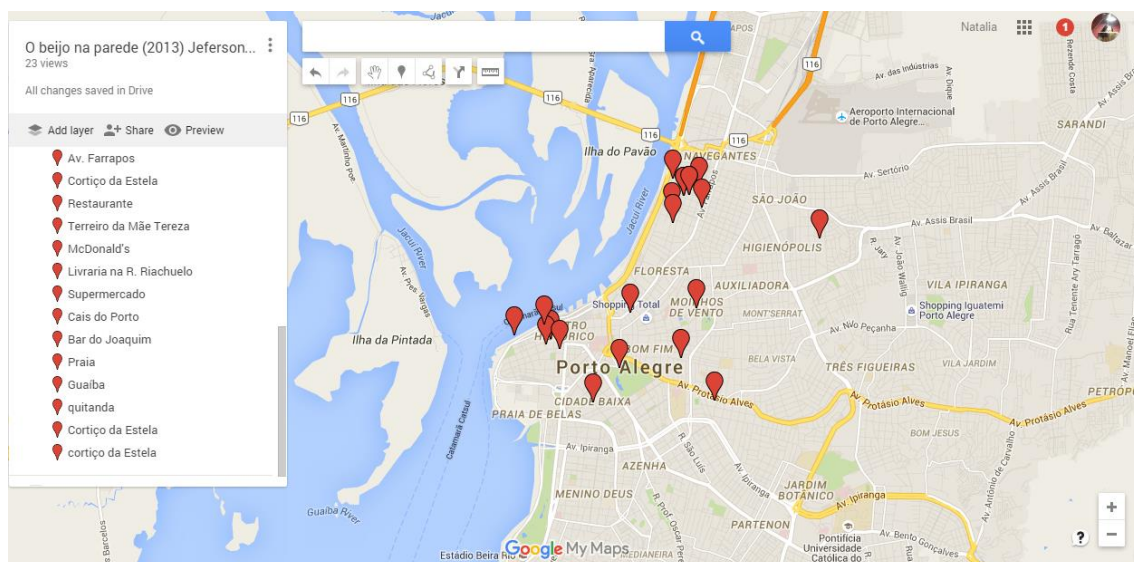
Em seu mapa geral, podemos ver o Rio de Janeiro, Torres e região metropolitana de Porto Alegre.



No mapa da mobilidade, há dois trajetos. Um de ida, quando a família de João sai do Rio de Janeiro e vai a Porto Alegre, o que para João é uma ida, para seu pai é um retorno; outro trajeto de ida e volta, quando João e seus amigos decidem ir até a praia.



O mapa de Porto Alegre mostra dezenove lugares ficcionais e não ficcionais, sendo: Av. Protásio Alves, Cidade Baixa, Moinhos de Vento, Casa de João, Cemitério, Abrigo, Praça da Alfândega, Av. Farrapos, Cortiço da Estela, Restaurante, Terreiro da Mãe Tereza, McDonald's, Livraria na Riachuelo, Supermercado, Cais do Porto, Bar do Joaquim, bairro Moinhos de Vento, um muro branco e o Guaíba. Os lugares são pequenos percursos de João, protagonista e narrador desta cidade.

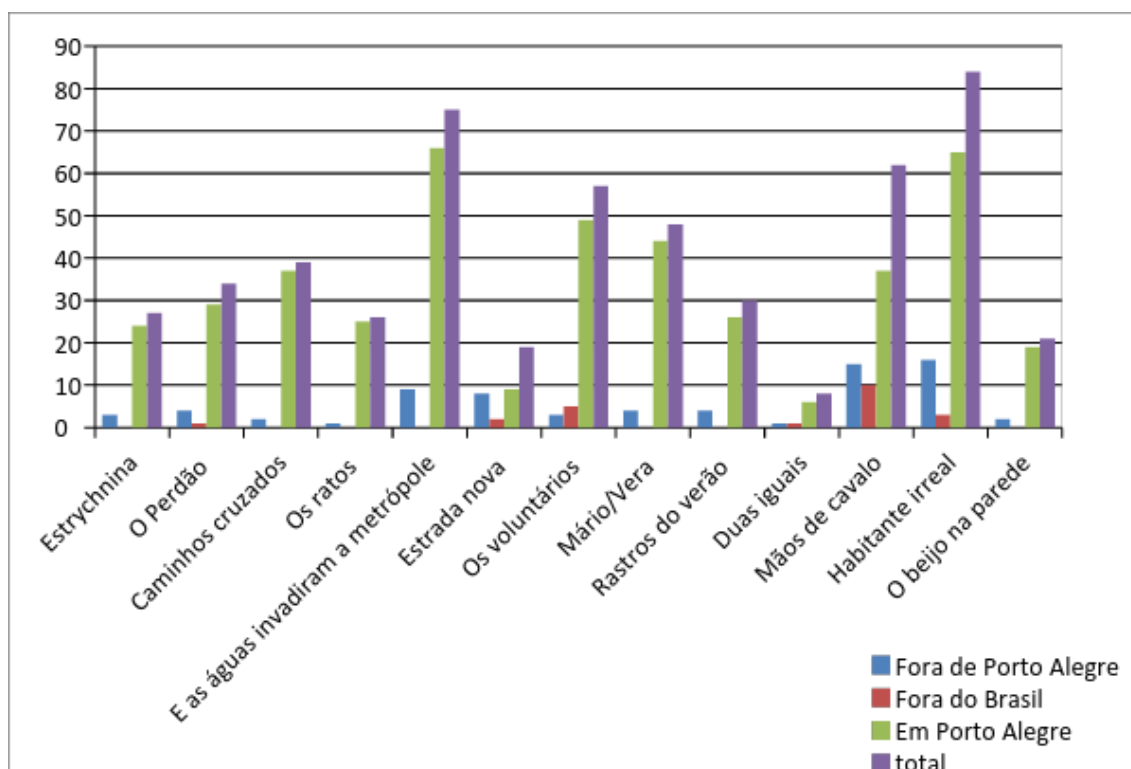


A aderência das ações está localizada nas proximidades da avenida Farrapos e da rua Voluntários da Pátria, onde está marcado o lugar da casa de João e do cortiço da

Estela, mais tarde também uma casa de João. Depois temos alguns percursos no centro e pontos esparsos, mais ao centro e ao norte do recorte do mapa.

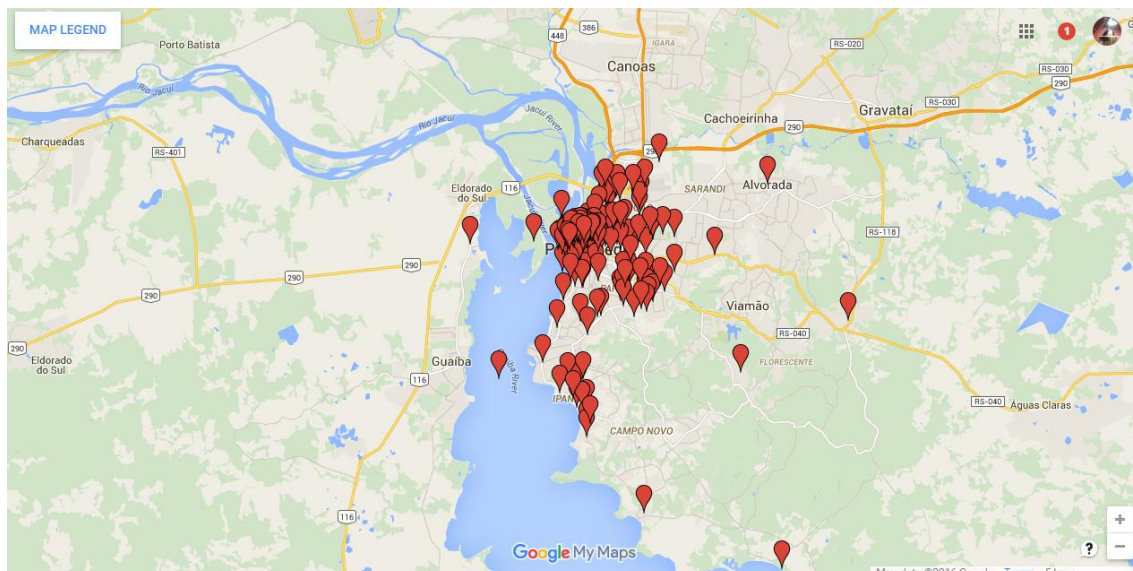
3. 13 Porto Alegre: aderência e circulação geral

Contabilizando todos os pontos referidos nos treze romances analisados, chegamos a um total de quinhentas e trinta (530) referências de lugares, das quais quatrocentas e trinta e nove (439) são em Porto Alegre; setenta e três (73) são fora de Porto Alegre, mas no Brasil; e, vinte e uma (21) são no exterior. Abaixo encontra-se o gráfico dos lugares aludidos por romance:



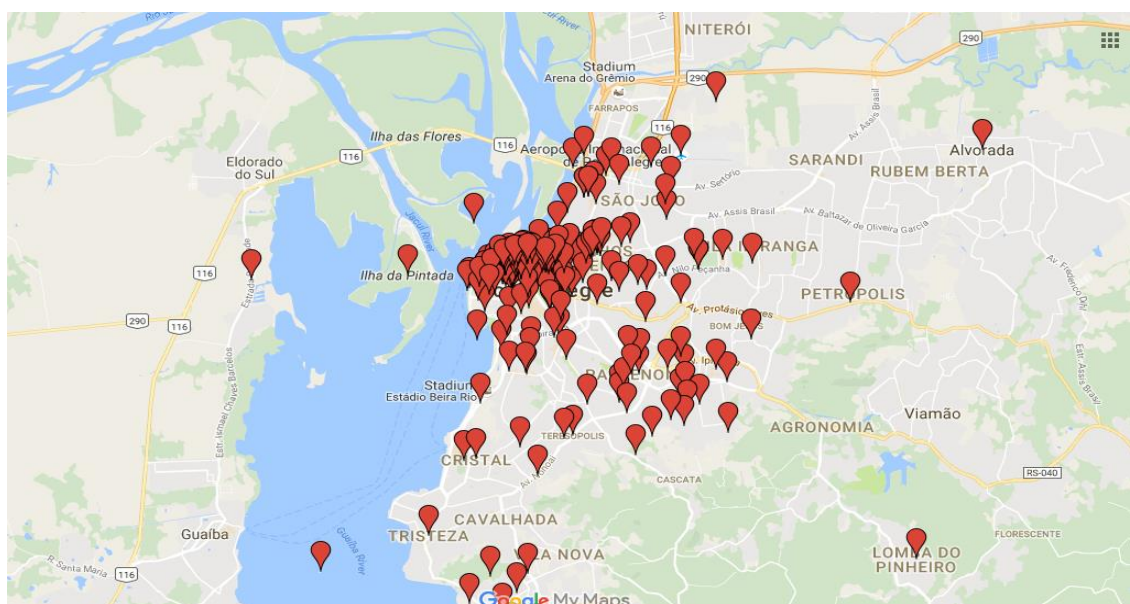
Esses lugares são compostos por espaços públicos e privados, ficcionais e não ficcionais. Dentre esses estão ruas, praças, cais, bairros, cemitérios, localidades, edifícios públicos ou privados, mas com circulação pública como a prefeitura, universidades, o mercado, a assembleia legislativa, igrejas e comerciais ou industriais como a usina do gasômetro, bancos, lojas, cinemas, restaurantes, cafés, confeitarias, cinemas, clubes, boates. Porto Alegre é uma cidade que se revela e se desdobra em ruas,

águas, praças, bairros, prédios, veículos, pessoas, pontos de partida e de chegada, e todos esses elementos são expostos através de experiências distintas de urbanidade, criando diversidades paisagísticas. Podemos observar a saturação de pontos sobre o mapa abaixo:



Notamos que a maior aderência dos elementos está concentrada no centro, mas Porto Alegre, em grande parte, é uma cidade literária, isto é, com lugares que são mencionados na literatura. Muitos elementos se repetem especialmente os relacionados ao centro da cidade. Alguns atravessam o século, por exemplo, a Rua da Praia ou dos Andradas e a praça da Alfândega. A Rua da Praia ou dos Andradas, desde seu surgimento, mantém características de práticas sociais até o momento. Ela é uma rua de passeio e ao mesmo tempo uma rua que agrega muitos tipos de pessoa de todas as classes e procedências. Esse fato não é um acontecimento dos últimos anos. A rua sempre atraiu muitas pessoas diferentes, gerando estranhamentos e excitação. Do mesmo modo, a Praça da Alfândega esteve contaminada de mistérios e seus frequentadores preferem o dia ou a noite indiscriminadamente. A Praça da Alfândega sempre esteve povoada de gente e histórias. Já foi palco de romances da alta sociedade, mas também de constrangimentos, de conluios e de fugas. Hoje, é uma zona menos povoada de fato, especialmente à noite. A escolha dos bairros também se concentra em mostrar, além do centro, o Menino Deus, o Moinho de Ventos, o Partenon, o Bom Fim, e algo da Zona Sul. Os outros bairros mencionados não se repetem tantas vezes.

Podemos observar no mapa que as zonas preteridas se localizam mais ao norte, especificamente, os bairros Sarandi e Farrapos e mais ao sul, nos bairros Agronomia e Restinga. Os bairros Restinga e Farrapos estão ambos ligados ao processo de crescimento da cidade e expulsão e ocupação precária de lugares, de acordo com o *A história dos bairros de Porto Alegre*, pesquisa do Centro de Pesquisa Histórica vinculada à Coordenação de Memória Cultural da Secretaria Municipal de Cultura. Para que possamos observar melhor a quantidade de marcações, abaixo temos o recorte de uma imagem mais aproximada do mapa geral:



As ilhas também são mencionadas apenas de maneira geral e nenhum romance nomeia esses espaços. Apesar de termos um documentário bastante famoso de 1989, *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado, nenhuma das ilhas é nominada. No romance *Mario/Vera: 1962-1964*, há ações que se passam além do rio, porém não há nada específico que nos indique se elas se desenrolam nas ilhas ou em Guaíba por exemplo.

O levantamento desses lugares nos ajuda a delinear as categorias de análise da paisagem dentro da cidade, isto é, o que é importante para os autores, por onde seus narradores ou personagens transitam, lugares revelados ou escondidos, tudo está exposto nos mapas.

Como a cartografia é feita numa plataforma virtual, o levantamento pode ainda ser aprimorado, por exemplo, com um sistema de cores que indique o número de vezes

que determinado lugar foi citado, ou com mais informações e links para fotos, vídeos e outros.

Julgamos relevante fazer uma consideração sobre o método utilizado para a feitura dos mapas. O *distant reading*, aqui aplicado na leitura dos romances, foi a maneira mais eficaz que encontramos para selecionar, dentre os setenta livros lidos, os treze mais fundamentais, para este estudo. Essa leitura foi imprescindível também para que o mapeamento se tornasse possível. A observação de Franco Moretti nos dá suporte à escolha, no que diz respeito à concretude dos resultados.

[Os] métodos serão abstratos, as suas consequências são, porém, todas concretas. Gráficos, mapas e árvores nos colocam, literalmente, diante dos olhos (a literatura vista de longe...) o quanto é imenso o campo literário e como sabemos tão pouco dele. É uma dupla lição, simultaneamente de humildade e euforia: humildade em relação àquilo que fizemos até aqui (bem pouco), e euforia em relação àquilo que ainda temos que fazer (muitíssimo) (MORETTI, 2008:9).

Contudo nem tão abstratos são os métodos nem tão concretas as consequências. Para que a cartografia do romance pudesse ser feita durante a pesquisa, foi necessária uma leitura meticulosa. A leitura empreendida para a feitura dos mapas teve foco principalmente nos lugares. Quando os lugares apareciam explicitamente nas narrativas era mais fácil marcar no mapa, mas quando não se tinha uma localização precisa ou quando havia anacronismos relativos ao local ou ao nome do local, foi preciso pesquisar além do que constava no romance, em outros livros, sites, mapas, fotos, por exemplo.

Isso não é um método abstrato ou anárquico, bem ao contrário há uma sequência de práticas a ser seguida, mesmo para a marcação no mapa. Assim, depois da leitura de cada romance e da marcação no papel dos lugares mencionados, criamos um mapa com a ferramenta *my maps* da *Google*, e lá fazemos as marcações, colocamos dados como página, trechos, links com artigos, fotos, entre outros, quando o último lugar foi marcado, podemos revisar. Ainda, às vezes, a leitura de outro romance que não o mapeado ajuda na cartografia. Por exemplo, clubes e cabarés são mencionados em três ou quatro romances, mas foi na leitura de *Os Voluntários* que conseguimos precisar a sua localização; a partir daí, voltamos aos mapas já feitos para aprimorá-los. Justamente por isso não podemos dizer que as consequências são assim tão concretas, afinal a virtualidade não é exatamente concreta, mas experienciável. Ou seja, essas cartografias

nos propõem olhares e experiências diferentes da cidade, e que no capítulo seguinte serão desenvolvidas. Mas, para além da tese, esperamos que o site seja também plataforma de experiência e, como última consequência, queremos a volta do romance à cidade, de alguma forma. Distanciar-se de tudo, para depois voltar com olhos mais atentos e propostas mais arejadas. A fixação dos lugares nos mapas virtuais já leva o texto de volta à cidade. Mas, mais do que isso, queremos estar na cidade relendo esses textos, oferecendo a possibilidade do registro, de processos colaborativos, filmando leituras, utilizando a tecnologia disponível para viabilizar o acesso a possíveis filmagens e, por que não, chamando outros autores e autoras, os contemporâneos que habitam Porto Alegre, para uma leitura *in loco* e ressignificação da sua própria escritura.

O capítulo seguinte, destinado à paisagem, é uma das culminâncias desta tese. Todavia, não teria sido possível sua concretização sem a coleção de cartografias apresentada neste capítulo (e mais detalhadamente acessível no <https://litteraurbe.wordpress.com/>), com suas próprias coleções de itens e de informações sobre a cidade e que formam uma espécie de inventário paisagístico. Esse inventário contém informações geoespaciais, técnicas, artísticas e verificáveis e tem a finalidade de facilitar possíveis consultas e pesquisas.

4 PAISAGEM: NARRATIVAS EM PERSPECTIVA

Intimamente ligada à experiência que por sua vez está ligada ao sujeito, a paisagem é um modo de observação humano. Um espaço apenas pode se tornar paisagem quando objeto da observação de um sujeito. A imagem do mundo é como esse sujeito o organiza em categorias e elementos.

Necessárias para uma compreensão global do referente que propomos, seja ele a cidade, seja a narrativa da cidade, as cartografias nos colocam diante de um conjunto de informações gráficas, pensadas a partir da análise de um espaço (literário ou referencial, ou ainda ambos). Quando deixamos de olhar os mapas, não perdemos a compreensão desse todo, apenas mudamos a nossa perspectiva. Temos agora fragmentos do mundo. Nosso olhar se estende através do olhar das vozes narrativas e da representação criada a partir de personagens e narradores. Atravessamos décadas, o século inteiro, e ao emprestar nossa consciência a essas personagens e a esses narradores, fazemos emergir paisagens. A paisagem faz pensar, porque é um fenômeno que, segundo Collot, “não é pura representação, nem simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (Collot, 2011:18, tradução nossa).⁶⁷ É sempre o olhar que institui a paisagem. São os narradores e as personagens que nos entregam os referentes que formam a paisagem, e é a nossa leitura como ato estético, do pensamento, que a recria. A teoria propõe as lentes, a cartografia nos proporciona a visão elementar do referencial e a paisagem, como fenômeno da percepção, reconstrói a cidade.

Todos os itens que apontamos nas cartografias são entendidos como lugares, pontos que têm uma afinidade própria com cidade e as pessoas que a habitam. O geógrafo Milton Santos faz uma diferenciação entre espaço e lugar, sendo o primeiro utilizado mais amplamente e o segundo exprimindo uma relação de anterioridade. O

⁶⁷ No original : “[...] n’est ni une pure représentation ni une simple présence, mais le produit de la rencontre entre le monde et un point de vue .” (COLLOT, 2011:18)

entendimento do teórico nos auxilia a compreender e a significar as construções expostas nesta parte.

O conceito de lugar – porção discreta de espaço total – teria precedido o conceito de espaço: Aristóteles já havia formulado esta ideia e Einstein insiste nela (prefácio a Jammer, 1969, p. 13). Para o criador da teoria da relatividade ‘parece que o conceito de espaço teria sido precedido pelo conceito psicológico mais simples de lugar’. O lugar é, antes de tudo, uma porção de face da terra identificada por um nome. Aquilo que torna o ‘lugar’ específico é um objeto material ou um corpo. Uma análise simples mostra que um ‘lugar’ é também um grupo de objetos materiais. Mas, se de um ponto de vista puramente psicológico, o conceito de lugar nos é imposto antes do conceito de espaço, do ponto de vista teórico e epistemológico, o conceito de espaço precede o conceito de lugar. (SANTOS; 1996: 121)

Apresentamos, a seguir, grandes categorias espaciais gerais. Essas categorias também são elementos paisagísticos da cidade, especificaremos cada uma dessas categorias e dentro delas os lugares da cidade que fazem parte da paisagem de Porto Alegre.

Julgamos importante essas classificações nas quais se concretizaram elementos paisagísticos relevantes observáveis na feitura dos mapas. Cada uma dessas categorias será construída pelo cruzamento das perspectivas da narrativa e suas personagens, levando em consideração aspectos geográficos, urbanos, da experiência e referencialidade. Dessa forma, intentamos elucidar sentidos, tornando nossa ideia de cidade, e especificamente da cidade de Porto Alegre, cada vez mais complexa. Para tanto, este capítulo se divide em sete categorias, apresentadas em subcapítulos, sendo eles: *A cidade literária: aspectos gerais*; *O Guaíba: referente indefinível*; *Ruas: Porto Alegre numa rede*; *Bairros: definições recorrentes*; *Parques e praças: do uso ao planejamento da natureza*; *Edificações: memória concreta*; *Fora da cidade: outros lugares e suas relações*. A primeira categoria expõe a cidade em geral, bem como as ideias de cidade apresentadas na narrativa. A segunda categoria evidencia a importância d’O Guaíba e a relação das pessoas com a água na cidade, além disso trata das ilhas presentes no lago e também do fato de ele ser uma saída, um escape. No terceiro subcapítulo, apresentamos a categoria rua e discutiremos a rua como via e também algumas ruas específicas e sua importância histórica para a cidade. Em seguida, propomos a categoria bairro/vizinhança. Nessa parte abordamos as escolhas dos bairros

representados nos romances. O subcapítulo seguinte traz a categoria praça, um elemento de múltiplas funções que está sempre presente em grande medida nas narrativas. No subcapítulo seguinte, indicaremos os edifícios e construções mencionados e mais importantes para as narrativas da cidade. Por último, trataremos das relações de Porto Alegre com outras localidades.

4.1 Porto Alegre literária: aspectos gerais⁶⁸

Observar a cidade nos enche de uma curiosidade prazerosa, mas também nos intriga: como viemos parar aqui? Porto Alegre começa a ser povoada por imigrantes por volta de 1750. Vinte anos depois, em decorrência de invasões castelhanas, há uma migração da população em fuga de Rio Grande que foi dar no Porto de Viamão. Em 1809, o pequeno aglomerado urbano ganhava o *status* de vila e, logo mais em 1822, o de cidade. Segundo Sandra Jatahy Pesavento, nas décadas que se seguiram, vias foram abertas, casarões e prédios públicos foram erguidos, paços e praças foram abertas, igrejas e hospitais foram estabelecidos, um teatro foi construído e a vida social e cultural se instaurou entre grupos e cidadãos. Em que pese o atraso que a Revolução Farroupilha representou para a população e para o desenvolvimento da cidade, antes da virada do século XIX para o século XX, Porto Alegre já apresentava traços de uma cidade pulsante. O romance *Estrychnina* inicia com uma cena que poderia acontecer em qualquer capital importante do Brasil ou do mundo: uma peça teatral, aliás, não qualquer peça, *A Dama das Camélias*, de Dumas. Na plateia do teatro, que muito provavelmente é o Theatro São Pedro, segundo Luís Augusto Fischer na apresentação da edição de 1998, os protagonistas, Neco Borba e Chiquita, se inserem nos costumes e nas práticas de qualquer cidade grande. Chiquita, vinda do interior, permitia que a

⁶⁸ Este subcapítulo e os seguintes desta quarta parte foram elaborados predominantemente com informações de FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: guia histórico*. Porto Alegre: EdiUFRGS, 1992, somadas a pesquisas no sites da Prefeitura de Porto Alegre, do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul e do IPHAN, através da disponibilização de diversos relatórios, documentos e mapas. Os sites estão disponíveis nos seguintes links, respectivamente: <http://www.procempa.com.br/>, <http://www.ihgrgs.org.br/> e <http://portal.iphan.gov.br/>.

cidade a despertasse e a fizesse crer em uma vida nova dentro de seus movimentos, enquanto “A vida ruidosa e atraente da capital foi-lhe, no entanto, curando pouco a pouco a chaga que a nostalgia tinha-lhe aberto no coração” (p. 57). A moça interiorana, que habita a cidade nascente, é a personagem que nos conecta com o estranhamento de estar neste lugar. Ela está acompanhada de um dândi, um *flâneur*, um moço que conhece as maneiras de ser, e juntos vão desbravando ruas, cafés, praças e bairros, e finalmente, a Rua da Praia, endereço preferido de passeios e observação dos modos e costumes citadinos.

O coração de Porto Alegre parece sempre ter sido a Rua dos Andradas ou rua da Praia, a mais antiga da cidade. A qualquer hora e em qualquer momento, essa rua sustenta grande parte do espírito do tempo da capital do Rio Grande do Sul. É na Rua dos Andradas que as pessoas podem observar as mudanças da cidade. Um dos elementos mais marcantes na formação da cidade foi a chegada da luz elétrica que aparece em 1897, nesta rua. A luz elétrica, seca e áspera, na experiência dos narradores, iluminava de fato uma capital civilizada e rumo à completude de sua modernidade. Além disso, o centro sempre manteve essa característica de integração. Ali, todos os tipos se encontravam num trânsito livre e pleno de diversidade.

Porto Alegre torna-se uma cidade iluminada já no final dos anos 1830, conforme Franco, primeiro com lampiões e, mais tarde, com um sistema de distribuição de gás, após a instalação da companhia São Pedro Brazil Gaz Ltd em 1874. Porém, é em 1891 que a Cia. Fiat Lux se instala, promovendo a chegada da luz elétrica para o centro da cidade, ainda que de maneira muito precária. Por muito tempo houve a confluência dos dois tipos de iluminação, assinalando também a transição do velho para o novo, da vila para a capital. A luz elétrica é muito marcante em *Estrychnina*, ela é de fato um índice de que havia uma atmosfera de progresso na cidade. Em 1897, estávamos no início da Primeira República (1890-1930), período em que todas as grandes capitais sofreram uma enorme transformação, e não apenas em nível nacional. Os Estados Unidos, por exemplo, na virada do século, estavam também estabelecendo Nova Iorque. Porto Alegre, resguardadas as proporções, está embalada pelas grandes mudanças nas capitais da América, como mostra o trecho a seguir:

E as lâmpadas elétricas, como olhos esbugalhados de moribundos, iluminavam a rua a trechos, com a sua luz vivíssima e parada [...] Os empregados da iluminação pública principiavam a apagar os lampiões

de gás. Começara a cair sobre a terra a aragem fria da madrugada. Uma claridade enevoada vinha se estendendo pelo céu, empalidecido e brumoso, e as torres da igreja, o alto dos grandes edifícios, a casaria toda da cidade iam a pouco e pouco surgindo fantasticamente da sombra. (AZURENHA et al., 1998:96)

Transformar as lâmpadas elétricas em olhos esbugalhados é também dizer que a observação do mundo e da vida havia mudado. As lâmpadas não precisam mais serem apagadas por alguém humano, agora elas são os próprios olhos da cidade.

No início do século XX, antes do que se considera ser de fato a chegada da modernidade em sua plena instalação, no sentido de estilo de vida, Andradina de Oliveira já descrevia Porto Alegre como uma cidade moderna, no livro *O perdão*, de 1910:

A rua extensíssima e movimentada, a Voluntários da Pátria, cingia uma parte da cidade com sua larga facha de progresso, entre murmúrios do rio azul e os rutilamentos do céu claro, como si agora é que fosse um caminho novo, com o apitar animados das suas machinas (sic), a série de obeliscos das altas chaminés, com os mil ruídos das engrenagens dos seus engenhos, com a vida imensa e movimentos das fábricas, e com a assombrosa vitalidade do seu commercio poderoso. E a agitação della era feita de tudo isso e mais as vozes dos que transitavam e o rumor dos bonds que se cruzavam, e o rodar atordoador dos carros e das carroças (OLIVEIRA, 1910: 219-220).

Pelo trecho exemplar, podemos notar algumas características de uma cidade já moderna e urbanizada, na acepção de Walter Benjamin. A rua movimentada aos olhos da narradora, o progresso, palavra-chave do Positivismo e do crescimento dos grandes centros urbanos, se contrapõe aos adjetivos assombrosa (vitalidade) e atordoador (rodar dos carros). Está aí exposta a tentativa de compreender o mundo e de temê-lo. Não é como Baudelaire descrevia a Paris nascente, mas algumas questões humanas reverberam na melancolia do assombro e do atordoamento para com a vida na grande cidade. É também grande e assustadora a cidade que a narradora tenta humanizar como forma de compreendê-la:

O mercado, o empório que o ventre insaciável da grande cidade não esvasia nunca, era rodeado de dezenas de carroças, atulhadas [...]. A Doca coalhava-se de barcos ennegrecidos, velhos, desbotados. Aqui o carvão enchendo uma porção delles [...]. Pelas ruas a vida da cidade se desenrolava na realidade das cousas (OLIVEIRA, 1910: 219-220).

Apesar do estranhamento quanto à luz elétrica que chegava e mudava a paisagem urbana, apesar do progresso, a cidade com a melancolia de quem vive a incapacidade de habitá-la. A vida se desenrola, numa cidade que possui seu ventre sempre cheio, sem espaço, coalhado, pleno de eventos e itens que precisam ser incorporados e compreendidos. Ela elabora um espaço de cidade, constituído por suas inspirações e suas aspirações de como deseja e de como tenta a literalizar. Os relemas escolhidos para compor sua referencialidade corroboram as escolhas feitas em *Estrychnina* e serão também mencionadas nos romances que a sucedem. *O perdão* inventa o espaço moderno urbano.

Maria Lúcia Henriques discute que ainda se apresenta uma vida no estilo *belle époque*⁶⁹, em Porto Alegre no referido romance, o que, em certa medida, pode ser constatado, visto que os costumes, especialmente em cenas que acontecem no interior da residência dos Souza, são uma imitação de costumes europeus, os quais a elite cultivava. Contudo, as descrições da cidade não condizem com o estilo de vida da *belle époque*. Os problemas de uma metrópole urbana começam a apontar desde então. O espaço do romance é o produto de uma tentativa de compreensão da experiência de urbanidade. Na fala de uma personagem, que não é da cidade, Armando, revela-se a surpresa com relação à grandeza de Porto Alegre, sua urbanidade:

– E que surpresa quando cheguei. Porto Alegre é uma belíssima cidade! Um foco intellectual com todas estas escolas superiores e gymnasios equiparados. A indústria e o commercio me surprehenderam. Há extraordinária vida aqui, tio. O progresso desta terra é uma brilhante realidade. Os usos e costumes são os de centros adiantados. A cultura da mulher é já bastante apurada. As artes são aqui acolhidas com imenso carinho. Há gosto pela música e pela pintura. Cantam, bordam e vestem-se as mulheres. E são bonitas ás devéras, tio! (OLIVEIRA,1910:73)

Andradina evidencia que a mentalidade de Porto Alegre se intelectualiza com um aparato educacional completo (escolas superiores e ginásios, além da estrutura industrial e comercial que se desenhavam. E, muito perspicazmente, ela também expõe, na

⁶⁹ HENRIQUES, Maria Lúcia. *O Perdão, de Andradina de Oliveira* : romance urbano na Belle Époque rio-grandense. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/24040>

voz de Armando, a extraordinária cultura da mulher sulina, questão muitíssimo cara à autora que militou em prol dos direitos da mulher, sua educação e sua autonomia.

Em 1935, completava-se o centenário da Revolução Farroupilha. Nesse ano, Erico Verissimo, com *Caminhos cruzados*, ainda busca humanizar alguns referentes da cidade. A diferença é que nesse ano a cidade literária criada pelo autor se torna mais complexa. Ela apresenta divisões, eixos e uma sociedade que começa a se estratificar. No trecho que abre o romance, podemos observar alguns desses pontos:

Agora nas fachadas escuras começam a brotar olhos quadrados e luminosos. D. Vera acendeu o lampião e vai acordar o marido que tem que tomar o primeiro bonde. No mercadinho de frutas, Said Maluf abre a porta dos fundos para apanhar a garrafa de 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 (está fazendo frio, mas não se deve quebrar um hábito de vinte anos). Fiorello já abriu a sapataria e, enquanto ferve a água para o café, o italiano bate sola, bate sola; na litogravura da folhinha, na parede, Mussolini em cima do seu cavalo, berra marcialmente: “*Camicie nere!*” Um trem apita. Um galo canta (VERISSIMO, 1976:1)

As janelas das casas, que parecem compor uma vizinhança, também são olhos a observar a cidade. O próprio professor Clarimundo, em sua janela-olho-do-mundo, tenta se distanciar para compreender a configuração daquela vida. Pessoas de todos os tipos habitam o que seria o bairro popular, na verdade o centro, que vai se opor ao bairro Moinhos de Vento, bairro rico. Fica clara a tentativa do autor de relativizar a cidade moderna de maneira muita mais apurada que seus predecessores que procuravam exaltar os referentes de uma urbanidade. Na descrição, temos um lampião, uma meia-água, um mercadinho, uma sapataria de um imigrante italiano, alguém que precisa tomar o bonde, e ao mesmo tempo o trem-máquina apita e o galo canta. O narrador e as personagens, a partir de diferentes lugares, se misturam em visões céticas e deslumbradas sobre a cidade.

Contudo, há um fator predominante que é a tentativa de dominar a cidade pela visão panorâmica para verificar distâncias e também de cima para baixo, como observamos nos mapas. Esse olhar aparece em diversos trechos do romance e pode ser fruto do início da verticalização e expansão do território da cidade. Salu, por exemplo,

vigia o movimento do centro em sua pequenez que apenas pode assim ser pelo distanciamento:

Salu debruça-se à janela. Lá embaixo na rua movimentava-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 entrelaçamento de fios de aço e de sons. Vermelhos pardos, os telhados se estendem ao sol. Coruscam vidraças. Flutua no ar uma névoa azulada [...] São como formigas – repetia ele. – Caminham, caminham e caminham. Sempre preocupados com o trabalho, os burros! Os formigueiros (e o velho fazia um gesto que abrangia a cidade) sobem para as nuvens... (VERISSIMO, 1976:17-18)

O distanciamento agora é possível pela configuração da cidade, mais precisamente, sua verticalização. Mensurar distâncias e abranger espaços, notar a vastidão da cidade que se constrói com a tríade da composição paisagística lugar-olhar-imagem, quando num gesto se pode tocar todos os elementos. Quer-se dominar a paisagem. Em essência essa capacidade é o que diferencia os homens dos animais, no que diz respeito à percepção. É a partir do momento que o homem se levanta que o mundo passa a ter outra amplitude e junto com essa vastidão está o desejo de abrangê-la e talvez de dominá-la:

Esta abertura é a condição da emergência da paisagem. Ela está ligada à conquista da posição ereta que define o homem como um "ser distante". Ela permitiu que nossos antepassados erguessem seu olhar, outrora, fixo ao chão e ao seu ambiente imediato, para o céu e para o distante, para desenhar um horizonte. É no cruzamento desses dois recursos, a verticalidade da figura humana e o horizonte que nasce a orientação do espaço, a partir desse momento, distribuída entre o céu e a terra, para cima e para baixo, com o dianteiro e o traseiro, a direita e a esquerda, o perto e o longe (COLLOT, 2011:21, tradução nossa).⁷⁰

A paisagem vai do macro ao micro. Da compreensão integral até o cachorro magro, e junto com a compreensão do mundo, o ser urbano se posiciona ao mesmo tempo como dominador e dominado, esmagado pela paisagem que ele sabe que nunca

⁷⁰ No original: cette ouverture est la condition de l'émergence du paysage. Elle est liée à la conquête de la station verticale qui définit l'homme comme un "être des lointains". Elle a permis à nos ancêtres de porter leur regard, autrefois rivé au sol et à leur environnement immédiat, en direction du ciel et jusqu'aux lointains, pour y tracer un horizon. C'est au croisement de ces deux traits, la verticale de la silhouette humaine et la ligne d'horizon, que naît l'orientation de l'espace, désormais distribué entre le ciel et la terre, le haut et le bas, l'avant et l'arrière, la droite et la gauche, le proche et le lointain.

vai dominar verdadeiramente. O professor Clarimundo percebe que tudo já existia antes, ele não cria nada, apenas tenta capturar algum sentido dessa imensidão:

Da sua janela, ponto culminante da Travessa das Acácias, o Prof. Clarimundo viaja o olhar pela paisagem. No pátio de D. Vera um cachorro magro fuça na lata do lixo. Mais no fundo, um pomar com bergamoteiras e laranjeiras pontilhadas de frutos dum amarelo de gemada. Quintais e telhados, fachadas cinzentas com a boca aberta das janelas. [...] Vem e outras ruas a trovoada dos bondes atenuada pela distância. Grasnar de buzinas. Num trecho do Guaíba que se avista longe, entre duas paredes caídas, passa um veleiro.

Clarimundo debruça-se à janela... Então tudo isto já existia antes, enquanto ele passava as horas às voltas com números e teorias e cogitações, tudo isto tinha realidade? (VERISSIMO, 1976:39)

Uma forma de enquadrar a imensidão múltipla agora disponível é a janela, que também é uma boca aberta, mas é preciso debruçar-se para não se enganar sobre o alcance. A rua fervilha e se torna “um mar encapelado de cabeças multicores” (p. 63) e de repente “o sol já se escondeu por trás dos edifícios mais altos (p. 63). A cidade aponta para o alto e permite que alguns tenham a experiência de abrangê-la, não disponível a todos. Há diversas menções ao edifício Colombo, alto, capaz de ser visto e de servir de base para a vista. E é ainda pela janela que o professor Clarimundo avalia o progresso:

O progresso mecânico é horrível, pois significa bondes, automóveis, gramofones, rádios, máquinas e mais máquinas! A admiração de Clarimundo pela ciência que tornou possível todas essas engenhocas fica limitada aos domínios da teoria. (VERISSIMO, 1976:156)

O fascínio adquirido pela rua, pelo enquadramento da janela como se a comparasse com um microscópio de onde poderia analisar os pequenos e grandes detalhes da vida urbana, é a configuração clara de um ponto de vista, de onde se destaca uma paisagem. O progresso, por exemplo, está ligado às máquinas, à mecânica, ao passo que a ciência o ajuda a compreender a necessidade desses fatores, a teoria não lhe assegura o gosto pelos inventos e nem sua operacionalidade. Aparece uma paisagem afetada pela maquinaria da modernidade, o que atrai e, ao mesmo tempo, desagrade a personagem. Eis a dualidade da paisagem urbana, ela reside na experiência de cada sujeito.

Mas o que significa Porto Alegre para quem a vê realmente à distância, para quem a vê de fora, o que desperta a ideia da metrópole? É por meio da família Pedrosa, que vem do interior do Estado, que o narrador expõe as expectativas da vida urbana, por essas, sabemos que “Chinita queria ser artista de cinema. Manuel tinha vontade de conhecer a capital” (p.25), e o pensamento da época com relação à vida urbana:

Chinita e Manuel exultavam. Para ela, Porto Alegre significava uma vida nova: sociedade fina, automóveis, passeios, cinemas, bailes, ruas muito movimentadas, luxo e gozo. Manuel sonhava com farras homéricas (VERISSIMO, 1976:29).

A cidade também é feita de desejos: vida nova, sociedade fina, automóveis, passeios, cinemas, bailes, ruas movimentadas, luxo, farras. Esses índices, que ainda figuram na expectativa dos irmãos, apontam para uma cidade múltipla, plena de aventuras e descobertas. A experiência da urbanidade se apresenta no desejo do contato com o outro, membro de uma sociedade fina. Já o automóvel parece ser uma espécie de símbolo do consumo e da independência, o passeio, os cinemas e os bailes, a culminância do envolvimento social, o contato com o mundo dentro da cidade e seu alcance mundial através dos filmes, os bailes seriam a própria maneira de Chinita ser a estrela que sonha ser. Manuel resume todos os índices em grandes farras.

A variedade e a quantidade de personagens possibilita que o narrador jogue com os pontos de vista, trazendo diferentes ângulos da paisagem para a construção da ideia de urbanidade da obra. O mapa de *Caminhos cruzados* se estende, costeando toda a cidade pelo Guaíba e cria três eixos de paisagem: o centro, onde a maior parte das ações acontece e onde de fato os caminhos se cruzam; o norte, com Floresta e Moinhos de Vento, onde o acesso se restringe a quem tem dinheiro para frequentar e habitar os casarões; e o sul, onde estão as casas de veraneio e as chácaras. Essa tentativa de Verissimo de compreender tudo talvez possa ser, além do reflexo do tempo, reflexo de suas leituras. Em um estudo comparativo, Maria da Glória Bordini analisa *Caminhos Cruzados* e *Manhattan Transfer* (1925), de John do Passos. É claro que Porto Alegre ou qualquer cidade da América Latina não seria Manhattan, contudo, a comparação quanto à sua expansão e mais, quanto ao desejo expresso na literatura, o desejo de ser mais, de ser moderno, isso se equivale.

Em *Os ratos*, também publicado em 1935, a visão da cidade muda, porque se concentra em uma personagem somente. Se por um lado a cidade se torna um lugar que “não tem árvores, a *rua* é um bloco inteiriço de granito escaldante.” (p. 60), por outro, temos a oportunidade de percorrer e estar em mais lugares, nessa rua, que se multiplica, tornando-se o caminho de Naziazeno. É nesse percurso que nos deparamos com esta descrição:

Na primeira esquina, na interseção duma travessa conhecida como centro da jogatina, dos cabarés e das *pensões chiques*, Naziazeno, no impulso que traz, por um pouco não abalroa um cidadão baixote, de passo pausado, que desembocava tranquilamente na Ladeira. (MACHADO, 2010:65-66)

A mudança de perspectiva fica clara de um romance para o outro. O de Erico tenta captar o global e o particular de uma cidade entrando em sua plena modernização, já o de Dyonélio enfoca os passos de um homem simples, que pode a qualquer momento tropeçar em outro homem simples. Se a perspectiva é diferente, o resultado é o mesmo: o ser humano é pequeno como um rato e está em um labirinto onde os caminhos se cruzam, onde as vidas se encontram graciosa e atrapalhadamente. A experiência de urbanidade está para ambas as obras como essa possibilidade de encontro, de observação do micro e do macro. No romance *Os ratos*, um homem é o centro de tudo, é a partir de suas andanças labirínticas que conhecemos as minúcias da cidade:

As costas de Naziazeno se acha uma pequena rua transversal que vai ter às docas em construção. É uma rua inacabada, que, poucos passos depois da esquina, se perde na areia.

Ele toma essa rua.

Dum lado e doutro. Ela é margeada agora de umas construções de madeira, compridas e baixas, pintadas de negro. Dois ex-trapiches. Um deles – o da esquerda – continua por uma ponte pela areia adentro. Do meio para o fim, o piso da ponte desapareceu: estão somente as estacas, deixando escapar apenas de sobre a areia um pequeno esquadrão de cubos de madeira, avançando em filas escuras até quase a linha do dique.

A cidade se recorta sobre a claridade avermelhada que tem o céu para os lados onde está se escondendo o sol. (MACHADO, 2010:88)

Caminhos que se fecham e se abrem, a cidade termina no rio, mas a paisagem dali também se desprende. Ao entorno de Naziazeno está sua potencial experiência de

urbanidade, de andança, da busca não apenas por dinheiro, mas de conhecimento da sua própria experiência de urbanidade moderna.

Em *E as águas invadiram a metrópole*, a descrição da chegada de Aldo e Doris no vapor da companhia Arnt, que lentamente se aproxima, carrega uma ideia de construção dessa experiência de urbanidade na metrópole moderna. As personagens dos romances anteriores tentam captar essas mudanças. Contudo nesse romance da década de 1940, há um distanciamento, pela margem do rio, que nos apresenta os ícones referenciais mais carregados de importância, simbolizando o progresso:

Milhares de pontinhos luminosos estendiam-se desde a ponta da cadeia até o bairro dos Navegantes. A enorme chaminé da usina elétrica fumegava. Os arranha-céus altivos e eretos cada qual querendo subir mais numa ânsia louca de aguilhar o azul do céu. (MARRONI, [1942?]:78)

A importância do Jacuí e do Guaíba para a mobilidade na capital é fundamental. Muito do que chegava ou saía tinha seu trajeto determinado pelo rio. Inclusive o trânsito de pessoas que chegavam ou partiam era feito pelo rio. A metáfora da água, sua fluidez e seu arrebatamento são constantes na narrativa. Salu observa a Porto Alegre do alto do Edifício Colombo; o narrador de *E as águas invadiram a metrópole* também toma distância para observar a cidade, ele a observa do Guaíba, um elemento primordial na narrativa: o lugar por onde ele chega e toma consciência da grandeza da cidade, também é por meio deste que ela será parcialmente destruída, expondo sua fragilidade e, finalmente, é a água das chuvas e da enchente que quase separa o casal, ela impede Aldo de chegar a Porto Alegre, como descobre Doris, “Então é esta maldita enchente que impede o meu esposo de estar ao meu lado...” (MARRONI, [1942?]:197). No fim do livro, temos uma Porto Alegre abandonada, também pela via da água, quando o casal volta para Esperança (Guaporé) já com o filho, saindo da capital de barco.

O romance carrega no seu mapa construído e em suas personagens duas ideias: o desejo de ser moderno e estar na capital, para ter acesso a mais opções e mais segurança e, ao mesmo tempo, uma ideia contrária que propõe a desestabilização da primeira, uma vez que as águas invadem a metrópole tornando precária a situação de todos e quase matando o protagonista. No fim, tudo termina bem. E a Porto Alegre do romance se restabelece, assim como a Porto Alegre real.

Na década de 1940, marcada pela tragédia, Porto Alegre florescia com seus 385 mil habitantes. As pessoas disputavam com carros e bondes as ruas do centro e de alguns bairros ao redor que já despontavam em crescimento. Muitas obras de implantação de infraestrutura estavam sendo realizadas e o progresso tinha um sentido muito visível e palpável no corpo da cidade. O crescimento de novas indústrias e o sistema portuário se acentuando, em função da Segunda Guerra Mundial, foram elementos relevantes para a dinâmica de Porto Alegre; o prolongamento de avenidas importantes como a João Pessoa e a Borges de Medeiros é feito nessa década; a área da saúde também se beneficiou de um crescimento do sistema de distribuição e força da energia elétrica. Enfim, se podia perceber a organização de uma cidade que congregava os ares da modernidade do País, somada a uma vida social e cultural bastante efervescente. Começava-se a pensar uma história de Porto Alegre e um estudo coordenado por Walter Spalding e apoiado pelo Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Sul foi publicado, remontando às origens da cidade. Enquanto o crescimento econômico se evidenciava, expandindo o mapa da cidade, a consequência foi o alargamento e a dilatação da periferia. Monteiro (2006) entende que

Os espaços urbanos sofreram, na década de 1940, grandes transformações, provocando uma experiência de ruptura com o passado herdado e de perda de referenciais para a manutenção da memória das experiências urbanas da sociedade [...] as reformas e as consequentes mudanças na estrutura urbana não ocorreram sem causar tensões na sociedade porto-alegrense. A demolição de muitas quadras, prédios e casas causaram a expulsão de populações e a transformação de espaços centrais da cidade. (MONTEIRO, 2006:58)

As transformações da cidade, do mapa, da vida e do pensamento da capital podem ser observadas tanto em *E as águas invadiram a metrópole* (1942?) como posteriormente em *Estrada nova* (1954). As experiências de urbanidade exploradas e evidenciadas em ambos os romances indicam um processo de modernização levado à execução e suas consequências devido ao modelo capitalista inerente à cidade.

O evento da enchente de 1941 modifica a cidade e o modo de pensar a cidade, pois foi uma de suas maiores tragédias, tendo atingido o centro quase integralmente,

além dos bairros Santana e Menino Deus, deixando mais de quarenta mil pessoas sem abrigo⁷¹. O comentário seguinte aponta essa modificação:

O imenso desastre despertou a consciência pública para a necessidade de proteger Porto Alegre contra as inundações. Na mesma década, importantes trabalhos foram iniciados pelo Departamento Nacional de Obras e Saneamento, com a construção de dique e muralha para proteger a cidade. Outrossim, por interesse de produzir energia, construíram-se várias barragens no rio Jacuí e em outros rios da bacia do Guaíba [...]. (FRANCO, 1992:149)

Outro romance que menciona a enchente de 1941 é *Os voluntários*, contudo numa perspectiva mais anedótica, na fala do Capitão, contando que “na enchente de 41 apostou com um amigo que entraria com um rebocador no centro da cidade. Dito e feito: ele sozinho pilotando o barco veio vindo, passou pela arcada do Majestic, entrou pela Sete de Setembro, chegou até a Galeria Chaves.” (SCLIAR, 1979:61).

Partindo das águas do Guaíba, em *Estrada nova*, a cidade se apresenta em sua extensão e suas características:

Uma beleza o entrar do sol sobre o Guaíba e as Ilhas. E, no lado direito da Voluntários, as primeiras luzes das lojas davam-lhe uma impressão de vida e movimento de que não tinha lembrança. Nunca lhe ocorrera a ideia de andar por ali àquela hora. Ignorava que aquela zona fosse assim, meio misteriosa, pelo menos pra ele, diferente do resto da cidade, principalmente no anoitecer. Com efeito, a Voluntários da Pátria, próxima ao cais, com trilhos de bonde e linhas de trem, com seus inúmeros hoteizinhos, pensões, bares, armazéns, enormes depósitos de atacado, operários largando o serviço, prostitutas e indivíduos suspeitos parados nas esquinas – batedores de carteira e passadores do conto do vigário, à espreita dos interioranos que se hospedavam nas imediações da estação, todo esse conjunto, no qual contrastavam, entreverados, vagabundos e trabalhadores, honestos e salafrários, imprimia àquela rua um interesse bem mais raro e atraente do que o retirado e pacato bairro do Partenon, onde, de estranho, só havia o Hospício, e isso mesmo metido lá para dentro, fechado à curiosidade pública. (MARTINS, 1985:23)

⁷¹ A maior e a última das grandes enchentes de Porto Alegre ocorreu em maio de 1941. [...] No centro da cidade, as águas cobriram toda a praça da Alfândega e ocuparam a Rua dos Andradas, desde seu início até quase a esquina da Rua Uruguai. A própria Avenida Otávio Rocha ficou inundada. Nos bairros a água avançou além da Avenida Farrapos e bordejou a Av. Benjamin Constant; cobriu grande parte da Azenha, do Menino Deus, de Santana. Mais de 40 mil flagelados precisaram ser atendidos pela autoridade pública. (FRANCO, 1992:149)

A cidade cresce tanto que já comporta zonas misteriosas, não sendo mais um quebra-cabeça único, são vários, e agora são as partes dela que se ocultam, se tornam exóticas, estranhas e atraentes. A diversidade se segmenta, é possível fazer comparações de localidades que não mais se contrapõem, mas se parecem. A diferença passa a ser o seu acesso. *Estrada nova* denuncia a situação marginal do crescimento das cidades. Especialmente das famílias pequenas que tinham sua economia baseada na agricultura e que foram expulsas de suas terras pela criação dos grandes latifúndios. Desde a década de 1930 até a década de 1950, o Estado sofreu grandes modificações em sua estrutura física e econômica, a cidade acaba sendo o destino dessas famílias, que sem condições de habitá-la, começam a se estabelecer a sua margem ou em bairros mais afastados do centro. Apesar de o centro desde sempre abarcar a representatividade do que se propõe ser diverso na cidade, agora o olhar da personagem atenta para o que é estranho e misterioso. Ao deixar a cidade, essa margem se evidencia:

O trem deixava a cidade para trás. Apareceram as primeiras malocas acompanhando a estrada. Um avião sobrevoava serenamente o campo de São João. Rasgou-se a vista a várzea do Gravataí, de um verde uniforme, úmido e lustroso ao lusco-fusco da noiteinha. (MARTINS, 1954:23)

O afastamento, além de acontecer por meio do trem, também se amplia numa visão panorâmica de um avião, que muito mais acima do que a das personagens dos romances anteriores, avista as malocas de beira de estrada e também os espaços ainda não ocupados, as várzeas e os campos, ressaltando que na cidade não é a falta de espaço que exclui as pessoas, mas a falta de meios para ocupá-lo. Sendo a cidade baseada numa estrutura capitalista, o narrador elucida que um meio de ocupar a cidade é também uma questão de dinheiro. O domínio da cidade, o trânsito em determinadas áreas, a sua ocupação em oposição à ocupação do campo é uma questão financeira, essencialmente no romance. No pensamento de David Harvey, o direito à cidade não é simples questão de liberdade, mas de acesso e recursos. Uma cidade está intrinsecamente conectada com os processos coletivos de ocupação e dominação que são políticos e econômicos.

O que gera o afastamento da personagem que acaba oportunizando a observação da cidade de outra perspectiva é o suicídio de Policarpo. Esse fato desperta em Ricardo, protagonista, a vontade de ver seu pai, que está prestes a ser expulso de sua estância, pois as terras pertencem a um poderoso latifundiário, o coronel Teodoro. Sem saída,

Ricardo leva seu pai, Janguta, para a capital em busca de uma vida mais justa, pautada na nova política que na verdade se arrefeceu de novos partidos e ideias. Por outro lado, a cidade continua crescendo em edifícios, ruas, indústrias e empresas. As personagens tinham esperança de encontrar ali naquele espaço novos rumos para suas vidas, novas formas de ser e pensar, não por escolha própria, mas por um conjunto de fatores. No entanto, o que se encontra no romance são essas distâncias de pensamentos, de compreensão da vida e as distâncias físicas, do campo e da cidade, da Estância Velha e da Capital, da ditadura e do comunismo, do moderno e do antigo. Longe de ser um livro maniqueísta, Cyro Martins traça as distâncias entre esses pontos dicotômicos com diálogos bem representativos do pensamento da época e é por meio deles que expressa o seu entendimento de mundo e seu descrédito na cidade que vai apenas engrossar o caldo da miséria em torno das grandes cidades, problemas que, mais adiante, vão aparecer em outros romances já bastante enraizados na estrutura física e social da cidade, como é o caso de *Mário/Vera. Brasil: 1962-1964*, de Tania Jamardo Faillace e de *O beijo na parede* (2013), de Jeferson Tenório.

Outra marca indelével que se estende sobre a cidade é a guerra. No decorrer da leitura dos romances, podemos perceber a política como um assunto levantado e tratado na literatura sulina. A Porto Alegre dos romances parece ser habitada sempre por cidadãos politizados. Uma ou outra personagem sempre tem uma opinião ou ligação política. O histórico dos autores dá suporte a essa tendência, visto que são em maioria muito ligados à política. Em *Estrada nova*, a questão política mais uma vez é essencial para retratar a Porto Alegre após a Segunda Guerra:

Por isso, quando ligou o rádio, já o locutor informava aos “céus da América”, esbaforidamente, a ação da polícia em Porto Alegre que, segundo dizia, havia descoberto e anulado um plano subversivo de proporções, organizado pelos comunistas. Cerca de cinquenta implicados tinham sido presos. A cidade estava em pé de guerra, com os edifícios das repartições públicas, a usina de energia elétrica, a estação de bondes, a estação ferroviária e outros locais, devidamente guarnecidos por tropas da Brigada Militar. (MARTINS, 1985:45)

A ideia de comunismo ameaça a configuração da cidade e a forma mais simplificada de reagir a uma ameaça é a organização militar que no trecho acima aparece ocupando diversos pontos da cidade. Interessante que aqui a polícia não está exatamente como modo de proteção dos cidadãos, mas como um modo de proteção de

alguns cidadãos. Também pelo ar, pelos céus, evidencia-se o clima político em que a obra está imersa e o quanto essa visão se consolida de maneira importante. O rádio surge como elemento conector da cidade e do interior/campanha e entre os interesses do povo e os interesses do governo e seus conluíus com as grandes corporações:

...naqueles tempos incertos, com a Guerra recém terminada, o Estado Novo caído, o comunismo mandando na metade do mundo. E os jornais e os rádios não cessavam de falar em reformas sociais, em direitos dos trabalhadores, em greves, em *Reforma Agrária*, em assistência social, em salário mínimo e outras complicações pelo estilo. Isto, sem contar com a possibilidade de quebra de bancos. (MARTINS, 1985:60)

Os direitos são expostos na voz do narrador, numa perspectiva protecionista do Estado, sendo taxados de preocupações por alguns que ouviam o rádio, enquanto uma aura de medo se instaura com a possível quebra dos bancos. Assim fica evidente o ponto de vista escolhido para observar a cidade.

O ambiente de instabilidade continua na década de 1960 em *Mário-Vera Brasil, 1962/1964*, de Tânia Faillace. Apesar de ter sido publicado em 1983, este livro é um excelente relato da paisagem urbana nos anos que antecederam a ditadura e em seu início. Como a autora escolhe um ponto de vista político, o que vem na esteira de *Estrada nova* (1954), a narrativa é também uma cartografia íntima, pois a protagonista, Vera, vai “mapeando aquela cidade no rastro de Mário” (p.24), o homem pelo qual se apaixona enquanto perambula pelo centro, depois de um dia de trabalho.

A narrativa se situa numa Porto Alegre pré-golpe militar, onde tensões políticas aparecem com muita força no texto. Vera tem a cidade como símbolo e concretização de sua liberdade, que, ao final do romance, é tomada de duas maneiras: pessoal e politicamente. Sua casa parece uma prisão, de onde ela sempre escapa e onde seus direitos são diminuídos. Já a cidade, para ela, moça independente nos anos 1960, equivale a uma aventura proibida e, muitas vezes solitária, e que, de acordo com a personagem “Acabava sempre indo para a rua. Como um homem” (p. 20). Para a protagonista não era um problema que a julgassem, queria o direito de “caminhar pela rua, entrar sozinha em lancheria, ir ao cinema sozinha, sentar em praça sozinha... não convidar ninguém para ir à sua casa esquisita...” (p.32). O romance, externo e noturno, contém diversas cenas que se passam à noite nas ruas e praças da cidade, o que colabora

para o ambiente de interdição e perigo que o ponto de vista da protagonista Vera pretende construir.

Um fator chama atenção na relação da obra e da história da cidade: na década de 1960 muitas praças foram construídas ou reformadas em Porto Alegre, e a praça corresponde a um lugar de extrema importância no romance. Na praça, a protagonista Vera se encontra com Mário. Para a praça, ela foge ao não querer ir à casa da tia com quem mora e as personagens passam por diversas praças durante seus passeios. São as novidades da estrutura citadina da época, tendo reflexo no romance. A cidade crescia enormemente, e este é um movimento contínuo, a expansão. Entretanto, não crescia apenas em estrutura, mas também em problemas sociais, visto a situação política e as manifestações ocorridas na época, por exemplo, a de 2500 mineiros no Largo da Prefeitura, episódio que é relatado no romance. A cidade está sempre povoada por uma multidão anônima. Tânia Jamardo Faillace, como jornalista e cidadã engajada em questões políticas, insere em seus livros muitos episódios verídicos, notícias de jornais em grandes sumários da situação mundial, aos quais Mário e Vera se somam. É também, portanto, como já em *Estrada Nova*, uma cidade cosmopolita, inserida em eventos planetários.

Apesar da utilização de automóveis, ônibus e táxis, no início dos anos 1960, a utilização do bonde ainda prevalece, ao menos no romance de Faillace, sendo um elemento fundamental para a ligação do centro com o Quarto Distrito. Os bondes cumpriram a função de elemento conector entre os mundos de Mário e Vera. Contudo, foi nesta década que o bonde foi desativado e o transporte privado automobilístico passou a ser mais incentivado. O fato é que a mobilidade mudou de uma década para outra e isso pode ser notado nos percursos dos protagonistas e demais personagens dos romances. Com o passar dos anos, a linha do bonde deixa de ser o trajeto de maior concentração.

Se *Mário-Vera Brasil, 1962/1964* é um romance que tem muitas cenas noturnas, *Os voluntários* faz-se quase completamente noturno. O referido romance cobre desde 1935, quando os pais de Paulo, o protagonista, se estabelecem em Porto Alegre, na rua Voluntários da Pátria, até 1970, em uma noite em que Paulo, Capitão, Elvira tentam sair com um rebocador do cais do porto para Jerusalém. A viagem fracassa imensamente. A Porto Alegre dos imigrantes, de notívagos vai se mostrando numa narrativa que mistura

a trajetória pessoal de Paulo e os desejos das pessoas que ele encontra nela. Podemos ver essa Porto Alegre noturna e esses trajetos que se cruzam em uma geografia que o autor adjetiva como sensual:

A esta hora os operários, os caixeiros, os funcionários já tinham ido pra casa. De seus quartos nos velhos sobrados as mulheres começavam a emergir. Caminhavam lentamente, equilibrando-se nos altos saltos; ou então postavam-se nas esquinas, encostadas à parede. Ou ficavam sentadas no interior de bares sombrios, os olhos reluzindo na semi-obscuridade. Aquilo regurgitava de mulheres. Um rápido exame da geografia sensual de Porto Alegre mostraria uma cidade ocupada por esse amável exército. Na Pantaleão Telles, junto à ponte de pedra em que os Farrapos travavam furiosas batalhas, um numeroso contingente entrincheirado nas casinhas da Cidade Baixa, na Azenha, Cabo Rocha era um importante reduto. No Cristal, Monica reinava solitária e esplêndida, com seu luxo, seu Quarto de Espelhos. Mas havia ainda lugares mais fantásticos. O cabaré das Normalistas, onde, segundo a lenda porto-alegrense, as moças deixavam cair as máscaras da inocência, ao invés de olhares ingênuos, um pouco sonso, piscar malicioso de olhos muito pintados; ao invés de saia azul e da blusa branca, vestidos colantes, de decotes ousados; ao invés de hinos escolares, canções pícaras. E tudo de graça, o prazer pelo prazer. (SCLIAR, 1979:41-42)

Esta é uma cartografia essencialmente noturna. Não há cenas específicas que ocorram em todos esses locais citados, mas eles servem ao arquétipo de uma cidade semi-obscura, cheia de bares, boates e cabarés. Esse mundo noturno, um pouco o mundo da interdição de Vera no romance de Faillace, se constrói agora percorrido por um olhar masculino. O mundo da obscuridade também aparece na questão da imigração, porém como estranheza. Paulo, cujos pais haviam se estabelecido em Porto Alegre na década de 1930, considerava-se porto-alegrense e seu ponto de vista nos convida a experimentar a estranheza das pessoas:

Que gente estranha, aquele Benjamim, aquele Samir. Gente estranha, vinda de terras estranhas. Uma coisa contagiosa: aos poucos tudo, ali no bar, as pessoas, os objetos, começavam a adquirir um ar estranho. Me deu raiva, uma súbita vontade de gritar, zarpem já daqui, seus energúmenos, infiéis, vão para a terra de vocês, me deixem em paz, eu pertenço a Porto Alegre, ao bonde Navegantes e a igreja do Rosário, ao Caminho Novo, à praça Parobé, aos plátanos da Redenção, ao banco da Província, à Santa Casa, às ilhas do Guaíba, à grutinha da Glória, ao Alto da Bronze. (SCLIAR, 1979:144)

O desejo de ir embora começa a fazer parte da cidade. Se, antes, Porto Alegre era destino, agora é ponto de partida. Em romances anteriores, como *O perdão* e *Caminhos cruzados*, o desejo de ir embora aparece, no primeiro, como fuga frustrada e,

no segundo, como passeio a uma grande capital do País. Contudo, não é a insatisfação com a cidade em si que gera a frustração. A incompletude de estar em Porto Alegre, do que ela não oferece, começa a se fazer mais forte nessa época, quando seus habitantes já passam a achar que a grande metrópole sulina é tão provinciana quando qualquer cidade do interior:

O que me levava a querer viajar? Generosidade, ou saco cheio? Passava eu então por uma fase difícil de minha vida. No bar olhava os pastéis e me perguntava: é isso então? Será isso daqui por diante, até a hora da morte? O bar, e a Voluntários, e Porto Alegre? Amigos meus a esta altura já estavam há tempos no centro do país, ou mesmo no exterior, uns administrando empresas, outros com bolsas de estudo ou no serviço público. Aninha tornara-se modelo, às vezes eu a via na TV. E eu? Ficaria em Porto Alegre? (SCLIAR, 1979:174)

A vida na capital não poderia ser menos excitante, apenas pastéis atrás de um balcão de bar na rua Voluntários da Pátria, como enfatiza o narrador. Uma cena corriqueira não fosse a personagem julgar isso pouco. O centro do País e o exterior são opções melhores na visão dele. Ficar em Porto Alegre é ficar para trás. A cidade não é mais tão atraente.

Na década de 1980, há uma espécie de retorno em *Rastros do verão*, de João Gilberto Noll. O ambiente desértico e denso do narrador cria uma Porto Alegre fechada em si mesma. A rua e a errância são cruciais na narrativa, pois o objetivo é exatamente não chegar a lugar algum ou não chegar ao lugar preciso, como se a cidade fosse um deserto em que o protagonista se perde, e descobre miragens. Há um prazer na descrição dos lugares, um amor irrestrito, embora árduo, pelas ruas e locais. A cidade se apresenta como personagem principal, porque é a volta a ela que expõe a solidão urbana. No romance de Noll, a solidão se transforma em deserto na paisagem e no interior da personagem, o que se demonstra através das poucas falas, das poucas personagens e dos longos silêncios e nos espelhamentos contemplativos da personagem na cidade.

O protagonista chega à rodoviária de Porto Alegre e o leitor não sabe de onde ele vem, nem para onde ele vai. Numa terça-feira de carnaval, as ruas estão desertas. Ele empreende uma caminhada até a Praça Quinze de Novembro, saindo da rodoviária, passando pela passarela e observando a cidade, a torre da Igreja das Dores, o cinema, o Mercado, até chegar à Avenida Júlio de Castilhos, vazia. Lá ele encontra um garoto e começa a conversar. O garoto conta que o pai o abandonou e a única notícia que deu foi

uma carta que mandou do Rio de Janeiro. O homem naquele momento passa a se sentir um pouco pai daquele garoto, e mais tarde se revela o motivo de sua vinda à cidade: visitar o próprio pai, que está enfermo. Eles criam uma conexão e vão os dois, com suas solidões amparadas, traçando uma Porto Alegre que transita entre um rastro de realidade e outro de sonho.

O ponto em que o retorno se evidencia dá-se logo no início do romance, quando o narrador reconhece uma avenida e a sua imutabilidade:

Peguei uma avenida que levava ao centro. Li a placa de ferro pregada na parede: Avenida Júlio de Castilhos. Essa avenida está igual, pensei. Havia um profundo silêncio. Eu não via pedestres nem carros. Aproveitei a primeira rua lateral para mijar. Numa ponta da rua via-se o porto, na outra, casas de pequeno comércio, todas fechadas, com exceção de uma com seus vestidos de verão esvoaçando brandamente pendurados na marquise. Senti uma brisa, espichei um pouco a mijada. Só no ponto onde eu estava ficou sombrio. Olhei para o céu e vi que sobre mim pairava uma nuvem espessa. O resto em volta, azul. (NOLL, 1986:10)

Numa cena banal de chegada, em que a cidade é tão sua, a personagem pode *mijar* nela sem maiores preocupações e ainda olhar o céu, que, num presságio, envia uma nuvem para assombrá-lo. Mas não é assombro o que decorre. Algo deveras onírico e, por vezes obscuro acontece, como o episódio de um prédio abandonado nas proximidades da Auxiliadora:

O táxi passava pelo bairro da Auxiliadora. Entrou à direita numa rua chamada Maryland. Parou na frente de um pequeno edifício todo escurecido pelo tempo. Notei que havia uma rachadura entre o térreo e o primeiro andar. Dei o dinheiro ao motorista. Disse que não precisava troco [...].

Subindo as escadas do prédio o garoto me falou que eu estava indo na casa de um amigo que tinha uma enorme tatuagem de uma âncora no braço, talvez de uma caravela. (NOLL, 1986:77-78)

Meio sonho, meio realidade, o protagonista e o garoto entram nesse prédio onde o homem com a suposta tatuagem de caravela nunca é visto. O garoto desaparece nos cômodos e o protagonista passa algumas horas com uma menina de uns treze anos. As ações nos interiores sempre se voltam a uma tensão sexual, como quando no prédio do garoto, a mãe aparece. A rua oferece apenas a sede, o calor e o deserto que embaralha

pensamento e sonho, os interiores dos apartamentos, quebram o silêncio da cidade, com algumas poucas palavras e com a interação de corpos meio cansados, meio sonolentos.

A narrativa interior continua em *Duas iguais* (1998), de Cíntia Moscovich. O romance trata de impossibilidades em dois tempos de uma mesma Porto Alegre. A primeira parte da narrativa está situada temporalmente durante a ditadura, provavelmente nos anos 1970, e espacialmente no bairro do Bom Fim, bairro de origem judaica. É pelo ponto de vista da protagonista Clara que somos guiados pelos dois tempos do romance. Clara se apaixona por sua melhor amiga, Ana, e ambas se envolvem em protestos, quando seu professor desaparece da escola. Clara, por conta de um contexto preconceituoso, influenciada pelos pais, decide-se pelo autoexílio em uma Paris pós 1968. A troca de cidade é muito emblemática dentro do contexto político da época. Clara está mais sozinha em suas lutas sociais e pessoais em Porto Alegre do que estaria na França. Os percursos, nessa primeira parte, se dão mormente no bairro do Bom Fim, mas é na segunda parte do livro, quando da volta de Clara, que podemos observar um percurso que se repete quase obsessivamente: o de Clara até a casa de Ana. Quando o romance alcança os anos 1990, com Clara já casada com um judeu, neto de rabino, Clara volta a percorrer a cidade e a si mesma. Antes, vivendo uma em que não era protagonista de seus trajetos, Clara põe um ponto de desejo no meio da cidade e é em função dele que a personagem se desloca. O ponto é Ana, destinada a desaparecer a qualquer momento, devido a sua condição, uma má formação cerebral. Ana morre durante a operação. E é só então que Clara começa a narrar a memória dessa cidade e sua relação com ela.

A Porto Alegre de Cíntia Moscovich é uma cidade impossível, uma cidade que existe apenas na memória. O que mais pesa nessa cidade de descrições sucintas e sutis é a distância, tanto física quanto psicológica. Na verdade, há uma tentativa de aproximação, mas a cidade continua intocável. A narrativa de Cíntia Moscovich cria uma Porto Alegre pautada nas impossibilidades e os poucos lugares mapeados acabam tendo grandes separações entre eles, tanto no plano físico, do mapeamento, quanto no plano temporal.

É em dois tempos também que Daniel Galera em *Mãos de cavalo* parte Porto Alegre em terrenos irregulares, que requerem perícia para trânsito. Com seu protagonista, Hermano, o Mãos de cavalo, durante sua adolescência, percorremos a

cidade de bicicleta, a zona sul, suas ruas, sua memória idílica, uma cidade emocional e ao mesmo tempo dolorida. Em capítulos entrecortados, seguimos com Hermano, adulto, numa Porto Alegre de ruas largas e trajetos lineares. Dois opostos: na adolescência a distância e os labirintos da memória percorrido a pé e nas rodas de uma bicicleta; na vida adulta amplas avenidas em percursos motorizados e quase impessoais.

Mãos de cavalo empreende uma costura temporal no passado e no presente, como uma corda de alpinista que sacode na vertical, ligando dois pontos numa montanha. O ciclista urbano traça um caminho de quietudes, minuciosamente descrito na zona sul de Porto Alegre:

[...] apreciar rapidamente a vista até que o olhar trave na água do Guaíba lá longe, salpicada do branco das velas dos veleiros. À sua direita, agora, os quarteirões são ocupados por casas construídas há não mais que um ano, várias delas com a pintura e as telhas ainda imaculadas, separadas entre si por miniaturas de matas fechadas. À sua esquerda predomina um terreno árido coberto por longas faixas de areia dura, alaranjada e erodida que se estendem em declive até a base do morro e dão lugar a uma zona plana onde ruas rigorosamente retas delimitam quarteirões retangulares subdivididos em lotes à venda. O loteamento da zona sul de Porto Alegre é novo e pouca gente, até o momento, se motivou a estabelecer moradia por ali. O ciclista (urbano) é um pioneiro decidido a mapear com suas rodas destemidas cada metro desta zona inóspita. (GALERA, 2006:12)

Esse é o primeiro percurso que lemos. Há um narrador em terceira pessoa que observa meticulosamente o caminho do *ciclista urbano*, como a personagem focalizada é denominada, o mesmo que mais tarde vai revelar o caminho de Hermano adulto. No momento em que o ciclista a inspeciona, a cidade é vazia, quieta. Ela está contida nas delimitações que o trecho anterior denomina e é composta pela curiosidade de um garoto. Mas, como indica a frase de abertura do livro, “não há terreno impossível para o Ciclista Urbano” (GALERA, 2006:9).

O protagonista tem como *hobby* a escalada, desde pequeno teve essas pequenas obsessões esportivas, bicicleta, corrida, e agora, essa. Tudo é muito silencioso ao redor de Hermano. Ao abrimos o mapa do romance, fica evidente a predileção pelo referido esporte. O mapa tem três pontos que delineiam a cordilheira dos Andes.

O percurso no tempo presente se inicia às 6h08min, quando o protagonista sai de casa, deixando sua mulher e seu filho adormecidos, segue pela Carlos Trein Filho, Nilo Peçanha, ruas secundárias no bairro Bela Vista e começa a lembrar dos lugares que

escalou. A narrativa é um percurso entremeado de memórias. As projeções do mapa de sua nova obsessão, a escalada e o retorno à infância nas lembranças e num retorno real em busca da recuperação da sua honra são perenes na narrativa, de modo que as cartografias da memória e do presente se sobrepõem. Isso fica claro no trecho em que, lembrando do nome da filha, nome que não gosta e impôs à esposa mediante justificativas fictícias, nome que lembra o nome de uma namorada de infância, Hermano sai de seu trajeto habitual para mergulhar num trajeto do passado:

O nome suscita uma nostalgia difusa, não de todo agradável, pra dentro da qual tem a sensação de penetrar fisicamente ao deixar o último trecho reformado da Aparício Borges e prosseguir caminho naturalmente pela avenida Teresópolis, que segue em obras por algumas centenas de metros até dar lugar a um cenário que lhe parece preservado, com o mesmo asfalto antiquado e os canteiros centrais com árvores enormes que lembrava ver com frequência até uns cinco anos atrás, quando ainda morava na zona sul e costumava passar por ali. Fantasia que a continuação interminável da Terceira Perimetral é uma ameaça que o persegue e contra a qual agora, dentro do carro, está apostando uma corrida, como já tinha apostado corrida contra a sombra de nuvens em estradas. (GALERA, 2006:96-97)

Um item do presente desencadeia um percurso que não é apenas geográfico, mas temporal e pessoal. Doreen Massey (2008) afirma que a vida é tanto espacial quanto temporal e não há meios para estabelecer uma fronteira entre essas noções, muito menos hierarquizá-las. A equação tempo-espço resulta das interações das experiências humanas, no caso, de memória e percurso. O espaço é reconhecido, porque já percorrido, logo relacional, construído. Depois é percebido como múltiplo porque se sobrepõe ao tempo e por último, plástico, porque passível de ressignificações:

Como o fluxo piroclástico, o concreto das novas avenidas avançava como uma onda gigante e vinha cobrindo o asfalto, as calçadas, as árvores, os pontos de ônibus e os veículos atrás dele, e era necessário afundar o pedal do acelerador e chegar à Esplanada, antes que fosse tarde. Se o cimento o alcançasse, seria ele também transformado em cimento, e dessa vez não ia adiantar a Nara gritar e fazer cócegas, permaneceria para sempre aprisionado na paisagem monocromática, como molde em gesso de uma vítima de Pompeia ou o Han Solo da primeira sequência de *O retorno do de Jedi*. E assim, rapidamente, a avenida Teresópolis se transforma na avenida Nonoai que se transforma na avenida Eduardo Prado, um trajeto ainda adormecido em que o progresso urbano dos últimos cinco anos deixou marcas variadas porém relativamente superficiais. Motéis decadentes, trailers anunciando promoção de xis-bacon e alguns terrenos desocupados deram lugar a mini mercados, condomínios residenciais de baixa renda e templos as Assembleia de Deus com enormes placas na

fachada exclamando “Pare de sofrer!”, ainda que suas portas estejam fechadas às seis e meia de um sábado, horário em que pouquíssima gente deve sofrer. Assim que inicia a subida da Eduardo Prado, antecipa a pequena rotatória pra tomar a estradinha asfaltada que leva à semiurbanizada Vila Nova, onde se encontra, em meio a plantações de pêssegos, o pequeno sítio onde Renan somente agora deve estar acordando [...]. (GALERA, 2006:96-97)

O caminho até a zona sul é também um retorno ao refúgio da infância, que leva Hermano adulto a uma corrida simbólica contra o concreto que embrutece a cidade e que o embruteceria, caso perdesse a corrida. Hermano se transformaria em vítima, estátua, paralisado numa paisagem monocromática entre o passado e o presente. Na adolescência, Hermano assiste à morte do amigo Bonobo. Por um problema de iluminação e de cuidado da cidade, que se urbaniza mais e mais, sem contabilizar prejuízos humanos, um buraco de poste de luz não fechado nem sinalizado acaba sendo uma armadilha para o menino, que morre por espancamento. Ele cai no fosso aberto e a turma que os perseguia acaba por alcançá-lo. Bonobo é vítima de uma ideia de progresso associada ao descuido. Hermano entende-se covarde, mas é num percurso similar, que ele tem a possibilidade de recuperar sua honra. Reconstruir uma parte da sua personalidade, uma parte faltante que ele precisa encontrar. O protagonista percebe que o movimento de busca não é para cima e para fora como sugere a escalada e os lugares apontados no mapa. Não é sair de seu lugar de origem, buscando montanhas para subir, não é observar a vida desse ponto de vista. O retorno retrança o percurso da infância, mesmo agora adulto. O retorno à zona sul e o reconhecimento da área ou, na verdade, o desconhecimento da área, é também o retorno a si mesmo, ao seu desconhecido interior, para retrança também a si mesmo. Enquanto Hermano percorre a cidade, ele também percorre a si mesmo.

Dos percursos de si que se desdobram no tempo, mais evidentes a partir da década de 1990, da trajetória com *Duas iguais* chegamos a *Habitante irreal*, de Paulo Scott. Este é o único romance que apresenta também cartografias complexas e deslocamentos fora de Porto Alegre, especificamente, Londres, São Paulo, Rio de Janeiro e Pelotas. A história se alastra pelo mundo, mas tem suas raízes fundas no *underground* de Porto Alegre. Dentro da capital, a fratura se mostra. Porto Alegre do passado e do presente, Porto Alegre das classes sociais, Porto Alegre dos indígenas e

dos brancos. A mais evidente das fraturas sociais é o Guaíba que separa Paulo e Maína e, depois, separa Donato da sua história pessoal.

Jane Jacobs (2001) alerta que “Para que maravilhas sejam executadas, as pessoas estigmatizadas pelos planejadores são intimidadas, expropriadas e desenraizadas” (p.3). A autora afirma que as cidades são um imenso experimento de tentativa e erro. Por vezes, esses erros dão origem a fraturas irreparáveis e é uma dessas que motiva *Habitante irreel*. A fratura da cidade no romance tem início em 1989, quando Paulo, militante político frustrado, prestes a se tornar um advogado, encontra a adolescente indígena Maína, caminhando na beira de uma estrada. Logo ele se dá conta de que seus mundos não podem se integrar. Não é apenas o Guaíba ou a ponte que os separa, a distância é outra, é cultural e social. A vida do indígena está localizada, pontuada em poucos lugares, essa comunidade parece não ter o direito à cidade e ainda está ameaçada de perder os lugares que restaram para sua moradia e sustento:

A kombi sai do Morro Santana (um dos que formam a chamada Crista de Porto Alegre, a cadeia de morros formados, pelo Morro Santana, Morro da Companhia, Morro da Polícia, Morro Pelado, Morro, da Pedra Redonda, Morro Teresópolis e Morro do Osso), de onde os caingangues retiram Cipó-Guaimbê pra fazer seu artesanato, área que vem sendo ameaçada pela especulação imobiliária crescente. (SCOTT, 2011:129-130)

Uma equipe de estudos indígenas formada pelas personagens Henrique e Luisa exhibe o exotismo no meio da cidade e o narrador informa, pedagogicamente, a relação dos morros com os indígenas e a relação da urbanização associada à especulação com os morros.

No início do romance, Paulo e Maína se envolvem, se apaixonam, o que leva Paulo a tentar modificar o mundo dela, sem entender que não faziam parte do mesmo universo, da mesma cidade. Paulo tenta construir uma casa no acampamento indígena, para que Maína, sua mãe e irmãs possam viver melhor. É claro que a ideia não se concretiza, porque há burocracias e leis que o impedem de fazê-lo. Paulo acaba se desentendendo com um policial, leva um tiro na perna e é mandado pelo pai para morar em Londres, nunca mais podendo ver Maína. Enquanto Paulo está em Londres, nem desconfia que, no Brasil, finalmente seu mundo e o de Maína estão se fundindo: ela espera um filho dele. Esse filho é adotado por pesquisadores de povos indígenas, pois Maína se suicida. Donato, o filho, é o protagonista da segunda parte do livro. É ele

quem empreende um movimento de retorno às origens, retorno à fratura inicial, não para tentar repará-la, mas para fazê-la ser vista e compreendida.

Habitante irreal traz múltiplos conflitos situados na cidade em tempos distintos. Enquanto Paulo desloca o seu problema da margem para o cerne – a indígena que está na Estrada do Conde, separada pelas margens do Guaíba, longe e invisível para a cidade – Donato leva seu conflito de origem para o Moinhos de Vento, nas imediações da rua Padre Chagas, centro da elite porto-alegrense. E é no percurso de um membro dessa elite, representada pela jovem Catarina que, ao andar pelas redondezas, após dar uma entrevista para o jornal, falando de uma fundação de difusão cultural que levaria música e dança para locais públicos de grande circulação, vê algo que lhe chama atenção:

Caminham até a entrada do Café do Porto e se despedem [Catarina e o jornalista]. Ela sai distraída pela Padre Chagas (está no bairro onde nasceu, onde as coisas funcionam, onde pode passear a esmo), então vira à esquerda na Fernando Gomes e vai até a Vinte e Quatro de Outubro. Deveria seguir alguns metros pela calçada da frente do jardim-praça do DMAE e depois pegar a Miguel Tostes e, na sequência, a Vasco da Gama até chegar à livraria quase na esquina da Fernandes Vieira e conferir se o álbum sobre dança popular na década de vinte veio da distribuidora. Mas uma figura incomum, essa figura parada em frente ao portão do jardim do DMAE, chama sua atenção. Não é parecido com nada do que ela já tenha visto. É alguém usando uma espécie de máscara-armadura de madeira que desce até a pelve e lhe cobre tórax, pescoço, rosto. Uma peça única presa aos ombros e à nuca por cintas de couro cru e fivelas dourado claro opacas, no mesmo tom da madeira. (SCOTT, 2011:208)

Donato invade, ocupa a cidade com uma imagem bizarra, ligada a sua ancestralidade que ali, naquele espaço, está completamente fora de lugar, um borrão, um elemento ilegível, indecifrável na paisagem. Ele corporifica a própria fratura dos mundos apresentada. As relações de poder determinam a cartografia de Porto Alegre nesse romance, e o que faz Paulo e Donato se desencontrar e encontrar, encarando seus piores conflitos interiores, é a presença indestrutível de Maína. Durante todo o romance, mesmo depois de seu suicídio, Maína é a força motriz de suas existências, o que guia as personagens pela cidade. A cidade de Paulo Scott se faz um laboratório de tentativa e erro que vai se construindo sobre a premissa do desenraizamento das populações.

Quando a fratura não basta, erguem-se muros. Uma parede, e um dia todo mundo vai dar de cara com uma parede. Essa é a premissa de *O beijo na parede* (2013), de Jeferson Tenório, que apresenta uma Porto Alegre crua, narrada por um menino de

11 anos, João. Esse protagonista nos mostra como se vive à margem do que é direito. A narrativa começa com dois acidentes: o do Ayrton Senna, na curva Tamburello, e um ano depois a avó de João, num táxi, na Avenida Protásio Alves. A conclusão informa que todos vão bater de frente em alguma coisa, morrer e ir para um buraco, não importa se campeões do mundo ou se pessoas comuns. Depois desse começo, João nos conta sobre o Rio de Janeiro, onde morava e estudava quando pequeno, e se retrata como aluno lerdo, mas malandro. A personagem passa a construir sua relação com o mar, ao passo que a desconstrói, não compreendendo como as pessoas de Porto Alegre o investem de tanta felicidade, se para ele, o mar é dado. Talvez o mar fosse a única coisa dada na vida de João.

Depois da morte de sua mãe e por causa de uma sucessão de perdas, João se vê morando em uma cidade triste e estranha:

Gastamos um dia inteiro para chegar a Porto Alegre. Nunca tinha visto tanto morro, pasto e vaca durante a viagem. Antes de chegar, a única coisa que eu sabia é que era um lugar frio, pois meu pai vivia me contando sobre a sua infância na Cidade Baixa, que eles não tinham isso, não tinham aquilo [...]. Mas vou dizer a vocês que Porto Alegre não é só uma cidade fria. É também uma cidade triste. [...]. Não sei dizer o motivo da tristeza dessa cidade, mas acho que as coisas não precisam de motivos para serem tristes. [...] Meus tios moravam em Viamão. E eram todos brancos. (TENÓRIO, 2013:17)

Da tristeza, ele não sabe muito bem dizer a razão, mas, no decorrer do romance, entendemos como essa tristeza se avoluma ao seu redor, vai tomando a cidade inteira, os caminhos, suas personagens, seus olhares alternados de súplica e de piedade. A felicidade é um luxo que poucos podem bancar. A frieza do lugar não é meramente física, é uma crueza de tratamento, de sentimentos. Mesmo que João tenha sido acolhido por estranhos, as relações de afeto parecem se darem mais pela necessidade do convívio do que pela escolha amorosa. Da estranheza, a personagem nota a cor das pessoas que vivem ao seu redor e logo adiante se identifica como filho de um pai branco com uma mãe negra, “Por isso tenho essa cor meio cinza e meio marrom, entenderam? Na família do meu pai, como eu disse, eram todos brancos, e depois eu soube que eles não queriam ter um parente pretinho como eu por perto” (Tenório, 2013:18)

O mapa desse romance se abre e pode-se ver metade do Brasil e três pontos cruciais. O primeiro é o Rio de Janeiro. Se aproximamos o mapa, podemos ver alguns

percursos curtos; e no Rio Grande do Sul, Torres e a região metropolitana de Porto Alegre. Na última parte do mapa, duas marcações aparecem, além do que está em Porto Alegre, Viamão e Alvorada. Essas duas cidades emergem como tentativa de João se manter com a família, mas não foi possível. As personagens foram mesmo empurradas para a capital.

Na capital, a narrativa se desenvolve nas proximidades do Guaíba, com exceção da Avenida Protásio Alves, onde estão marcados o acidente da avó e o Cemitério Municipal, onde o pai foi enterrado. Fora isso, pode-se ver alguns lugares entre a Avenida Farrapos e o Guaíba. Situada nesse quadrante está a casa de João com o pai, destruída, e o cortiço da Estela:

Vou explicar como a coisa funcionava no cortiço da Estela. O lugar ficava a algumas quadras de onde eu morava. Várias vezes a polícia ia lá pra prender as prostitutas e os donos delas. [...].

O prédio tinha cinco andares e nada de elevador. Estela morava no quarto. Olhei em volta e percebi que o quartinho se resumia a um espaço muito pequeno, o banheiro ficava no corredor, porque era coletivo, assim como a cozinha, o que me deu certa alegria, pois parecia com o cortiço da Lapa. (TENÓRIO, 2013:55)

Este é o lugar onde João vai morar, quando sua casa é destruída. João, depois do suicídio do pai, se vê sozinho nessa cidade que ele caracteriza como triste e estranha. No enterro do pai, a família do menino faz vistas grossas e acaba por “esquecer” que ele não tem pra onde ir, o que ele mesmo acha bom. Ele percebe que ninguém gostava muito do pai, que além de “pinguço”, ainda devia para muita gente ali. A dívida marca o indivíduo e também a coletividade. João carrega a dívida do pai, na realidade, João carrega muitas marcas o que lhe impõe impossibilidades de exercer seus direitos, fazendo-o viver uma vida de subtrações. Essas subtrações ecoam por todo o romance dando a entender que nunca serão supridas, mesmo com tentativas de bondade, mesmo com beijos em paredes, mesmo com amores vindouros.

Beatriz Sarlo (2004) discute a pobreza e a subtração inscritas nos corpos que vagam por nossas cidades, corpos, geralmente, de crianças desnutridas de comida e amparo, sem ter ninguém para interceder por elas. Elas transitam nas margens, onde não ofendem ninguém com sua feiura e magreza, porém, quando chegam ao centro, aos olhos dos que lá caminham, causam sempre um mal estar:

Há dezenas de milhares de crianças que não comem todos os dias, barrigudas e franzinas, raquíticas e vulneráveis. Há dezenas de milhares de adolescentes que nunca saem das quadras dos bairros afastados em que vivem, por medo, por distância cultural, por falta de recursos. Milhares de outros deixam seus bairros para sempre; são os habitantes da noite, dos túneis, dos becos, dos umbrais das lojas e dos edifícios. Esses corpos marcados pela miséria talvez até venham a receber um alimento amanhã, mas ele jamais compensará o que deixaram de receber hoje. Seus corpos estão sendo maltratados, ofendidos, desprezados, humilhados. (SARLO, 2004:14)

Esse mal estar paira o tempo todo na narrativa, a solidão, o esconder-se dos outros por medo ou falta de entendimento. O menino mente para a polícia e consegue enganá-la para ficar sozinho na casa, e acha que assim está bom. Logo a fome chega e ele percebe que precisa mais uma vez aprender a lidar com uma subtração. Decide vender o cavalo Campeão, pangaré doente que puxava a carroça do pai. Aí se inicia um percurso. O menino vende o cavalo e paga a dívida do pai, com o troco, na padaria compra um sonho e senta na beira da calçada para comê-lo. É o único sonho acessível para o menino. Ele volta para casa, pega seu *Dom Quixote* (livro que encontrou fazendo um calço na mesa da cozinha e que passou a ler) e, só então, procura o doutor Fagundes no posto de saúde. Foi para o médico que ele primeiro pode relatar tudo o que lhe acontecera até ali, desde que havia chegado em Porto Alegre.

Até aqui, a cidade é inóspita. Não há beleza, não há felicidade, só tristeza, feiúra e dor e a crueza do relato de um menino de onze anos, faz tudo parecer mais melancólico e doloroso. Essa é a realidade do protagonista, a cidade onde vive apenas o subtrai e o trata como um pária, ele está fora do sistema, é marginal. Assim são a maior parte das personagens de *O beijo na parede* (2013), com algumas exceções que se configuram em salvadores potenciais do ponto de vista do protagonista, são na verdade tão incapazes quanto o próprio garoto para exercer alguma mudança para além do que já aconteceu.

As diversas faces de Porto Alegre através dos tempos são estabelecidas por toda a sorte de personagens e narradores, de diversas idades, gêneros, posição social, enfim, desde diferentes lugares de fala. As relações com o espaço vivido são múltiplas, portanto, as paisagens se constituem plurais. A implicação desses modos de observação é de que a experiência de urbanidade produz as imagens da cidade porque é por meio

delas que se dá a tentativa da sua compreensão. Os sentidos dessas imagens são a própria construção da cidade como discurso.

4. 2 O Guaíba: referente indefinível

De acordo com a Secretaria do Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável e com o Departamento Municipal de Água e Esgoto⁷², a bacia hidrográfica do Lago Guaíba situa-se a leste do Estado e possui uma área de 2.523,62 km², abrangendo municípios como Canoas, Guaíba, Porto Alegre, Tapes, Triunfo e Viamão. Os principais usos de água destinam-se ao abastecimento público e à irrigação. A área, por ser densamente urbanizada, gera diversos problemas ambientais, que comprometem a qualidade da bacia. A poluição industrial e o baixo índice de tratamento do esgoto doméstico são alguns exemplos. Embora a consequência não seja sempre positiva, o fato é que a geografia influencia muito no desenvolvimento das cidades e a presença da água é considerada um fator extremamente positivo.

Alguns dos significados do Guaíba e suas derivações trazem metáforas e diretrizes. O etnólogo Bernardino José de Souza o caracteriza como *pântanos profundos*. Teodoro Sampaio busca sua origem tupi, sendo “na enseada”. Há também a acepção de vale ruim, do tupi. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira compõe gwa, seio; i, água; e ba “no seio da água”.⁷³

Pântano profundo, na enseada, vale ruim, no seio da água, desde suas primeiras investidas toponímicas, o Guaíba apresenta contrastes. Por suas águas chegaram seus colonizadores, partiram e chegaram viajantes, exploradores, forasteiros, fugitivos, exploradores, em suas águas foram refletidas as esperanças, medos, expectativas, desejos, inseguranças de algumas personagens pelas quais escolhemos enxergá-lo.

⁷² Sites da SEMA e do DMAE respectivamente. Disponível em http://www.sema.rs.gov.br/conteudo.asp?cod_menu=56&cod_conteudo=6475 e <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/dmae/default.php>, acesso em 11/07/16

⁷³ RAMÍREZ, Hugo. Guaibeguará, os Primitivos Habitantes de Porto Alegre. In: *Revista Rio Grande Cultura*. Ano IX – Nº 23. Porto Alegre: Fundação Educacional e Cultural Padre Landell de Moura. Março-abril, 1997

Contudo, é na literatura que a soberania da água e a imagem do Guaíba, referente indefinível, resplandecem, presentes em todos os romances do *corpus*. Lago, rio, lagoa, rio-mar, cinde mundos, separa vidas, é ponto de contemplação para uns, de escape para outros. Passagem pela qual, durante muito tempo, as pessoas chegavam e partiam. Lugar onde a paisagem se torna borrada, indefinida, tanto quando se olha para o Guaíba da terra firme quanto quando se olha para a terra firme desde o Guaíba. Entre Porto Alegre e sua outra margem há intrigas que se escondem submersas ou nos interiores das ilhas. Há perigos e prazeres clandestinos em suas rotas. Na outra margem, sob uma pulverização de ouro, especialmente quando o sol se põe, há outras imagens que dele se desprendem, como se estivéssemos “a lembrar iluminada aquarela de Pio Jorris” (OLIVEIRA, 1910:66).

O Guaíba, (também Ygayba ou Guahyba) é a foz dos rios Jacuí, dos Sinos, Caí e Gravataí. Além de acumular um grande volume fluvial, é um dos meios que liga o Estado à capital, um meio que liga a capital à Lagoa dos Patos e, finalmente, ao oceano. Por muitos anos, na formação da capital gaúcha, o Guaíba teve papel fundamental nas relações comerciais e de mobilidade urbana. Por ser um falso rio, Porto Alegre estabeleceu essas ligações com o mundo, “gerando marujos e mercadores, construindo barcos, importando e exportando. Em função dele e de sua bacia, Porto Alegre tornou-se entreposto de uma vasta região agrícola e industrial” (FRANCO, 2008:329).

Retirado de uma das primeiras representações cartográficas de Porto Alegre, o fragmento a seguir é uma amostra da importância do cuidado com as águas e de como o Guaíba está presente desde muito cedo na história da cidade.

No mapa, o rio aparece em um traçado cuidadoso retratado em seu tamanho, posição e composição fluvial, além de estarem representadas suas ilhas:



Fonte: http://www.popa.com.br/docs/cronicas/mapa_antigo1.htm

A presença do Guaíba nas obras demonstra a importância e o fascínio que este elemento paisagístico complexo para a cidade exerce sobre ela e seus habitantes. O esmero em suas descrições espelha o cuidado com o mapa acima. Nas narrativas, o Guaíba não tem menções episódicas apenas, seus registros são, por vezes, poéticos, contundentes, vívidos, sua relação com as personagens e com os narradores é sempre construída de maneira que as visões ou observações sejam parte imprescindível da história. Podemos ter noção da dimensão de sua importância a começar pelo seguinte trecho de *Mãos de cavalo*:

Do outro lado das águas do Guaíba, o sol vermelho ameaçava tocar a difusa linha dos morros, que se dissolvia diante dos olhos a ponto de formar algo semelhante a um horizonte oceânico, o rio Guaíba se transformando em mar, carminado pela iluminação do poente. (GALERA, 2006:31)

Dentre os romances do *corpus*, o de Galera é o que parece compreender mais densamente a presença do Guaíba, uma presença de dimensões oceânicas. O rio se transforma em mar aos olhos do narrador, não por acaso, não é só o capricho descritivo e poético que o autor despende que chama atenção do leitor, mas a metáfora do oceano. A comparação engrandece o elemento de maneira tal que ele passa a ser maior que a própria cidade. Essa comparação com o mar aparece também em *Caminhos cruzados*. Se observarmos o mapa do romance (ver página 84) podemos notar que as marcações quase traçam uma margem para o lago, sua importância está ali como ideia de idílio,

como quando Noel e Fernanda vão à praia (o Guaíba) e o contemplam, como mobilidade, entrada e saída da cidade, além de possibilidade de fuga.

Outra analogia com o oceano está em *O beijo na parede*. Depois que a personagem João faz uma viagem, provavelmente a Torres, e mantém esse registro para si, no seu trajeto para casa revela:

Antes de voltar, vou até o Guaíba, porque às vezes o Guaíba faz barulho de mar. Sei que parece uma coisa besta ficar olhando a esmo para o fundo das águas, mas gosto disso. Vou pensar em tudo que o Seu Ramiro me ensinou. Ainda continuo não sabendo quantas coisas podemos aprender na vida. [...] E gostaria de dizer a vocês que, se um dia tiverem a necessidade de beijar uma parede, vão em frente. É preciso não ter medo. (TENÓRIO, 2013:134).

O transbordamento da personagem pensando em questões profundas da vida vem de frente para o Guaíba, sua imensidão atribuída marítima, mas ao mesmo tempo, a metáfora da parede surge na fala de João, para ele, a água não é caminho, não é rota de fuga. Através do estímulo aos sentidos, as personagens engrandecem as cores, os sons, as dimensões do lago, de modo que ele passa a ser tratado como mar, oceano, imensidão de águas. E mesmo que o fundo das águas seja também uma parede, é preciso encará-la e não ter medo. João, nessa metáfora, incentiva o leitor a um mergulho para a vida.

Em *E as águas invadiram a metrópole*, a movimentação principal do romance é baseada nos rios que levam à capital e que desembocam no Guaíba, chegando ao cais. Os protagonistas Aldo e Doris conhecem a cidade a partir do rio: “Calma e tranqüilamente, o vapor entrou no pôrto defronte ao Palácio do Comércio. O cais estava quase deserto. Dois ou três mariolas e alguns choferes eram as únicas pessoas que esperavam o vapor” (MARRONI, 194[?]:79). É também nos rios que desembocam ali que Aldo, durante as chuvas que provocaram a enchente de 1941, sofre um acidente (o barco que ele insiste em pegar para descer o rio vira e as duas pessoas que ele havia convencido de acompanhá-lo morrem) e quase morre afogado. Enquanto isso, em Porto Alegre, o rio se pronunciava sobre o centro e ameaçava também a vida de sua esposa. A cena é descrita entre a tragédia e o encantamento, mais uma vez confirmando a indefinibilidade do Guaíba:

Apesar de traduzir uma catástrofe sem precedentes, a cena era maravilhosa e encantadora. Era a beleza trágica de um rio manso, que saudoso de seu leito antigo, zombou dos diques que os homens lhe

interpuseram e espalhou-se pela cidade a dentro, brincando novamente com o mesmo chão em que brincara em sua meninice.

Grande parte da cidade transformou-se num extenso lençol prateado discretamente dourado pelos brilhantes raios solares.

[...]

O Guaíba, atrevido e soberbo, dominava grande parte da cidade." (MORRONI, 194[?]:156-157)

Grande parte do desenvolvimento de Porto Alegre se deve ao Guaíba. O porto, as praças, o comércio, como já mencionados, foram, nos primórdios da cidade, seu centro ativo. Primeiro houve a exaltação da água por sua função de transporte de pessoas e mercadorias, em seguida, sua dominação, por meio dos aterros, dos diques, dos trapiches. Evidencia-se no trecho acima a dupla relação com as águas: ao passo que domadas, também são soberbas e invadem o espaço das pessoas e zomba delas. A beleza trágica da cena é o que resume essa relação. O Guaíba indômito, soberbo amedronta, porém sua existência é irrevogavelmente necessária.

A enchente acabou por interferir tanto na cidade, quanto na mentalidade das pessoas e sua relação com ela. Na cidade, primeiro destruiu a efervescência da capital, expondo também a sua fragilidade estrutural e na mentalidade das pessoas influenciou na relação com ruas, com o próprio Guaíba e com trajetos e as mudanças implantadas depois do evento, além de ter marcado história de pavor, deixando mais de oitenta mil pessoas sem absolutamente nada. Após esse evento houve a canalização do Arroio Dilúvio e o desmanche da pequena ilha, chamada Ilhota, bairro pobre no início do século XX, que hoje corresponde à Cidade Baixa. Além disso, foi implementada a construção do muro da hoje Avenida Mauá.

O outro romance que mostra claramente essa relação de trânsito e desejo é *Os voluntários*:

Este barco – veleiro, ou lancha a motor, velho navio, qualquer coisa, este barco era o meu sonho. Me via descendo o Guaíba, passando Itapuã, navegando na lagoa, chegando ao mar, à África. Só em sonhos: barco era coisa proibida. (SCLIAR, 1979:26)

As águas contêm o querer e a possibilidade de buscar outro lugar, uma saída. No romance de Scliar, a história começa e termina no Guaíba. Paulo, o narrador, conta toda a história do estabelecimento de seus pais na cidade, desde que “desembarcaram do

navio numa noite de temporal, uma noite em que o rio, enfurecido, lançava-se contra as pedras do cais” (SCLIAR, 1979:15). Em que pese toda a adversidade do rio que se reflete um pouco na conquista da cidade por seus pais, o narrador segue relatando sua vida e o que mais deseja, seu sonho: sair dali pela mesma via por onde seus pais chegaram. Toda narrativa se encaminha para o dia em que o rebocador *Voluntários* finalmente sai de Porto Alegre em 1970, para naufragar, sem nunca ter chegado a Jerusalém. O desejo de trânsito se encerra como frustração na ferocidade do rio que, ao tempo que é passagem, é novamente impedimento.

Em outro romance, o rio também apresenta essa dualidade desejo/morte. Em *O perdão*, a personagem Stella busca o Guaíba como um meio: ele é a saída para sua fuga. Depois da descoberta da traição da personagem com o sobrinho Armando, é no cais que tomam um vapor para o Rio de Janeiro. Num primeiro momento, o rio é descrito assim:

O Guahyba, de uma limpidez de espelho retratava a face iluminada do firmamento. E com as ilhas viçosas de nuances verde e de vários matizes de flores róseas ou brancas, e com os seus barcos leves, esguios uns, pesados e chatos outros, os hiates de longos mastros e alterosos canos, era o rio uma dessas pujantes aquarelas que uma vez encaixilhadas o nome guardam de um artista. (OLIVEIRA, 1910:218)

Assim também sucedeu à protagonista de *O perdão*, que se suicida, durante sua fuga a bordo do vapor. Stella, como Ismália, fica entre o mar e a lua e acaba por deixar-se cair, “contemplou, soberba o oceano imenso... Toda aquela água não lavaria a mácula do seu corpo?!” (OLIVEIRA, 1910:261). Encontrou o fim e, talvez, seu perdão, nas águas oceânicas onde deságua o Guaíba.

Aos protagonistas de *Mário-Vera*, o Guaíba é saída real e metafórica, porque inclui desejos de uma vida nova, aventuras, traz águas, deságua em Porto Alegre e segue para o mar, para o mundo e para a morte. Há ainda outros desejos que as águas comportam. Para Mário, personagem do romance de Tania Faillace, atravessar a ponte era estar um pouco mais livre, onde a água corria e onde “*A cidade além da ponte tem uma fosforescência branda de antes da tempestade*” (FAILLACE, 1983:263). Ir além da ponte, estar nas ilhas, onde as pessoas eram diferentes, estar rodeado de água, para ele era tranquilizador. Além de trabalhar num armazém próximo ao Guaíba, Mário, por diversas vezes no romance, é posto junto ao rio/lago. As águas são parte da relação misteriosa das personagens (Mário e Vera). Para além da fuga, as margens, as águas e

as ilhas são refúgio, ponto seguro para observar as intempéries. Todavia, isso não deixou que as mesmas águas fossem também sinônimo de solidão, entrega e morte: “Dentro d’água, se está sozinho. Vera escorregou no mar aquela vez , quando era pequena. E ninguém a socorreu. Vera escolheu sozinha, contra os outros, contra o convite intolerável daquela água. Água mãe, insidiosa, diluente.” (FAILLACE, 1983:442-443). Na água estamos absolutamente sozinhos, diz a narradora. E, apesar de mãe imensa, nela, não se pode confiar. Grandes metáforas de vida e morte, de contemplação e intransigência, de caminho e impedimento, mas para além da dualidade, o Guaíba carrega, nas narrativas, singularidades e relações íntimas e essenciais com as personagens.

Límpido, refletindo o céu e todas as cores da paisagem que o compõem, o rio mimetiza a cidade e a torna arte. O Guaíba é referente inseparável, indispensável, talvez o elemento paisagístico mais importante de Porto Alegre. As tentativas empreendidas para compreendê-lo e decifrá-lo refletem o modo como este elemento interage com a cidade e vice-versa. Como miragem, o Guaíba transmuta-se em bem e mal, em beleza e feiura, em salvação e perigo, mas nunca passa em branco. Hermano, num jogo de futebol, antes de levar uma bolada, tem um momento epifânico em que define o Guaíba em sua singularidade:

Um sol se encaminhando para o ocaso nas águas do oceano seria impossível nesta cidade, ou mesmo neste país, mas condicionar a visão a apagar definitivamente os morros esmaecidos no horizonte e acreditar que aquilo estava de fato acontecendo, que o Guaíba era um mar californiano, investia de soberania a imaginação de Hermano e colocava a realidade em segundo plano. Isso dava-lhe prazer. (GALERA, 2006:33)

A soberania das águas tem a capacidade de, aos olhos da personagem, se transmutar em mar, e junto, transmutar a cidade em outra, investindo as pessoas de imaginação. Elemento fundamental na existência de narradores e personagens O Guaíba é o referente absoluto de e para Porto Alegre.

4.3 Ruas: Porto Alegre numa rede

Rua, do latim *ruga*, significa sulco, caminho. Via ladeada de casas e prédios, todo espaço por onde se pode caminhar. A rua é espaço público, lugar do encontro, caminho e separação, o que liga as distâncias, o que contém os lugares, espaço que promove o direito do cidadão de ir e vir⁷⁴. A rua oferece sempre mais do que os olhos podem captar e certamente mais do que os ouvidos podem ouvir. Com ela, temos a possibilidade de ir e vir. Como nos movemos nas ruas, depende do nosso objetivo. Se caminharmos para encontrar os lugares, traçamos um caminho mais curto, mais prático. Se passearmos apenas, nosso estar-na-rua difere do anterior.

É na rua que a modernidade se inicia, com a *flânerie* de Baudelaire, e junto dela, a mudança de caráter da literatura. A literatura passa então a pertencer à cidade no seu sentido mais intrínseco. Tentar entender a construção da cidade no momento em que ela vai surgindo é uma de suas funções, capturar, de alguma maneira, o que significa estar na cidade, porque os sujeitos estão imersos nessas mudanças. O espaço agora é compartilhado e altamente regulado pelo Estado e pelo capital. As mudanças não estão a cargo dos cidadãos, podem estar, se pequenas. Mas a cidade parece ter uma vida própria, baseada em necessidades de expansão e crescimento (físico e econômico) e essas necessidades, como chamamos, não estão isentas de questões fundamentalmente políticas que, não por acaso, vem de *polis*.

Por aqui, temos a mesma intenção: a de interpretar de algum modo a cidade. Quando Totta, Azurenha, Lobo e Andradina Oliveira começam a mover suas penas para, com tinta, compreender Porto Alegre, eles prestam um grande serviço à memória coletiva e estabelecem precedentes para Dyonélio e Érico. Esses últimos escrevem já do olho do furacão da modernidade, já os outros a inventam. Para entender o epicentro de uma cidade, na qual o fenômeno de abrir caminho tem início onde se desencadeia sua necessidade, é preciso estar na própria cidade. Estar nas ruas. Elas são os caminhos por onde passam (e passamos nós), a rede que, ao mesmo tempo deve ser previsível, porém não óbvia. Os sulcos, as rugas fincadas no corpo. Essa geografia em rede mostra o tempo vivido. Devemos saber de onde viemos e para onde vamos e de modo geral escolhemos o caminho a tomar em função dos nossos objetivos que podem ser um fim ou um meio. Sendo um fim, é a chegada a algum lugar; sendo um meio é,

⁷⁴ Conforme a definição do dicionário FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio*: Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1986

provavelmente, um passeio, uma *flânerie*, indecisão de calçada, vagabundagem, fuga, deambulação. Junções, conversões, secções, mudanças, tudo interfere na nossa jornada, estejamos a pé ou não. E damos nomes aos caminhos conforme essas interferências ou objetivos. Athos Damasceno registra, no seu livro *Imagens sentimentais da cidade*, como eram dados os nomes das ruas:

Por volta de 1839, a ex-povoação dos casais tinha-se como uma cidade pronta, no seu licencioso sistema de vias urbanas.

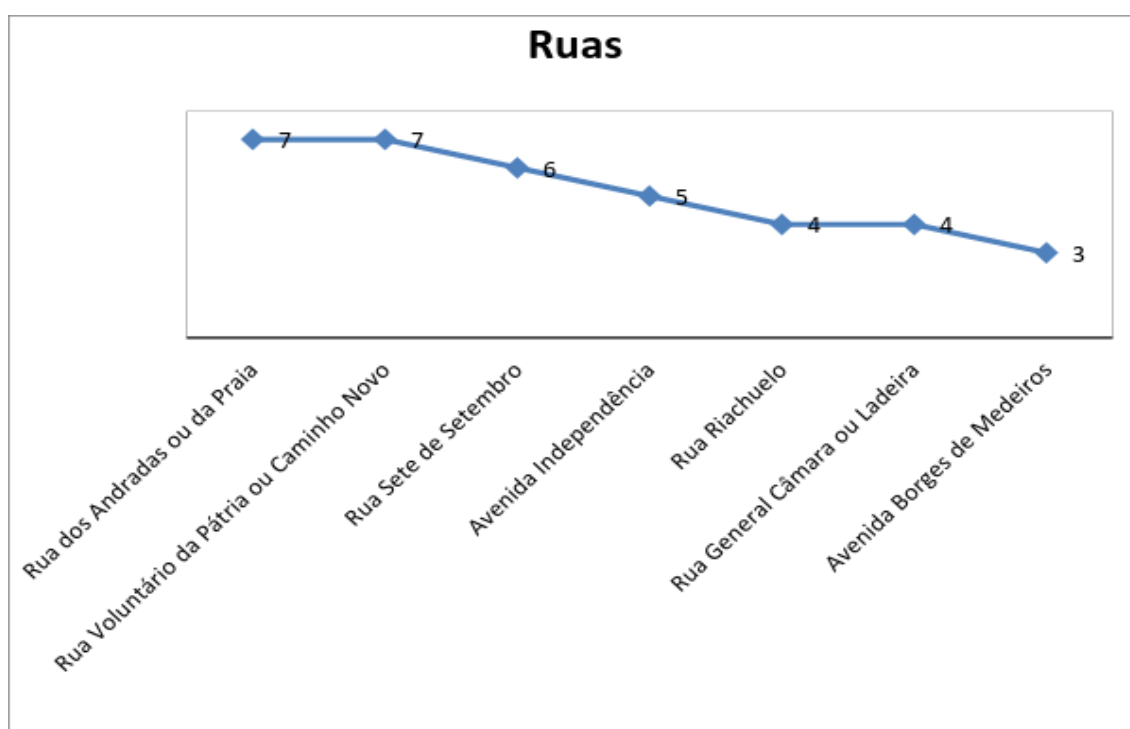
Prontíssima.

[...] Perto do rio – a da Praia. A que tinha uma curva – rua do Cotovelo. Onde havia uma pinguela – a da Ponte. Rua próxima ao local onde se enterravam os defuntos – rua do Cemitério. Caminho bonito – rua Bela.

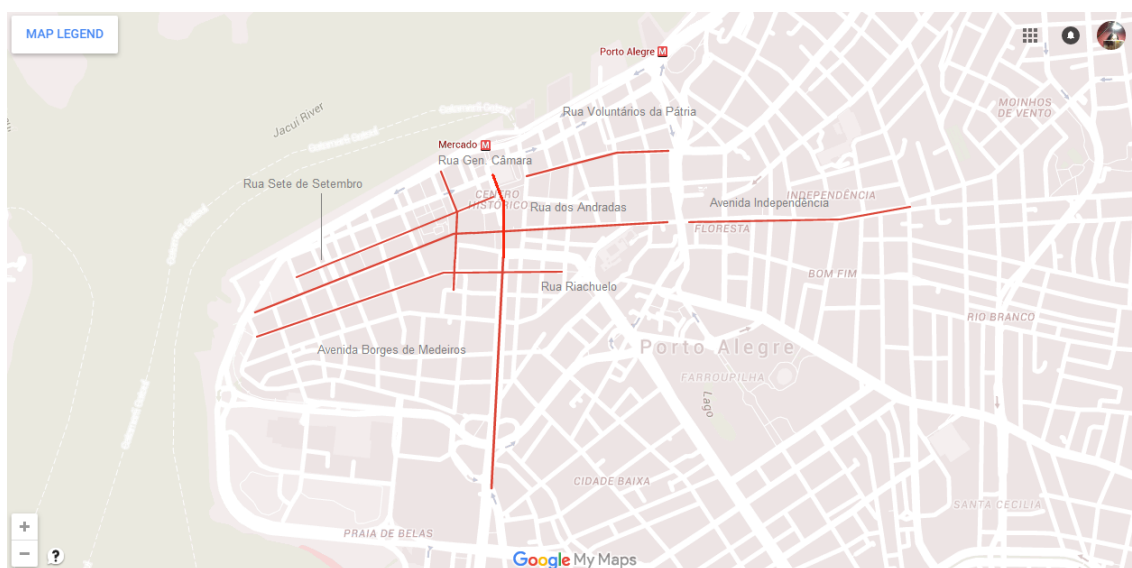
Obedientes sempre a tão imaginosa nomenclatura, outras e outras. (DAMASCENO, 1940:12)

Se não está pronta, ao menos se pretende pronta em seu provincianismo infantil denotativo: rua Formosa, Nova, da Varzinha, do Ouvidor, Ponta da Cadeia, beco do Leite, da Fonte e até do Fanha. Muitas dessas reverberações vão perdendo força com o passar das décadas, nomes desaparecem da história, mudanças forçadas e forçosas acontecem, mas alguns ecos perduram na Península, na Ladeira, na rua da Praia, nessas ruas de Porto Alegre.

O gráfico abaixo mostra as ruas mais mencionadas, por romance:



Num total de setenta e sete ruas mencionadas, as mais citadas ao longo do período coberto pelo *corpus* são: rua dos Andradas ou rua da Praia e rua Voluntários da Pátria, citadas em sete dos romances; a rua Sete de Setembro, citada em seis dos romances; a avenida Independência, que aparece em seis; a rua Riachuelo, em quatro romances; e a rua General Câmara ou Ladeira e avenida Borges de Medeiros, que aparecem em três dos romances.⁷⁵ As demais ruas são referidas em apenas dois ou três romances, portanto não são exemplares. Abaixo temos um fragmento do mapa que mostra as mais citadas:



Um fator interessante observável no mapa é que há três ruas principais que são paralelas e que se localizam obviamente bem no centro, e três outras que são continuações dessas. A rua Sete de Setembro é de alguma forma continuada pela rua Voluntários da Pátria e a rua dos Andradas, pela avenida Independência. A avenida Borges de Medeiros não chega a ser uma continuação da rua General Câmara, mas

⁷⁵Especificamente a rua dos Andradas ou rua da Praia aparece em sete romances (*Estrychnina*, *O perdão*, *Caminhos cruzados*, *E as águas invadiram a metrópole*, *Os voluntários*, *Mário-Vera: Brasil*, 1962/1964 e *Rastros do verão*); a rua Voluntários da Pátria também aparece em sete dos romances (*O perdão*, *Caminhos cruzados*, *E as águas invadiram a metrópole*, *Estrada nova*, *Os voluntários*, *Mário-Vera: Brasil*, 1962/1964 e *Habitante irreal*); a rua Sete de Setembro aparece em 6 romances (*Estrychnina*, *Os ratos*, *E as águas invadiram a metrópole*, *Os voluntários*, *Mário-Vera: Brasil*, 1962/1964 e *Rastros do verão*); Avenida Independência aparece em seis romances (*O perdão*, *Caminhos cruzados*, *Os ratos*, *Os voluntários*, *Mário-Vera: Brasil*, 1962/1964 e *Habitante irreal*); a rua Riachuelo aparece em quatro romances (*Estrychnina*, *E as águas invadiram a metrópole*, *Rastros do verão* e *Habitante irreal*) a rua General Câmara ou Ladeira aparece em quatro romances (*Estrychnina*, *O perdão*, *Os Rato*, e *E as águas invadiram a metrópole*); e a avenida Borges de Medeiros aparece também em três dos romances (*Mário-Vera: Brasil*, 1962/1964, *Rastros do verão* e *Habitante irreal*). Os romances não mencionados possuem menos menções ou percursos mais localizados, como é o caso de *Mãos de cavalo*, que se situa mais ao leste e ao sul na cidade.

como essa não tem uma rua que segue depois da praça da Matriz, e sendo a rua seguinte a Espírito Santo, também conhecida como Beco do Cemitério, uma rua com fama de obscura e lúgubre, talvez sua sequência mais utilizada tenha sido a Avenida Borges de Medeiros.

As continuações dessas três principais paralelas que saem do centro da cidade (a Avenida Borges de Medeiros, a Avenida Ipiranga e a Voluntários da Pátria) levam a três dos bairros também muito mencionados nos romances: o Menino Deus, o Moinhos de Vento, Floresta e Navegantes, bairros antigos, presentes nas narrativas desde a virada do século XIX e o início do século XX. A rua Riachuelo, além de ser um tanto extensa, é paralela a uma das continuações e cruza a outra. Essas ruas formam o epicentro de Porto Alegre, os lugares onde muitos acontecimentos importantes para a cidade aconteceram e ainda acontecem, e também criam caminhos e junções para fora do centro e em direção a outros bairros de maior importância.⁷⁶ Outro fator interessante são os aterros realizados na orla do Guaíba, grande área do que hoje é o centro, já foi apenas água.



Fonte: <http://bordadoguaiba.blogspot.com.br/2011/04/mapas-levantamento.html> - mapa satélite dos aterros rio Guaíba e suas respectivas data por Ms. Marcelo Gotuzzo.

A Rua dos Andradas ou da Praia é o coração de Porto Alegre. Não por coincidência, é a rua mais antiga, aquela que abria caminho desde onde se aportava no Guaíba, até o interior da cidade e onde foi erguida sua primeira capela. Segundo Franco, em composição com a Duque de Caxias e a Riachuelo, a Rua da Praia compunha o

⁷⁶ Há também alguns romances que tem sua aderência na cidade mais localizada. Esses mapas serão analisados, no que tange à paisagem, em função da vizinhança ou bairro.

primeiro e por muito tempo principal eixo urbano de Porto Alegre. Há registros de transações imobiliárias que datam desde 1781 e tão logo seu povoamento se iniciou foi acompanhado por movimento comercial com os Armazéns Reais, o Arsenal da Marinha, a Praça da Quitanda que logo se tornou a da Alfândega, além de ter sido a primeira rua a ter calçamento (hoje tombado) na cidade.

Nos romances, a característica mais marcante da Rua dos Andradas (que no *corpus* aparece mais como Andradas do que como rua da Praia) é a confluência de pessoas e sua função de passeio, além de ser um indicador de modernidade e da transformação da cidade. Já em *Estrychnina* esses índices aparecem, como podemos ver no trecho a seguir:

Sempre absorta, Chiquita seguiu pela rua dos Andradas, que, àquela hora de movimentação e de ruído, sob a luz seca e áspera das lâmpadas elétricas, resplandecia gloriosa, no seu orgulho triunfante de flor de capital, com doirados matizes de civilização e de luxo.

Passavam de um lado e outro transeuntes de todas as espécies, desde o crioulo espadaúdo e retinto, que no tombo da farra ia esperar fretes no trapiche da Fluvial, até ao mais belo tipo de mulher, alta, branda, escultural e soberba, de andar ritmado e cadenciado, de cabeça triunfalmente erguida, e com uma rosa escarlate de fina estirpe agonizando plantada na neve levemente rósea de seio farto. (AZURENHA et al., 1998:85)

No centro de Porto Alegre, as personagens experimentam mudanças, como Chinita experimenta a recém instalada luz elétrica, inicialmente apenas naquela rua, e estabelecem costumes, como os passeios, as caminhadas a qualquer hora, como podemos observar. E a sensação de estar no centro do mundo, onde há passantes e ruídos de toda sorte. Em *E as águas invadiram a metrópole*, quase meio século mais tarde, a Rua dos Andradas mantinha seu *ethos* quando “estava repleta de transeuntes. Ouviam-se de todos os lados os mais variados pregões. Os cambistas caceteavam as pessoas oferecendo insistentemente os bilhetes de loteria” (Marroni; 194?, 129). Este é um percurso também de uma personagem feminina, Doris, que depois segue pela rua Uruguai e pela Borges de Medeiros até o Mercado central, ventre da cidade.

É curioso como em *Caminhos cruzados*, desses lugares sejam citados apenas a então rua Independência, o Caminho Novo (Voluntários) e a dos Andradas; e complementarmente, em *Os ratos*, a rua Sete de Setembro e a da Ladeira (Gen. Câmara). No primeiro romance, ainda temos a fictícia Travessa das Acácias que,

mesmo com sua localização imprecisa, acredita-se que esteja em algum lugar da península, nas proximidades da rua dos Andradas, pois a vista que o professor Clarimundo tem de sua janela indica os telhados do centro ao leste e as águas do Guaíba a oeste, além disso, há uma parte que discorre sobre uma ida do centro à Travessa, quando Leitão Leiria vai ao encontro de Cacilda. Ele caminha do centro até algumas ruas menos iluminadas, mais quietas, menos povoadas de gentes e comércios e ali, na Travessa das Acácias, precisamente no número 143, encontra seu destino. No caminho, há crianças brincando, armazéns que lhe parecem pequenos e precários. Leitão Leiria, sentindo-se culpado até pensa no Monsenhor Gross e encara a ida à Travessa como uma incursão, uma expedição ao exótico. Mesmo de perto, a travessa se distancia do centro. No fim dessa parte, Cacilda, a prostituta, enquanto está na Travessa das Acácias, faz um contraponto que aparece mais vezes ao longo do romance: “Ao ver interpor-se, entre os seus olhos e o teto, a cara congestionada e lustrosa de Leitão Leiria, Cacilda pensa no rapagão moreno e bonito que ela teve a seu lado a noite passada, no 10º andar do Edifício Colombo” (VERISSIMO, 1976:72). A travessa é a síntese do pequeno mundo suburbano, com casas e sobradinhos, crianças brincando na rua e pequenos armazéns, enquanto, logo ali perto, na outra ponta da rua dos Andradas, há o ficcional Edifício Colombo, de mais de dez andares, capaz de lançar os homens aos céus e observar a cidade como se ela estivesse dominada. Cacilda está com Salu, rapagão, moreno e bonito, durante o dia no edifício e, mais tarde, num fim de tarde esmaecido, ela encara Leitão Leiria, o velho com cara congestionada. Pode-se compreender pela leitura e pelo mapeamento, que tudo (desde a Travessa das Acácias até o Edifício Colombo) está ali nas proximidades das ruas que deram origem ao centro da cidade.

Ao passo que Verissimo tensiona seu romance nas imediações da Rua da Praia, em *Os ratos*, também de 1935, Dyonélio não cita tal rua. Não referencialmente, mas ela se manifesta em diversos locais como a Igreja das Dores, o Café Nacional, os cinemas, a “tabacaria” (casa de jogos de azar) e o trajeto do bonde. No romance de Tânia Faillace, que ocorre entre 1962 e 1964, a personagem, Vera, se apropria das ruas para seus passeios e caminhadas, e a Rua da Praia é um de seus trajetos, em função das praças e dos cinemas, os quais ela muito frequenta, e do seu trabalho, também central.

Nos romances mais contemporâneos, a Rua da Praia pouco se apresenta como espaço. Aliás, o passeio, a caminhada deixa de ser um propósito e passa a ser um meio.

É em *Rastros do verão*, 1986, de Noll, que aprendemos que a rua da Praia perdeu sua característica de movimentada e plena de caminhantes. Podemos entender isso no seguinte trecho: “*Pegamos à direita, fomos pela parte menos central da Rua da Praia, por onde a rua vai se tornando uma zona silenciosa que acaba no rio*” (NOLL, 1986:29). Aqui, a Rua da Praia possui uma parte silenciosa, vazia de ruídos e gentes, desértica. Muito embora o livro de Noll descreva uma cidade mais desértica e onírica, é no centro da cidade que essa característica se aflora. Depois, apenas em *O beijo na parede* (2013), de Jeferson Tenório, é que a rua irrompe no texto, ainda que não referida pelo nome, mas pelo McDonald’s e pela Praça da Alfândega, dois lugares por onde a personagem João circula, mas sem o direito do passeio, circula como criatura marginal que ali não deveria ser vista. João é o símbolo do que o centro e área da praça se tornaram hoje, um espaço percorrido distintamente dos passeios do início do século, muito embora o menino não seja exatamente um símbolo novo. Afinal, a rua da Praia sempre teria sido frequentada e povoada por todos os tipos de gente, como vimos anteriormente e como veremos mais adiante no subcapítulo sobre bairros e praças.

Outra rua mencionada é a Rua Voluntários da Pátria ou o Caminho Novo que teve sua abertura no início do século XIX, e desde então registra muitas mudanças na sua configuração e função na cidade. Primeiramente, foi planejada com preocupações paisagísticas, no sentido de oferecer bem-estar aos seus transeuntes. Além de via de acesso à cidade, a rua era um passeio arborizado às margens do Guaíba, ligando o centro às chácaras e casarões e se estendendo até a Várzea do Gravataí. Ainda naquele século passaria pelo Caminho Novo a Revolução Farroupilha, com suas barricadas e fossas, passaria também o progresso comercial com calçamento sobre os atoleiros, carroças de bois seriam retiradas sob os protestos dos comerciantes que queriam sua permanência, passaria ainda uma estrada de ferro, sujando a paisagem bucólica do caminho com sua fuligem, atraindo a indústria. No século seguinte, os casarões rareariam, caminhões disputariam a atenção com a procissão de Nossa Senhora dos Navegantes, o novo cais se instalaria e os clubes náuticos de lazer seriam removidos. Não é à toa que a Voluntários da Pátria seja mencionada em sete dos treze romances. Uma das descrições mais bonitas e que atribuem esse espírito de mudança ao referente através de diversos relemas e numa perspectiva de experiência espaço-temporal fidedigna, encontra-se no romance *O perdão*:

A rua extensíssima e movimentada a Voluntários da Pátria, cingia uma parte da cidade com a sua larga faixa de progresso, entre os murmurios do rio azul e os rutilamentos do céu claro, como si agora é que fosse o caminho novo, com o apitar animador das suas machinas, a serie de obeliscos das altas chaminés, com os mil ruídos das engrenagens dos seus engenhos, com a vida immensa e movimentosa das fabricas, e com a assombrosa vitalidade com seu commercio poderoso. E a agitação della era feita de tudo isso e mais as vozes dos que transitavam e o rumos dos bonds que se cruzavam, e o rodas atoador dos carros e das carroças, governadas estas por homens de peitos largos, pelle dura, requeimada, como aquelles outros, suarentos, vergando os hombros herculeos ao peso de saccas de trigo que ha de amassar o pão de cada dia, o amargo pão da vida para muitos. (OLIVEIRA, 1910: 219)

A dualidade da Voluntários está presente do início ao fim do trecho desde a larga faixa de progresso que se estende ao lado do rio azul até a agitação de várias vozes para quem a vida poderia ser doce ou amarga. A Rua Voluntários, melhor do que a dos Andradas, carrega as mudanças de maneira mais marcante. Por ser uma via de acesso à cidade e a localidades importantes, por ser uma via de passeio também, ela tem o bônus e o ônus de ter sua descrição mais apurada e de figurar em diversos romances. Por exemplo, *Os voluntários* (1979), de Moacyr Scliar, é uma grande homenagem a esta rua. O romance tem como núcleo as casas, os comércios e as pessoas que lá moram, trabalham e circulam. Essas pessoas são representadas por um grupo muito diverso de personagens, sendo imigrantes, forasteiros e prostitutas e eles vão costurando a Rua Voluntários da Pátria desde 1935 até 1970. Uma das primeiras descrições da rua faz um comparativo entre os dois logradouros:

Amigos do papai não podiam entender porque ele se estabelecera na Voluntários, rua de atacado e de pequeno comércio, de vendedores ambulantes, de vigaristas e de prostitutas. Um homem destes, diziam, deveria abrir uma confeitaria na Rua da Praia ou uma casa de chá na Independência. (SCLIAR, 1979: 18)

Pode-se abrir uma confeitaria na Rua da Praia ou uma casa de chá na Independência, os caminhos por ali parecem ser mais promissores. Contudo, o ficcional Bar-Restaurant-Lusitânia foi mesmo instalado na Voluntários, chegando ao final do romance, nos anos 1970, quase da mesma maneira que iniciou, afora as ações do tempo. As comparações, ressaltando o quão melhor seria outro logradouro, ainda seguem por uma página inteira, até que o narrador confessa:

Mas não, meu pai optara pela Voluntários. Uma oculta fascinação pelo grotesco, resultante da excessiva contemplação de máscaras africanas ou da maldição de feiticeiros tribais? Talvez. O certo é que meu pai continuava na Voluntários. Sem perder, como ele próprio dizia, o *aplomb*. Mesmo às prostitutas, tratava-as como o cavalheiro que era, chamando-as de *minha senhora* e *madama*. (SCLIAR, 1979: 19)

A Rua Voluntários, plena de mistérios e fascinação, ladeada pela Floresta, pelo Guaíba e o cais, com o Cine-Teatro Coliseu, a rodoviária, o mercado, a rodoviária, a boate Maipu e também o Bar-Restaurant-Lusitânia constitui uma pequena cidade que contempla quase todos os requisitos urbanos.

A Voluntários passa pela década de 1960 da mesma maneira que iniciou o século: com variedade de gente e de comércios. A narradora de Tania Faillace aqui a percorre:

Descia do bonde duas ou três paradas antes, e percorria as ruas quase desertas. A Voluntários da Pátria, vazia de camelôs, com suas lojas fechadas e os lixos da noite ainda na calçada - onde uma faxineira gorda e lassa trancara há pouco a porta da boate Malibu." (FAILLACE, 1983:40)

Esse caminho à época estava se constituindo como o Quarto Distrito, uma promissora zona de indústrias e bairro residencial, hoje a localidade é moradia daqueles que são marginais como João e sua família que, ao chegar do Rio de Janeiro, se estabelecem num casebre entre a Voluntários e a Farrapos, onde se situa a maior parte das personagens de *O beijo na parede*, em moradias fictícias como o cortiço da Estela, a quitanda, o mercadinho, o terreiro da mãe Tereza.

Praticamente um contínuo da Rua Voluntários apresenta-se a rua Sete de Setembro, em seus primórdios conhecida como Beco dos Marinheiros e Rua Nova da Praia. Essa teria sido uma das principais ruas de Porto Alegre. Antes do aterro do Guaíba, foram concedidos terrenos à beira do rio e algumas residências e casas de comércios construídas. O comércio representa uma das grandes forças da rua, tendo sido construído, ainda no século XIX, o imponente prédio que depois deu lugar ao Banco Nacional do Comércio, o Banco da Província e, mais tarde, o prédio do Banco Meridional. Hoje a edificação é ocupada pelo Santander Cultural. Em *Estrychnina*, por

exemplo, a rua aparece como caminho insólito, escolhido a esmo, onde as pessoas acabam encontrando algo grande:

Quebrou a rua 7 de Setembro e achou-se às portas de um vasto armazém de importantíssima firma social. Abrindo o trinco, entrou e foi atravessando, até ao fundo, onde se achava o escritório, um vasto rés-de-chão, atonetado de várias mercadorias (AZURENHA et al. 1998:97)

No romance *Os ratos*, essa é uma das ruas mais presentes no trajeto de Naziazeno. O narrador cita diversas referências que compõem esse espaço como a Travessa Paissandu, a Praça da Alfândega, o Banco (do Comércio), a Praça Montevideu, as imediações do café do Duque, a Prefeitura, e o relógio da Prefeitura. Esse último item tem forte importância na narrativa, visto que o romance se passa em vinte e quatro horas e que o tempo é uma questão de prioridade para a personagem: ele precisa do dinheiro no dia, imprescindivelmente. Nos romances de Moacyr Scliar, Tânia Faillace e João Gilberto Noll, a Rua Sete de Setembro também é referida nas andanças das personagens, e as menções seguem a mesma lógica do romance de Dyonélio: seus referentes são importantes.

Assim como a Voluntários da Pátria e a Rua Sete de Setembro são de algum modo contíguas, a Avenida Independência é uma sequência espontânea da rua dos Andradas. Denominada primeiramente de estrada dos Moinhos de Vento e dividida pela Santa Casa de Misericórdia, essa avenida dá acesso ao um dos bairros prediletos da burguesia porto-alegrense. Em diversas obras podemos identificar a atenção ao casario que se estabeleceu na Independência, bem como, no decorrer do tempo, sua decadência. Contudo, ainda hoje sobrevive o espírito burguês que leva a um das partes mais ricas da capital.

Conforme Franco, a construção da avenida foi dispendiosa para a cidade. As chácaras estabelecidas no caminho precisaram ser removidas para que não fosse tão tortuosa sua subida, de maneira que foi preciso negociar, com muito dinheiro, a objetividade de sua atual paisagem. Ainda no final do século XIX, a Carris instalou uma linha de bonde em seu trajeto, pois esse era caminho de muitos e abastados habitantes. Logo no início do século, a rua havia sido calçada, e essas características de nobreza já estavam bem marcadas em seu corpo, como lemos neste trecho de *O perdão*: “A rua

Independência com seus bellos e vastos jardins, ladeando os elegantes palacetes de construção moderna...” (p.21). Quem olhava a Independência no início do século sabe que a cidade se encaminhava para sua modernidade, o que se confirma mais tarde em *Caminhos cruzados*, *Os ratos* e em *Os voluntários*, onde a Independência se configura um lugar de finas casas de chá. Em *Mário/Vera Brasil 1962-1964*, em seu caminho já se misturam tipos sociais. Em *Habitante irreal*, a rua não passa de uma rota para a parte rica da cidade, o bairro Moinhos de Vento.

Voltando à área mais central da cidade, a Rua Riachuelo é uma das mais antigas de Porto Alegre e em 1788 já se tem registro de compra e venda de moradias na “rua do Cotovelo” como era chamada. Mais para os lados da atual avenida Borges de Medeiros, chamava-se Rua da Ponte. Sua construção paisagística está marcada por aterramentos nas partes pantanosas, mais a oeste, onde está o Guaíba, e destruição de um grande pedreira na outra ponta nas proximidades da rua Clara (hoje, General João Manoel). Depois disso, houve um denso povoamento do logradouro, com cerca de trezentos e cinquenta prédios instalados. Além de concentrar grande população diversificada, a Riachuelo foi endereço de ilustres figuras, como o Conde de Porto Alegre e o Barão de Jacuí, atraindo também prédios comerciais, como o edifício Rocco (na esquina da Dr. Flores) e antes disso ainda, a União Telefônica (1886) e a Biblioteca Pública do Estado. Mais tarde, por volta de 1930, degradada e tomada por área de prostituição, o interesse dos mais abastados pela rua Riachuelo esmoreceu.

No romance *Estrychnina*, essa é a rua escolhida para a residência dos protagonistas, Neco Borba e Chiquita “*moravam eles à Rua Riachuelo, no rés-do-chão de um velho prédio de sobradinho ao centro. Uma varanda de gradil de ferro enfeitava o frontispício do andar superior, varanda toda florida de plantas de ornamentação e de trepadeiras*” (AZURENHA et al.; 1998:33). A condição do imóvel denota alguns fatores: primeiramente, a posição social dos protagonistas que, apesar de morarem no centro, numa rua que abrigara personalidades da cidade, estão em um sobrado velho, não *antigo* (talvez este conceito não fosse aplicado ali).

Em *Rastros do verão* (1986), várias cenas do romance acontecem num pequeno apartamento na rua Riachuelo, número 623:

Depois ele parou e disse que a gente dobrasse e subisse aquela rua, ele morava logo ali na rua Riachuelo e queria passar em casa para tomar um banho [...].

O prédio onde o garoto morava era estreito, de três andares, amarelo. Ficava atrás da Igreja das Dores, e como ele morava no andar mais alto, as torres da igreja pareciam muito próximas. Do quarto do garoto, eu via uma palmeira contra as torres, e do lado esquerdo da palmeira, lá embaixo, o porto. (NOLL, 1986:31-32)

De acordo com o garoto que o protagonista encontra logo no início do livro, é dali daquela rua que se pode ver melhor o pôr do sol, bem na ponta extrema em que quase toca a Rua da Praia e também, é para lá, no fim do romance, que o narrador protagonista retorna produzindo um quadro melancólico paisagístico:

Tentei olhar cada coisa como se antes eu nunca tivesse visto figuras. Como se eu viesse de um mundo todo informe, sem contornos fixos.

O táxi parou num sinal. Uma mancha preta corria rente à parede e entrou num buraco escavado sob um muro. Era a primeira vez que eu via, mas cada imagem tinha alguma coisa que me fispava no peito, qualquer que ainda não era dor mas quase. O táxi voltou a andar. Parou pouco depois, bem em frente ao endereço que eu tinha dado. Botei a cabeça para fora do carro e reli o número do prédio: 623. (NOLL, 1986:92)

Longa e paralela às ruas principais, a Rua Riachuelo tende a ficar abstrata em sua paisagem quando descrita, quase como se não a reconhecessem mais. Noll tenta a descrever, mas falha, apontando uma perda, sinalizando um medo. Medo da rua que se alastrou para um medo do centro e seu abandono dos prédios históricos.⁷⁷

Caminho direto entre o Guaíba e o Alto da Matriz, a Rua General Câmara, ou da Ladeira, como até hoje é chamada, cruza a rua Sete de Setembro, a rua da Praia e a Riachuelo. Além dessas duas alcunhas, ela teve outros nomes. Sendo uma rua muito antiga do centro de Porto Alegre, está marcada por diversas reformas e melhoramentos, desde sua criação. Uma das figuras mais importantes que lá habitaram teria sido o Ouvidor da Comarca, por isso ficou também conhecida pelo nome de Rua do Ouvidor. Bem como um nome nobre, a rua tinha um nome popular, o Beco da Garapa, rua de moradias estudantis e familiares, obviamente nominado por haver um comércio em que se vendia tal bebida. Pela sua proximidade com Foro e o Tribunal, tornou-se destino da instalação de diversos escritórios de advocacia, cartórios e tabelionatos. Uma das suas

⁷⁷ Na rua Riachuelo ficam dois prédios emblemáticos da cidade, o que é chamado de Casa Azul e o da confeitaria Rocco, ambos tombados e por muito tempo abandonados e mal cuidados. No ano de 2015, houve uma investigação em algumas ruas do centro histórico e seus prédios. O resultado pode ser conferido em <http://zh.clicrbs.com.br/rs/porto-alegre/noticia/2015/04/protegidos-por-lei-predios-historicos-sofrem-com-o-descaso-no-centro-de-porto-alegre-4743947.html>. Acesso em 01/08/2016.

características mais presentes nos textos é o fato de ter uma forte subida do centro para a praça. Um trecho de *Os ratos* destaca sua estrutura e movimento quando Naziazeno tromba com um conhecido:

Na primeira esquina, na interseção duma travessa conhecida como o centro da jogatina, dos cabarés e das pensões chiques, Naziazeno, no impulso que traz, por um pouco não abalroa um cidadão baixote, de passo pausado, que desembocava tranquilamente na Ladeira. (MACHADO, 2010: 66)

É curioso como sua geografia foi (e talvez ainda seja) um empecilho para a circulação de pessoas. Naziazeno bate em alguém na esquina da mencionada rua, igualmente, em *E as águas invadiram a metrópole*, as personagens, depois de um concerto, durante um passeio no centro, vão até sua esquina e voltam: “*Chegaram à esquina da General Câmara e voltaram pelo lado oposto [da rua dos Andradas]*” (MARRONI, 194[?]: 96). Apesar de ser um das ruas que mais aparece nos romances, não é uma rua deveras percorrida. Em *Estrychnina*, ao sair do teatro São Pedro, as personagens a percorrem em direção à parte baixa do centro, mas aí temos apenas a informação de que descem e que querem cear. Muito embora a Rua General Câmara seja uma rua de ligação, que cruza quase todas as ruas mais citadas e importantes do centro, ela é realmente mais mencionada do que de fato descrita ou percorrida.

Parecida com a Rua General Câmara no que diz respeito a questões geográficas, porém contrária no que tange ao seu surgimento, a Avenida Borges de Medeiros tem uma história mais recente na cidade. Sua abertura foi iniciada na década de 1920 e sua conclusão se deu apenas por volta de 1950. Anteriormente chamada de Rua General Paranhos, um beco estreito com uma grande colina que atrapalhava a geografia do progresso, ligava o centro baixo, na área do mercado, até o alto da Rua Duque de Caxias. A rua, também conhecida como Travessa do Poço e Beco dos Freitas, estaria fadada a ser uma inútil paisagem no centro da modernidade. Quem vislumbrou a larga avenida que atravessa o centro, fazendo ligação com a zona sul foi o intendente Otávio Rocha (nome dado ao viaduto construído), que, aliás, foi responsável por diversas obras ligadas ao progresso e à modernização da cidade de Porto Alegre. Quanto à Avenida Borges de Medeiros, foram propostos e feitos seu alargamento, a instalação de linha de bonde dupla, sua iluminação, arborização, e uma abertura de amplitude haussmaniana, que agora ligava o Menino Deus, a Glória, o Teresópolis e o Partenon, ao centro e vice-

versa. Como a rua teria ficado pronta apenas na década de 1950, sua aparição se dá mais nos romances recentes, como em *Mario-Vera Brasil 1962/1964* (1983), onde as personagens a percorrem, mencionando as arcadas marcantes do Viaduto Otávio Rocha. O trajeto é caminho para a casa de Mário e, provavelmente, para a de Vera, muito embora a casa da protagonista tenha uma localização muito nebulosa:

Na saída, surpreendeu-se em vê-lo a seu lado. Continuava bonito e educado. E irreal. Pediu para acompanhá-la: era tarde, ela estava sozinha. Ela hesitou, e aí foi negaceiro legítimo. Tornaram a passar pela avenida, pelas arcadas do viaduto, e suas sombras eram sombras noturnas, tinham a mesma qualidade daquelas noites-noites de sua infância, daqueles passeios de verão em que tudo era possível, se bem que nunca acontece... (FAILLACE, 1983:14)

É nebulosa a passagem e impressionista, como é o tom geral das descrições paisagísticas de Faillace. Mas é interessante, ainda assim, perceber que a escolha da descrição é pela sombra. Mesmo à noite, o que marca é a sombra dos arcos e não sua iluminação, como é característica de diversas ruas de passeio. Pode ser que a avenida não tenha tido essa prerrogativa de passeio, mas certamente registrou algumas mais infelizes:

No centro, o viaduto. Quanta gente já se atirara dali! Passara a infância ouvindo essas estórias. Mulheres desconhecidas, de bocas vermelhas, sapatos Carmen Miranda e ondulação permanente nos cabelos. (FAILLACE, 1983:155)

A Avenida Borges de Medeiros nasceu para ser passagem símbolo de um progresso, porém sua parte mais central, e também mais estreita, foi logo abandonada pelos percursos motorizados, tornando-se parte de uma paisagem contrastante com sua própria função de ligar distâncias. Aberta para ser passagem de trens e ônibus e grandes volumes de carros tornou-se confusa demais, ficando por vezes vazia, como podemos ver em *Rastros do verão*:

Quando vi estávamos parados em pleno asfalto da Borges. Por aqui não passava mais trânsito, avaliei. Uma mulher vendia flores no lugar por onde tinha passado o trânsito mais movimentado da cidade. Ao me aproximar das flores tropecei e caí. Olhei para cima e vi o garoto inclinado perguntando se estava tudo bem. [...].

Olhei em volta e vi uma criança recém dando seus primeiros passos andar em minha direção, vinha sem destreza, quase no limite do que ela dispunha de equilíbrio [...]. (NOLL, 1986: 20)

Em pouco tempo a paisagem pensada para a Avenida Borges de Medeiros tomaria outros rumos. O planejamento não foi capaz de domar o *ethos*. Talvez, no atropelo do progresso, tenham se esquecido de considerar o espírito fundamental das ruas: as pessoas.

Mais contemporaneamente, a Borges se resume mesmo a trajeto, como vemos a seguir neste trecho de *Habitante irreal*:

A rota escolhida é: descer a Independência, pegar a Riachuelo, passar em frente à prefeitura e depois pelo Gasômetro, voltando pela Duque de Caxias, pegando a Borges pela Demétrio Ribeiro, ir até o começo da Ipiranga e percorrê-la até a esquina da Veríssimo Rosa, dobrar à esquerda, dobrar à direita, chegar em casa. (SCOTT, 2011:33)

As ruas mais amplas e de ligação acabam sendo trajeto nos livros que chegam nos anos 1990 e adentram os anos 2000. Parece ser uma característica dos narradores e personagens perder essa capacidade de flunar e encarar a rua de maneira mais utilitarista, como trajeto. Mesmo as ruas chamadas uma vez de ruas de passeios, perdem suas atrações “de calçadas”, atraindo apenas comércios e serviços de alimentação para atender às demandas dos que lá circulam por questões também utilitaristas, como trabalho. Os atrativos se deslocam para bairros, ruas mais afastadas, shopping centers. Aliás, não é à toa que a Avenida Borges não leva mais à praia de Belas, lugar público, mas ao shopping Praia de Belas, lugar privado com acesso público restrito.

Segundo Beatriz Sarlo, não se pode recuperar um uso pretérito de um espaço público, pois se o hábito não perdura é porque algo esteve errado em seu pensamento fundamental. Assim, é preciso criar outros hábitos. Quando uma grande avenida é aberta para ser trajeto e passeio, e sua função como passeio se desestabiliza, mas a de trajeto se concretiza, levando a um *shopping center*, um conflito de interesses fica evidente. Sarlo lista as razões da prevalência dos espaços privados sobre os públicos:

A decadência dos espaços públicos, abandonados durante muitos anos por um Estado desinteressado em mantê-los e, sobretudo, em atualizá-los culturalmente; a insegurança que força a classe média a se refugiar em espaços onde a iniciativa privada garante a ordem e uma certa homogeneidade social; a vitória do imaginário oferecido pelo mercado. (SARLO, 2004:79)

Essa observação diz respeito à Avenida Borges de Medeiros e seu Viaduto Otávio Rocha, mas se aplica muito bem às praças, calçadões, ruas de passeio e toda sorte de espaços que ruíram diante do mercado e sua constante gentrificação.

Sobre as demais ruas é interessante ressaltar que das setenta e sete mencionadas⁷⁸, apenas três receberam um nome ficcional: a Travessa das Acácias, em *Caminhos cruzados*, de Erico Verissimo; e as ruas do Canteiro e da Sombra, em *Mãos de cavalo*, de Daniel Galera. Dentre as obras escolhidas, Erico é um dos autores que mais ficcionaliza a cidade, alternando realemas mais referenciais e implicando mais elaboração criativa. A própria cidade de Jacarenga aponta para sua preferência de criar sobre um referente, como observamos em artigos sobre Jacarenga ser possivelmente um realema para Cruz Alta. Dentro da cidade, temos a Travessa das Acácias, que não pode ser precisada no romance. Todavia estabelece-se uma localização a partir do que se entende dos seus arredores. Por exemplo, é possível dizer que fica no centro mais próximo ao Guaíba, talvez na altura da Rua Riachuelo, e que em algum ponto cruzaria com a Rua dos Andradas, que faz contraponto com a parte leste do centro, onde estão o mercado e os prédios mais novos e imponentes, e também o faz com os bairros mais abastados e afastados do centro, citados no romance (Moinhos e Floresta). Verifica-se sua localização por meio de trechos em que as personagens vislumbram a cidade em um olhar panorâmico, dominador da paisagem:

Esquemáticamente, podemos dizer que a cidade de Porto Alegre é dividida ao meio pelo chamado promontório, que tem por eixo as avenidas Duque de Caxias/Independência. [...].

Seguindo no sentido oeste, íamos em direção ao antigo burgo açoriano cujo Portão, situado onde hoje passa o Viaduto Loureiro da Silva, o separava da zona rural. Erico utiliza esta área como o outro ponto fundamental do romance. Divide-a, no entanto, em duas partes. A área ao norte da Duque de Caxias, naquela época e agora designada genericamente como sendo o Centro, servirá para Erico, tal como na cidade real também, representar o lugar onde toda a vida do município converge: administração, comércio, bancos. Ao sul do espigão da

⁷⁸ As demais ruas citadas nos romances estão a seguir ordenadas por romance e por ordem de aparição nos romances e sem repeti-las: rua Clara (Gen. João Manoel); das Flores (Siqueira de Campos); da Varzinha (Demétrio Ribeiro); Beco do Fanha; Beco da Maxambomba; Beco do Oitavo (Desembargador André da Rocha); rua do Comércio; Santa Catarina; do Arvoredo (Fernando Machado); Marechal Floriano; da Olaria (General Lima e Silva); da Margem (João Alfredo); do Rosário; João Pessoa; Venâncio Aires; Uruguai; José de Alencar; José Bonifácio; Azenha; Viaduto da Borges; General Caldwell; Botafogo; Ramiro Barcelos; dos Coqueiros; Sr. Dos Passos; Coronel Belo; Padre Cacique; Borges de Medeiros; Siqueira de Campos (das Flores); Duque de Caxias; Farrapos; Júlio de Castilhos; Andrade Neves; Maryland; Oswaldo Aranha; Alberto Bins; da Floresta; Comendador Coruja; Pantaleão Telles (Washington Luís); Auxiliadora; Avenida Guaíba; Carlos Trein; Nilo Peçanha; Quintino Bocaiuva; Carlos Gomes; Rodoanel Guatimozim; do Canteiro; da Sombra; Protásio Alves; Salvador França; Aparício Borges; Eduardo Prado; Nonoai; Teresópolis; Santo Antônio; Demétrio Ribeiro; Ipiranga; Veríssimo Rosa; Bento Gonçalves; Castelo Branco (Legalidade); Cristóvão Colombo; Padre Chagas; Miguel Tostes; Vinte Quatro de Outubro; Félix da Cunha; Barros Cassal; Vasco da Gama.

Duque, correspondendo à outra metade do antigo burgo, Erico irá situar a Travessa das Acácias [...]. (CRUZ, 1994:61)

Essas criações sobre o mapa real enriquecem a cidade de diversas maneiras: em sua memória, em sua história, mesmo em sua geografia e definitivamente na construção da sua paisagem.

Daniel Galera também cria sobre o mapa, no meio de descrições precisas – como coordenadas geográficas com latitude e longitude – a Esplanada, condomínio onde mora durante a infância e adolescência, além das ruas da Sombra e do Canteiro, anteriormente mencionadas, e provavelmente, codinome de alguma rua real, por onde passa com sua bicicleta. Hermano, o ciclista urbano, está disposto a mapear cada metro da zona inóspita daquela parte da cidade, diz o narrador:

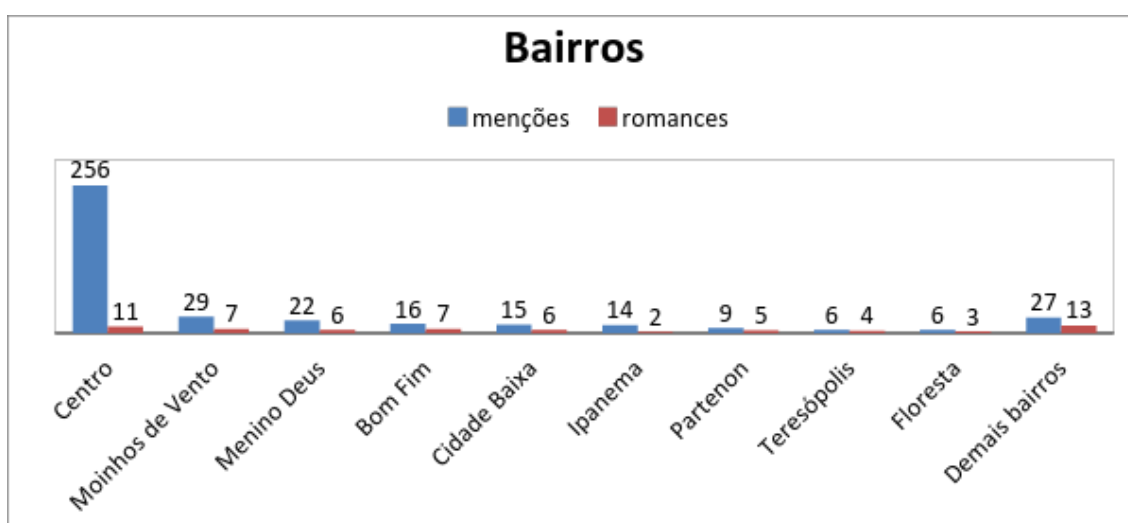
A fina camada de areia e pedregulhos que cobre a pista nos metros finais da rua do Canteiro influencia o comportamento da bicicleta, reduzindo a aderência ao solo a um nível ínfimo. Isso, é claro, foi calculado pelo Ciclista [...]. A velocidade aumenta cada vez mais no asfalto, seis, sete, dez metros por segundo, e agora uma curva aberta para a direita, perfeita e segura. Na rua da Sombra, o calçamento é ainda mais irregular que na rua do Canteiro. Torna-se obrigatório seguir por um dos dois passeios públicos. O da direita proporciona o percurso mais emocionante. Mesmo compenetrado, o Ciclista Urbano saboreia seu segredo, a calçada das ruas residenciais das grandes cidades. (GALERA, 2006:14-15)

Em seguida está a chegada à Avenida Guaíba, e mais tarde à Esplanada. As ruas são trajetos não apenas percorridos pelos pneus de seu carro, mas pela memória de Hermano adulto, a procurar algo que se perdeu sob o concreto que vai dominando a paisagem.

Em termos gerais, as ruas que aparecem primeiramente nos romances são ruas obviamente mais centrais e mais antigas, geralmente que ficam em torno da praça da Alfândega, do Mercado, do cais do porto e da Prefeitura. Mais adiante, elas se irradiam para a Catedral e Praça da Matriz e também para as proximidades da Santa Casa de Misericórdia.

4.4 Bairros: definições recorrentes

Um bairro é uma organização populacional urbana, rural ou rurbana dentro de uma cidade. Os bairros não têm organização política, embora, em alguns casos, haja organizações de outro caráter, como associações que atuam na representação da população daquela determinada área ou mesmo uma organização paisagística, que o unifica e também de alguma maneira influencia no modo como é reconhecido. De toda forma, bairros são unidades mínimas urbanas das cidades.⁷⁹ Foram nomeados nos romances dezoito bairros⁸⁰, estando os mais citados organizados abaixo neste gráfico:



O centro é o lugar em que mais eventos aderem ao mapa. É ali que tudo começa, é dali que tudo se expande. Qualquer vila ou cidade se forma espontaneamente pelos mesmos fatores que uma cidade se forma: aglomeração de pessoas e serviços. O centro é onde essa aglomeração se torna intrínseca e vital, e é de onde a vida de uma cidade irradia. Por isso, suas menções nos romances são incomparavelmente mais frequentes.

A criação desse centro nervoso da cidade de Porto Alegre data de 1772, mas foi muito recentemente, apenas em 1959, que o bairro Centro foi delimitado por lei⁸¹, aliás, esta é a última lei de bairros que estabeleceu limites na cidade. A origem do centro está

⁷⁹ A maior parte das informações foi verificada no seguinte relatório disponibilizado pela PROCempa: http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/historia_dos_bairros_de_porto_alegre.pdf

⁸⁰ Os dezoito bairros mencionados foram os seguintes: Centro, Menino Deus, Moinhos de Vento, Partenon, Navegantes, Floresta, Cidade Baixa, Tristeza, Ipanema, Bom Fim, São João, Azenha, Teresópolis, Agronomia, Auxiliadora, Cristal, Cavahada, e Petrópolis.

⁸¹ A Lei 2.022, de 1959 é a que sanciona a delimitação da maioria dos bairros até hoje.

ligada à Rua da Praia e às suas paralelas, Rua Sete de Setembro e Rua do Cotovelo (Riachuelo), bem como seus becos e travessas. A Rua da Igreja, hoje Duque de Caxias, também compõe um núcleo do centro, mas menos forte do que o da área da Rua da Praia. Mercados, comércios, o cais, prédios públicos, a igreja e um teatro iniciaram suas instalações a partir da metade do século XVII até a primeira metade do século XIX.

O centro de Porto Alegre não fugiu à regra da inocência denotativa para denominar seus logradouros, e isso aparece em diversos romances da virada e do início do século. Identificações como Rua do Arvoredo, Rua do Riacho, da Varzinha, Beco da Maxambomba, Beco do Oitavo, Rua da Olaria, a forma corriqueira denominação, sendo conhecida de todos.

Dos treze romances do *corpus*, o centro é mencionado em onze, não sendo contemplado apenas em *Duas iguais* (o romance que menos cita lugares) e em *Mãos de cavalo* (romance de concentração mais localizada na zona sul da cidade). Até a década de 1980, o centro era trajeto e destino bastante escolhido. Nos romances mais atuais, as caminhadas ou percursos por suas ruas ficam mais raros. Isso pode ser atribuído ao movimento “natural” das cidades de abandono do centro, devido a sua expansão e suprimimento das demandas de serviços pelos bairros, consequentemente transformando o centro em reserva histórica.

Nos romances, o centro é ponto de encontro da intelectualidade e da ralé, dos trabalhadores e da alta sociedade, dos passeios, do *footing* e também dos que precisam estar ali, porque trabalham nos armazéns, no porto, nos comércios, na Ponta da Cadeia. A cena que abre o romance *Estrychnina* acontece no Teatro São Pedro e se estende pelas ruas que compõem o centro. Os amigos de Neco Borba dizem querer cear no centro e depois ir “para o amor”, então saem do teatro e descem a Rua da Ladeira, Neco vai de braços dados com Chiquita até chegarem ao restaurante, uma *Rotisserie*, que se configura assim: “*Pelas mesas, aqui e ali, grupos de rapazes alegres e joviais, de flor à botoeira do frack e cartola luzidia à c’roa da cabeça, tagarelavam futilmente*” (AZURENHA et al., 1998:27). Um restaurante, numa descrição europeizada, aparece no centro. Ele é frequentado por moças e rapazes que acabam de sair de uma exibição de *A dama das camélias*:

Então moravam eles à rua Riachuelo, no rés-do-chão de um velho prédio de sobradinho ao centro. Uma varanda de gradil de ferro enfeitava o frontispício de plantas de ornamentação e de trepadeiras

[...]

Feita a luz, uma casa de aspecto pobre, quase miserável, apareceu. Sala desguarnecida de móveis apresentáveis, um consolo desconjuntado a um canto, duas ou três cadeiras esparsas, aqui e acolá. Paredes nuas e enfumaçadas; assoalho apodrecido e negro; aposentos divididos por tabiques mal feitos e carunchosos. (AZURENHA et al., 1998:33)

Neco Borba e Chiquita, os protagonistas, não moram em um bairro rico ou em uma área rica, mas no térreo de um sobrado em más condições. Isso indica dois fatores, a combinação de registros e classes da área central e também a antiguidade da Rua Riachuelo, como já mencionamos.

A tensão entre dois mundos distintos, de riqueza e precariedade, está presente no centro nas obras *Caminhos cruzados* e *Os ratos*. *Caminhos cruzados*, porque o cruzamento mesmo das vidas todas se dá no centro. Os polos da cidade se encontram ali. Em *Os ratos*, porque Naziazeno perambula no centro para resolver seu problema. Vera, personagem de Tânia Faillace, também tenta resolver seus problemas na rua. Para Vera, a rua supera a casa. É o lugar onde ela pode pensar na vida, olhando o movimento dela própria. Vera não tem um objetivo no seu dia, como tem Naziazeno, mas também perambula pela cidade em busca de alguma coisa menos concreta. Para Vera, o centro se compõe com um pouco de caos, as coisas lá não têm uma ordem estabelecida: “[...] *confusão da rua ao anoitecer, atordoada pelas buzinas, as primeiras estrondosas, os gritos e saudações de quem vai embora e de quem se acha. Todo mundo se encontrava. Outras moças, outros rapazes, abrigavam-se sob a marquise, [...]*” (FAILLACE, 1983:94). Para além, do caos, o centro se estabelece, sobretudo, como o local em que as ruas se preenchem da sua função maior e original: o encontro.

O centro é imprescindível em *E as águas invadiram a metrópole*, que reconta uma das piores catástrofes da cidade. Ali, naquele tempo-espço, a experiência da paisagem se concretiza primeiro no ponto de vista de quem chega à metrópole, via centro, descoberta grandiosa e cosmopolita. Às cinco horas da manhã, no vapor da companhia *Arnt*, os protagonistas Aldo e Doris viam “milhares de pontinhos luminosos” que se espalhavam desde a ponta da Cadeia até o bairro Navegantes. Do barco, eles enxergavam “arranha-céus altivos”. Pela manhã a cidade acordava, mas já indicava a ambos que seria barulhenta, por hora: “*As ruas estavam despovoadas. Alguns operários encolhidinhos e com passinhos curtos dirigiam-se ao serviço. Os primeiros bondes*

começavam a trafegar, iam vazios ou apenas com dois ou três passageiros.” (MARRONI, 194[?]:78). É nesse centro que Doris vai frequentar cafés, casas de chá, é nele que Doris praticará o *footing* e também nele ocorrerão as transformações da paisagem por causa da enchente:

As águas subiram até o cais, galgaram o dique do pôrto, espiaram para dentro da cidade e avançaram resolutamente pelas ruas mais próximas. O mercado, a Praça Quinze, a Rua Voluntários da Pátria, a Prefeitura, o edifício dos Correios e Telégrafo, a Rua da Praia foram invadidas pela maior enchente que assolou a cidade de Pôrto Alegre. As ondas mais atrevidas lambiam pacificamente um bom trecho do Viaduto Borges de Medeiros e da Rua Marechal Floriano. (MARRONI, 194[?]:156-157)

Pelo mesmo lugar por onde as águas chegaram, ao fim do romance, os protagonistas deixam a cidade, para ver que tudo está reestabelecido e que mesmo as águas tendo aterrorizado as pessoas, a ordem está novamente presente.

A lógica de ordem que se estende no tempo pode ser observada em *Os voluntários*, onde o centro também é o ponto nervoso do romance. Como a história se estende por quase quatro décadas, é possível notar o estabelecimento e o desestabelecimento das normas que regem a vida no centro da cidade. O trecho a seguir é exemplar porque marca o tempo no corpo da cidade, quando o autor expõe a Rua Voluntários como índice e faz uma comparação com outros lugares do mundo, bem mais antigos, onde o tempo também agiu: “*Do Muro das Lamentações sobrou apenas uma pedra, não grande como as outras, menor, do tamanho destes paralelepípedos que estão sepultados sob o asfalto da Rua Voluntários da Pátria.*” (SCLIAR, 1979:202). O narrador Paulo, ao encerrar sua história, que também é a história de Porto Alegre, do centro, da Voluntários e das pessoas que por ali passaram ao longo dos anos, dá ao tempo o peso do asfalto. O tempo teria soterrado não apenas as memórias, mas o concreto das pedras que firmam o chão. Assim, o recorte da paisagem é múltiplo e mutável, porque além do sujeito e do ponto de vista ser mais obviamente mutáveis, o lugar é afetado pelo tempo na sua concretude. Paradoxalmente, a insolubilidade da memória se apresenta nos paralelepípedos que ainda estão embaixo do asfalto.

Além do centro, há a presença frequente do bairro Moinhos de Vento (em sete dos treze romances) e logo em seguida, o Menino Deus (em seis). Apesar de o bairro Moinhos de Vento ser mais citado, o Menino Deus aparece primeiro na cronologia dos

romances e com maior frequência nos primeiros romances; a segunda razão é que ambos são arrabaldes que abririam caminho para zonas ao norte e nordeste, parte muito rica da cidade até hoje, e para a zona sul, retratada como parte bucólica de Porto Alegre, também até os dias de hoje.

O bairro Moinhos de Ventos leva esse nome pela instalação de moinhos pelos imigrantes açorianos na época em que plantavam trigo em suas quintas. Depois disso, houve um período de baixo desenvolvimento que, em seguida, foi impulsionado pela abertura da avenida Independência no fim do século XIX e, em seguida, a instalação da linha do bonde da Carris. Mais tarde, a inauguração do Hospital Alemão, em 1927 (a partir de 1942, Hospital Moinhos de Vento), atrairia pessoas abastadas, bem como o hipódromo, e suas práticas ligadas à ao jogo e ao turfe, muito presentes no Estado, como evidente em *E as águas invadiram a metrópole*.

O sogro de Aldo era um forte negociante em Pôrto Alegre e ao par de suas atividades comerciais, dedicava-se com carinho ao esporte dos reis, o turfe. Possuía uma dezena de ótimos pares todos com destacada atuação no hipódromo dos Moinhos de Vento. (MARRONI, 194[?]:40)

Ainda hoje referido como bairro sofisticado, nos anos 1940 guardava o hipódromo e o esporte descrito como da realeza pelo autor. O contraste com os demais bairros da cidade sempre é um ponto que os autores consideram ou fazem uso para deixar clara a relação social ou mesmo de poder entre seus habitantes. Por exemplo, isso pode ser percebido nos romances *O beijo na parede*, de Jeferson Tenório, quando o narrador menciona que sua tia trabalhava para uma patroa rica naquela localização e no romance *Habitante irreal*, que em sua segunda parte se passa quase que integralmente nesse bairro. Justamente por ser um bairro rico, Donato, protagonista da segunda parte, arrasta um problema social (sua condição indígena e por isso marginal) para o centro da burguesia porto-alegrense, nas imediações da Rua Padre Chagas e dos Jardins do DMAE, exatamente na frente do Hotel Sheraton, localizados no Moinhos de Vento.

Donato não é pobre como o menino João, também não é mais menino, mas tem suas raízes cravadas na margem, aliás, na outra margem do Guaíba (quando Paulo, seu pai, encontra Maína na BR116, próximo à Barra do Ribeiro). O hotel Sheraton parece ser uma espécie de símbolo do cosmopolitismo capitalista e Donato bizarramente vestido de índio, para requerer direitos de indivíduos tratados pelo Estado, poder

público e pela cidade em si, como marginais, se põe a dançar e cantar naquele ponto, onde sabia que o incômodo seria garantido e onde também sabia que seria ouvido, pois o presidente da FUNAI ali almoçava com sua namorada. Ele tem ajuda de Catarina, sua nova amiga, para torná-lo um “*hit da internet*” e assim acontece:

Catarina chegou antes dele, sentou numa das mesas da sorveteria do outro lado da Barreto Viana, estrategicamente atrás das colunas de vasos com costelas de adão que ornamentavam a fachada, pediu o cardápio, deixou a câmera filmadora sobre a mesa e esperou. Lá vem ele, da Praça Maurício Cardoso. Ela começa a filmar. Ele para em frente ao hotel. [...] Ele prossegue cantando, ela continua filmando. Sem sair dos limites do passeio público, ele caminha pra perto da entrada do hotel. [...] Dois seguranças trajando jaquetas pretas entram no quadro, aproximam-se do mascarado, tentam conversar com ele, mas ele não interrompe o canto. O mais alto gesticula irritado, está mandando circular, sair dali, vazar. Catarina grita: “Ei, tu não pode forçar ele a sair daí, a calçada é pública, sabia?” (SCOTT, 2011:217-218)

A cena é interrompida pela truculência do segurança que berra para Catarina desligar a câmera. O bairro, nesse caso, quase se confunde com um espaço privado de uso público regulado. A figura de Donato representa a desestabilização daquela paisagem cujo componente da higiene dá a ideia de uma falsa segurança, característica de bairros ricos. Ao fim do capítulo, a namorada do presidente da FUNAI, que assiste a uma parte da cena, longe de tudo, propõe que ela e o namorado se encontrem num restaurante menos visado, num bairro mais tranquilo, o Menino Deus.

Apesar de não expressivamente mencionado, esse bairro parece ter relevância nas obras, seja como referência de local ou como parte do trajeto para a bucólica zona sul e como ponto de descanso e passeio na área da Praia de Belas e do Parque Harmonia. O Menino Deus, adorado por uma parte da população açoriana, foi provavelmente trazido como herança cultural, por isso o nome do arrabalde. Hoje, considerado um bairro tranquilo e menos populoso, na virada do século XIX atraía numerosa população para suas festas religiosas. Uma das primeiras menções a esse espaço, no romance *Estrychnina*, é uma celebração natalina muito frequentada e famosa na capela do Menino Deus:

Tinha chegado o dia de Natal. No arraial do Menino Deus celebravam-se grandes festas em louvor do Deus sereno e doce dos cristãos.

Todo o arrabalde ardia no entusiasmo dos seus festejos.

Na praça, enflorada e ornamentada a capricho, filas extensas de bandeiras flutuavam ao sol [...].

Carros e bondes chegavam, uns sobre os outros, às porções, carregados de gente, despejando no arraial centenas de pessoas, engrossavam a mole do povo. Os policiais, nos seus uniformes claros, corriam daqui para ali, dando ordens, fazendo o povo arredar à passagem dos veículos. (AZURENHA et al., 1998:51)

Pode ser exagero dos autores dizer que os carros e bondes traziam centenas de cidadãos, mas a cena elucida muito a importância do bairro na vida dos habitantes de Porto Alegre. Um detalhe que chama atenção é a prática policial que dá prioridade aos veículos, sinalizando ao longe que chegaríamos onde estamos hoje em nossa relação pedestre e veículos na cidade. Já na década de 1940, por exemplo, o Menino Deus passa a ser mais rota de carros, com suas ruas menos percorridas por pedestres. A própria igreja fora demolida e a praça já não existe mais. Em *E as águas invadiram a metrópole*, há uma bela cartografia do bairro em função dos caminhos que poderiam tirar a personagem Luís Carlos, irmão da protagonista Doris, do bairro que submergia nas águas do Guaíba, a qual ele realiza em seu carro:

Luís Carlos fêz funcionar o auto e seguiu em direção à ponte do Menino Deus. Não pôde andar mais que cinquenta metros, as águas chegavam até o motor. Deu marcha-ré e seguiu em direção ao fim da linha de bondes. Tentou passar para a Azenha pela rua Marcílio Dias, mas o Riacho ali havia transbordado e não permitia passagem. Somente na Rua Botafogo é que conseguiu atravessar para o lado da Azenha. (MARRONI, 194[?]:151)

Além desse trecho, conta-se que a Ilhota, teria sido completamente inundada e estava deserta e a Avenida Getúlio Vargas também havia sido invadida nas proximidades do local. A Ilhota é uma peculiaridade na paisagem de Porto Alegre, tendo desaparecido de sua geografia e, conseqüentemente, de sua cartografia atual, quando da canalização do arroio Dilúvio (no trecho referido como Riacho). O Riacho fazia uma curva, de maneira que quase formava-se uma pequena ilha nas imediações da praça Garibaldi. Em 1905, uma obra que dava vazão ao Riacho, formara a ilha de fato, deixando-a à mercê de inundações frequentes. A área ficou afamada por causa do carnaval e de seus grupos de samba e batuque, aparecendo em diversas crônicas jornalísticas. Lupicínio Rodrigues é sua personalidade mais notável e aquele que cantou a Ilhota para o Brasil.

O bairro do Bom Fim tem sua origem ligada à várzea do portão ou da redenção e à estrada que ligava Porto Alegre a Viamão. A imigração judaica também ligada a esse bairro, sendo constituinte de sua identidade.⁸² É o romance de Cíntia Moscovich que basicamente se estende pela área do Bom Fim e dos Moinhos de Vento. Em *Duas iguais*, a autora faz Clara, a protagonista, espalhar memórias de sua família pelos cavaleiros da Redenção em frente à igreja, por sua feirinha, uma farmácia chamada Efraim, e depois sobe pela rua Auxiliadora, saindo um pouco da área judaica, e move-se para fora da paisagem assim considerada para poder estar com Ana.

Contudo, para além das questões judaicas, o Bom Fim tem outro lado de sua história ligado à vida noturna e à boemia, aos movimentos culturais e de contracultura.⁸³ A carga *underground* do Bom Fim é representada no final da década de 1990, no romance *Habitante irreal*, em que Paulo Scott faz praticamente um levantamento dos clubes, bares e boates que se estendiam pela área até a parte onde o bairro se imbrica com o centro da cidade. Ocidente, Baltimore, carrocinha do Pestana, a Osvaldo Aranha, o Mariu's, a UFRGS como centro político, por ali circulavam os estudantes e os jovens que depois iriam para algum clube da cena musical/*underground* da época, como o Enigmas, o Fim de Século, o fictício OTAN. Na primeira parte do livro, esses são os lugares por onde o protagonista Paulo passa, deixando a impressão de que aquela é uma Porto Alegre muito noturna, característica também presente em *Rastros do verão*, que transcorre à mesma época.

E só a partir de *Os voluntários* que seu nome é referido como Bom Fim, no *corpus*. Em que pese essa aparição tardia, a denominação de “Campo do Bom Fim” foi oficializada para a várzea da redenção em 1870. Uma capela para devotos do senhor do Bom Fim estava sendo erguida ao norte da várzea e devido a esse fato a denominação se estendeu para o bairro.

A Cidade Baixa, apesar de hodiernamente ser um bairro bastante frequentado e boêmio, não é muito expressiva, sendo citada brevemente nos romances. Com o nome

⁸² No livro *Guerra no Bom Fim*, Scliar constrói um país nos limites do bairro do Bom Fim: “Consideremos o Bom Fim um país – um pequeno país, não um bairro de Porto Alegre.” (SCLIAR, 1972:7). Em outros romances do mesmo autor, é possível verificar a influência da imigração judaica, como *O centauro no jardim* e *Os vendilhões do tempo*.

⁸³ Isso fica muito claro no *Filme sobre um Bom Fim* (2015), do diretor Boca Migotto, que apresenta os contrastes do bairro desde os anos 1960 até o fim dos anos 1990, e conta com o depoimento de dezenas de artistas que por ali viveram e passaram.

Cidade Baixa surge em dois romances. Em outros, apenas alguns lugares do referido bairro são mencionados. Isso pode ser atribuído ao fato de que os problemas ligados ao local, como o riacho e a Ilhota tenham se sobressaído, em detrimento a outras características. Durante muito tempo, essa foi uma zona de chácaras e indústrias. O comércio e os serviços culturais são tardios e datam aproximadamente da metade do século XX. Marcas indelévels na paisagem da Cidade Baixa são muitíssimo recentes, como a abertura da primeira perimetral no final dos anos 1970.

Nos romances de 1930 a 1960, o bairro aparece mais como sendo endereço de pensões baratas para estudantes. Um local sem muitos atrativos e nos mais recentes, já nos anos 2000, são menções quase irrelevantes. Por exemplo, em *O beijo na parede* há a informação de que o pai do pequeno João teria morado na Cidade Baixa até os dezesseis anos.

Os bairros do Partenon, Teresópolis e Ipanema fazem parte da metade sul da cidade, zona com a qual os habitantes têm uma relação muito peculiar. Tanto o Partenon quanto o Teresópolis aparecem primeiramente como referências exemplares de lugares remotos que fariam contraponto com o centro da cidade, ou mais recentemente como trajeto para chegar à Ipanema ou a Tristeza, na zona sul. Em *Estrychnina* e em *Estrada nova* a menção ao bairro Partenon toma a primeira acepção, de localidade remota, como quando o protagonista do último, diz que morar em uma chácara no Partenon é demasiado longe e que prefere se instalar próximo ao centro do que “*o retirado e pacato bairro do Partenon, onde, de estranho, só havia o Hospício, e isso mesmo metido lá pra dentro, fechado à curiosidade pública*” (MARTINS, 1954:23).

As origens do bairro Ipanema são tardias e datam da década de 1930, quando era uma zona rural de Porto Alegre, na Cavalhada, por exemplo, já havia ocupações desde antes, sendo a Estrada da Cavalhada a única maneira de se chegar a essa zona. O comprador do terreno Oswaldo Coufal, quem iniciou seu loteamento, deu o nome de Ipanema ao bairro, justamente para homenagear a homônima praia de Ipanema no Rio de Janeiro. Ipanema aparece em dois romances, *Caminhos cruzados*, de 1935, e *Mãos de Cavalo*, de 2006. O tempo aqui importa, porque em ambos os romances está impregnada a ideia de que a zona sul, especificamente Ipanema, seja um paraíso para escapar da cidade, um reduto bucólico mais ligado ao passado.

Em *Caminhos cruzados*, Noel e Fernanda passeiam, vão à praia, pelo caminho veem placas de terrenos à venda naquelas chácaras e, ao chegarem, ficam imersos num clima melancólico de quem observa a vida à distância, como se ali fizessem mais parte da paisagem e pudessem permanecer intocados pelos problemas.

Em *Mãos de cavalo*, toda infância e adolescência da personagem está ligada à Ipanema, à zona sul e, numa ambientação de memória, quase onírica, a paisagem vai se construindo. Mais tarde, na vida adulta, o protagonista volta àquela zona, que apesar de diferente, ainda guarda algumas marcas do passado:

Percorre algumas centenas de metros pela estrada da Serraria e entra na rua do Canteiro. Ali, onde a maioria dos terrenos está ocupada há anos por casas mais antigas, o tempo parece ter provocado menos modificações. A rua está asfaltada, mas permanecem as calçadas de granito cobertas de limo, as pequenas casas de um andar com jardins harmonizados pela ação dos anos e murinhos de cimento com pouco mais de um metro de altura, as lixeiras de aço enferrujadas, os cachorros da rua roçando focinho com os cachorros presos em casa por grades ou coleiras. São elementos banais, mas familiares. (GALERA, 2006:124)

A zona sul parece algo externo à cidade, que refletiria uma paisagem pessoal interna, conectada à memória. Em outros trechos de ambos os romances há o mesmo distanciamento para com a zona sul, e especificamente, Ipanema, onde a relação com o Guaíba é um elemento muito forte. O rio realmente oferece características de praia, de veraneio, de descanso, um contraponto à cidade, desde seus primórdios.

Atravessando Porto Alegre para sua metade norte, o que no início era rua, a rua da Floresta, ou simplesmente a Floresta, não era mais que isso mesmo: um bosque, um mato impedindo ir além. Como todo bairro, com a construção de uma estrada (a rua da Floresta), um hospital e uma igreja, seu povoamento teve início e expansão rápidos, além disso, grandes indústrias se instalaram em suas terras.

Assim como os bairros da Cavallhada, da Glória e do Cristal, por serem uma espécie de passagem, se ligam com a zona sul, o bairro Floresta, por ser um bairro de passagem também tem sua história ligada aos bairros ao norte, como o Navegantes e o São João. Em *Caminhos cruzados*, *E as águas invadiram a metrópole*, *Estrada nova e Mario/Vera Brasil: 1962-1964*, o trajeto ao norte da cidade é feito por quem vai de

bonde ou por quem chega de vapor, pelo rio, ou de trem. É a paisagem que o viajante vislumbra quando chega à cidade, é como a cidade o recebe também.⁸⁴

Há ainda o Quarto Distrito, que de alguma forma também se liga a essa parte da cidade, e hoje é composto pelos bairros São Geraldo, Navegantes, Farrapos, Floresta, Anchieta, São João, IAPI, Passo D'Areia e Humaitá. Uma velha zona portuária de Porto Alegre, que nos anos 1960 registrou forte ascensão industrial, comercial e por consequência, habitacional. Hoje o local sofre com o abandono. Contudo, há muitos projetos arquitetônicos e sociais de recuperação por ser um bairro riquíssimo em prédios históricos.⁸⁵

No romance *Mário/Vera Brasil 1962-1964*, o Quarto Distrito é ponto frequente de investidas, pois é o local de trabalho de Mário. Vera, a protagonista, procura Mário no local, ambos passeiam, ela aponta o apogeu do Distrito quando o descreve e mostra o desejo de querer habitá-lo:

Calçada ampla. Sol, sol... amarelinho-claro – calor bom de infância. Quarto Distrito. Manhã legítima, embora fosse quase meio-dia. Por que tanta vitalidade, tanto bom humor de repente, tanta expansão? Estava feliz? Estava excitada? Sentia o verão extemporâneo, o coração que lhe batia entre as costelas e alegrava-se com a terra nua, o reboco resplandecente das paredes, as enormes pilhas de tábuas aquecidas no pátio, o caminhão estacionado, o cheiro bom do escritório: papel, tinta de carimbo, madeira nova, serragem, graxa, verniz cozinhando ao sol. (FAILLACE, 1983: 85)

Cheiros, cores, crianças, trabalhadores, pescadores, todos na rua, uma paisagem que misturava o que a cidade poderia oferecer de estrutura, mas que sustentava um ar interiorano, apesar das fábricas e indústrias. Conforme Leila Nesralla Mattar (2010), o Quarto Distrito foi promessa de polo industrial. Enquanto esse vinha se desenvolvendo desde o início do século como polo industrial da cidade, atraindo a população pela grande possibilidade de emprego, também foi fundamental para a formação de uma comunidade de enorme diversidade étnica na cidade. Ainda que um cenário um tanto

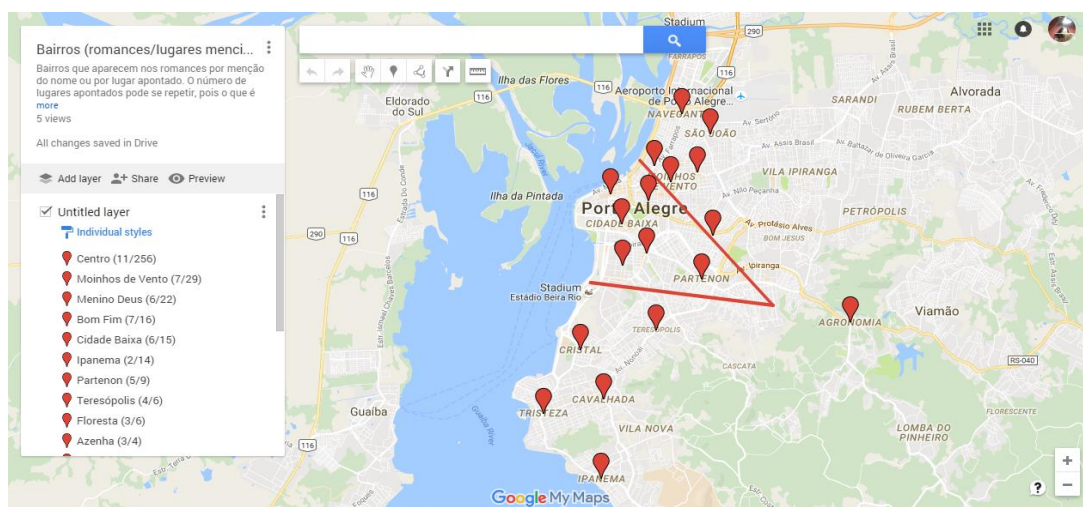
⁸⁴ Alguns desses trechos já foram mencionados neste mesmo capítulo quando se falou do centro ou mesmo da rua Voluntários da Pátria.

⁸⁵ Um dos projetos está disponível em <http://quartodistrito.tumblr.com/>. Há informações divergências sobre os limites do Quarto Distrito, mesmo em projetos e mapas oficiais. Outra informação encontrada sobre a composição do distrito foi a dos bairros Floresta, São Geraldo, Navegantes, Marcílio Dias, Farrapos e Humaitá. Ainda hoje há um grande interesse na “revitalização” desse espaço urbano, como pode-se ver no seguinte link <http://4distrito.wordpress.com>. Acessados em 25/07/16.

inóspito em alguns pontos mais periféricos de sua descrição no romance, o distrito também tinha suas surpresas, ruas residenciais e bonitos jardins. Atravessado pela Avenida Voluntários da Pátria, o Quarto Distrito é um termômetro, no romance de Faillace, para mensurar o desenvolvimento da cidade em várias perspectivas, por exemplo, em estrutura, urbanização, atividades sociais e culturais, comparando o centro e a periferia:

Escrever sobre a cidade de Porto Alegre no período da sua industrialização consiste em reunir fragmentos de múltiplos espaços que, por vezes, constituem realidades que se confrontam. De um lado, o centro, onde a metrópole luminosa dos altos edifícios mostrava a sublimação do aço e do cimento, bem como o centro do poder e do conhecimento. De outro lado, o bairro dos operários, o desenvolvimento técnico-industrial e os seres humanos que ali residiam. (MATTAR, 2010:17)

Os demais bairros mencionados nos romances se espalham pelo mapa da cidade. Suas menções nos ajudam a compor o mapa das áreas mais literárias de Porto Alegre. O mapa abaixo pontua e divide essas localidades:



Na área mais central, dividida pelos traços, é onde se concentra o maior número de citações de lugares. Depois, tanto na parte de cima, como na parte de baixo do mapa, as menções se equilibram, como podemos relembrar com o gráfico estabelecido no início deste subcapítulo (ver página 164).

4.5 Parques e praças: do uso ao planejamento da natureza

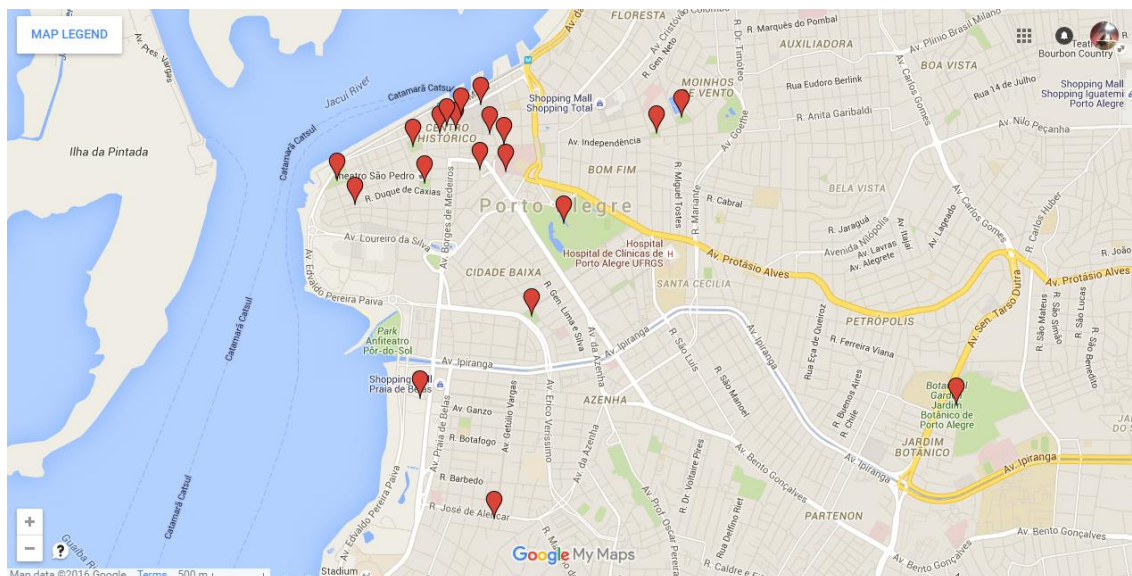
Contemporaneamente, uma praça ou parque é um espaço relativamente amplo, público e urbano que prioriza o pedestre. É um espaço de encontro, de convivência, de recreação, e é também um espaço político, ligado a *polis*, no sentido de cidade e cidadão. Em geral, praças e parques possuem jardins ou plantas e árvores, bancos, largos, passeios, algumas podem conter fontes ou espelhos d'água. A ideia de praça surge na ágora grega, à qual as necessidades da cidade-estado estavam conectadas. Era na ágora que se tomavam as decisões públicas e que o comércio de mercado acontecia. Modernamente, as praças foram aparecendo ao redor das igrejas e nas proximidades dos palácios. Além das atribuições gregas, soma-se à praça moderna a contemplação, o lazer cultural e físico e, mais tarde, um elemento de urbanismo. No Brasil, a praça surge no período colonial, também diante de igrejas e capelas e apenas mais tarde vai ter ajardinamentos, adicionando o elemento da contemplação e do urbanismo tardiamente na sua função.⁸⁶

Conforme relatório da Secretaria do Meio Ambiente, Porto Alegre possui 616 praças urbanizadas, ocupando uma área total superior a quatro milhões de metros quadrados. A mais antiga registrada na capital fica na Rua dos Andradas, é a praça Brigadeiro Sampaio, antigamente conhecida como Largo da Força, datado de 1865. Ainda conforme o relatório, a manutenção e a qualificação dessas áreas é uma premissa da qualidade de vida na cidade e deve ser uma função da prefeitura municipal.⁸⁷

No recorte abaixo, podemos ver a localização das praças, parques e largos mencionados nos romances elencados no *corpus*:

⁸⁶ Conforme MARX, Murillo. *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: EDUSP, 1980.

⁸⁷ Informação no site da Secretaria do Meio Ambiente disponível em http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smam/default.php?reg=5&p_secao=160, acessado em 12/08/2016.



A aglomeração maior verifica-se no centro da cidade, um total de vinte áreas mencionadas, sendo essas: Praça da Alfândega; Praça Quinze de Novembro; Praça dos Bombeiros; Praça da Matriz; Praça Montevideo; Praça do Portão; Praça da Harmonia; Praça Parobé; Alto da Bronze; Largo da Prefeitura; Praça Argentina; Praça Dom Feliciano; Praça Otávio Rocha. As demais praças e parques não se concentram em um lugar apenas, sendo essa: Jardins do DMAE; Praça Júlio de Castilhos; Parque da Redenção; Praça Garibaldi; Parque Marinha do Brasil; praça (do Menino Deus); Jardim Botânico.

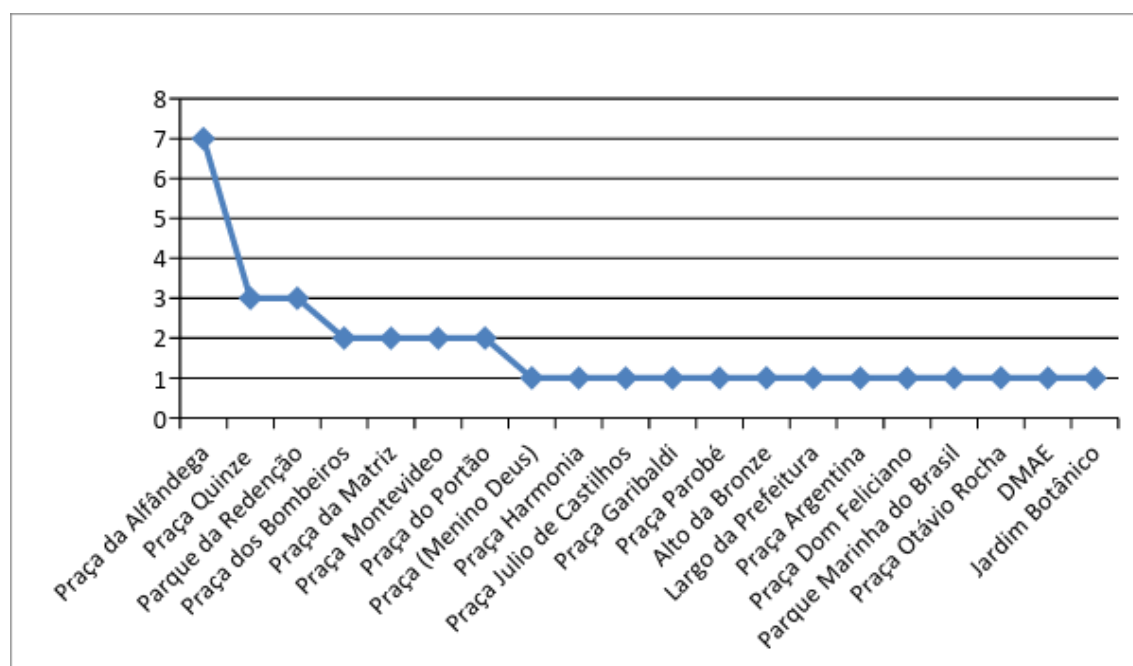
O romance *Mário/Vera Brasil* 1962-1964 é o que cita mais praças, há menção de oito praças diferentes e, ao longo da história, as personagens transitam diversas vezes por parques e praças. Esses são os lugares em que Mário e Vera geralmente procuram para seus encontros românticos, mas também é um lugar de passagem (para o trabalho ou para o cinema, por exemplo) e de espera. No conjunto das cenas, o romance traz a descrição dos passantes, velhos, crianças, homens obscuros, por vezes figuras grotescas. A praça parece ter o poder de aglutinação de diversos tipos.

A função da praça na cidade muda com o tempo. Nos primeiros romances, de uma perspectiva cronológica, a praça é local de passeio e contemplação, assim como de celebração religiosa. Depois, sua utilização se resume a passagens. Pontualmente, nos romances *Mãos de cavalo* e *Habitante irreal* tem utilidade específica. No primeiro, Hermano lembra de que, ali no Parque Harmonia, houve uma bienal de arte e que neste

evento sua mulher expôs uma obra. E no segundo, Donato, o protagonista da segunda parte, na praça Otávio Rocha e DMAE, performa seus protestos.

Uma observação de caráter geral possibilita afirmar que, em todos os romances em análise, há referência a praças ou parques, com exceção de *Estrada nova*, em que não há menção a esse tipo de espaço.

No gráfico abaixo está expresso o número de romances em que cada praça é citada.



A praça mais mencionada é obviamente a da Alfândega, que ganhou a alcunha pela função do prédio dedicado a essas funções, que ficava nas imediações da Rua da Praia. Ela nasce como um mercado ainda do século XVIII, chamando-se Praça da Quitanda. Além desses dois nomes também se chamou Praça Senador Florêncio, referência que aparece apenas em *E as águas invadiram a metrópole* (alternadamente com seu nome atual). Desde seu surgimento até hoje, a praça vem sofrendo modificações grandiosas, como a chegada e a remoção dos quitandeiros, prédios que são erguidos e demolidos, ruas abertas e fechadas, metade do século XIX tem início sua arborização e estetização. Os aterros e os prédios dos arredores também modificaram sua relação com os cidadãos.

A Praça da Alfândega se encaixa no movimento de ocupação das praças, sendo mais mencionada nos romances que transcorreram até os anos de 1970. Coração de

Porto Alegre e em muitos trechos já descrita, pois é difícil destrinchar categorias que compõem uma paisagem, é esta a praça que recebe primeiramente iluminação pública e é por ela que transitam os trabalhadores de toda a sorte que o centro povoam. Por exemplo, nesse trecho de *O perdão*, onde conversam Armando e Jorge, ambos de classe social alta “[...] Armando sentado ao lado de Jorge, num dos bancos da Praça da Alfândega” (OLIVEIRA, 1910:132) dá a impressão de área de convivência, tanto que, em seguida, três colegas de Armando vêm lhe cumprimentar pela distinção em uma prova e cheios de *salamaleques*, como a autora diz, conversam e se despedem.

Personagens de todo o tipo, Neco Borba e Chiquita, Armando e Jorge e até Stella, o coronel Pedrosa, Salu, Chiquita, o professor Clarimundo, Aldo e Doris, Mário e Vera, o pequeno João fizeram suas paradas, suas travessias e lançaram seus olhares sobre a praça da Alfândega. Todos eles ajudam a dar sentido ao que hoje a praça soma de memórias, ao que hoje é sua paisagem. No entanto, há um índice que aparece no início dos anos 1990. Talvez a degradação e o abandono do centro tenham deixado a praça menos atraente, o centro menos disposto, e ela desaparece dos romances, voltando apenas nos anos 2010 com Tailor Diniz em *Um crime na feira do livro* (2010) e depois com Jeferson Tenório, em *O beijo na parede* (2013).

Nas imediações da Praça da Alfândega também está a segunda praça mais mencionada: a praça Quinze de Novembro que, como a da Alfândega, tem uma história longa e cheia de mudanças. Inicialmente chamada de Largo do Paraíso, passou por diversas modificações massivas na sua estrutura, como a construção do primeiro mercado público de Porto Alegre, bem como a de um coreto e um quiosque-bar para que a população pudesse comprar refrescos. Essa praça, por ser caminho para o mercado e travessa para diversos pontos importantes da cidade, parte de seu coração pulsante e de suas vias móveis como bondes e ônibus, tem sua estrutura mutável, tendo sido até meados do século XIX depósito de lixo da cidade. Depois do seu aterro, da construção do chalé e da proliferação do comércio ambulante e graças ao primeiro abrigo de bondes, seu destino mudou.

Seus melhoramentos datam da segunda metade do século XIX. Na década de 1920, com as mudanças no trânsito e na linha dos bondes, foi preciso reduzi-la. A praça aparece bastante no trajeto de Naziazeno em *Os ratos*, por estar perto da prefeitura, do mercado e dos cafés e por ser destino dos bondes. Nela resiste um item importante: o

Chalé, tão antigo quanto a própria. Em *Rastros do verão* há uma cena de três páginas, em que o protagonista encontra um garoto e a intriga do livro tem início lá:

O garoto levantou-se, tinha gostado da ideia do chope no Chalé. Levantei-me também. Percebi que a praça Quinze naquele ponto era escura, com árvores de copa cerrada. E mais escura estava pela proximidade do temporal. Andávamos para o Chalé em meio a uma forte ventania, me irrompeu a imagem de um coração pulsando nu ambiente cavernoso insondável, e pensei que aquele garoto ali tinha isso dentro dele.

Mal entramos no Chalé começou a desabar a chuva. (NOLL, 1986:12)

Um homem chega a Porto Alegre, se junta a um garoto desconhecido e sentem que estão ligados por fatores metafísicos, emocionais, e vão tomar um chope. A praça escolhida, ao contrário do clima desértico no qual o romance está embebido, está povoada. Há o restaurante, as pessoas do restaurante, clientes e funcionários, vendedores ambulantes. Naquela praça, a vida parece retomar a cidade e até o clima muda. Antes tudo era lento, agora, ventania, escuridão e um temporal se aproximando. Talvez a praça seja mesmo onde a vida da cidade aconteça, e com ela todos seus eventos fortuitos, como encontros ou não.

A terceira praça mais mencionada, na realidade não é uma praça, é um parque: o Parque Farroupilha ou Parque da Redenção, o maior da cidade. O local já esteve bem longe de ser qualquer atração urbanística. Os trâmites para a recuperação da então chamada várzea do Portão, um charco intransitável, que a princípio foi requerido para pastagem de gado e treinamento de tropas, iniciaram-se em 1807. Cerca de vinte anos depois foi projeto de Jardim Botânico e Passeio Público, tendo sido negado o seu plano de loteamentos. Durante a Revolução Farroupilha, a várzea foi invadida e algumas edificações foram erguidas irregularmente ali. Foi depois disso que alguns dos projetos se concretizaram como o passeio e o jardim, e a então várzea passou a se chamar Campo do Bom Fim, e ao seu lado um quartel foi construído, mais tarde adaptado para Escola Militar. No fim do século XIX, torna-se Campo da Redenção e começa-se pensar em sua urbanização. Quem inicia os trabalhos de urbanização do parque é o Intendente Otávio Rocha, o mesmo que planeja o Viaduto da Borges de Medeiros. É em 1935 que o espaço passa a se chamar Parque Farroupilha em função da exposição comemorativa ao centenário da Revolução Farroupilha, apresentando grandes mudanças como construções de comércios em suas bordas. Trinta anos mais tarde é a reconstrução do

auditório Araújo Viana (demolido da Praça Marechal Deodoro) que marca mais uma vez o parque.

Enquanto em *Estrychnina e O perdão* o local não é mencionado, em *Caminhos cruzados*, temos uma espécie de ampliação da vida quando o parque é descrito “*Luzes no Parque da Redenção. Bondes que passam. Uma visão mais larga do céu. As estrelas. Vontade de chorar*” (VERISSIMO, 1976:152).

Em *Os voluntários*, o parque aparece com uma função pouco lembrada da Redenção, a de zoológico “*Sáímos dali, fomos caminhando sem destino, chegamos ao Parque da Redenção. De suas jaulas os animais – o guará, os macacos, o gato-do-mato – nos olhavam. [...] Sentamos num banco, começamos a pensar em como arranjar dinheiro*” (SCLIAR, 1979:70-71). Um índice de paisagem bastante complexo, um zoo na metrópole em construção. Ali, a função da contemplação da natureza realmente se presta.

No romance de Faillace, é na Redenção que o clima pré-golpe de 1964 começa a se estabelecer. Podemos ter essa ideia quando, numa cena, guardas abordam Mário e Vera e lhes pedem que mostrem seus documentos, porque, segundo a polícia, é sempre preciso estar identificado, ainda mais quem frequenta praças e parques à noite. A estrutura do Parque Farroupilha na década de 1960 já era basicamente esta de hoje. Aliás, já em 1941 os Jardim Alpino, Europeu e Oriental foram feitos e, após a enchente desse ano, foi estabelecido um espaço que recebeu o chafariz da Praça Pereira Parobé, que já também havia estado na Praça XV de Novembro, criando mais uma ligação para a Praça Quinze. É na década de 1960 que o Auditório Araújo Viana muda-se para lá, outra tentativa de estabelecer conexões com o uso do centro da cidade.

A Praça da Matriz tem uma forte importância nas relações simbólicas na capital, tanto para a política quanto para a religião. Tendo sido chamada de Praça da Igreja, Praça Dom Pedro II, Praça Marechal Deodoro (nome atual) e Praça Benjamin Constant, a Praça da Matriz, seu nome popular, é até hoje o coração cívico da cidade. Apesar da antecipada construção de uma igreja e um paço, na segunda metade do século XVIII, um chafariz e o grande Teatro São Pedro em suas imediações, ainda na metade do século XIX, os melhoramentos da praça em si datam apenas do final do século XIX, quando de sua arborização e estetização.

No início do século XX, a praça havia se tornado um ponto de concentração cultural, pois, além do teatro, ergueu-se a concha acústica do auditório Araújo Viana. Seus melhoramentos ainda seguiram no início daquele século e uma estátua foi inaugurada juntamente com o plantio de roseiras ornamentais. Em 1961, foi palco da campanha da legalidade. Das praças mais mencionadas (Alfândega, Quinze, dos Bombeiros), a da Matriz é a que se afasta levemente das outras, próximas ao Guaíba.

Não é à toa que os dois livros que mencionam a praça da Matriz são os que tocam mais radicalmente em questões políticas: *Mario-Vera Brasil 1962/1964* e *Habitante irreal*, cujo trecho a seguir versa sobre as vantagens da vista do escritório de advocacia onde Paulo, o protagonista da primeira parte, trabalha em 1989:

Neste minuto ele e os dois advogados aos quais está vinculado diretamente estão na sala de reuniões, o xodó do escritório, não só pelos detalhes da decoração [...], mas pela vista da Praça da Matriz: é possível contemplar as copas dos jacarandás, o Tribunal de Justiça, o Teatro São Pedro, uma parte da Assembléia Legislativa, o topo do monumento a Júlio de Castilhos. (SCOTT, 2011:36)

Um oásis no alto do centro, observado pelos poderes da Lei e da Igreja. Oferece música, teatro, se remodela no tempo, traz esculturas e um pequeno parque. Além de centro cívico, soma a igreja e a cultura, numa mistura que se por um lado é positiva, por outro, pode sinalizar um problema. A sensação de vigilância a que ela está exposta e ao mesmo tempo expõe o passante, como se fosse o centro do panóptico, condicionando a liberdade ao olhar de outrem.

Duas outras praças aparecem em dois romances: a praça Montevideu e a Praça dos Bombeiros. Marcada por desapropriações, entulhos, brigas legais, abandono e necessidade, a primeira tem uma história como praça que é muito recente, iniciada em 1916. O seu espaço, porém, fora alvo de discussões desde o início do século XIX. A área começou a ser referida como Praça Municipal apenas em 1901 e recebeu seu nome atual quinze anos depois. Seus melhoramentos datam de 1927 e foram comandados pelo Intendente Otávio Rocha. Ela aparece nos romances *Mário-Vera Brasil 1962/1964* e *Os ratos*, sendo muito importante no último, pois toda a relação de tempo do protagonista Naziazeno está ancorada ali naquele lugar, quando passa e encara o relógio da Prefeitura:

À medida que se aproxima do centro, vai encontrando caras graves, em indivíduos relativamente novos, bem vestidos, rápidos e preocupados. Fazem uma estranha ronda através dos bancos, dos cartórios, etc. Parecem andar sempre prontos para uma festa, o rosto bem escanhado. Estão simplesmente trabalhando [...].

Naziazeno vai andando...

É a segunda vez que consulta o relógio da Prefeitura essa manhã. Esse relógio, lá no alto, na torre parece-lhe uma cara redonda e impassível... (MACHADO, 2012:32)

Essa é mais uma praça em que algo, um item da paisagem, um *realema*, se transforma numa referência de controle na experiência da personagem. Primeiro, as pessoas andam rápidas e bem arrumadas, ao contrário do protagonista, que anda sem rumo e sem ideia de como vai pagar a conta do leiteiro. Ele não vai ao banco ou ao cartório, mas tem de procurar outros lugares no centro, tem que achar outros meios de chegar ao seu objetivo, ele não está numa festa, nem trabalha. Naziazeno anda e olha o relógio. O romance acontece em vinte e quatro horas, por isso a importância do tempo na narrativa e por isso o relógio incorpora a paisagem com tanta importância.

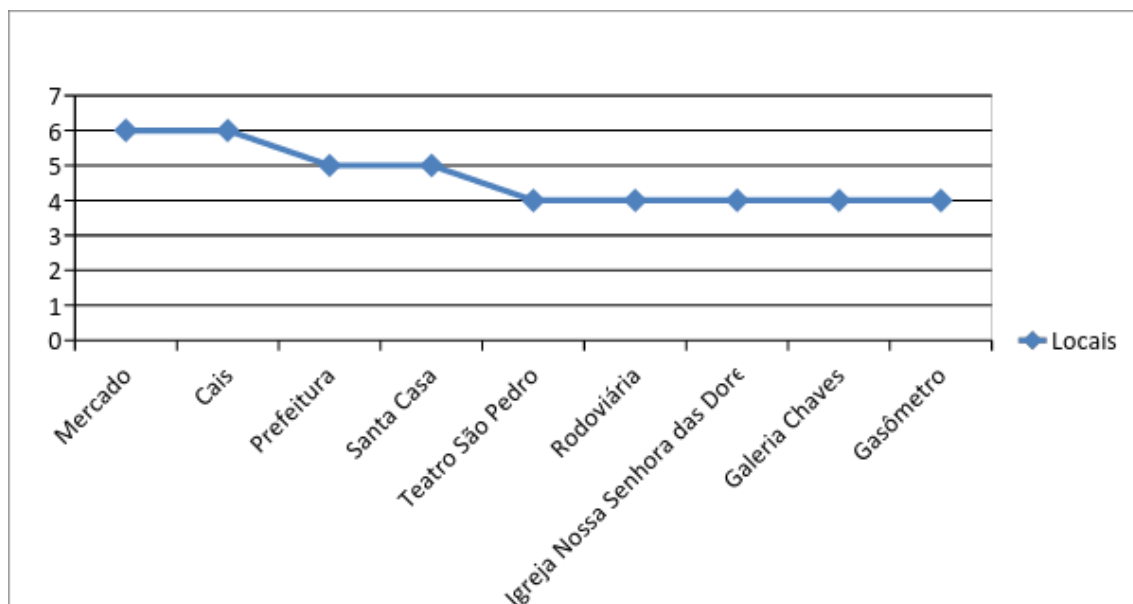
A Praça dos Bombeiros ou Rui Barbosa já foi praia e estaleiro, localizada entre o Caminho Novo e o Guaíba, antes do aterramento da área, também foi abatedouro de gado e chamava-se então Praça das Carretas. Continuou com essas funções até o início do século XX, quando foi instalado o corpo de bombeiros na rua Silva Só. Esta praça é mencionada em dois romances, o de Tania Faillace, romance que mais cita praças em geral e o de Belmonte Marrone, o que mais cita lugares.

As praças têm sua função e seu aspecto bastante modificados ao longo do tempo. Apesar disso, elas são elementos da paisagem urbana que atravessam os tempos, se mantendo como espaços públicos importantes no cotidiano das pessoas. A relação das personagens com as praças é, em geral, uma relação de passagem ou de lazer. A praça é um elemento vital para a dinâmica do movimento urbano. Além de ser um lugar de contemplação, é um lugar de observação, como pudemos perceber. Um lugar onde os poderes se revelam de maneira não óbvia, talvez até velada. O cotidiano acontece também nas praças e, sem dúvidas, para Porto Alegre, esses elementos são relevantes na construção do *ethos* urbano.

4.6 Edificações: memória concreta

As edificações contabilizadas neste subcapítulo compreendem prédios públicos, privados e privados com uso público, sendo esses, em geral, igrejas, teatros, lojas, comércios, indústrias, hospitais, faculdades, universidades, escolas, abrigos, hotéis, docas, clubes, bares, restaurantes, galerias, monumentos, bancos, bibliotecas, livrarias, estações, cinemas, quartéis e residências. Foram registradas um total de cento e trinta e quatro menções de lugares ficcionais e não-ficcionais diferentes e contamos um total de cento e noventa e sete menções a edificações nos treze romances do *corpus*.

Os referentes mais citados podem ser observados no gráfico abaixo:



Depois há referentes que aparecem em dois ou três romances, sendo eles a Faculdade de Direito (3), a Igreja do Rosário (3), os Correios e Telégrafos (3), Cinemas (3), a Casa de Correção (2), o Preço Fixo (2), o Cine Imperial (2), a Ponta da Cadeia (2), o Hospital Beneficência Portuguesa (2), o Clube do Comércio (2), o Cinema Apolo (2), o Auditório da Rádio Farroupilha (2), a Escola de Medicina (2), Aliança Francesa (2), Aeroporto Salgado Filho (2) e o Hospital Moinhos de Vento (2).⁸⁸

⁸⁸ Exponho aqui em nota a lista geral das edificações e monumentos na ordem e na grafia em que aparecem nos romances e por cronologia de obras: Teatro São Pedro, Capela do Menino Deus, Colombo, Detenção, Casa de Correção, Preço Fixo, Igreja Nossa Senhora das Dores, Gazômetro (Usina, Usina Elétrica, Gasômetro), Uma farmácia na rua dos Andradas, Santa Casa (Santa Casa de Misericórdia), Capela do Senhor dos Passos (na Santa Casa), Faculdade de Direito, Hotel Lagache, Docas, Livraria Americana, Drogaria Inglesa, Casa de Leonardo e Estela na Independência, Trapiche da Costeira, Bosque

Começemos pela edificação mais mencionada nas narrativas: o Mercado Público. Nas proximidades de onde repousa o atual mercado, desde 1781, havia barracas e bancas de comércio. Portanto, a área que se destinou ao prédio estava marcada pelo *ethos* da população porto-alegrense ainda vila. A primeira edificação chamada mercado que a cidade teve data de 1844 e se situava na atual Praça Quinze de Novembro. Esse mercado informal lá permaneceu até por volta de 1870, numa já arborizada e precariamente estetizada área, quando da construção do “novo mercado”, sendo o antigo demolido. Durante algumas décadas, o “novo mercado” passaria por uma reforma e um projeto para a construção de um segundo andar seria aventado em 1909. Nessa época, além dos armazéns de comércios de secos e molhados, o lugar abrigava também ferragens, um hotel, algumas barbearias e uma companhia de seguros. Durante sua reforma em 1912, o prédio sofreu um terrível incêndio, tendo seu interior destruído quase completamente. Seu interior foi remodelado em concreto e ferro e, desde 1913, sua estrutura se mantém intacta, em que pese a enchente de 1941 e os demais incêndios em 1979, quando houve seu tombamento, e 2013. Antes desse último incêndio, ainda nos anos 1990, o mercado teve projeto de restauro que buscou a preservação do prédio.

Como descreveu Andradina de Oliveira, o mercado é o empório que o ventre insaciável da cidade não é capaz de esvaziar, materialmente ou metaforicamente. Ali os

dos Bambus, Confeitaria Americana, Mercado, ACM, Edifício Colombo, Galeria Chaves, Casa Sloper, Cine Imperial, Catedral Metropolitana, Clube de Regatas, Country Club, Araújo Viana (antigo), Ponta da Cadeia, Palacete dos Pedrosas, Igreja do Rosário, Correios e telégrafos, Estátua do Barão do Rio Branco (Alfândega), Prefeitura, Café do Duque, Casa do Andrada, Biblioteca, Café Nacional, Cais, Relógio (da prefeitura), “Tabacaria”, Rocco, Cinemas, Hospital Beneficência Portuguesa, Clube do Comércio, Ponte do Menino Deus, Rodoviária, Hipódromo dos Moinhos de Vento, Palácio do Comércio, Café na esquina da rua do Rosário com a Andradins, Capitólio, Quartel do Sétimo Batalhão, Edifício Imperial, Woltmann, Casa Masson, Cinema Apolo, Posto de Emergência da Rua Independência, Hospício, Estação Ferroviária, Bar-restaurant Lusitânia, Teatro Coliseu, Auditório da Rádio Farroupilha, Lojinha de Confecções, Colégio Júlio de Castilhos, Cabo Rocha, Mônica, Cabaré das Normalistas, Maipú, Marabá, Treviso, Magestic, Cabana do Turquinho, Grutinha da Glória, Loja Nova Jerusalém, Banco da Província, Caixa Econômica Federal, Faculdades, Abrigo da Carris, Teatro Leopoldina, Cultural, Viaduto da Borges, Escola de Medicina (Faculdade de Medicina), Lojas Americanas, Chalé da praça XV, Passarela (que sai da rodoviária), Igreja Anglicana, cinema Vitória, Aliança Francesa, Aeroporto Salgado Filho, Efraim, Cavalinhos do carrossel, Hospital Mãe de Deus, Hospital Moinhos de Vento, Recanto Espanhol, Cemitério, Esplanada, Câmara dos Vereadores, Posto Ipiranga, Bar Ocidente, Baltimore, Carrocinha do seu Pestana, Fim de Século, Apartamento de Arienne, Casa de Paulo, Mariu’s, Assembleia Legislativa, Monumento a Júlio de Castilhos, Loja Petipá, Boate Enigmas, Taj Mahal, Teatro de Arena, Casa de Henrique, Luísa e Donato, Grêmio Náutico, Galeria do Rosário, Madeireira e Serraria Severiano, Café do Porto, Shereton, Sorveteria na Barreto Viana, Moinhos de Vento Shopping, Salão de Atos da UFRGS, Livraria quase na Fernandes Vieira (Palavraria), Casa de João, Cemitério Municipal, Cortiço da Estela, Restaurante na Farrapos, Terreiro da Mãe Tereza, McDonald’s, Livraria na Riachuelo, Supermercado, Bar do Joaquim, Quitanda.

cruzamentos não são gratuitos. E se cruzarmos as informações dos outros dois elementos mais citados nos romances, o cais e a prefeitura, podemos notar que obviamente as histórias se entrelaçam com outros elementos presentes em categorias diferentes, como, por exemplo, a praça da Alfândega e a Praça XV, a Rua da Praia e a Voluntários, entre outras, afinal os elementos ocupam um espaço na cidade que está e sempre foi intimamente conectado. Observamos nas andanças de Naziazeno e Vera, em diferentes romances e tempos que, por ambos trabalharem em alguma repartição central, frequentam as mesmas praças, em que pese os trinta anos de distância temporal entre as personagens. Frequentam o mercado, alguns cafés e olham para o mesmo relógio na torre da prefeitura:

O relógio da Prefeitura marcava pouco mais de oito horas. Vem-lhe um quadro: a repartição toda aberta, vazia, [...]. Nem ele há de cumprir logo assim, sem exame, aquele plano de chegar sempre cedo à repartição. [...]

Para “encher” esse tempo que lhe falta, há uma alternativa: sentar na praça, entrar no café. Sentar nu, banco de praça é *esfriar*, perder aquele “impulso”. O café é o rebuliço. Pra o café, pois.

Do café do mercado a esse outro café [...]. (MACHADO, 2012:21-22)

Na primeira metade do século XX, apesar de algumas oscilações econômicas, as cidades do Rio Grande do Sul registram um aumento populacional, industrialização e crescimento econômico grande e que culmina na década de 1930, conforme Sandra Jatahy Pesavento (2002). A cidade abriu diversas avenidas, implantou e aumentou seu oferecimento de luz elétrica, implantou também novas linhas de bonde de tração animal, elétricos e motorizados, arborizou e reestabeleceu praças, além de ter feito alguns aterros no Guaíba.

O cais do Porto carrega em sua localização o berço de Porto Alegre, mas a história da sua construção é lenta e marcada por desavenças. Primeiramente, às margens do Guaíba se instalaram trapiches e rampas, para que o comércio pudesse ser efetuado junto às praças e ao mercado que se estabelecia. A responsabilidade pela instalação e manutenção desses armazéns e empresas era dos moradores. Apenas em 1833 é que se encaminha uma solicitação formal à administração pública para a melhoria e expansão da área. Porém a proposta ainda previa que as melhorias fossem pagas e executadas às custas dos proprietários de terras e serviços ali alojados. Nada foi feito até uma mudança mais ampla acontecer. Com o início da construção do primeiro mercado no

Largo (ou praça) Paraíso (hoje Praça XV), também se iniciou a construção de uma doca que só ficaria pronta em 1852. O primeiro projeto formal para um porto na cidade foi entregue em 1899. Daquela até sua substancial e mais moderna construção, em 1912, o cais sofreria mudanças bem como a geografia da margem do Guaíba com seus aterros. Eis uma foto dos trabalhos realizados à época para ilustrar melhor a dimensão das mudanças:



Fonte: http://www.popa.com.br/cartas_mapas/porto-de-porto-alegre_historia/

Incrivelmente não há um relato incisivo das mudanças do leito do Guaíba ou mesmo do cais. É parte do *ethos* da cidade modificar a área em que terra e água se encontram, característica talvez da maleabilidade que se cria nesta mistura. O único romance a apontar preocupação por suas mudanças foi *E as águas invadiram a metrópole*, mas somente por causa da catástrofe. Ali o autor diz que a cidade teria invadido o espaço do rio:

Grande parte da cidade transformou-se num extenso lençol prateado discretamente dourado pelos brilhantes raios solares.

As águas subiram até o cais, galgaram o dique do porto, espiaram para dentro da cidade e avançaram resolutamente pelas ruas mais próximas. (MARRONI, 194[?]:156)

As obras no porto e no cais também se encontram neste período, começando em 1911 e terminando em 1921, apesar de que a inauguração dos armazéns A e B e do pórtico central tenham ocorrido apenas em 1922. Depois disso, o cais teve obras em 1927 e de 1935 a 1936 o primeiro frigorífico de Porto Alegre foi instalado. Somente em 1937 é que o Cais Mauá teria seu projeto completo. Entre 1947 e 1949 a parte do cais de Navegantes foi implementada, levando a uma mudança enorme na sua extensão, precisamente 3.506,96 metros. Na segunda metade do século XX, o Cais Marcílio Dias foi erguido e aterros foram sendo feitos paulatinamente até 1962.

O edifício da prefeitura foi construído na virada do século, entre 1898 e 1901, e sua arquitetura suntuosa condiz com as obras no Estado à época. Segundo informações do site da própria prefeitura, quanto à história do prédio,

o Paço Municipal traduz o gosto pela monumentalidade e pela suntuosidade Eclética vigorantes no Rio Grande do Sul no período positivista. Possui em sua unidade as características básicas de uma arquitetura com matrizes classicistas. Entre elas pode-se destacar a sobreposição das ordens arquitetônicas (dórica no térreo, simbolizando o Poder e a coríntia no alto, significando a Harmonia e a Justiça), a forte marcação dos planos horizontais, a emergência da edificação em relação ao espaço circundante, a importância de todas as fachadas, o tratamento das aberturas, a utilização de cornijas, arquitraves e platibandas.⁸⁹

Obra do arquiteto italiano João Antônio Luiz Carrara Colfosco, sofreu várias reformas para suportar a estrutura crescente da administração até que em 1947 a nova sede da prefeitura foi inaugurada na rua Siqueira de Campos, logo atrás do Paço Municipal. Durante as décadas de 1930 e 1940, Porto Alegre tem a tendência de se verticalizar e a área central começa a ficar tomada de edifícios comerciais e de escritórios, a nova prefeitura é um índice dessa nova configuração de cidade.

Saindo um pouco da área mais relevantemente mencionada na literatura mapeada, encontramos a Santa Casa de Misericórdia que tem uma história tão longa quanto a do surgimento da vila. Porto Alegre entrava no século XIX sem algo que pudesse ser chamado de hospital. Havia enfermeiras e médicos que atendiam a domicílio, mas não havia um lugar maior que uma enfermaria para tratar dos doentes.

⁸⁹ Disponível em http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?p_secao=68. Acessado em 29/07/2016.

Com a chegada do Irmão Joaquim Francisco do Livramento, a Santa Casa de Misericórdia começa a ser estabelecida em 1806. Apesar de já existir e atender às necessidades da comunidade, sua inauguração data de 1826 e os primeiros registros de pacientes, de 1834. A evolução administrativa e funcional do hospital é grande e rápida. Antes do final do século XIX já havia sido instalada uma escola de medicina e, em meados do século XX, um bloco cirúrgico funcionava no prédio. Na década de 1940, já havia a necessidade da criação de hospitais satélites, ligados administrativamente à Santa Casa e ampliação da sua área com construções anexas. O hospital foi pioneiro em alguns tipos de transplantes no Estado. Sua localização é chave para a cidade, pois situa-se entre duas principais ruas, a dos Andradas e a Independência, sendo ponto de ligação e ao mesmo tempo de cisão no traçado urbano.⁹⁰

A Santa Casa aparece já no nosso primeiro romance, elemento central da paisagem no final da trama. Depois que Neco e Chiquita se envenenam não há outro lugar que se possa recorrer:

Meia dúzia de vizinhas piedosas tomaram carinhosamente do corpo e o levaram para o leito, enquanto que a autoridade policial ordenava ao seus soldados que fossem buscar uma padiola à Santa Casa, e os repórteres invadiam os aposentos, revolvendo tudo, bisbilhotando todos os cômodos [...]. (AZURENHA et al. 1998:148)

Chiquita é levada à Santa Casa e, mais tarde, Neco também. Além disso, num trecho adiante sabemos que Neco teve seu corpo encomendado na capela do Senhor dos Passos, que fica dentro do prédio da Santa Casa. Tudo girava em torno daquele hospital na virada do século. Apenas na década de 1940, temos a menção a outro hospital nos romances (o da Beneficência Portuguesa), que se situa muito próximo à Santa Casa. Na década de 1950, aparecem o Hospital São Pedro, no Partenon, chamado em *Estrada nova* de hospício. Mais contemporaneamente, surgem nas narrativas o Hospital Mãe de Deus e o Moinhos de Vento. Ainda assim, a Santa Casa continua sendo mencionada nas narrativas, como é o caso de *Rastros do verão*. Nesse romance, o protagonista procura pelo pai doente, que, ao que indicava uma carta, estaria na Santa Casa. A cena é longa e como tudo no livro tem uma descrição bastante onírica e delirante, como quando encontra o Senhor Tedesco, suposto amigo de seu pai:

⁹⁰ Mais informações sobre a Santa Casa de Misericórdia podem ser encontradas em <https://www.santacasa.org.br/pt/institucional/historico>. Acessado em 30/07/16.

Eu entrava na Santa Casa, em meio a pessoas que passavam, e vi um velho de bengala que saía. Em outra situação aquele velho talvez não me chamasse o olhar, mas ali a sua presença como que me tomou. Voltei a cabeça para continuar seguindo o seu andar pouco seguro mas incrivelmente silencioso. Dei alguns passos de volta à rua, o velho parou. Eu parei também.

O velho estava na calçada, e ele então se virou para a fachada da Santa Casa, ergueu a bengala, e a apontou trêmula em direção a uma janela. Depois continuou andando pela rua, [...]. (NOLL, 1986:70)

A Santa Casa é um realema constante na paisagem de Porto Alegre, mais onírica na descrição de Noll, mais realista em *Estrychnina*, e presente no transcorrer do século.

Quase na mesma latitude, no mapa, mas talvez saindo um pouco da rede principal de ruas e edificações mais presentes nos textos, o Theatro São Pedro faz conexões com outro centro nervoso da cidade, não tão orgânico, em um sentido de necessidades básicas. Como já mencionado, a área onde ele está ocupa um lugar em que as necessidades simbólicas se agrupam: o teatro, a igreja, os poderes. Em 1833, alguns cidadãos formaram uma sociedade para requerer a construção de um teatro, mas foi somente em 1858 que o prédio foi inaugurado, provavelmente devido a atrasos de verbas e à paralisação de quaisquer obras durante os anos da Revolução Farroupilha. A história da construção do Theatro São Pedro está ligada à da Santa Casa, pois em troca do dinheiro destinado à casa de espetáculos, seus rendimentos deveriam ser revertidos em benefício do hospital. Junto com seu usufruto, a degradação patrimonial marcou este prédio até 1973, quando foi fechado e um longo processo de restauro se prolongou até 1984, quando da sua reabertura e aprimoramento estrutural e técnico.

Mais do que tudo isso, o teatro São Pedro é a referência paisagística que inaugura o presente *corpus* de pesquisa. Em nota de rodapé na edição de *Estrychnina*, fixada por Luís Augusto Fischer, ele comenta que pela descrição do ambiente e por indicações na sequência da trama, como as ruas pelas quais as personagens seguem na saída, trata-se mesmo desse teatro.

O teatro é também citado em *O perdão* e *Caminhos cruzados* e desaparece da literatura até sua volta em *Habitante irreal*, quando da cena anteriormente citada em que a Praça da Matriz ganha uma descrição panorâmica. Assim é o movimento de diversos desses itens mais importantes da paisagem: são constantemente reinventados, de modo que são sempre os mesmos, mas nunca o são realmente. Sejam referentes

arraigados a mais tempo ou não, estão em constante tensão e mudanças e é sempre fácil encontrar a rede que os integra numa leitura de paisagem integral, por paradoxal que isso seja, digo no sentido de a cidade ser uma espécie de palimpsesto.

Por exemplo, a ideia de uma estação rodoviária é relativamente recente. A data oficial da primeira rodoviária do Estado e também do Brasil é de 19 de abril de 1939, em Vacaria.⁹¹ Os bilhetes de viagem eram escritos nas costas dos ingressos do cinema Guarany. Antes disso os serviços de ônibus eram oferecidos por pequenas companhias de um veículo apenas, sem horário ou ponto de parada para recolhimento ou chegada de passageiros. Curiosamente, o fato se dá por causa da distribuição de rolos de filmes para os cinemas do Estado.⁹² Dois anos depois, Porto Alegre oficializava uma pequena sala no edifício Coliseu, praça do mesmo nome, que seria sua primeira estação rodoviária. Antes disso o sistema era aquele mencionado anteriormente, sem haver uma centralização das funções do transporte rodoviário.

Nos anos que se seguiram, no contexto da Segunda Guerra Mundial, muitas rodovias foram implementadas no Brasil inteiro e os trens e bondes foram perdendo espaço para os motores a combustível. Assim, a demanda de viajantes aumentava e logo começaram a surgir mais companhias de transporte, com mais frota e horários. Com esse aumento, a Praça do Coliseu ficou pequena para comportar os ônibus, havendo a primeira mudança da rodoviária para o Largo Visconde de Cairu, em frente ao Palácio do Comércio, mas logo seria removida para a Praça dos Bombeiros, em 1954. Antes de ocupar o local atual, a rodoviária ainda esteve na Rua da Conceição número 93 e nesse endereço se estabeleceu a Veppo & Cia. Ltda., companhia de transportes e sistemas rodoviários encabeçada por Júlio Castilhos de Azevedo e Vespasiano Júlio Veppo, o antigo dono do cinema Guarany, de Vacaria, onde a primeira rodoviária do Brasil havia sido instalada. A rodoviária, no local em que hoje se encontra, foi inaugurada no dia 28

⁹¹ Há uma foto da estação rodoviária do município de Marília em São Paulo que tira o crédito da cidade de Vacaria, porém não há data na foto, apenas diz-se que foi tirada em 1938, um ano antes da inauguração da rodoviária de Vacaria. A foto pode ser acessada no blog *O fato* da UNESP, disponível em http://fatounesp.blogspot.com.br/2013/04/84-anos-de-marilia-curiosidades-1_21.html.

⁹² Conforme SINDICATO DE AGÊNCIAS E ESTAÇÕES RODOVIÁRIAS NO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. *No tempo das estações: a história das estações rodoviárias do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Clo Sbaredelotto / Fosforográfico Design Editorial: 2007. Pesquisa de Olides Canton e texto de Eduardo Cabeda.

de junho de 1970, modificando massivamente a geografia e a ocupação da cidade naquela área, especialmente no que diz respeito à construção de hotéis.

Em *E as águas invadiram a metrópole*, a rodoviária está ainda localizada na Praça do Coliseu, bem na época de seu surgimento. Depois algo como a rodoviária e o movimento dos ônibus é ressaltado em *Estrada nova* e pela mesma época fictícia em *Os voluntários*. O período do surgimento do conceito de rodoviária e viagens rodoviárias é onde há a maior concentração de menções desse referente. Nos anos que se seguiram, com o abandono geral e a degradação do centro e da área anexa ao Guaíba, somados à inviabilização do uso pedestre das imediações, priorizando os serviços de veículos, a área se tornou perigosa. Mais tarde, a rodoviária só será citada no romance *Rastros do verão*, pois é por ela que o protagonista chega a Porto Alegre.

Outro item da paisagem, que se estabeleceu com suas duas marcantes torres quase na ponta da península, é a Igreja Nossa Senhora das Dores. Começada em 1807, a Igreja das Dores é a mais antiga da capital do Estado. Hoje seu acesso pode ser feito pelas amplas escadarias da Rua dos Andradas, mas até 1873 seu acesso principal era realizado pela Rua Riachuelo. Em 1900, sua primeira torre foi erguida e no ano seguinte a segunda, mas somente em 1904 foram retirados os andaimes e a obra estaria completa. À frente da Igreja das Dores, num esboço da cidade feito por Tito Lívio Zambeccari, em 1833, foi estabelecido o local oficial do pelourinho de Porto Alegre. O sítio da Igreja das Dores se liga também com a autonomia da cidade de Porto Alegre. Em 1938, a igreja foi tombada e declarada patrimônio histórico e artístico nacional. Nos anos 1980, sofreu alguns reparos em função da deterioração do seu interior, especialmente o telhado, e nos anos 1990, foram realizados restauros da escadaria e da capela-mor. Desde 2000 vem sendo restaurado gradativamente seu exterior e seus bens e itens interiores, de acordo com o próprio site do restauro.

É na frente da Igreja das Dores que Neco Borba referencia pela primeira vez a sua morte, dizendo à Chiquita que em breve saberia sobre a existência de outro mundo. Em *Os ratos*, é entre as torres da igreja que se localiza uma intrigante “luzinha” que se acende e apaga para os lados do Guaíba; em *E as águas invadiram a metrópole*, a igreja aparece novamente nos passeios pelo centro e em *Rastros do verão*, suas solenes torres são comentadas. A igreja foi mais marcante antes da verticalização da cidade, tanto que nos romances mais atuais acaba desaparecendo junto com a península.

Outro elemento da ponta da península é a Usina do Gasômetro, com longa e intrincada história desde seu surgimento em 1874, como usina de geração de gás hidrogênio-carbonado, na Praia do Riacho. Em 1867 uma lei autorizou a contratação do serviço de iluminação pública na cidade, treze anos depois estava funcionando e, em 1909, passou a oferecer fornecimento para moradias particulares também, o que gerou uma grande reforma em sua estrutura. Até 1928, os serviços eram de controle do município. Mas o prédio às margens do Guaíba foi inaugurado em 1928 e sua também icônica chaminé em 1937. Em relatório de bens tombados da PROCEMPA, há o seguinte registro:

Em 1928, a Cia Energia Elétrica Riograndense (CEERG), subsidiária da multinacional americana Electric Bond and Share, assume o monopólio do setor de produção e distribuição de energia elétrica e a gás na capital substituindo as usinas Cia Fiat Lux, Cia Força e Luz Porto-Alegrense e a Usina Municipal. Segundo o contrato, a nova Companhia deveria manter em funcionamento aquelas três usinas e construir uma nova termoelétrica, inaugurada em 1928 na Volta do Gasômetro. Essa nova Usina, produzindo energia de carvão vegetal, trouxe transtornos para os moradores dos arredores, pois suas duas chaminés não impediam que a fuligem caísse sobre as casas. Foi preciso que, em 1937, fosse erguida a chaminé de 107m, hoje famosa por ser um dos referenciais paisagísticos da cidade.

A usina é forçada a fechar em 1974 em função da crise do petróleo e, após diversas tentativas de demolição, a chaminé e o prédio são tombados pelo patrimônio histórico, respectivamente em 1982 e 1983. Apesar de ser um dos cartões postais de Porto Alegre, suas citações incrementam a paisagem no sentido de iluminá-la, a usina traz de fato a luz. Fora isso, não há ações ou cenas nas suas proximidades.

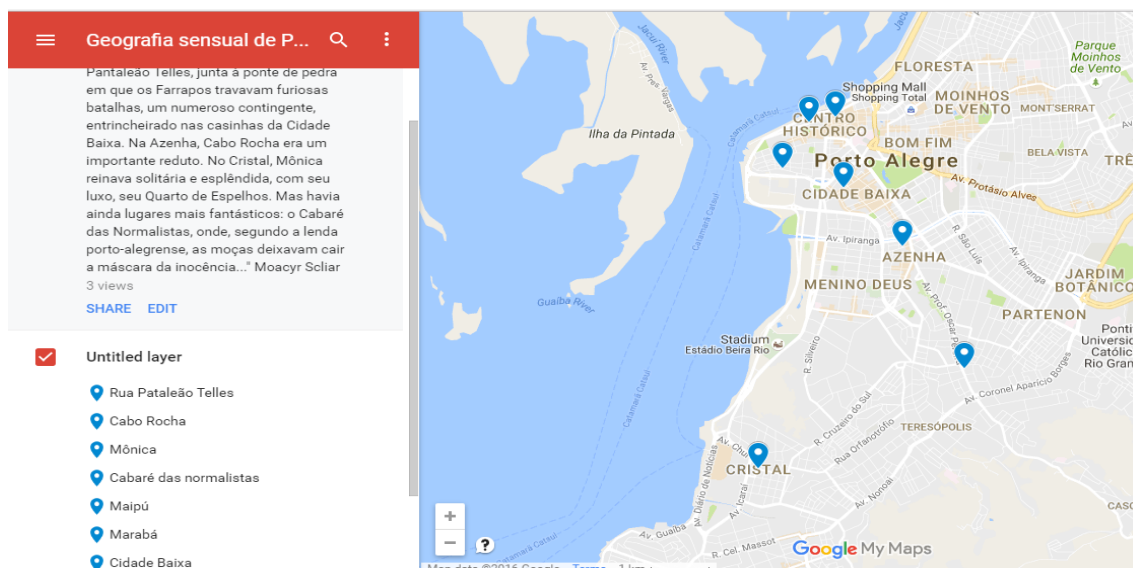
Não é novidade que esses itens mais mencionados sejam os mais antigos da cidade. A Galeria Chaves não foge à regra, sendo a mais antiga galeria comercial da cidade. Sua construção em concreto armado e fachada em estilo neorenascentista é um projeto de Fernando Corona, tendo sido iniciado em 1936. A galeria liga as ruas José Montauray e dos Andradas. A galeria é citada primeiramente no romance *E as águas invadiram a metrópole*, como um lugar da alta sociedade que abrigava casas de chá e confeitarias onde senhoras e senhoritas e distintos senhores aproveitariam a tarde em conversas e guloseimas. Em *Os voluntários*, por exemplo, ela aparece fazendo um contraponto com os estabelecimentos da Rua Voluntários da Pátria. A galeria e seu

charme desaparecem do *corpus* depois do romance de Tania Faillace que se passa nos de 1960.

Outras construções interessantes são as ficcionais. Erico Verissimo coloca um arranha-céu de mais de dez andares no centro da cidade. Uma foto de 1933 nos mostra o *skyline* do centro composto de prédios relativamente baixos, com a exceção do edifício Imperial na frente da praça da Alfândega. A intenção do autor parece ser transformar a paisagem de Porto Alegre em uma mais cosmopolita, mais moderna. Outro autor que cria todas as edificações e espaços no bairro em que seu protagonista vive é Jeferson Tenório. Há a casa do protagonista, um mercado, o Terreiro da Mãe Tereza e o Cortiço da Estela, edifício no qual o pequeno João busca moradia e que é habitado por velhos abandonados, prostitutas e transexuais. As construções são descritas configurando a paisagem dos entornos de onde mora o protagonista. Paulo Scott faz isso em menor grau quando insere em sua complexa paisagem de bares e vida noturna o ficcional bar OTAN, e Daniel Galera em meio a suas minuciosas descrições da zona sul, insere a também ficcional Esplanada, condomínio onde Hermano mora.

Outros itens muito importantes são os que fazem parte de uma Porto Alegre noturna: as boates e as casas de prostituição. No romance *Os voluntários*, por exemplo, Scliar faz um passeio pelo que ele nomeia *geografia sensual de Porto Alegre*⁹³. Isso traz um aspecto interessante às narrativas da cidade:

⁹³ O mapa nomeado Geografia sensual de Porto Alegre pode ser expandido com lugares de livros do *corpus*, como *Mário/Vera Brasil 1962-1964* e *Habitante irreal*, e também com livros externos à pesquisa da tese. Por exemplo, há o livro *Cidade do prazer* (1933), de Duvimioso Motta, que traz outros lugares pertencentes a essa cartografia.



Criamos o mapa acima para melhor verificar a localização desses itens da paisagem, observamos que essas referências se registram mais pela fala de personagens homens do que pelas senhoras e moças trabalhadoras dos lugares.

Além disso, há pequenas curiosidades que se repetem como a aparição da loja referida como Preço Fixo (na verdade seu nome é Ao Preço Fixo) em *Estrychnina* e em *O perdão*. Doze anos separam as histórias e a loja parece continuar tendo grande importância no centro da cidade. Abaixo, uma foto do estabelecimento:



Fonte: <http://ronaldofotografia.blogspot.com.br/2011/07/fotografias-no-atelier-uma-marca-de.html>

Há um desenho de Hélio R. Alves do ano de 1989, no *Guia histórico de Porto Alegre*⁹⁴, em que consta o número 473 na fachada do prédio, mas, de acordo com outra descrição, ao número 240 da Rua dos Andradas. Era uma loja tradicional que nas vitrines tinha trabalhos de fotógrafos e pintores da cidade expostos, fazendo as vezes de galeria de arte. O afamado fotógrafo Virgílio Calegari mantinha seu estúdio próximo da loja e utilizava o estabelecimento para divulgar suas fotografias da cidade. Outros artistas que expunham lá teriam sido Romualdo Prati e Pedro Weingärtner. De acordo com Suzana Gastal⁹⁵, ainda não existiam museus, galerias ou academias de arte na capital. Foi em 1893 que o bazar *Ao Preço Fixo* abriu uma pequena sala e disponibilizou sua vitrina para o que teria sido a primeira galeria de arte em Porto Alegre.

Tanto a composição da cartografia quando a da paisagem na literatura é afetada por ambas as recriações referenciais e ficcionais. Estando na dimensão da referencialidade, toma-se por mais óbvia a existência daquele índice na geografia da cidade, mas quando ela é ficcional, ou seja, existente apenas no romance, a nuance da paisagem se torna complexa. A questão não é a existência real ou não, mas a maneira como ela se torna parte e com qual intenção, se é possível dizer. Sua integração com a paisagem é, na verdade, inegável.

4.7 Fora da cidade: outros lugares

Nos romances aqui estudados estão contabilizadas noventa e oito referências a lugares fora de Porto Alegre, no Brasil⁹⁶. Dessas, sessenta e três são de localidades

⁹⁴ FRANCO, 1992:224

⁹⁵ Gastal, Suzana (1995). *Imagens e Identidade Visual*. In: Bulhões, Maria Amélia (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas Recentes*. Porto Alegre: EDIUEFRGS, 1995. p. 21-27

⁹⁶ Estão citados aqui os lugares fora de Porto Alegre, mas no Brasil, por ordem nos romances. Quando há colchetes e um símbolo de adição [+], significa que dentro dessas localidades, há o número de lugares mencionados: Viamão; Vista Alegre; Pelotas; Rio de Janeiro [+8 + 5]; Serra (serra gaúcha); Itapuã; Rio Grande; Praia do Cassino; Lagoa (dos Patos); Jacarecanga; Novo Hamburgo; Uruguaiana; Santa Rosa; Guaporé; Vespasiano Correia; Santa Bárbara; Rio das Antas; Roca Sales; Bento Gonçalves; Farroupilha; Estrela; Arroio do Meio; São Paulo [+5]; Santana do Livramento; Rio Ibirapuitã; Alegrete; Rosário do Sul; Cacequi; Santa Maria; Bagé; São Lourenço; “praia”; Gravataí; Canoas; Caxias do Sul; Gramado;

diferentes, sendo que em quatro localidades marcadas apenas de modo geral, há mapas próprios que se desdobram da cartografia principal, como é o caso de *O beijo na parede* e *Habitante irreal*. Ambos os romances desenhavam cartografias no Rio de Janeiro, citando, no total, quinze lugares diferentes na referida cidade. Somados os pontos desses desdobramentos cartográficos, temos um total de oitenta e cinco locais específicos, fazendo parte desta categoria. Também foram contabilizados trinta e sete lugares fora do Brasil⁹⁷, sendo dezesseis localidades diferentes. Dessas, é apenas em *Habitante irreal* que temos um desdobramento, relativamente grande. Foi possível mapear vinte pontos distintos pelos quais a personagem Paulo passa, dentro de Londres.⁹⁸

Pensando em pontos possíveis de observação que colaboram para o pensamento da paisagem de Porto Alegre através de localidades que se ligam à capital, algumas questões surgem.

Primeiramente, é possível falar da relação de proximidade com a água. Em todos os romances podemos estabelecer relações que se configuram pela água. Em *O perdão* e em *E as águas invadiram a metrópole*, essa relação está presente. No primeiro, a água, e especificamente, o Guaíba é por onde as personagens buscam fugir da capital para o Rio de Janeiro, no segundo, o Guaíba é onde deságuam os demais rios que levam à capital, as pessoas de cidades do interior, tais como Vespasiano Correa ou Roca Sales. Nesse romance, o Rio das Antas é mencionado, é por esse caminho que se chega à grande metrópole. Em *Mário-Vera Brasil 1962-1964* e em *O beijo na parede* se ressalta a relação do gaúcho com a praia. Em ambos os romances as personagens escapam da pressão da cidade para compreender a vida, observando o mar. A praia tem esse efeito de contemplação que depois se volta para o Guaíba, como se fosse um substituto do mar, como se em Porto Alegre também fosse possível compreender a vida. Isso é

Congonhas; Fronteira com a Bolívia; Mato Grosso do Sul; Paraná; Santa Catarina; Minas do Camaquã; Cotiporã; Salto Ventoso; Gruta da Terceira Léguas; Pico da Canastra; Torres; Ivoti; Morro da Canastra; Riozinho; BR101 entre Torres e Osório; Itacolomi; Goiânia; Praia do Cassino [+1]; Barrado Ribeiro [+1]; BR116; Tramandaí; Lagoa dos Barros; Unisinos; Casa das Cucas; Guaíba; Estrada do Conde; Alvorada.

⁹⁷

Estão citados aqui os lugares fora do Brasil, por ordem nos romances: Montevidéu; Buenos Aires; Porto de Haifa; Jerusalém; Varsóvia; Patagônia; Bariloche; Paris [+1]; San Carlos de Bariloche; Aconcágua; La Rioja; Cerro Bonete do Altiplano Boliviano; Potosi; Estados Unidos; Londres [+20]; Newquay;

⁹⁸

Este mapa abre a possibilidade de haver cartografias ricas da literatura brasileira fora do Brasil. Por onde passam nossos autores? Pelo que são influenciados? Quais são as cidades de sua preferência? É possível pensar num trabalho inteiro sobre esse mapeamento e coletar dados muito interessantes para entender como a nossa literatura circula no exterior.

mostrado através de momentos epifânicos das personagens ao contemplar o Guaíba e compará-lo com o mar, como acontece em *Mãos de cavalo* e *Caminhos cruzados*. A relação com a água passa também por *Rastros do verão* e *Os voluntários*, quando ambos têm personagens que tramam um escape da capital via porto e para portos distantes. O primeiro menciona novamente o Rio de Janeiro como objetivo de fuga e o outro traça um plano mais ousado, tendo como destino o Porto de Haifa, em Jerusalém.

Isso nos leva ao segundo ponto de observação: a relação com o exterior. O primeiro livro do *corpus* que menciona lugares fora do Brasil é *Estrada nova*. Cyro Martins coloca Porto Alegre em equivalência tanto com as grandes capitais do país, Rio de Janeiro e São Paulo, quanto com as mais próximas capitais do exterior, Buenos Aires e Montevideú, numa tentativa de posicionar o Estado economicamente e no quesito desenvolvimento no mesmo patamar que essas outras. Logo mais, em *Os voluntários* aparecem Varsóvia e Jerusalém apontando a imigração judaica que chega a Porto Alegre.

Há um fator interessante nessa cronologia das relações com a cidade de Porto Alegre. Pelo alcance, até os anos 1950, a capital é um lugar para onde as pessoas desejam vir. Diversas personagens como Chiquita, a família Pedrosa inteira, Elvira, Doris e Aldo, Ricardo que chegam à capital à procura de uma vida menos ligada ao clima interiorano (talvez a única exceção aí seja Ricardo, de *Estrada nova*, mais pelo contexto da trilogia do gaúcho a pé, de Cyro Martins). O desejo é ser moderno e viver em uma metrópole, na capital do Estado, com suas luzes, cores e arranha-céus. A maior parte dessas personagens se frustra, ao contrastar a vida que imaginou e a que realmente encontra na cidade. O veneno, a desilusão amorosa, as dificuldades financeiras, a enchente, o suicídio são indicativos dessa frustração e não conformidade com o desejo primário. Depois, com o passar dos anos, Porto Alegre já está pequena e começa a ser revelado nas personagens o desejo de deixar a capital para um lugar ainda maior, como o que move as personagens em *Os voluntários* ou mesmo o desejo do garoto em *Rastros do verão*. Há também a necessidade de fuga e a possibilidade dela como vemos nas personagens Clara, de *Duas iguais*, e Paulo, de *Habitante irreal*. Contudo, essas mudanças não são explicadas exclusivamente pelo fator cronológico e devido à expansão da mentalidade. Temos por exemplo a tentativa de fuga de Stella e Armando,

em *O perdão*, e o desejo de estar em Porto Alegre de Maína e de Donato, em *Habitante irreal*.

Questões rodoviárias e ferroviárias também modificaram muito a relação das cidades com a capital do Estado. O que primeiramente era mais comum via água, começou a se tornar possível pelas estradas de ferro, aproximando as cidades da fronteira oeste do Estado à capital. A histórica linha de Porto Alegre a Uruguaiana, por exemplo, faz com que diversas cidades deste caminho estejam presentes não apenas na literatura, mas em crônicas e canções.

Quando nos distanciamos dos mapas, nosso olhar se ergue, a vista se amplia e nossa perspectiva muda. Começamos por observar os mapas e depois selecionamos seus elementos mais relevantes para um olhar contextualizado. Os mapas neste momento nos servem de referente, mas não podem se sustentar sozinhos, porque cartografias anulam a possibilidade de horizontes, por nos obrigarem a um olhar de cima para baixo. E se assim o fazem, também anulam a possibilidade de paisagens. Mesmo nas nossas cartografias, apresentadas na tela de um computador, para a qual olhamos diretamente, a apresentação dos mapas base são de cima para baixo. E ainda que nossas cartografias sejam amparadas por outras informações, nossa perspectiva ao criar uma paisagem é outra. “Entramos” na cidade pela via dos mapas, como é possível nos passeios virtuais do *google maps*. Partindo daí, seguimos por ruas existentes e que passaram a existir com o tempo, passamos por águas e por edificações. Passamos também, junto com diversas personagens, pelas praças e parques e finalmente alçamos voos para fora da cidade novamente. Agora pensaremos em como tornar essa experiência maior, mais palpável e relevante. Pensaremos em como unir a cartografia, a paisagem e as potencialidades do meio virtual.

5 HORIZONTES: CARTOGRAFIAS METAFÓRICAS E MEMÓRIA INSOLÚVEL

Enquanto a cidade se transforma no tempo, suas mudanças se somam, se sobrepõem, se interligam e intercalam, como se vivêssemos num palimpsesto, reescrito constantemente e por várias vozes. Se Marco Polo, o maior viajante de todos os tempos, narra a Khublai Khan as diferentes cidades que encontra na extensão do reino, é sempre o ponto de vista de Marco Polo, único, soberano, sobre tantas paisagens distintas, o mesmo olhar. Durante a conversa entre as personagens, o imperador folheia seu atlas, no qual estão representadas todas as cidades de seu império e de outros reinos, e põe o viajante à prova, verificando se seu conhecimento está de acordo com os registros. Interessa ao imperador a referencialidade, os itens e os realezas. A todas as cidades, às que visitou e às desconhecidas até por geógrafos, Marco Polo dá nome e oferece um itinerário a percorrer. Khublai o questiona:

Parece que você conhece melhor as cidades por meio do atlas do que visitando-as pessoalmente - disse o imperador a Marco Polo, fechando o livro de repente.

E Polo: Viajando percebe-se que as diferenças desaparecem: uma cidade vai se tornando parecida com todas as cidades, os lugares alternam formas ordens distâncias, uma poeira informe invade os continentes. O seu atlas mantém intactas as diferenças: a multiplicidade de qualidades que são como as letras dos nomes. (CALVINO, 2003:58)

O pedido, feito previamente à viagem, impunha ao viajante que inventariasse e fizesse descrições de todos os lugares, atribuindo-lhe a função de telescópio. O imperador dispõe da totalidade de suas terras no livro, como narrativas, mas queria dominá-las com o olhar de todas as maneiras. Para tanto, envia Marco Polo. Isso gera uma tensão que se manifesta na máxima de que todas as cidades se parecem. Mesmo com o esforço imaginativo descritivo do narrador, ele mesmo confessa seu fracasso. No decorrer do diálogo, Marco Polo ainda alerta que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve, então as cidades narradas se tornam vazias para

Khublai. Estabelecem-se dessa forma duas implicações: a legitimidade das cartografias metafóricas e a insolubilidade da memória. Se a narrativa, como diz Marco Polo, se deve mais ao ouvido do que à voz, as metáforas cartográficas se estabelecem no imaginário de maneira tal que não se pode acessá-las, a não ser por meio de alguma forma de narração. Se o viajante-narrador desaparece, sua não memória desaparece, apenas a materialidade do que o imperador conhece, o ponto de vista, a narração do sujeito desaparece, sua memória se torna insolúvel e se deposita nos recônditos do real, no imaginário coletivo, nas cartografias, nas ficções.

O que apresentamos nesta tese em um ponto se afasta da ideia de *Cidades invisíveis* e em outro se aproxima. Primeiramente, temos a mesma cidade e uma multiplicidade de olhares sobre ela. Talvez a metáfora mais adequada para nós não seja a do telescópio ou a do satélite, mas a do caleidoscópio. Se estamos na cidade, que, apesar de ser sempre uma cidade, nunca é a mesma, o ponto de vista do observador tem a capacidade de modificar completamente a maneira como essa cidade é narrada, seu discurso e sua geografia. Cada sujeito se propõe ou é forçado a um tipo de relação com a cidade. Não entendemos que seja possível ter um olhar totalizante da cidade, isso seria empobrecer uma composição de todas as metáforas disponíveis no repertório cultural de um lugar. Dessa forma, o espaço literário é seu próprio fazer como ato estético. Sua composição e feitura são a representação de um espaço metafórico legítimo. Em segundo lugar, quanto à ideia da insolubilidade da memória, entendemos que o repertório cultural dessas imagens e descrições narrativas se apresenta na literatura, na arte, na arquitetura, enfim, na cidade referencial, em sua materialidade e na cidade ficcional como construção de um pensamento-paisagem.

Toda e qualquer ação humana se dá num tempo-espaço, que é constituído por sua fisicalidade bem como por sua imaterialidade, indissociável de suas constituições metafóricas e memorialísticas. O cronótopo da cidade, desde sua forma moderna e agora contemporânea, domina a paisagem da literatura de maneira que as ações ou acontecem nela ou a ela se opõem, tornando-a condição *sine qua non* para a literatura. A insolubilidade dos rastros e das memórias que constroem a cidade real e metafísica pode ser reparada a todo o momento na construção da referencialidade de cada um dos romances analisados. Os elementos que compõem determinada paisagem não estão isolados num tempo-espaço, mas são uma construção contínua permeada por

significados e apagamentos. Tudo o que se constrói intelectual e fisicamente no objeto se deposita em sua constituição e se revela nas narrativas, sempre na perspectiva do narrador ou das personagens.

Por isso foi necessário estabelecer, num primeiro momento, nossa perspectiva teórica. *Geografias, referencialidades, experiências, urbanidades, virtualidades e narrativas* são nossos subcapítulos teóricos. Optamos por grafar todas as palavras no plural, pois enfatizamos a multiplicidade dos aspectos da análise. Esses conceitos foram imprescindíveis para estabelecer o que entendemos como pensamento-paisagem e para estabelecer sua importância teórica no recorte.

As narrativas nos permitem estabelecer cartografias complexas, expondo diversos elementos que se repetem no decorrer das décadas ou que, esquecidos num início de século, emergem em outro. Seja o referente a cidade ou a narrativa da cidade, os mapas elaborados oferecem um conjunto de informações gráficas, desenvolvidas a partir da análise de um espaço (literário ou referencial, ou ainda ambos). Os mapas nos propiciam a visão do todo. Quando mudamos a perspectiva, deixando de observar o mapa para entender a paisagem, não perdemos a compreensão desse todo, mas o fragmentamos. É nesse momento que o olhar se projeta e emprestamos nossa consciência às personagens e aos narradores, fazendo emergir paisagens literárias únicas.

A paisagem faz pensar, porque não é nem representação nem presença simplesmente, mas o resultado do encontro entre um ponto de vista e o mundo. A paisagem é um fenômeno, que está sempre no olhar que a institui. Os relemas que apontamos nas cartografias são entendidos como lugares que têm uma relação com a cidade e com as pessoas. A leitura como ato estético reelabora sempre e cada vez todas as metáforas e toda a insolubilidade desses referentes se revela em camadas, então as imagens da cidade emergem.

A geografia é uma ciência capaz de promover uma maneira nova de olhar para a narrativa e de organizar seus repertórios. Primeiramente, porque nos situa no mundo. Não num mundo abstrato, mas num espaço complexo que é regido por suas próprias regras e relações materiais/físicas e simbólicas. Em segundo, porque nos lança a uma plataforma histórica localizada de análise do texto. A implicação desse recorte geográfico é que nos posiciona num cronótopo, especificamente na cidade de Porto

Alegre, de 1897 a 2013. Dessa forma, a teoria propõe o modo de olhar e construir as cartografias que, por sua vez, proporcionam a visão integral e elementar do referencial, resultando na compreensão da paisagem como fenômeno da percepção. Essa é a cidade-objeto.

A referencialidade nesse recorte coloca-nos diante de um conjunto riquíssimo de itens e mentalidades. Chamamos esses itens construídos de realemas. O realema se torna um elemento muito significativo na análise, porque ele está na cidade como item da paisagem, mas na literatura encontra-se como constructo simbólico, intelectual, compondo as metáforas da cidade. Ele existe no espaço enigmático que Roland Barthes menciona, aquele que não é exclusivo do código da linguagem, porque no mundo, mas que não pode apenas estar no mundo, porque carece de significação. Ou seja o realema é composto também pela relação do sujeito com o mundo, sua experiência. A referencialidade apresenta a síntese que ajuda a construir o discurso criador do espaço na narrativa realista urbana. Retomando o conceito de Bertrand Westphal, os realemas são realidades não linguísticas que formam um repertório de realidade (a referencialidade). Esse repertório não é ingênuo nem imune às relações físicas e simbólicas que mantém com a cidade. Por exemplo, a Rua dos Andradas configura um realema muito presente em todo o *corpus* de análise. Como item da paisagem, essa rua não pode aparecer nas narrativas sem toda a sua carga histórica e muito menos a sua localização e suas relações geográficas podem ser ignoradas no texto. Este item, presente em quase todas as narrativas, sofre com as transformações materiais da cidade e também com os pontos de vistas utilizados para a sua construção na literatura.

Enquanto a geografia nos faz existir no mundo, a literatura não nos prende a uma única visão desse. Por isso, a experiência é uma categoria teórica que nos preenche a lacuna do ponto de vista com o qual tal referencialidade é pensada, projetada e narrada.

É da fenomenologia que partem os teóricos de base (Collot e Westphal), porque esse campo de estudos aparece como fundamental para que entendamos de que maneira se constitui o ponto de vista como elemento da constituição da paisagem (*site, regard e image*). O ponto de vista existe por meio da experiência, sempre pessoal. A paisagem se instaura no pensamento, por um olhar e esse olhar faz parte de um corpo, o modo fundamental do ser no mundo, no tempo e espaço. A experiência se estabelece no

momento em que os olhos enquadram a paisagem. Há que se estar presente para interagir com o mundo, no cronótopo. A experiência passa a existir apenas porque produzida por um sujeito no mundo. Essa relação se estabelece no interior sensorial. É o sentido da visão que captura as referências e que as agrupa enquanto referencialidade. Os elementos desse conjunto, itens da paisagem ou realemas, são construídos ao mesmo tempo por suas relações com o mundo e com o sujeito. Nessa coletânea, a experiência do sujeito delimita o conjunto da paisagem.

Voltemos à Rua da Praia como exemplo. Para João, protagonista de *O beijo na parede*, essa rua é uma construção distinta da que é para Vera, de *Mário/Vera Brasil 1962-1964*. Se os referidos protagonistas estivessem parados em pé no mesmo ponto do mapa, a imagem criada seria completamente distinta. A imagem da cidade, do ponto idêntico da cidade, não é jamais a mesma imagem, não é jamais o mesmo ponto de vista. Os sujeitos, em suas constituições físicas, psicológicas, sociais, econômicas, emocionais, etárias, de gênero, entre outras, são completamente diferentes. Cada ser é único bem como sua interação com mundo. Portanto, a experiência é fundamental para esse entendimento. Em última análise, pode-se dizer que nunca dividimos uma paisagem. Ninguém vê a mesma paisagem. Diferentes sujeitos são produtos de diferentes experiências, constituídos por diferentes realidades físicas, fisiológicas e sociais. Cada sujeito é capaz de produzir um ponto de vista único sobre o mundo.

Na literatura, é a ressimulação da realidade no discurso, com parâmetros de verossimilhança, que instaura a paisagem. O real e o ficcional, a imagem do mundo ou seu simulacro, são postos numa relação auxiliar, paralela, em que não há binarismos, como certo ou errado, verdadeiro ou falso, mas uma continuidade, uma potência. A literatura recria a cidade no discurso e esse discurso sobre o espaço implica uma verdade do espaço. O real vivido pode apenas ser representado por uma experiência do espaço. Por isso, é impossível construir uma paisagem totalitária, ela é um fenômeno subjetivo. A imagem unívoca de um país não existe, ela talvez se pretenda, por questões que transitam pelos campos políticos, econômicos, culturais, etc, assim como uma imagem definitiva da cidade não existe pelas mesmas razões. O trânsito do sujeito e suas relações com o outro e com o meio é que delineiam o ponto de vista. A referencialidade é delimitada pelo sujeito, pela experiência no espaço.

A fenomenologia expande nossas noções de sujeito e de objeto. Se a paisagem é um fenômeno que nasce no olhar do sujeito, se o corpo se faz necessário para a constituição da paisagem, é possível entender como se posicionam Collot e Westphal, que afirmam que há um *logos* na paisagem ou que a paisagem é dotada de *logos*. Evidentemente o *logos* não está no mundo por si e também não pode estar na imagem do mundo, ele só pode existir na paisagem, porque essa é um ato do pensamento. O *logos* se manifesta na interação do sujeito com o mundo e a paisagem é uma das interações entre essas instâncias, entre o sujeito e o espaço. O mundo se organiza na racionalidade, na experiência, portanto, a paisagem é um ato intelectual. Não é a percepção pura que a instaura, mas o fato de haver um pensamento que a organiza e que também é único. A percepção é um *logos* nascente, segundo Merleau-Ponty, que se desenvolve no mundo, porque o sujeito se desenvolve em sua experiência no mundo. Quando um sujeito enquadra, por assim dizer, a paisagem, quando ele escolhe os elementos que a compõem e os relaciona no que se refere a questões físicas e simbólicas, ele imerge em um pensamento-paisagem. É a interação intelectual que o sujeito tem com o mundo, no caso, sua experiência de urbanidade, que torna o mundo visível para o sujeito. O invisível é o horizonte, a potência a qual o sujeito ainda não atribuiu sentido.

A partir da perspectiva da fenomenologia, a questão da experiência através da personagem se apresenta. Se a personagem não está de fato no mundo, mas em uma recriação, ressimulação do que é entendido como real em uma relação de continuidade, como explicar o fato de que o narrador ou a personagem é um ponto de vista válido e não o autor? A instância da narrativa está delimitada pelo que se constrói nela, pelo objeto livro, um objeto no mundo. Nossa compreensão está fundamentalmente ligada à noção de efeito-personagem de Jouve. A percepção da personagem ou do narrador do romance é a forma pela qual a percepção do leitor se concretiza. O ponto de vista resulta de uma cooperação entre o discurso e o leitor, que passa a ser então uma consciência englobante, pela qual o mundo é percebido. Dessa forma, cada uma das personagens cuja visão se instala claramente no romance produz uma imagem diferente da cidade.

Sendo o ponto de vista subjetivo, o romance não se “cola” no tempo simplesmente, como se fosse acessório a ele ou mesmo paralelo, ele se insere numa ideia de continuidade e virtualidade que se dá no tempo-espaço. Ele instala um

cronótopo geopoeticamente, isto é, na experiência do espaço narrado, e a cada romance instaura uma relação de continuidade com o tempo. A metáfora bakhtiniana confere importância a ambas as dimensões (temporal e espacial). Para nós, o cronótopo, como categoria de análise associado à geocrítica e ao pensamento-paisagem, complexifica o objeto. O entendimento de urbanização como fenômeno e de urbanidade como a produção de uma identidade e de uma mentalidade própria das cidades, nos leva a compreender nosso objeto como fragmentado. A paisagem longínqua, dominada pelo homem não se reproduz na cidade. Na cidade, o ser humano está englobado na paisagem. Ele observa e também é observado e, ao passo que quando produz uma imagem, sabe que ela está atravessada por centenas de outras imagens que ele não pode alcançar.

A dialética do visível e do invisível permanentemente permeia nossa percepção e nossa relação com os outros. A paisagem é, portanto, uma imagem mutável, pois o equilíbrio entre o que está enquadrado e o que não está reside no ponto de vista. A multiplicidade de pontos de vista e narrativas que se movem potencialmente pela cidade nos obrigam, para podermos nos relacionar, recorrer sempre ao ponto de vista do outro.

Nosso lugar epistemológico está constantemente atravessado por temporalidades e diferentes campos de relações. Sendo assim, a experiência urbana é essencial para a tentativa mínima de definir a paisagem e o gênero romance é um exercício ao mesmo tempo subjetivo e de alteridade. A personagem, inseparável do seu entorno – bem como o autor é inseparável do real – tenta expressar por meio da linguagem suas relações com o mundo. Quando encontramos um referente na realidade, nos deparamos com a dupla tarefa de expor o referente, sem destruir a ficção criada ao entorno dele. Interessa saber como ela é produzida e quais suas relações de importância e não o que a define exatamente. Se pensarmos de fato no espaço literário, na possibilidade de escritas íntimas, como define Blanchot, a relevância reside na intenção do fazer e não no produto final.

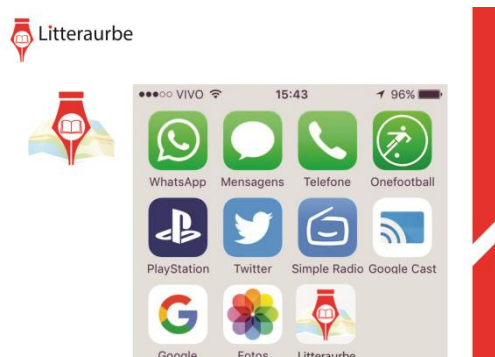
Foi por esse entendimento que decidimos trabalhar com as cartografias virtuais. É através da virtualidade que teoria, cartografia, literatura e paisagem se unem na pesquisa. Elencamos elementos teóricos para explicitar nossa compreensão quanto à geografia literária, pensamento-paisagem, referencialidade, experiência e urbanidade, pois assim conseguimos precisar nosso entendimento quanto ao sujeito na narrativa e o

processo de construção da paisagem na literatura. A seguir, propusemos cartografias das obras escolhidas para que ficassem claramente marcados sobre um mapa os locais escolhidos pelos autores e, a partir dessas cartografias, verificamos e nos aprofundamos na história dos elementos mais mencionados e os mais relevantes para a construção da paisagem de Porto Alegre, elementos que se repetiam e que se modificavam no decorrer do tempo. A questão temporal é relevante para a paisagem, pois esta é um ato do pensamento, ou seja, não é monolítica, mas se redefine e se reconfigura no olhar de cada um, na experiência de cada um, seres no mundo e no tempo. Concretizamos os mapas das narrativas em espaços virtuais, imensos em possibilidades, porém definidos pela clareza e precisão de um satélite. Nossos mapas, como foram pensados, são impossíveis de existir em papel. No princípio, apontaríamos apenas os lugares existentes na cidade referencial ou que tivessem endereço exato. Com a leitura mais detalhada dos romances e do suporte teórico, começamos a mapear os lugares propostos e depois optamos inclusive por indicar as localizações imprecisas, afinal as cartografias haviam se tornado objetos outros que se punham numa relação de continuidade com o romance. Com a cidade como referente, os romances como produção discursiva da cidade e os mapas, abrindo a possibilidade de um *storytelling* à parte, a chance de um retorno da literatura à cidade se potencializaria. Nosso objeto havia se transformado numa narrativa transmidiática dentro da tese.

O uso da plataforma *My maps* (*Google Maps*) nos permite uma gama limitada de ações.⁹⁹ Ainda assim, podemos criar mapas e a partir deles uma série de maneiras de interagir. Às nossas cartografias adicionamos textos, fotos, vídeos, links para outros blogs, sites, outros mapas, linhas do tempo, enfim, tudo o que pode ser acessado e que pode fazer conexão entre nosso objeto primeiro e a narrativa. A criação desses objetos multifacetados nos lança a outros caminhos que levariam ao retorno da literatura à cidade. Especificamente, nesta pesquisa, propomos a ideia de gamificação urbana, através de um jogo. Por exemplo, ao passar pela marcação virtual de uma farmácia, na Rua dos Andradas, o jogador encontra um vidro de estricnina, o vidro pertence a Neco Borba. A partir daí, ao jogador/leitor/andarilho, são dados mais X pontos para

⁹⁹ Não é possível alterar a base de mapas e as marcações têm padrões restritos. Para um melhor aproveitamento das cartografias, seria necessário um software pago, especializado e com mais ferramentas.

encontrar. Abaixo, podemos observar alguns *frames* da simulação de um aplicativo com o mesmo nome do nosso site, o *Litteraurbe*:



O usuário faz o *download* do aplicativo¹⁰⁰ *Litteraurbe* no celular para poder interagir com os mapeamentos literários. O ícone é uma caneta tinteiro vermelha sobre um mapa. No interior da caneta, há o desenho de uma placa de trânsito com um livro aberto.

¹⁰⁰ A interface do aplicativo foi desenvolvida pelo designer caxiense Arnaldo Zampieri exclusivamente para esta tese.

Toda vez que o usuário passar por um local da cidade que esteja mapeado no site, ele receberá a seguinte notificação: “Você está próximo de um Ponto Literário”. Dessa forma, o usuário pode abrir o aplicativo e verificar no mapa, onde o item se encontra.



O mapa de base será como o do *Google Maps*, simples e de fácil compreensão, comum a diversos aplicativos. Quando o usuário abrir o mapa, poderá visualizar todos os pontos literários próximos a ele, com uma marcação diferente para os itens que já coletou e os que ainda não. Ao saber a localização do objeto a coletar, o usuário pode se dirigir até onde está a indicação para apanhar o item.

Ao chegar ao local indicado no mapa, o usuário recebe uma informação sobre o item virtual coletado. A ideia é de que o usuário se sinta encorajado com a curiosidade oferecida e procure saber mais sobre a obra. Ou se já a conhece, interagir de maneira diferente. Depois que o usuário encontrar um item de um determinado romance, ele pode escolher fazer uma busca de todos os itens oferecidos apenas para aquele livro específico ou continuar recolhendo objetos diversos, pertencentes a diferentes narrativas.



Nesse aplicativo, que funcionaria por geolocalização, o jogador/leitor, apenas pelo fato de andar pela cidade e passar por pontos mapeados, receberia informações sobre aquele lugar na literatura. Além das informações, o jogador/leitor encontraria itens importantes da literatura (presentes nos romances), realemas ressignificados. Como num quebra-cabeça, ele pode juntar as peças, e através de fragmentos do romance, entender qual o significado daquele vidro de estricnina. Sua recompensa pode ser uma fotografia dos autores, a foto de um original disponível em algum acervo, ou por que não, o livro físico.¹⁰¹

De toda forma, as cartografias produzidas mostram os rastros da literatura em Porto Alegre, nosso propósito primeiro, mas além dos rastros, elas inventam outro espaço literário. Os conjuntos de referencialidade expostos nos instigam a uma investigação mais profunda desses itens. O *distant reading* usado para a demarcação dos

¹⁰¹ Para o desenvolvimento de um projeto transmidiático desse porte o trânsito nas ciências humanas digitais é fundamental, e quando escrevemos trânsito, estão implicados, além do saber, da expertise técnica, as condições materiais disponíveis. Há inúmeras maneiras de desenvolver o jogo e um sem fim de parcerias públicas e privadas que auxiliariam nesse processo, por exemplo o mapeamento de acervos. Porém, deixo aqui nesta tese a possibilidade de desenvolvê-lo num projeto de pós-doutorado.

lugares num primeiro momento facilita e agiliza o processo, mas é uma leitura aprofundada e ramificada, composta de outros materiais e mídias que enriquece sobremaneira as relações do sujeito com o mundo, expressas na paisagem.

Um mapa é também um discurso e, do mesmo modo que um texto, produz sentido. Nossos mapas são registros das narrativas e das memórias impregnadas nos referentes da paisagem urbana. Eles são inventários e contém suas próprias narrativas históricas e geográficas e podem ser aproveitados para inúmeros outros estudos ou projetos. Essa é uma forma de trazer a literatura de volta à cidade.

Quando falamos em retorno à cidade, também nos interessa a paisagem. Não nos preocupa o fato de que a cartografia anule a noção de horizonte e que, portanto, não seja um elemento contido na paisagem. Justamente, por se tratar de um ponto de vista diferente e, de algum modo, uma tentativa de totalização, como Khublai quando folheia seu atlas, as cartografias ajudam a organizar os elementos paisagísticos contidos no nosso tempo-espaço. Num primeiro momento, nossas cartografias nos auxiliaram na constituição das categorias do estudo. Mapeando o romance na cidade, foi possível encontrar os elementos mais mencionados, intrínsecos à formação concreta e intelectual da cidade. Esses elementos contabilizados são estabelecidos como itens da paisagem, uma tentativa de consolidar um atlas da paisagem de Porto Alegre.¹⁰²

Sete categorias surgiram a partir da nossa observação. Elas se referem à Porto Alegre literária e seus aspectos gerais; ao Guaíba; às ruas, em especial, às mais citadas; a alguns bairros; a praças e parques; a algumas edificações; e a lugares fora de Porto Alegre e suas relações com a cidade.

A *cidade literária* foi a categoria que agrupou, de maneira geral, aspectos da construção de Porto Alegre como experiência de linguagem. Debruçamo-nos para recolher descrições e cenas que se instituiriam e se integrariam às formas de viver e pensar Porto Alegre, num corte cronológico. A técnica e a modernidade são festejadas, aparecendo nas narrativas como luzes iluminando a Rua da Praia. Primeiro, há um movimento de busca da Capital como modelo de vida, mas logo começa aparecer o desejo contrário, de sair. Ou para procurar algo ainda maior ou para uma fuga da cidade. Nesse caso, evidencia-se a relação dos sujeitos com o mar ou com a água.

¹⁰² Em referência ao método francês *Les Atlas de paysages : Méthode pour l'identification, la caractérisation et la qualification des paysages*, projeto coordenado por Aurélie Franchi.

Depois foi a vez d'O Guaíba, que recebeu uma categoria inteira para o conjunto de suas metáforas e sua relação com a cidade. O Guaíba foi um dos mais interessantes itens da paisagem, constituindo um *referente indefinível*, tamanha a importância e a variabilidade da intenção de sua presença nas narrativas. A soberania das águas em Porto Alegre pode ser atribuída à relação vital com o porto para a sua formação como cidade. A fetichização do Guaíba aparece mais tarde com a construção do Caminho Novo, por exemplo, que tinha como característica importante ser um belo passeio à beira d'água. Depois a relação com as águas muda. Em 1941, uma das piores enchentes que a cidade já viveu, talvez não em volume de água, mas em perda humana e material, marca a paisagem e a memória dos seus habitantes. No entorno desse período ainda temos a presença do Guaíba como refúgio oposto à cidade. Suas metáforas oscilam entre os perigos e as belezas do mar, vida e morte. Sua orla, no entanto, não foi muito mencionada. A cidade está numa relação dialética com o lago, prevendo historicamente uma distância física dos sujeitos que se aproximam afetivamente.

Os logradouros que mais são citados nos romances estão, obviamente, no centro da cidade. São elas, em ordem, a Rua dos Andradas, a Voluntários da Pátria, a Sete de Setembro, a Avenida Independência, a Riachuelo, a General Câmara e a avenida Borges de Medeiros.¹⁰³ Não é espantoso que sejam ou ruas antigas ou ruas que promoveram acessos necessários e desejados na cidade. São numerosas as menções a ruas e logradouros no *corpus* (setenta e sete). Elas oferecem o espaço geográfico das ações, é nelas que se manifesta a experiência dos sujeitos e é delas que a paisagem de fato nasce.

Dos dezoito bairros mencionados nos romances, os nove mais importantes foram, em ordem, o Centro, Moinhos de Vento, Menino Deus, Bom Fim, Cidade Baixa, Ipanema, Partenon, Teresópolis e Floresta. O Centro evidentemente teve um número de menções muito superior aos outros (duzentas e cinquenta e seis vezes), em onze dos romances, enquanto os demais não passaram de vinte e nove vezes, em sete romances. A maioria dos itens da paisagem, na verdade, localiza-se no Centro, por isso não é uma surpresa que este apareça mais que os outros. A relação dos lugares com o Centro e do Centro com os sujeitos é algo inerente às grandes concentrações urbanas. É o primeiro lugar de aglomerações e é onde a cidade começa a existir física e simbolicamente, as conversas e os encontros têm lugar. A carga de sentido que o Centro carrega não se

¹⁰³ O mapa encontra-se na página 149.

dissipa justamente porque as memórias são insolúveis. Repousam nas construções e nos costumes.

Entre os espaços privados, seja de uso público ou não, localizam-se as áreas de convívio e apreciação da vida ao ar livre. A utilização de praças e parques surge espontaneamente em Porto Alegre, em maioria com função comercial ou para contemplar aglomerações. Com exceção de *Estrada nova*, todos os romances do *corpus* apresentam praças ou parques como um espaço importante que atravessa o tempo e as gerações, um item em que se pode observar as mudanças de mentalidade de um povo. É nesse espaço que as ações são compartilhadas, ela pode ser uma síntese de como a paisagem se constitui, afinal lá o sujeito observa a cidade e os modos de seus habitantes, ao passo que também é observado. Ele cria a paisagem, estando inserido nela.

As edificações também são relembradas importantes na construção da paisagem. Nelas, a passagem do tempo se faz evidente, sua construção, destruição e suas mudanças são a atividade mais concreta da passagem do tempo. Além disso, edificações são sempre referências, sempre pontos no espaço que conferem sentido à paisagem. Temos o Mercado, o Cais, a Prefeitura, a Santa Casa, o Teatro São Pedro, a Rodoviária, a Igreja da Nossa Senhora das Dores e o Gasômetro como as mais citadas construções. Com exceção da Rodoviária, todos são prédios que se mantiveram e com os quais os habitantes têm uma forte relação seja referencial, seja simbólica. A Rodoviária parece conformar uma relação mais institucional, visto que o prédio em si é algo mais tardio na história da cidade, se comparado às demais construções, surgindo apenas em 1939 e sofrendo várias modificações tanto de estrutura quanto de localização, até chegar ao lugar que hoje ocupa, na década de 1970.

As conexões estabelecidas com os espaços fora de Porto Alegre se realizam por várias razões, mas podemos estabelecer algumas noções gerais em que essas se encaixam. Há primeiramente o desejo de procurar a Capital para uma vida nova e excitante na metrópole. Essas pessoas que chegam, depois do estabelecimento da vila pelos portugueses imigrantes, vêm do interior, de cidades menores ao redor de Porto Alegre e também da fronteira. Depois manifesta-se o desejo de sair de Porto Alegre, por duas razões. A primeira é que a cidade se torna pequena demais para as mentalidades e seus habitantes querem buscar uma experiência de vida maior, indo para grandes centros urbanos no Brasil e fora dele; a segunda razão se opõe à primeira, quando vemos, em

alguns casos, que os habitantes querem fugir da cidade, buscando um lugar mais calmo, geralmente com água (mar ou rio). Esse não é um fenômeno contemporâneo, desde a década de 1930, no romance de Erico, há uma espécie de intenção de escape da cidade, o que nos leva novamente à relação dos habitantes com o Guaíba, por exemplo.

Saint-Hilaire apontou a sujeira de Porto Alegre no século XIX, e disse que talvez fosse mais suja que o Rio de Janeiro.¹⁰⁴ A paisagem, em sua acepção primeira, parece ter sido perdida ou parece entrar em contradição. Isto é, se a paisagem é parte da vista de um país, sua natureza, sua beleza e seus bens, a urbanidade a furta duplamente. Primeiro, porque o êxodo rural em grande parte foi forçoso; pequenas fazendas familiares se desmantelando em prol de grandes latifúndios. Segundo, porque desde seu início, a cidade se construiu numa dualidade entre riqueza e ostentação e pobreza e precariedade. Dessa forma, a paisagem aqui se propõe como uma construção intelectual, elemento multifacetado, capaz de fazer emergir o sentido da experiência de *ser urbano*. Essa dupla interação com o espaço, a produção e a compreensão de sentido, somada aos fatores antagônicos da constituição da cidade, sua construção e sua degradação simultâneas, lança o sujeito sempre a uma complexa tarefa: produzir algum sentido.

Na literatura, esse sentido é produzido pelos narradores e pelas personagens e ainda é englobado por uma consciência externa que é o leitor. A cidade torna-se de fato múltipla, jamais a mesma, um caleidoscópio. Imagem compartilhada. A paisagem é a própria experiência manifesta no olhar, na compreensão de mundo do ser. A maneira como o espaço é vivido é um fator de extrema relevância para a sua representação. Nós somos seres vivos e móveis, porém como isso funciona de verdade em um mundo regulado por fatores econômicos, políticos e culturais? Esta tese apresenta o exercício do pensamento-paisagem em Porto Alegre de 1897 a 2014, praticado em treze narrativas que compartilham olhares múltiplos sobre a cidade. Por exemplo, a praça de Donato não é a mesma praça de Catarina, a do menino é palco de reivindicação histórica e pessoal, a da moça é palco de performance artística e de passeio. O Guaíba de Hermano não é o mesmo Guaíba de Doris e Aldo, que não é o mesmo de Mário. O primeiro vê a liberdade e o mar, os outros o terror e a morte. A Voluntários da Pátria de

¹⁰⁴ “Saint’Hilaire, tão camarada sempre de Porto Alegre, não se conteve: ‘Percebe-se logo que Porto Alegre é uma cidade muito nova. Todas as casas são novas e muitas estão ainda em construção. Mas, depois do Rio de Janeiro, não vi cidade tão suja, talvez mesmo mais suja do que a Metrópole...’. Era realmente bem imunda a Cidade [...] cisco por todos os cantos, poças de água podre, sarjetas entupidas, lama, poeira, mosquitos e moscas.” (DAMASCENO, 1940:15).

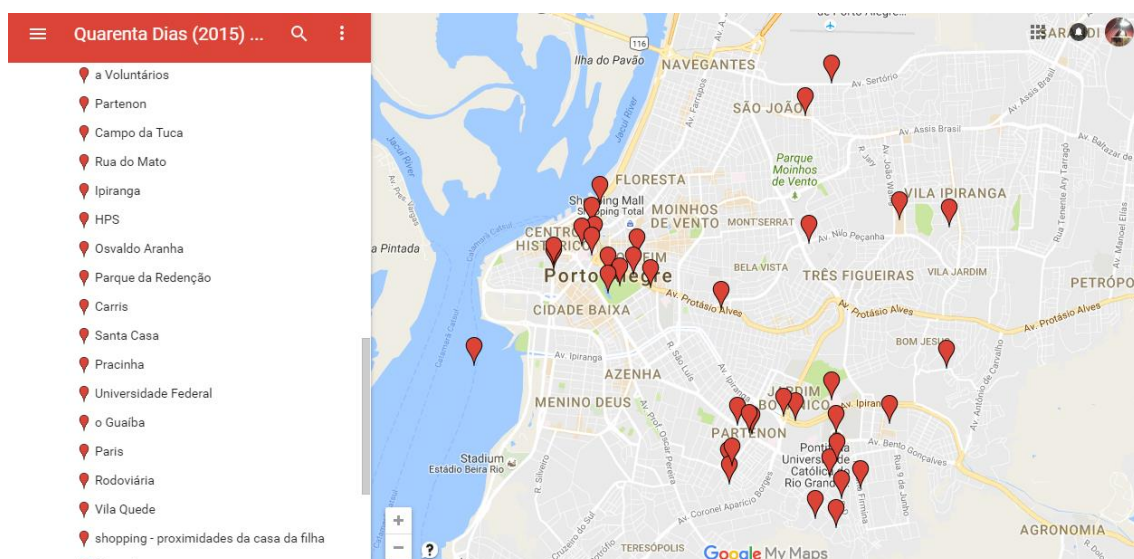
Paulo é uma construção familiar, é a própria cidade, enquanto a de João não é apenas caminho de casa, mas é a própria casa, o que exhibe sua condição marginal. No centro, as luzes, os edifícios, a metrópole em sua forma, sua vida social ganhando movimento, universidades, a intelectualidade, os altos e baixos da vida cultural, o contraste do bairro de operários, as margens (que em Porto Alegre não são mesmo margens), o inchaço dos bairros industriais, pequenos estancieiros que perdem suas terras para grandes latifúndios, o sonho da cidade, não é o mesmo para Vera, Ricardo, Paulo, Stella.

O centro da cidade com apenas algumas irradiações no século XIX era caminho restrito para o olhar das personagens. A pungência da cidade em termos industriais, na primeira metade do século XX, ampliou a experiência espacial dos cidadãos. Era possível ir mais longe e mais rápido, a interação com o mundo mudava e especialmente as personagens de Erico, Dyonélio e Belmonte deixam isso claro em suas observações. O desenvolvimento urbano dos anos seguintes e o acentuado crescimento populacional fornecem a Porto Alegre descrições literárias pautadas por transformações e avanços tecnológicos nos meios de transporte, na arquitetura, no plano urbanístico e nas experiências sociais e humanas. Entre as décadas de 1960 e 1980, estão no cerne desse laboratório, Vera, Mário, Paulo, Maína. Essa experiência de ser na nova urbanidade, que se desenvolve mais fortemente nesse período, onde nosso recorte se instala, estabelece grandes mudanças de mentalidade e, ao mesmo tempo, uma relação de urgência em da compreensão do espaço urbano.

O recorte do *corpus* de análise é extenso, apesar de pontual, compreendendo mais de um século. Isso amplia a ideia de construção do elemento urbano, pois sabemos que há um *antes* para que se chegue onde se quer, e sabemos também que há um *depois*, um caminho que se estende, e que está em constante devir. Essa potência vindoura se apresenta na metáfora do horizonte.

Observar os horizontes da cidade a partir da teoria, e especificamente, do mapeamento literário, definitivamente nos traz novos dados. Dentre os livros lidos, mas não selecionados para o recorte, encontra-se *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende. Desde os primeiros romances que apresentam a cidade de Porto Alegre, seus lugares literários podem ser pontuados no centro da cidade e em alguns bairros específicos, porém há muitos lugares aos quais as narrativas não alcançaram. Nesse romance, a narradora Alice, aposentada, vinda da Paraíba a pedido da filha, se vê abandonada e

decide perder-se pelas ruas da desconhecida Porto Alegre, percorrendo centro e periferia em busca de alguém que não existe, seu coelho branco. Em sua busca, além de mapear lugares que não tinham aparecido no nosso levantamento paisagístico, sua experiência de urbanidade a conduz a um lento processo de invisibilização, tornando-a quase menos gente e mais item da paisagem. Registradas em seu diário, as andanças de Alice tornam-se rico material para novas e inesperadas cartografias da cidade. Ao observar o recorte do mapa de *Quarenta dias*, nota-se que uma grande área no Partenon e nas imediações da PUCRS está marcada. Nessa narrativa, encontramos menções ao Campo da Tuca, à curva da cobra, à Vila Quede, ao “Sofazão”, lugares que até então não eram literários, ou seja, não faziam parte do repertório (ao menos não do repertório a que tivemos acesso) da representação paisagem da cidade. E quantas outras literaturas não se escondem às margens do mapeamento? Abaixo apresentamos o mapa de *Quarenta dias*, no qual podemos observar os pontos mencionados:



O ponto de vista estabelecido pela narradora é, de certa forma, inovador, porque chega numa Porto Alegre metrópole, marcada pela diferença de uma vida pacata na Paraíba. Foi preciso uma figura “estrangeira” para que os lugares mapeados surgissem no repertório de referencialidades da cidade.

A acepção primeira de paisagem é a imagem de um país. É também por meio da construção de sua representação que a imagem de um lugar se instala no simbólico. Foi preciso uma Alice, nome dado à protagonista, para se aventurar nesse país

desconhecido, trazendo imagens novas para a literatura em Porto Alegre. Imagens de uma Porto Alegre muita mais nordestina do que sulina, por exemplo com sotaques e costumes outros.

Todo espírito é imaterial, mas sua percepção se dá na materialidade das coisas. O espírito da nossa Porto Alegre só pode ser percebido na materialidade, ou seja, no corpo da cidade. Nossas cartografias são realmente metafóricas, pois recriam/mostram/expõem diversas experiências de urbanidade. Isso é variável, a mutabilidade é um componente inerente a este estudo, à cidade e à literatura. Contudo, a memória, essa se instala nos cantos de mais difícil acesso, nas esquinas mais pisadas, nas construções ainda que desabadas, a memória se instala dentro e ao redor de nós. Ela se constitui da experiência e da percepção e paira na história, na geografia, nas coisas todas que o tempo toca, deixando essa espécie de poeira que recobre os objetos. Ela nunca pode ser de fato limpa, talvez removida para encontrarmos outras camadas de realidade que com o passar do tempo terão senão a mesma camada, outra. As memórias são insolúveis. Elas podem se transformar em outras, mas nunca desaparecem. Ficam impregnadas em nós e nas coisas mais ou menos densamente.

Na experiência caleidoscópica que a cidade propõe, o cruzamento de experiências produz um sortimento de narrativas que se cruzam, se entrelaçam, se penetram e se reconstituem. Tudo isso é memória. Tudo isso é verificável em rastros. No nosso caso, nos rastros que pudemos tornar visíveis e que podem ainda ser adicionados de outras camadas, de outros itens e espelhamentos. Isso é o fator mais importante da paisagem, é sempre um sujeito que a instaura. É o olhar do sujeito que constrói o discurso de uma paisagem.

Todas essas intenções para com o lugar são elementos observáveis nas narrativas que, quando mapeados, tornam-se evidências, rastros, marcas. Seus cruzamentos nos obrigam a focalizar e reconhecer que a cidade se mostra nos prismas de cada personagem.

Por isso a linguagem nos é extremamente relevante neste caso, pois ela é no corpo e por meio dela conhecemos a cidade. A linguagem só é uma interação quando expressa pelo e no corpo, sendo corpo não a dualidade mente e físico, mas um conjunto que funciona justamente por envolver faculdade simbólica e aparato físico. Expressão é gesto, é estar no mundo, experienciar o mundo movendo-se nele, geograficamente,

interagindo com o outro. É no movimento que a cidade se apresenta e, nesse jogo de referências, é representada. Nós somos corporeidades num tempo-espaço que chamamos mundo. Recriando este mundo, atribuímos sentidos únicos e ao mesmo tempo compartilhados, estamos em constante questionamento com relação a ser no mundo e é isso que nos propõe horizontes. Este é o devir. O estar geográfico, observar ainda na antemanhã, o alvorecer, iluminar as cartografias, explorá-las, compreender as representações de paisagem que a partir dessa interação do sujeito com o mundo surgem, para constantemente projetar horizontes.

A estrutura do horizonte na experiência do sensível se define no pensamento paisagem de Collot, no qual a percepção será sempre um ato de pensamento, perspectiva subjetiva, ponto de vista particular sobre o mundo.

O espaçamento designa a projeção do sujeito no espaço como condição de sua existência, um movimento no qual ele desiste da sua identidade fechada para se abrir para o mundo e para os outros. O espaço é uma dimensão essencial dessa abertura de identidade e estabelecimento de relações. Collot reforça que

O espaçamento designaria então a sua [do sujeito] projeção no espaço como condição de sua existência. Contrariamente a toda uma tradição filosófica que vê nesse ‘ser-no-mundo’ [*dasein*] o risco de uma degradação, eu vejo também a chance que ele oferece ao sujeito de se realizar paradoxalmente assim que ele renuncia residir/habitar em si mesmo (COLLOT, 2011:34, tradução nossa).¹⁰⁵

O espaço da linguagem, na prosa, especificamente em se tratando de paisagem, cria uma relação particular do sujeito com o real, pois manifesta sua presença no mundo. Através da linguagem é possível dar sentido ao mundo e ao seu lugar nele, ou seja, sua própria experiência de urbanidade. Essa experiência de urbanidade, que é também de construção da paisagem, como lugar do espaçamento do sujeito, traz um questionamento fundamental da fenomenologia: o pensamento não é apenas interior, pois não pode existir fora do mundo. É preciso estar no mundo, em contato com as

¹⁰⁵ No original: L’espace désignerait alors sa [du sujet] projection dans l’espace como la condition même de son existence. Contrairement à toute une tradition philosophique qui voit dans cet « être-jeté » le risque d’une déchéance, j’y vois aussi la chance qu’il offre au sujet de s’accomplir paradoxalement dès lors qu’il renonce à résider en lui-même.

coisas do mundo, para que o pensamento exista. E, se o pensamento torna o sujeito um ser no mundo, é porque ele ocorre de fato no espaçamento.

Merleau-Ponty discute a noção de sujeito, dizendo *je suis un champ, je suis une expérience*, e o descreve como uma situação espacial localizada (ou especializada). O corpo é o lugar onde a práxis como interação com o mundo se dá. A consciência, para Merleau-Ponty, e o deslocamento no espaço são entendidos como a experiência do corpo e sua relação com o espaço. A percepção desse movimento, ou esse espaçamento nas relações, pressupõe um sujeito espacialmente situado, isto é, iniciado no mundo. No caso, a paisagem é o ponto de convergência dessas relações com o mundo, pois ela se dirige à imaginação. A paisagem é uma construção que ao mesmo tempo é origem, porque mundo, e horizonte, porque possibilidade.

A noção de horizonte é apenas possível de ser abordada nos romances se falarmos dos sujeitos sensíveis ao mundo, sujeitos que estão construindo experiências. O horizonte que remete, ao mesmo tempo, a um espaço fora e dentro da narrativa (*le visible et l'invisible*), sem esquecer ainda do espaço literário, traz à tona três elementos da experiência narrativa: o mundo, o sujeito e a linguagem, que podemos remeter aos elementos constitutivos da paisagem segundo Collot: *site, regard e image* (lugar, olhar e imagem). A narrativa propicia uma estrutura que permite uma relação com o mundo, a construção de um sujeito através dela e a construção do sujeito no mundo através da linguagem.

Segundo Collot, a palavra *horizonte*, pela sua etimologia, está ligada a limite e tende a se confundir com limite do campo visual. O horizonte está como um limite aberto, porque à medida que nos aproximamos, a linha vai se redesenhando. É um falso limite com uma potencialidade de busca infinita. O horizonte nos oferece um contorno provisório que é sempre passível de distanciamento, reorganizando a paisagem e nos convidando a ampliar ou prolongar o que vemos pela via da imaginação. Esse desejo de adiar o horizonte é também um desejo de estender a paisagem, pois ambos são inseparáveis. A relação afetiva que se cria entre o sujeito e a paisagem pode ser entendida por meio do desejo de projeção do horizonte. Contudo, esse sentimento de afetividade não é uma simples projeção de um estado de espírito do sujeito, mas o resultado de um encontro entre o eu-sujeito e o mundo, de maneira que o sujeito não se dissocie do objeto, que ele esteja no mundo. No caso da paisagem urbana, também é a

busca do horizonte que faz emergir a experiência de urbanidade. A estrutura do horizonte é um jogo de olhares que compõe a narrativa. É o que está dito, porque projeta, mas também o que está omitido, porque limita. É um jogo sutil entre o explícito e o implícito que constitui o horizonte e o faz transbordar do visível para o afetivo, para o desejo, para a experiência subjetiva de urbanidade que se projeta para além do texto. A ordem do universo está selada, numa tríade composta pela terra, o homem e o céu, elementos necessários à estrutura do horizonte:

A linha do horizonte da paisagem é tão somente a manifestação exemplar de uma estrutura mais geral que Husserl nomeia estrutura do horizonte (*Horizontstruktur*), e que rege tanto a percepção das coisas no espaço quanto a consciência íntima do tempo e a relação com o outro. Esta estrutura me parece um jogo na arte da paisagem, tanto no oriente quanto no ocidente. Eu levanto a hipótese que isso se trata de uma estrutura antropológica universal, mesmo se cada civilização a interpreta e a exprime de maneira diferente. O horizonte traça uma ligação entre as três instâncias que fundam, na maioria das culturas, a ordem do universo: a terra, o homem e o céu, que os chineses reúnem em uma tríade indissociável (COLLOT, 2011:93-94, tradução nossa).¹⁰⁶

A estrutura do horizonte permite compreender os elementos narrativos que unem o visível e o invisível, o limite e o desejo/expectativa, o imaginário e o referencial/real, ela elucida/ilumina a relação fundamental do ser no mundo, porque o horizonte faz parte da estrutura da experiência. O horizonte se revela primeiramente através da percepção. Tanto a percepção quando a experiência são itens do campo da subjetividade, por isso é preciso ter cuidado e dar importância à construção das personagens na análise. Afinal, são eles que aqui nos convidam a imaginar cidades.

A literatura é um exercício de alteridade e a perspectiva geográfica abre mesmo a possibilidade de estar no *lugar* do outro. Não num lugar metafórico apenas, como se estivéssemos vendo o mundo pelos olhos da personagem, mas como se fôssemos levados a construir um espaço ao nosso entorno a partir daquilo que é narrado. Os

¹⁰⁶ No original: La ligne d'horizon du paysage n'est que la manifestation exemplaire d'une structure plus général que Husserl nomme structure d'horizon (*Horizontstruktur*), et qui régit aussi bien la perception des choses dans l'espace que la conscience intime du temps et le rapport à autrui. Cette structure me semble en jeu dans l'art du paysage, aussi bien en Orient qu'en Occident. Je fais l'hypothèse qu'il s'agit d'une structure anthropologique universelle, même si chaque civilisation l'interprète et l'exprime de façon différente. L'horizon trace un trait d'union entre les trois instances qui fondent, dans la plupart des cultures, l'ordre de l'univers : la terre, l'homme et le ciel, que les Chinois réunissent dans une triade indissociable.

lugares vão adquirindo relevância, os itens da paisagem constroem a referencialidade ao nosso redor e, assim, projetamo-nos virtualmente nesses lugares. Lá estamos, como consciências englobantes dando sentido ao espaço-tempo. Tornando o mundo, mundo. Escrever sobre experiência urbana também é de certa maneira colocar-se no lugar do outro, não apenas num lugar metafórico, mas ontologicamente, no lugar construído pelo outro, em sua perspectiva. É uma tentativa de interpretar e interpelar espaços caleidoscópicos constituídos por essas memórias que ora se somam, ora estão em conflito, estabelecendo um permanente exercício de alteridade.

Estar na cidade hoje, estar em contato com seus elementos constituintes, é um ato de resistência. O corte cronológico do nosso *corpus* termina em 2013, ano que o movimento do passe livre e as subsequentes manifestações se intensificaram. Porto Alegre teve intensa participação no conjunto das demonstrações de democracia no país. Com o cerceamento do direito à rua, às manifestações, à ocupação de espaços ora públicos ora privados de uso público e que vêm numa crescente privatização, é preciso fazer emergir mais registros, mais vozes, para termos mais horizontes de possibilidades. Ocupar a cidade na narrativa é também ocupá-la fisicamente, em sua materialidade. Se a cidade é como nós a vemos, a literatura se torna, para além da arte, as narrativas do próprio desejo de ser na cidade. Ficamos sedentos pela emergência de novas histórias, novas personagens, vindas de lugares refeitos, repensados ou talvez nunca antes literários. Pensamos que a virtualidade, as narrativas paralelas que nos ajudam a compreender a geografia física e humana e a literatura associadas possam, de alguma maneira, continuar nos respondendo sobre a experiência de ser, de desejar ser, de como viver na cidade. Esses são nossos horizontes.

6 REFERÊNCIAS

Obras literárias analisadas ordenadas por ano de publicação da primeira edição

- AZURENHA, Paulino; LOBO, Souza; TOTTA, Mário. *Estrychnina*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, [1897], 1998.
- OLIVEIRA, Andradina de. *O perdão*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1910.
- MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.
- VERISSIMO, Érico. *Caminhos cruzados*. Porto Alegre: Globo, 1935.
- MARRONI, Belmonte. *E as águas invadiram a metrópole*. Porto Alegre: Tip. Centro, [1942?].
- MARTINS, Cyro. *Estrada nova*. Porto Alegre: Movimento, 1954.
- SCLIAR, Moacyr. *Os voluntários*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979.
- FAILLACE, Tania Jamardo. *Mario/Vera. Brasil 1962-1964*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- NOLL, João Gilberto. *Rastros do verão*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- MOSCOVICH, Cíntia. *Duas iguais*. Porto Alegre: LP&M, 1998.
- GALERA, Daniel. *Mãos de cavalo*. Porto Alegre: Companhia das Letras, 2006.
- SCOTT, Paulo. *Habitante irreal*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.
- TENÓRIO, Jefferson. *O beijo na parede*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

Obras literárias pesquisadas ordenadas por ano de publicação e agrupadas por década

- AZURENHA, Paulino; LOBO, Souza; TOTTA, Mário. *Estrychnina*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998. [1897]
- OLIVEIRA, Andradina de. *O perdão*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1910.
- MOTA, Duvimioso. *Cidade do prazer*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas d'A Federação, 1933.
- MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.
- MOURA, Reynaldo. *A ronda dos anjos sensuais*. Porto Alegre: Colúmbia, 1935.
- VERISSIMO, ERICO. *Caminhos cruzados*. Porto Alegre: Globo, 1935.
- IOLOVITCH, Marcos. *Numa clara manhã de abril*. Porto Alegre: Globo, 1940.
- CELSON, Maria Eugênia. *O diário de Ana Lúcia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.
- VERISSIMO, ERICO. *O resto é silêncio*. Porto Alegre: Globo, 1943.

CORDEIRO, Maria Luiza. *Um olhar para a vida*. Porto Alegre: Globo, 1945.

MOSCHETTI, Lydia. *No altar da caridade*. Porto Alegre: Cita, 1946.

BESOUCHET, Lidia. *Condição de mulher*. São Paulo: Progresso, 1947.

CORDEIRO, Maria Luiza. *Quando morre o outono*. Porto Alegre: Globo, 1949.

CROSSETTI, Odilon Lima. *Mais forte foi meu destino*. Porto Alegre: Globo, 1949.

FONSECA, Lydia Mombelli da. *As pedras do caminho*. Porto Alegre: Nação, 1950[?].

ANSELMO, Delfino Álvaro. *Encontro com a vida*. Porto Alegre: Globo, 1951.

CALLAGE, Fernando. *Alvorada*. São Paulo: Casa Cardona, 1951.

FRANCESCO, José de. *O homem que esqueceu o mundo*. Porto Alegre: Tip Thurmann, 1951.

CALLAGE, Fernando. *Juca Pedroso*. São Paulo: Centro Gaúcho, 1952.

RODRIGUES, Francisco Pereira. *Sombras e sangue*. [s/l]:[s/n], 1953.

MARTINS, Cyro. *Estrada nova*. São Paulo: Brasiliense, 1954.

PERUFFO, Italino. *Órfão*. Porto Alegre: Thurmann, 1955.

VERISSIMO, Erico. *Noite*. Porto Alegre: Globo, 1954.

HECKER FILHO, Paulo. *O digno do homem*. Porto Alegre: [s/n], 1957.

FONSECA, Lydia Mombelli da. *O velho casarão*. Porto Alegre: Sulina, 1958.

HESSSEL, Lothar Francisco. *Brava gente*. São Paulo: Saraiva, 1959.

ALMEIDA, Nena Silva Saraiva de. *O roteiro do destino*. Porto Alegre: PUC, 1960[?].

MELO, Cely Dal Pai de. *Enfrentando o vendaval*. Porto Alegre: Paulinas, 1961.

FONTOURA, Bolívar. *Caminhada sem rumo*. Porto Alegre: [s/n], 1963.

MOREIRA, Clóvis Rocha. *João Gancho*. Porto Alegre: Nação, 1969.

GUIMARÃES, Josué. *Os ladrões*. Rio de Janeiro: Fórum, 1970.

ALMEIDA, Nena Silva Saraiva de. *Luzes veladas*. Porto Alegre: EMMA, 1973.

MÁRSICO, Gladstone Osório. *Cágada ou a história de uma cidade a passos de*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

SOARES, Mozart Pereira. *Tempo de piá*. Porto Alegre: Bels, 1974.

BARCELLOS, Maria Luiza. *Menina*. Porto Alegre: Garatuja, 1978.

HOFFMANN, Nelson. *A bofetada*. Porto Alegre: PUCRS, 1978.

RESENDE, Antonio Carlos. *Magra, mas não muito, as pernas sólidas, morena*. Porto Alegre: L&PM, 1978.

SCLIAR, Moacyr. *Os voluntários*. Porto Alegre: L&PM, 1979.

MEDINA, Sinval. *Liberdade condicional*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

GOMES, Carlos de Oliveira. *A solidão segundo Solano Lopes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

GUIMARÃES, Josué. *Camilo Mortágua*. Porto Alegre: L&PM, 1980.

SCLIAR, Moacyr. *O centauro no jardim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MACHADO, Dyonelio. *Ele vem do fundão*. São Paulo: Ática, 1982.

SCHULER, Donald. *A mulher afortunada*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

FAILLACE, Tania Jamardo. *Mario/Vera. Brasil 1962-1964*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

RESENDE, Antonio Carlos. *Por que me olhas, Maria Carolina?* Porto Alegre: L&PM, 1983.

SsÓ, Emami. *O diabo a quatro*. Porto Alegre: Tchê, 1985.

NOLL, João Gilberto. *Rastros do verão*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

- PUGGINA, Eloah Oliveira. *A noite me inventa*. Porto Alegre: [s/n], 1986.
- ASSIS, Valesca. *A valsa da Medusa*. Porto Alegre: Movimento, 1989.
- BINS, Patrícia. *Pele nua do espelho*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- RIBEIRO, Paulo. *Glaucha: Sic!Atrizes...: primeira obra do zecalencarismo*. Porto Alegre: Sulina, 1989.
- MOOG, Gilberto. *O machista*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- NOLL, João Gilberto. *O quieto animal da esquina*. São Paulo: Rocco, 1991.
- OLIVEIRA, Carlos Gomes. *Para morrer de amor*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.
- MOSCOVICH, Cíntia. *Duas iguais*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- GALERA, Daniel. *Mãos de cavalo*. Porto Alegre: Companhia das Letras, 2006.
- LAUB, Michel. *Segundo Tempo*. Porto Alegre: Companhia das Letras, 2006.
- OGLIARI, Ítalo. *Um sete um*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- MARTINS, Altair. *A parede no escuro*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- DINIZ, Tailor. *Um crime na feira do livro*. Porto Alegre: Dublinense, 2010.
- SCOTT, Paulo. *Habitante irreal*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.
- TENÓRIO, Jefferson. *O beijo na parede*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- MARTINS, Altair. *Terra avulsa*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- DANTAS, Julia. *Ruína y leveza*. Porto Alegre: Dublinense, 2015.
- ROSP, Rodrigo. *Inverossímil*. Porto Alegre: Dublinense, 2015.
- SCOTT, Paulo. *O ano em que vivi de literatura*. São Paulo: Foz, 2015.
- DINIZ, Tailor. *Mistério no centro histórico*. Porto Alegre: Dublinense, 2016.
- GALERA, Daniel. *Meia noite e vinte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARROS, José D'Assunção. *Cidade e História*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland. *Como viver juntos*. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. L'effet de réel. In: *Communications*, 11, 1968. *Recherches sémiologiques le vraisemblable*. pp. 84-89. In : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158 (acesso em 03/03/2016)
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARTHES, Roland. *Semiologia y Urbanismo. La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

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

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres e simulation*. Paris: Galilée, 1981.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *A crítica literária no Rio Grande do Sul: do romantismo ao modernismo*. Porto Alegre: IEL/EDIPUCRS, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgment of taste*, 1984.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BURKE, Peter. *O que é história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A condição espacial*. São Paulo: Contexto, 2011.

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: PUF, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien 1. Arts de Faire*. Paris: Gallimard, 1998.

COLLOT, Michel. *Le pensée-paysage*. Paris: Actes Sud, 2011.

COLLOT, Michel. *Pour une géographie littéraire*. Paris : Éditions Corti, 2014.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*. Paris : Éditions du Seuil, 2014.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

CRUZ, Claudio. *Literatura e cidade moderna: Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.

DONNE, Marcella Delle. *Teorias sobre a cidade – Arte e Comunicação*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

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

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Littérature. Les règles d'insertion des 'réalèmes' dans la narration*. Porter Institut, 1985. p. 109-118. In: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/translated/Even-Zohar_1985--Les%20regles%20d'insertion%20des%20realemes'%20dans%20la%20narration.pdf (acesso em 27/10/2015).

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio*: Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1986

FRANCO, Sérgio da Costa. *A velha Porto Alegre*: crônicas e ensaios. Porto Alegre: EST, 2008.

FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre*: guia histórico. Porto Alegre: EdiUFRGS, 1992.

GEFEN, Alexandre. *La mimèsis*. Paris: GF Flammarion, 2002.

GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

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

GOMES, Renato Cordeiro. *Cartografias urbanas*: representações da cidade na literatura. Revista SemeaR 1. Rio de Janeiro, nov. 1997, sem paginação. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html. (acesso em 03/03/2016).

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HARVEY, David. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 1999

HARVEY, David. *Cidades rebeldes*: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.

HARVEY, David. *Urbanismo y desigualdad social*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1977.

HILLMAN, James. *Cidade & alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Octavio. *A era do globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture – théorie de l'effet esthétique*. Paris : Editions Mardaga, 1985.

JACOBS, Jane. *Morte e vida nas grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978.

JOUE, Vincent. Pour une analyse de l'effet-personnage. *Littérature*, n. 85, 1992. Forme, difforme, informe. pp. 103-111. doi : 10.3406/litt.1992.2607 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607 (acesso em 03/03/2016)

LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: GG Reprints – 4ª Edición, 2000.

LEFEBVRE, Henri. *Espace et politique*: Le droit à la ville II. 2. ed. Paris: Anthropos, 2000.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

LEGWOY, Bernardo. *Os cafés na vida urbana de Porto Alegre (1920-1940)*: as transformações em um espaço de sociabilidade masculino. Artigo disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/30185/000729699.pdf?sequence=1> (acesso em 03/03/2016)

LÉVY, Pierre. *Qu'est-ce que le virtuel?*. Paris: Université Paris VIII, 2007. <http://hypermedia.univ-paris8.fr/pierre/virtuel/virt0.htm> (acesso em 27/08/2016).

MARQUES, Olavo Ramalho. *As demandas de memória*: o impasse acerca da história oficial de Porto Alegre e o papel da fotografia nas comemorações do bicentenário da cidade, no mandato de Loureiro da Silva (1937-1943). Porto Alegre: UFRGS, s/d.

MARX, Murillo. *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: EDUSP, 1980.

MASSEY, Doreen B. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MATTAR, Leila Nesralla. *A modernidade de Porto Alegre: arquitetura e espaços urbanos plurifuncionais em área do 4º. Distrito*. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura) Faculdade de Arquitetura, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard 1964.

MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre e suas escritas: história e memórias da cidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu*. São Paulo: Boitempo, 2003.

NETO, Afonso Henriques. *Cidade vertigem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

NETTO, Vinícius M. A urbanidade como devir do urbano. In: *EURE – Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos Regionales*. Pontifícia Universidade Católica de Chile. v. 39, n. 118, 2013. p. 233-263

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 2000.

PEREC, Georges. *Romans et récits*. Paris: Le Livre de Poche. La Pochothèque, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

PÓVOAS, Mauro Nicola. *Uma história da literatura: periódicos, memória e sistema literário no Rio Grande do Sul do século XIX*. 2005. 296p. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris: Payot, 2004.

SARLO, Beatriz. *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. *Duas mulheres de letras: representações da condição feminina*. Caxias do Sul: EDUCS, 2010.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SINDICATO DE AGÊNCIAS E ESTAÇÕES RODOVIÁRIAS NO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. *No tempo das estações: a história das estações rodoviárias do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Clo Sbaredelotto / Fosforográfico Design Editorial: 2007.

TEIXEIRA, Paulo Cesar. *Esquina maldita*. Porto Alegre: Libretos, 2012.

VASSET, Philippe. *La conjuration*. Paris: Fayard, 2013

VASSET, Philippe. *Un livre blanc*. Paris: Fayard, 2007.

VIRILIO, Paul. *L'espace critique*. Paris: Christian Bourgoi, 1984.

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique: réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. 1921. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.