

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

SHEILA KATIANE STAUDT

**Retratos urbanos em romances brasileiros do século XXI:
uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*, *O fotógrafo* e *Satolep***

**PORTO ALEGRE
2015**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS APLICADOS: LITERATURA,
ENSINO E ESCRITA CRIATIVA

SHEILA KATIANE STAUDT

ORIENTADORA: Profa. Dra. GÍNIA MARIA DE OLIVEIRA GOMES

**Retratos urbanos em romances brasileiros do século XXI:
uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*, *O fotógrafo* e *Satolep***

Tese de Doutorado em Letras, com ênfase em
Literatura Brasileira, apresentada como
requisito parcial para a obtenção do título de
Doutor em Letras pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE
2015

CIP - Catalogação na Publicação

STAUDT, SHEILA KATIANE
RETRATOS URBANOS EM ROMANCES BRASILEIROS DO SÉCULO
XXI: UMA LEITURA DE "ELES ERAM MUITO CAVALOS", "O
FOTÓGRAFO" E "SATOLEP" / SHEILA KATIANE STAUDT. --
2015.
228 f.

Orientadora: GÍNIA MARIA DE OLIVEIRA GOMES.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Cidade. 2. Fotografia. 3. Romance contemporâneo
. 4. Literatura brasileira. 5. Retratos urbanos. I.
GOMES, GÍNIA MARIA DE OLIVEIRA, orient. II. Título.

Ao meu filho, anjo Nithael, dádiva e felicidade em tempos difíceis. Que te sirva como inspiração para viajar pelo universo mágico da literatura.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela orientação espiritual, pelo encontro proporcionado com nosso anjo Nithael *nel mezzo del camin* deste trabalho.

À minha orientadora e amiga, Gínia, pelo aceite em me acompanhar em mais esse desafio e pelo incentivo à chegada do netinho Nithi. Obrigada por sempre me apontar o caminho e fazer da literatura um norte em minha vida!

Ao inestimável auxílio dos professores Antônio Sanseverino e Regina Zilberman antes, durante e depois da escrita deste trabalho.

À professora Maria da Glória Bordini, pelo olhar atento e indicações de leitura fundamentais para o término desta tese.

À professora Heloísa Monteiro, pelas aulas maravilhosas em língua francesa que me propuseram uma segunda graduação e obter a segunda proficiência tão desejada.

À UFRGS, pelos treze anos de suporte acadêmico público, gratuito e de qualidade, pela qual me graduei duas vezes, me tornei mestre e, quiçá, doutora, além de me inserir no competitivo mercado de trabalho.

Ao meu filho, Nithael, pelas distrações durante o processo de escrita, pelo sorriso, pelos carinhos, pelo companheirismo, enfim, pela existência em minha vida!

Ao meu pai, Rui, por acompanhar essa árdua e turbulenta travessia ao meu lado, babando pelo neto tão desejado.

À minha mãe, Lourdes (*in memoriam*), meu maior exemplo de fé e força, que pôde acompanhar o início dessa peleia.

Ao meu esposo, Alex, pai dedicado e carinhoso, que soubera entender o cansaço e suportar a ausência em todos os sentidos.

À minha sogra, Rose, por ser um pouco mãe quando deveria ser simplesmente avó, por me acompanhar na iniciação à maternidade e nas primeiras linhas desta tese.

Aos meus afilhados, Richard e Giovanni, por me proporcionarem momentos inesquecíveis de diversão e alegria e entenderem a distância.

Aos meus sobrinhos, Katriny e Júnior, pelas brincadeiras e distrações, demandando sempre pelas aulas divertidas de inglês.

Aos bolsistas do projeto “Olhares sobre as cidades: experiências de viagem” do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia - IFRS Câmpus Canoas, Naty, Dudinha,

Joana, Pri, Débora, Júlia e Anderson, pelo empenho, pelos prêmios e pelo reforço nas leituras sobre cidade desde 2011.

À Fabiana Cardoso Fidelis, pela amizade sincera e parceria incondicional e pela “orelha sangrenta” do nosso livro.

À Cimara, por estar por perto nos momentos mais difíceis da minha vida e por servir de exemplo de luta, coragem e determinação tanto pessoal quanto profissionalmente.

Aos amigos de sempre e para sempre, pelo apoio e incentivo através da pergunta reiterada: “E, aí? Já terminou?”.

Aos queridos Hyppo e Marc, pela leitura cuidadosa, mesmo do outro lado do Atlântico, dos meus resumos em língua estrangeira.

Aos alunos, servidores e colegas do IFRS Câmpus Canoas, que acompanharam essa travessia turbulenta e edificante desde sua origem.

*La forme d'une ville
Change plus vite hélas, que le coeur d'un mortal.*

(“Le Cygne”, Charles Baudelaire)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar de que forma a cidade está representada em romances brasileiros do século XXI. Os três romances selecionados como *corpus* de análise ou possuem fotógrafos como protagonistas – caso de *Satolep*, de Vitor Ramil e de *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza – ou apresenta-se como um verdadeiro álbum fotográfico, caso de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. O diálogo constante entre literatura e fotografia possibilitou identificar analogias e singularidades no modo de representação utilizado em cada narrativa. Os recortes do real, chamados aqui de “retratos urbanos”, permitiram um alargamento do olhar sobre aspectos recorrentes no universo contemporâneo problematizados na ficção brasileira deste século, tais como a fragilidade das relações interpessoais, os deslocamentos pela urbe, a invisibilidade humana nos centros urbanos, etc. Para tanto, recorreu-se a teóricos que abordam a questão da cidade ou da fotografia como, por exemplo, Kevin Lynch, Richard Sennett, Italo Calvino, Walter Benjamin, Zygmunt Bauman, Roland Barthes, Susan Sontag, entre outros. Deste modo, buscamos compreender como a arte fotográfica foi utilizada em cada um dos textos para capturar os signos citadinos registrados através da arte literária.

Palavras-chave: Romance brasileiro contemporâneo. Cidade. Fotografia.

ABSTRACT

This work aims to understand how the city itself is represented in the contemporary Brazilian fiction of the 21st century. The three novels chosen as *corpus* to our research or present photographers as main characters – as it is the case in *Satolep*, by Vitor Ramil and *O fotógrafo*, by Cristovão Tezza – or correspond in fact to a photo album – as in *Eles eram muitos cavalos*, by Luiz Ruffato. The constant dialogue between literature and photography allows us to identify analogies and specificities of their representational techniques. The extractions of reality, here called “urban portraits”, helped to open up the perception over recurring aspects in the contemporary universe, questioned in the Brazilian fiction of this century such as the fragility of interpersonal relationships, wanderings through the city itself, human invisibility in urban centers, etc. Therefore, we turned towards studies about city and photography by authors such as Kevin Lynch, Richard Sennett, Italo Calvino, Walter Benjamin, Zygmunt Bauman, Roland Barthes, Susan Sontag, among others. Consequently, we are able to apprehend how the art of photography was exploited in each narrative with the purpose of capturing the city signs into literary art.

Keywords: Contemporary Brazilian novel. City. Photography.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à déchiffrer les représentations de la ville dans la fiction romanesque brésilienne du XXI^e siècle. Les trois romans choisis comme corpus d'étude ou bien présentent des photographes comme protagonistes – tel est le cas de *Satolep* par Vitor Ramil et de *O fotógrafo* par Cristovão Tezza – ou bien revêtent la forme d'un véritable album de photos – comme dans *Eles eram muitos cavalos* par Luiz Ruffato. Un dialogue perpétuel entre littérature et photographie nous permet d'identifier aussi bien les analogies que les spécificités de leurs techniques de représentation. Les découpes du réel, appelées ici « portraits urbains », font en sorte que notre regard puisse s'élargir pour capter les aspects récurrents sur l'univers de la fiction brésilienne contemporaine, telles que la fragilité des relations interpersonnelles, les déplacements sur la ville, l'invisibilité humaine dans les centres urbains, etc. À cette fin, nous nous tournons vers les études sur la ville et la photographie par des théoriciens comme Kevin Lynch, Richard Sennett, Italo Calvino, Walter Benjamin, Zygmunt Bauman, Roland Barthes, Susan Sontag, parmi d'autres. C'est ainsi que nous sommes à même de mieux comprendre comment, dans ces récits, l'art de la photographie a été utilisée pour saisir les signes citadins enregistrés par l'art littéraire.

Mots clés: Roman brésilien contemporain. Ville. Photographie.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1 RECORTES CRÍTICOS	17
1.1 Sobre <i>Eles eram muitos cavalos</i>	17
1.2 Sobre <i>O fotógrafo</i>	28
1.3 Sobre <i>Satolep</i>	32
2 A TÉCNICA DA FOTOMONTAGEM EM <i>ELES ERAM MUITOS CAVALOS</i>	38
2.1 Travessias urbanas	41
2.2 Refugos, rejeitos e excedentes	57
2.3 Liquidez e estranheza nos relacionamentos afetivos	79
3 “PHOTOMANCIAS” OU A COMPREENSÃO DO MUNDO ATRAVÉS DA CÂMERA-OLHO EM <i>O FOTÓGRAFO</i>	102
3.1 “Photomania” da cidade-labirinto	104
3.2 “Photomania” do outro	117
3.3 “Photomania” das relações esfaceladas	132
4 RETRATO E MEMÓRIA: O OLHAR DE ESTRANGEIRO SOBRE OS CENÁRIOS DE SATOLEP	143
4.1 Imagens em espelhos: o labirinto urbano	145
4.2 Homem e cidade: retratos	150
4.3 Satolep em mosaicos: uma cidade invisível	164
4.4 A legibilidade de uma cidade (as)simétrica	178
4.4.1 Uma leitura pelo olhar	179
4.4.2 Uma leitura pela lente da câmera fotográfica	181
4.4.3 Uma leitura pela escuta do outro	184
4.4.4 Uma leitura pelos textos	186
4.4.5 Uma leitura pelos <i>flashes</i> da memória	190
5 CRUZAMENTOS FOTOLITERÁRIOS	193
5.1 Literatura e fotografia: estratégias para ler o ilegível	194
5.2 Flagrantes da estranheza e da fluidez	201
5.3 Solidão, individualismo e invisibilidade humana na cidade	206
CONSIDERAÇÕES FINAIS	212
REFERÊNCIAS	218
ANEXO A – <i>Os trinta Valérios</i>, de Valério Vieira	226
ANEXO B – <i>Metrópole, 1922</i>, de Paul Citroën	227
ANEXO C – <i>O Carro de Feno</i>, de Hieronymus Bosch	228

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Meus amigos tinham umas idéias
bem esquisitas
sobre o que é uma cidade.
Umas idéias atrapalhadas,
cada ilusão.
Negócio de louco...
(Chico Buarque)*

É possível considerarmos um texto escrito como uma imagem propriamente dita, a tal ponto de pensarmos um romance inteiro sendo uma coletânea de fotografias? Palavra escrita e retrato: neste estudo, intentamos aproximar estas duas artes – visual e literária –, com o propósito de investigarmos a representação do espaço urbano em alguns dos romances brasileiros do século XXI.

Em uma era dominada pelas *selfies*, pelas redes sociais que falam mais por fotografias do que por palavras, pelo culto excessivo à imagem, a literatura não ficaria alheia a essas transformações. Em sua obra intitulada *Cinematógrafo de letras*, Flora Süssekind (1987, p.18) analisa a ficção brasileira do final do século XIX e das primeiras duas décadas do século XX e percebe um “forte diálogo entre forma literária e imagens técnicas, registros sonoros, movimentos mecânicos, novos processos de impressão”, interlocução esta que lhe consente esboçar uma nova definição para a produção literária daquele período de forma mais contundente que os rótulos pelos quais os conhecemos. A pesquisadora constata que a literatura começa a apropriar-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz e passa a transformar a própria técnica literária, em vez de simplesmente discuti-la (SÜSSEKIND, 1987). Desse modo, o trânsito entre as diferentes artes e essa tendência ao hibridismo da literatura parecem atingir o seu ápice no século XXI, época em que a diversidade tecnológica nos permite experiências de leitura completamente novas e digitais, as quais, apesar de competirem com o objeto ‘livro’, possibilitam o contato com a arte literária por outros formatos.

Por sua natureza fugidia, o contemporâneo escapa-nos a todo o momento. Vivemos em uma época em que “tudo o que era sólido e estável desmancha no ar” (MARX; ENGELS, 2001, p.29), e tentar analisar, de dentro deste mesmo tempo, obras literárias recentemente produzidas nas quais questões como a rápida passagem de tempo, o novo, o

instantâneo, a fragilidade das relações humanas, enfim, são trabalhadas neste espaço plural chamado “cidade” é, igualmente, instigante e desafiador. Conforme Flávio Carneiro (2005), ao contrário do que a história tradicional nos ensinou, historiadores, a partir da década de 1970, afirmam que é preciso ler o contemporâneo de dentro do mesmo contemporâneo, ainda que o analista lide, a cada passo, com a instabilidade e com a dúvida. Abarcar a dimensão de conjunto em uma grande cidade torna-se tarefa árdua hoje em dia.

De acordo com o sociólogo Zygmunt Bauman (2009, p.32), “as cidades se transformaram em depósitos de problemas causados pela globalização”. Em nossa pesquisa, a cidade, lugar que abriga o ser humano moderno, será o objeto motivador para o desenvolvimento da leitura. Acerca do espaço representado na ficção brasileira contemporânea, a pesquisadora Regina Dalcastagnè (2005, p.34) assevera que

O local da narrativa, por sua vez, é, com clareza, a metrópole. [...] O caráter urbano do romance brasileiro contemporâneo é, assim, amplamente confirmado pelos dados da pesquisa. De alguma maneira, a literatura reflete a realidade do país, que nos anos 1960 tornou-se majoritariamente urbano. Segundo os dados do censo demográfico de 2000, 81,3% dos brasileiros vivem em cidades.

Desta forma, os grandes centros urbanos – espaços partilhados pelas personagens – não passam despercebidos aos olhares perspicazes das nossas “antenas da raça” (POUND, 1970, p.77): os escritores. Com o intuito de mergulharmos no universo contemporâneo ficcional, escolhemos três romances ambientados em três diferentes cidades brasileiras. São eles: *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza, e *Satolep*, de Vitor Ramil. Os aspectos citadinos neles retratados serão o enfoque desta pesquisa, uma vez que sinalizam marcas de uma uniformização no comportamento urbano característica da modernidade que provocam crise nos sujeitos que ali vivem e, por conseguinte, na própria cidade. Walter Benjamin (*apud* GOMES, 2008, p.19) parte do princípio de que “uma cidade ajuda a ler outra”, portanto, se a partir da leitura de uma cidade a compreensão de uma nova nos é facilitada, seguiremos idêntico procedimento a fim de vislumbrar as similaridades entre os retratos de São Paulo, Curitiba e Pelotas, bem como de perceber o que singulariza cada uma delas por meio do modo de representação escolhido em cada narrativa, sempre atentando ao estreito elo que une o homem à urbe, posto que “o homem faz a cidade, a cidade faz o homem” (RAMIL, 2008, p.47).

Nos romances aqui arrolados, a compreensão do todo passa pelas partes desse gigantesco corpo chamado cidade (SENNETT, 2008). Cenas cotidianas, *close*s, panorâmicas, jogo de luzes, recortes, escolha de ângulos, etc., são artifícios utilizados nos três textos para a

apreensão da realidade múltipla que, aos olhos do homem moderno, se apresenta. Os retratos¹ dos sujeitos e da própria cidade – ponto de intersecção entre os textos – apontam para um interesse no descobrimento de lugares e seres heterogêneos que ocupam e convivem em um espaço paradoxal repleto de “desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambição e angústia” (BERMAN, 1986, p.15), características essas típicas da experiência da modernidade.

Em se tratando das particularidades nos semblantes de cada cidade – São Paulo, Curitiba e Pelotas –, assim como da ambientação temporal distinta escolhida pelos escritores em suas histórias, a imposição de distinguirmos modernidade e pós-modernidade tornou-se fundamental. Tal necessidade esteve diretamente associada à imprescindibilidade de entender a influência do capitalismo sobre as relações humanas retratadas nas três narrativas em análise, como também diferenciar uma cidade moderna de outra pós-moderna. Em seu livro *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, Fredric Jameson (2004, p.29) entende o pós-modernismo como “uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes”. Ao debruçar sua análise em diversos aspectos sociais, tais como cultura, ideologias, vídeo, arquitetura, economia, política, entre outros, o estudioso tenta apreender esse momento paradoxal no qual estamos mergulhados: a contemporaneidade.

O pós-modernismo propriamente dito vem a ser o reflexo das modificações intrínsecas e periódicas do sistema capitalista. Deste modo, Jameson apresenta três estágios do capitalismo: o capitalismo clássico, ou de mercado; o capitalismo de monopólio, ou “o estágio do imperialismo”, como chamava Lênin, e o “capitalismo tardio”, expressão oriunda dos estudos de Ernest Mandel. A pós-modernidade, por sua vez, está associada a este terceiro estágio do capitalismo,

momento em que não apenas a cidade mais antiga como até a nação-Estado deixou de desempenhar um papel funcional e formal central num processo em que, em novo salto quântico, o capital expandiu-se muito além delas, deixando-as para trás como os restos arruinados e arcaicos de estágios anteriores no desenvolvimento desse modo de produção. [...] o corpo humano pós-moderno [...] é agora exposto a uma barreira de imediaticidade da qual todas as camadas protetoras e mediações intervenientes foram removidas. (JAMESON, 2004, p.408).

¹ Em sua origem, os retratos feitos por pintores capturavam o ser humano, propriamente dito, seus rostos, seus perfis, etc. Já a fotografia, “está na encruzilhada de dois processos [...]: um, de ordem química, a ação da luz sobre certas substâncias; o outro, de ordem física, a formação da imagem através de um dispositivo óptico” (BARTHES, 2010, p.18). Em nosso trabalho, pensaremos os retratos e/ou fotografias como registros humanos e urbanos captados tanto pela câmera fotográfica quanto pelo olhar.

Destarte, essa nova fase do capitalismo caracteriza-se por extrapolar as fronteiras citadinas tomando formas vertiginosamente maiores, arrastando consigo tudo e todos nesse processo. A instantaneidade dos acontecimentos na contemporaneidade exige do ser humano a mesma velocidade e rapidez das transformações. No entanto, é a exposição a essas mudanças que, de certa forma, “une a espécie humana” (BERMAN, 1986, p.15).

Bauman, por sua vez, em seu livro *Modernidade Líquida*, divide o capitalismo em dois tipos: o leve e o pesado. Ao trazer como o melhor exemplo do “capitalismo pesado” o modelo fordista, orientado pela ordem, Bauman (2001, p.76-77) atesta que

Em seu estágio pesado, o capital estava tão fixado ao solo quanto os trabalhadores que empregava. Hoje o capital viaja leve – [...]. Pode saltar em quase qualquer ponto do caminho, [...]. O trabalho, porém, permanece tão imobilizado quanto no passado – mas o lugar em que ele imaginava estar fixado de uma vez por todas perdeu sua solidez de outrora; buscando rochas, as âncoras encontram areias movediças.

A leveza e fluidez impregnadas no capitalismo de hoje vão de encontro à rigidez, à regularidade e à previsibilidade do capitalismo pesado, obcecado por “volume e tamanho, e, por isso, também por fronteiras, fazendo-as firmes e impenetráveis” (BAUMAN, 2001, p.76). O capitalismo leve, a seu turno, é *obcecado por valores* (BAUMAN, 2001, p.80) e está centrado na liberdade do indivíduo isolado. Para Anthony Giddens (2002, p.182), “o capitalismo mercantiliza em vários sentidos”, impactando sobremaneira a vida social moderna. Tais alterações impressas pelo modelo de economia capitalista são facilmente detectadas nas atitudes das personagens retratadas nas narrativas. Individualismo, precariedade nos relacionamentos interpessoais, aumento dos excluídos pelo mercado, coisificação humana, etc., são apenas alguns indícios flagrados pelas lentes atentas dos narradores dessa nova fase do capitalismo.

Alguns procedimentos metodológicos guiam nossa pesquisa, a qual se baseia em estudos teórico-críticos já realizados sobre os romances, em um diálogo constante com a teoria da cidade e da fotografia, à medida que formos analisando cada uma das narrativas, além de uma tentativa de cruzamento dos aspectos relevantes obtidos após a investigação literária. No primeiro capítulo, faremos uma breve abordagem acerca das leituras desenvolvidas previamente sobre os três romances de nosso *corpus*. Dar evidência à fortuna crítica que antecede nossa análise torna-se importante, posto que percebemos pontos de contato e possibilidades outras de interpretação, tendo em vista a riqueza contida em cada um dos textos.

No segundo capítulo, faremos a leitura do romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, o qual apresenta como personagem principal a cidade de São Paulo, seus vícios e virtudes, suas gentes, enfim, em uma seleção de fragmentos que remete à técnica da fotomontagem, utilizada pelo artista alemão Roelof Paul Citroën (1896-1983) no início do século XX, como meio de expressão do complexo universo citadino contemporâneo.

No terceiro capítulo, será trabalhado o romance *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza. O protagonista da narrativa – fotógrafo de profissão – só compreende o mundo à sua volta através da lente de sua câmera. É, pois, por meio de recortes daquele ambiente curitibano que ele tenta entender a dimensão complexa do real. Imagens espelhadas são recorrentes ao longo do texto, já que a metáfora da íris auxilia na identificação mais aguçada de atitudes humanas que tomam o espaço das “artérias” de Curitiba em vésperas de eleições presidenciais.

No quarto capítulo, seguiremos nossa pesquisa com a investigação do romance *Satolep*, de Vitor Ramiel. Nesse texto, temos o nativo – também fotógrafo – que retorna à sua cidade natal após anos de ausência e, através de sua objetiva, percebe a relação estreita de atração e repulsão que mantém com o local em que nasceu. O distanciamento do protagonista permite que imagens da cidade se tornem mais claras à medida que este se aproxima de lugares repletos de recordações da infância, os quais carregam consigo uma significação singular. Satolep começa a ser entendida por partes pela personagem através do registro fotográfico, que é a todo instante comparado com as lembranças há tempos fixadas pela memória. Repleto de fotografias antigas de Pelotas, que transportam o leitor a novos processos de análise e interpretação no instante da leitura, este romance resgata a memória daquele local, como também as alterações em sua fisionomia.

No último capítulo, ressaltaremos algumas constantes percebidas após a realização das análises. Compreender um pouco mais sobre o espaço urbano e o outro por meio do diálogo entre literatura e fotografia; decodificar os signos citadinos e humanos; perceber o modo de representação escolhido em cada romance são apenas alguns objetivos que norteiam o presente estudo. A invisibilidade humana e o individualismo são características que perpassam o comportamento de muitas personagens retratadas em cada compilação imagético-textual, bem como a fragilidade dos laços de afeto mantidos pelas mesmas em suas trajetórias.

O espaço geográfico torna-se, pois, importante na obra desses autores, uma vez que podemos distinguir melhor as características de cada personagem em particular, conhecendo o local onde habita, além dos lugares que frequenta. Atentaremos para a representação da cidade nos romances, buscando as evidências fotográficas que deixam

mostras do intrincado universo citadino nelas representado, ao mesmo tempo em que tentaremos entender essa necessidade de captação parte a parte da realidade ali ficcionalizada.

1 RECORTES CRÍTICOS

*Só sei que nada sei,
e o fato de saber isso, me coloca em
vantagem sobre aqueles que
acham que sabem alguma coisa.*
(Sócrates)

Com vistas a propiciar um diálogo com as pesquisas e estudos já realizados acerca dos romances arrolados como *corpus* de nossa análise, bem como validar, de alguma forma, a nossa leitura, intentamos esboçar um perfil das tendências e dos recortes encontrados na fortuna crítica debruçada sobre esses três romances brasileiros escritos no século XXI.

A abundância de bibliografia em relação ao romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, publicado em 2001, levou-nos a realizar um levantamento restrito apenas às teses e dissertações defendidas em universidades do país, haja vista o grande número de artigos e ensaios sobre o mesmo, tanto no Brasil quanto no exterior. Em relação aos outros dois romances – *O fotógrafo* (2004) e *Satolep* (2008) –, coletamos, além de teses e dissertações, artigos publicados em revistas ou *sites* de reconhecido valor acadêmico.

Nesta apresentação sobre a fortuna crítica, optamos por agrupar os estudos afins, isto é, unir aqueles que possuem enfoques comuns acerca das principais temáticas trabalhadas no que concerne a cada um dos textos, além de dar destaque àqueles que, porventura, tangenciam a mesma temática perseguida em nossa análise.

1.1 Sobre *Eles eram muitos cavalos*

*A cidade – cicatrizes que mapeiam meu corpo.*²
(Luiz Ruffato)

A diversidade de temas e áreas do conhecimento que buscam a narrativa de Luiz Ruffato para extrair dali diálogos possíveis consagra ainda mais esse romance inovador que,

² Frase com que o autor encerra seu discurso “Da impossibilidade de narrar” no 4º Congresso Mundial sobre o Romance, realizado em maio de 2010, em Lyon (França).

devido à sua forma aberta e plural, bem como seu denso potencial literário, permite conexões e caminhos infinitos de leitura. Totalizando dezenove teses e dissertações defendidas entre 2002 e 2014 em universidades brasileiras, nosso recorte visa dar visibilidade aos estudos mais aprofundados sobre o primeiro romance do escritor, nos quais entendemos haver discussões e análises importantes, algumas das quais dialogam com os demais romances do próprio autor, bem como com narrativas de outros escritores.

Em se tratando da obra de Ruffato, alguns trabalhos tangenciam o objeto de estudo de nossa pesquisa: a cidade propriamente dita, ou, ainda, a conexão entre dois campos artísticos. Nessa linha de convergência entre as artes, encontramos quatro recortes críticos: duas teses e duas dissertações.

Na tese “Ficções visíveis: diálogos entre a tela e a página na ficção brasileira contemporânea”, Paulo Cezar Konsen analisa diversos contos e três romances: *O matador*, de Patrícia Melo, *O anônimo célebre*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, a fim de compreender como a cultura da mídia marca presença nos processos contemporâneos de socialização. Aspectos relacionados ao cinema, à televisão e à internet, como a simultaneidade, o multiperspectivismo e a descontinuidade narrativa, foram definidores para delimitar o seu *corpus* de estudo. O pesquisador classifica o romance de Ruffato de “narrativa hipertextual”, pois nele “a tematização das relações entre literatura e cultura da mídia corresponde a transformações dos procedimentos literários, evidentes na construção de narrativas em rede, o que sugere uma leitura multilinear e contamina as páginas com o movimento hipertextual das telas” (KONSEN, 2006, p.204). A utilização da montagem cinematográfica, do *zapping*, dos diferentes recursos de diagramação, do ritmo alucinante, etc., sugere a dispersão do foco narrativo que dialoga com a descontinuidade dos pensamentos, das percepções e dos sentimentos próprios da vida moderna. Segundo Konsen (2006, p.200), por se apresentar como “metrópole-problema, metrópole-representação, metrópole-plural, metrópole-metáfora — o urbano se impõe ao crítico da cultura como um domínio estimulante”, uma vez que se torna um instigante desafio a ser desvendado. O pesquisador entende que a referência ao dia 9 de maio do ano 2000, um dia comum, pode servir como uma tentativa de priorizar o tempo da reflexão, isto é, precisamos frear nossos impulsos velozes para prestar mais atenção a tudo que nos cerca, atentando à pluralidade de vozes emudecidas que coabitam o espaço urbano.

Na tese “Representações da realidade em romances brasileiros contemporâneos: a literatura da angústia”, Cátia Valério Barbosa busca compreender o sentimento de angústia do indivíduo pós-moderno e sua relação com a dura e brutal realidade que o prime, analisando,

para isso, cinco romances: *O bruxo do Contestado* (1996), de Godofredo de Oliveira Neto; *O autor mente muito* (2001), de Carlos Sussekind; *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato; *O falso mentiroso* (2004), de Silviano Santiago e *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2005), de Marçal Aquino.

Na análise do texto de Ruffato, ela constata uma experimentação artística semelhante à montagem cinematográfica e, em um primeiro momento, divide sua leitura percebendo três estilos de capítulos recorrentes na narrativa e que, de alguma forma, tentam representar o caos urbano. São eles: a) Filetes de real, b) Flashes do cotidiano e c) Flagrantes de violência. A linguagem literária utilizada no romance também é motivo de exame nesse estudo. Conforme Barbosa (2006, p.180), a mistura de formas arcaicas com neologismos reporta, de imediato, à escrita de Guimarães Rosa: “*Mundogrande, Sampaulo, simpaticão, discursama, uma ficha destamano na polícia, novidadeira, setemezinha, consertadeira de roupa, a desmundança, gemeção* são apenas algumas ilustrações da experimentação poética efetuada no plano lexical”. Finalmente, a pesquisadora grifa a aproximação de recursos próprios do cinema moderno impressos na construção do romance, atentando para a tensão entre realidade e ficção, bem como aos recortes internos de alguns fragmentos.

O estudo dissertativo “O sensível cinemático: des-montagens em *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato”, de João Guilherme Dayrell M. Santos, propõe o diálogo entre as artes cinematográfica e literária. Para o pesquisador, “a pouca ou nenhuma relação entre os fragmentos [...] exigirá que o leitor realize uma montagem que não é calcada num processo de causa e efeito estipulado pelo autor, mas em forma de rede; cada passagem pode ser ligada a qualquer outra” (SANTOS, 2011, p.45). A aproximação com a obra *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, no que diz respeito ao cunho cinematográfico e fragmentário de ambas as narrativas, corrobora a ideia defendida em sua dissertação. Santos (2011, p.92) observa ainda que “o cinema radicaliza a montagem, mas com uma nova condição: quem a ela assiste nada faz. É aí que se joga o sensível em ‘*eles eram muitos cavalos*’”. A impossibilidade de conexão entre os fragmentos e também a própria desconexão interna existente em muitos deles interrompem discursos e vozes na cidade, pois “a personagem tenta firmar seu discurso social acerca da cidade, enquanto é, por ela mesma, impedida de proferi-lo” (SANTOS, 2011, p.96-97). Essa interrupção contínua e incessante dos relatos condiciona os cidadãos a comporem uma “massa amorfa” de seres dessubjetivados (SANTOS, 2011, p.116).

Na dissertação “Imagens Convergentes: anônimos de Oswaldo Goeldi e Luiz Ruffato”, de Laeticia Eble, há também a tentativa de diálogo entre duas artes: a plástica e a

literária. O fato de ambos os artistas representarem a periferia e suas personagens anônimas aproxima-os em seus projetos estéticos de acordo com Eble. Ao cotejar as xilogravuras de Goeldi (Rio de Janeiro 1885-1961) com a fragmentária narrativa ruffatiana, ela nota que a associação acontece, basicamente, por “dois fios de continuidade, um histórico outro estético. Na linha histórica, o que os une é a constatação de um Brasil vítima da modernidade tardia. [...] Na linha estética, os dois podem ser comparados, a princípio, pelo olhar que imprimem em suas obras, o olhar realista” (EBLE, 2011, p.13). No que tange à representação da cidade nas duas artes, a pesquisadora percebe que a mesma se mostra aberta, ao trazer inúmeras possibilidades, como também se faz fechada, em razão das marcas profundas deixadas em suas personagens.

O espaço caótico da megalópole brasileira é outro elemento analisado por alguns estudiosos que buscam compreender a sua representação na literatura contemporânea. Apesar de não ser o objeto de análise propriamente dito de muitos trabalhos, a cidade não deixa de ser notada nas demais abordagens, posto que se faz presente e tem papel fundamental na trama. No entanto, duas dissertações irão focalizar mais atentamente a problemática urbana. Na primeira delas, intitulada “A cidade e o caos: uma leitura do contemporâneo”, Gisele Menezes da Silva entende que, para dar conta da pluralidade complexa da cidade, a literatura trabalhará com a ruína como forma de significar o transitório, o efêmero. Para isso, ela abordará o caos urbano através do mito bíblico de Babel, a representação da cidade partida no cinema brasileiro contemporâneo e no romance *Eles eram muitos cavalos*, de Ruffato. Tanto a literatura quanto o cinema representam a urbe constantemente. Silva (2009, p.57) afirma ser o texto ruffatiano “um retrato sociológico da metrópole”, no qual se destacam: o caos, a violência, o medo e a solidão, temas perseguidos em sua leitura. Nesse sentido, sua leitura vai ao encontro de nossa análise ao classificar o romance como uma tentativa de retratar São Paulo. No que diz respeito à intercalação de orações, a exemplo dos fragmentos “Fé” (cópia da oração a Santo Expedito) e “O evangelista”, após algum episódio de violência – problema sem solução aparente na urbe contemporânea –, ela pode ser entendida como uma forma de “resgate da cidade imersa no caos e na violência” (SILVA, 2009, p.62). O silenciamento das vozes diante de acontecimentos violentos que segregam os cidadãos gera, por sua vez, a sensação de medo e intensifica a solidão urbana, questões constantes no texto. A aproximação da narrativa do escritor mineiro com a arte cinematográfica faz do romance uma obra plural, na qual a disseminação da destruição, desde o mito babélico, é a maldição na cidade contemporânea.

O segundo estudo sobre o universo urbano é a dissertação “A cidade como palco da (des)construção da subjetividade no romance *Eles eram muitos cavalos*”, de Maria do Carmo Dias Xavier. A estudiosa busca unir literatura e filosofia por meio da leitura da narrativa com vistas a compreender a produção da subjetividade na contemporaneidade, em especial, no que tange ao universo infantil. A seu ver, a escrita ruffatiana vincula-se ao processo de desterritorialização próprio do ser humano moderno, mergulhado em constantes transformações. Ao trazer os estudos de Deleuze e Guattari, ela afirma ser a obra de Ruffato perpassada pelo tema da incompletude, explícito nas diversas frases incompletas que refletem, em certa medida, as vidas fragmentadas e os desejos (re)partidos espalhados pela urbe. Para Xavier (2010, p.77), a cada instante, uma nova imagem da cidade se desfaz para criar uma outra imagem que também se decompõe, “sugerindo um processo de multiplicação e mutabilidade de todos os elementos que ali transitam”. O diálogo entre o trabalho de Mário de Andrade, em *Paulicéia Desvairada*, e Luiz Ruffato propiciou a percepção do mesmo olhar rizomático da metrópole em ambos os escritores e suas paulicéias. A “instabilidade do instável” (XAVIER, 2010, p.137) pode ser vista na narrativa e faz com que o ser humano reflita acerca de sua própria fragmentação ao sentir e ver o outro. Ao apontar para “subjetividades várias que precisam ser vistas, consideradas, valorizadas, compreendidas, sentidas” (XAVIER, 2010, p.138), o romance indica infinitas possibilidades de leituras, além de abordar assuntos instigantes sobre valores e crenças, muitas vezes, corrompidos pelo mundo do poder.

Com relação à forma fragmentada da narrativa, diversas análises se debruçam sobre a questão a fim de entender, de maneira mais apurada, as inovações e o trabalho dispensado à linguagem literária. Em “O projeto de escritura literária de Ruffato: reflexões sobre a estética do romance brasileiro contemporâneo”, Livia Letícia B. Buscácio analisa, além de *Eles eram muitos cavalos*, os dois primeiros livros do projeto *Inferno Provisório – Mama, son tanto felice* e *O mundo inimigo* –, ambos publicados em 2005, com vistas a discutir o amadurecimento do narrador na enunciação literária. Ao trazer os estudos de Mikhail Bakhtin, a pesquisadora classifica *Eles eram muitos cavalos* como um romance polifônico e problematiza a diversidade de gêneros textuais espalhados ao longo do texto. A recorrente utilização da paródia permite uma percepção da “intimidade segregada dos sujeitos” (BUSCÁCIO, 2007, p.41) anônimos, os quais são motivo para uma reescrita consciente da História brasileira, posto que foram esquecidos pela História oficial. Ao trabalhar os recursos estilísticos empregados nos textos ruffatianos, a pesquisadora faz referência a teóricos do campo da enunciação, como Authier-Revuz, Jakobson, Maingueneau,

entre outros, a fim de identificar a presença do sujeito da enunciação literária nessas marcas linguísticas deixadas nas narrativas. Para Buscácio, Ruffato escreve romances de espaço, e *Eles eram muitos cavalos* está imerso no espaço do capital líquido pós-moderno.

Em sua dissertação “Caótica unidade: a narrativa de Luiz Ruffato em *Eles eram muitos cavalos*”, Terezinha Perini Ferreira aborda a inserção do romance na literatura brasileira contemporânea atentando à transformação dos gêneros discursivos ao texto literário. A questão do espaço também é trabalhada pela pesquisadora, que afirma ter São Paulo papel fundamental na trama. No universo ficcional hodierno, a cidade passa de simples coadjuvante ou pano de fundo das histórias para produtora de significados. As descrições da cidade real caracterizadas por registros rápidos transformam “o discurso em metáfora da velocidade com que circulam os seres e os objetos, as mensagens e os textos nas sociedades contemporâneas” (FERREIRA, 2009, p.25). Ao contabilizar os gêneros textuais presentes ao longo do texto, ela observa que o mais praticado é o *relato de fatos do cotidiano doméstico e urbano*, totalizando quarenta e seis, além da inauguração de um novo gênero chamado *tetrólogo*. A subversão e reinvenção no momento da escrita textual requerem uma subversão no instante da leitura da obra, exigindo um olhar perspicaz do leitor à intenção comunicativa por detrás da simplicidade aparente das listas, cartas, anúncios de empregos, classificados pessoais, certificados, orações, etc. A polifonia narrativa é outro tópico discutido nesse estudo e dá forma ao “mosaico textual constituído pelos diversos gêneros” (FERREIRA, 2009, p.67), questões também exploradas no trabalho anterior. Algumas personagens migrantes são tema de análise, pois preenchem aquele singular “espaço urbano desencantado” (FERREIRA, 2009, p.100). A seu ver, o caos da vida moderna é representado pela forma fragmentária e pelas variadas estratégias discursivas intrínsecas ao romance.

Na dissertação “O labirinto dos eus cambiantes: a questão da identidade em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato”, Marco Aurélio P. de Medeiros apresenta o conceito de identidade trabalhado por Stuart Hall e levanta a possibilidade de discussão da “identidade cambiante do próprio texto”, uma vez que, a partir da “multiplicidade de narradores e despersonalização de muitos deles, o texto instaura a mutabilidade que marca o contemporâneo” (MEDEIROS, 2007, p.33). Ao enfatizar a técnica narrativa multiforme do romance, o pesquisador ressalta os diversos discursos que emanam de uma profusão de identidades anônimas que habitam a imensa São Paulo. Medeiros entende que os sujeitos podem ser identificados de acordo com as descrições dos espaços internos ou fragmentos de jornais, orações, etc., que os mesmos leem, como em “Na ponta do dedo (1)”, no qual um desempregado, provavelmente um homem de baixa escolaridade, procura uma colocação no

mercado, ou em “Uma copa”, espaço habitado por uma família de baixa renda. Para Medeiros (2007, p.52), “as personagens abandonam os estatutos do ‘ser’ e, cambiantes, acomodam-se na instabilidade do estar”, reafirmando a despersonalização como outra estratégia empregada na construção da narrativa.

Em “*Que romance é este? Uma análise estético-sociológica de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato*”, Paulo Henrique C. Sandrini, como o estudo anterior, irá trabalhar a problemática da identidade no texto, além de atentar à forma híbrida do discurso, a partir de teóricos dos Estudos Culturais, como Stuart Hall, Peter Burke e Néstor Garcia Canclini. A relação entre o romance, o cinema e as artes plásticas também será ponto de discussão nesse trabalho. O grande número de fragmentos não literários espalhados pelo texto remete à colagem cubista, cuja técnica “implica a transferência de materiais de um contexto para outro, sem que o contexto original possa ser apagado” (PERLOFF *apud* SANDRINI, 2007, p.103), produzindo, assim, a corrosão da autoria ou da identidade do autor. A interpenetração de diversos gêneros literários e extraliterários na composição da narrativa conserva a “elasticidade estrutural” do romance, conforme afirma Mikhail Bakhtin, ao criar o conceito de polifonia. Para Sandrini, a característica visual-imagética impressa nos *closes*, *zooms* e *flashes* corrobora o aspecto cinematográfico presente na obra de Ruffato, bem como estratégias próprias do cinema, como o *travelling*, o *showing* e os *takes*.

O livro *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea*, de Cimara Valim de Melo, baseado em sua tese de doutorado defendida em 2010, apresenta uma abordagem teórico-crítica sobre a ascensão do gênero romance trazendo estudos de Mikhail Bakhtin, Georg Lukács, Theodor Adorno, Ian Watt, entre outros, e tem como *corpus* de análise três romances contemporâneos: *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e *Lorde*, de João Gilberto Noll. Ao atentar para a problematização do espaço urbano na ficção contemporânea, Melo observa o texto de Ruffato como uma tentativa de representação da sociedade brasileira urbana. Na condição de “megacidade” (SASSEN *apud* MELO, 2013, p.216), São Paulo detém todos os problemas socioeconômicos provenientes desse novo *status* gerador de grandes contrastes entre pobreza e riqueza, do crescimento da violência, do surgimento de favelas, etc. Sendo assim, a narrativa ruffatiana “vive a problemática da São Paulo atual, procurando retratar todas as faces de uma megacidade tão rica quanto desigual” (MELO, 2013, p.222). No que diz respeito à forma, a “miscelânea linguística” (MELO, 2013, p.240-241) de que o texto é composto também será motivo de seu estudo. Segundo Melo (2013, p.253), o entrecruzamento de linguagens e

discursos suscita uma leitura caótica da cidade enquanto texto, contudo produz sentido e unidade ao tornar-se “a soma caleidoscópica da diversidade urbana”.

Cristiano Fretta, em sua dissertação “A relação forma literária e sociedade em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato”, trabalha o diálogo entre literatura e sociedade em termos textuais observando o trabalho estético dispensado pelo autor, mais detalhadamente, no que tange aos diversos gêneros textuais encontrados ao longo da narrativa, aos narradores e à estrutura textual e pontuação. De acordo com o pesquisador, a quebra nos padrões sintáticos e discursivos relaciona-se diretamente com o contexto social do país permeado pelas novas tecnologias. O romance está inserido na lógica do mercado de consumo, no qual a dinâmica da rotatividade de bens e produtos não consegue em “vias textuais [...] lidar com a linearidade temporal” (FRETTA, 2013, p.69). A experiência sensível do ser humano moderno bombardeado de informações concretiza-se no texto de Ruffato e, para Fretta, esse excesso pode ser chamado de “anti-narrativa”, haja vista a dificuldade de narrar na contemporaneidade.

O pesquisador Gabriel Carrara Vieira, em sua dissertação “Autonomia e referencialização em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato”, aborda a teoria da desconstrução, principalmente as ideias de Jacques Derrida sobre escritura e suplemento. O suporte pós-estruturalista norteou esse estudo, uma vez que abnega da ideia de verdade absoluta. Conforme Vieira (2012, p.55), “a desclassificação social e a fragmentação da obra [...] implica em descontinuidades e incomunicabilidades entre os sujeitos participantes da narrativa”. A epígrafe de Cecília Meireles, que intitula o romance, reforça aspectos intrínsecos à narrativa como a anonimidade, a apocrifidade e a desreferencialização. Ao refletir acerca da realidade e visibilidade presentes no texto, Vieira resgata os estudos de Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, sobre a formação do mosaico e entende que “tão logo os fragmentos incorporem uma organização em mosaico, não é mais possível tratá-los em termos de uma raiz única. A lógica da origem não se aplica mais, pois sua condição de existência passa a ser a do mosaico” (VIEIRA, 2012, p.76). Nesse sentido, as ideias de Derrida sobre “o ‘atrás do texto’, aquilo a que se chama realidade, não poderiam se revelar senão pela própria suplementariedade” (VIEIRA, 2012, p.76), ou seja, pelos rastros dispersos ao longo da narrativa.

Na tese “Margens limiars da prosa contemporânea: a poética do fragmento em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e *Ó*, de Nuno Ramos”, Ilmara Valois B. F. Coutinho examina a fragmentação constante da ficção contemporânea, que consolida uma literatura de margens limiars por meio da poética do fragmento. Os dois romances que

servem como *corpus* de análise apresentam rupturas com a questão da forma, a qual se apresenta estilhaçada, servindo de eco para as instabilidades socioexistenciais contemporâneas. Para Coutinho (2014, p.61-62), a “sintaxe literária permite uma escrita voltada a fazer dialogar partes descontínuas de discursos que se complexificam na montagem de um mosaico de (im)possibilidades”. A dificuldade de comunicação ou interação entre as personagens e suas histórias no texto de Ruffato deve-se a sua inserção em um mundo de violência que edifica a insegurança e o conseqüente silenciamento frente às barbáries. Segundo a pesquisadora, as páginas negras ou em *black out* performatizam o esgotamento da palavra ou “simplesmente assumem a ineficácia do dizer” ou, ainda, sinalizam um “horizonte de censura, como interdição de narrativas insuportáveis a uma sociedade tão orgulhosa de sua civilidade quanto conservadora em mecanismos de exclusão” (COUTINHO, 2014, p.105). É por meio da escrita desviante que os territórios esfacelados da labiríntica metrópole das exclusões ganham contornos inconclusos. Os elementos linguísticos ritmados e a utilização da onomatopeia, das reticências, das repetições, etc., fazem do romance um “texto que vibra” (COUTINHO, 2014, p.108), exigindo do leitor leituras performáticas, ora identificando-se, ora não se identificando com os diversos escritos, uma vez que

A linguagem de EEMC é uma linguagem para ser ouvida, mas também, olhada, vista, sentida em suas minúcias significantes. Cada presença discursiva suscita entendimentos a serem travados no entrecruzar de recursos diversos, inclusive aqueles advindos de outras artes (fotografia, cinema, televisão, teatro), materializando uma escrita que percebe e chama a perceber a cidade com base em engajamentos desafiadores das lógicas dicotômicas. (COUTINHO, 2014, p.109)

A arquitetura polifônica da narrativa reitera sua interlocução com os diferentes campos artísticos, conforme afirma a estudiosa. A construção imagético-sensorial de muitos fragmentos expõe a cidade e os atores sociais através do recurso da sinestesia.

No estudo “A (des)construção narrativa como forma de representação da sociedade do espetáculo em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato”, Solange Fernandes B. Debortoli busca compreender as forças motivadoras que propiciam a degradação, a alienação e a violência na sociedade do capital, bem como o mal-estar do indivíduo moderno por meio dos “desmontes” de que a narrativa de Ruffato é composta. Ao analisar os fragmentos de vidas humanas desperdiçadas, a pesquisadora chama a atenção para o descaso e abandono diário de crianças e adolescentes, bem como aos milhares de excedentes do mercado que revelam a face bárbara de “uma contemporaneidade adoecida, com sérios problemas psicossociais” (DEBORTOLI, 2011, p.74). Uma leitura da sociedade urbana

através do “olhar itinerante” do narrador ruffatiano permitiu desvelar o “degradante espetáculo social da grande metrópole paulistana” (DEBORTOLI, 2011, p.115). A aproximação da técnica de Ruffato com a de Oswald de Andrade, com relação ao rompimento dos padrões preestabelecidos, exige do leitor uma certa habilidade em montar o quebra-cabeça e ressignificar cada peça para, enfim, trazer sentido ao todo.

As diversas personagens anônimas também têm destaque nos estudos acadêmicos. Dois deles grifaram essa presença humana invisível em suas leituras. A primeira é a tese “A personagem em Fernando Cesário, Luiz Ruffato e Ronaldo Cagiano: alteridade e desenraizamento em três universos”, na qual Marco Aurélio S. Mendes reflete acerca das personagens nos três romances, as quais são, em sua maioria, marginalizadas, que causam estranhamento ou sofrem por não conseguirem uma inclusão no meio em que vivem. O estudo versará ainda sobre os espaços representados que atuam ativamente na condução dos eventos, bem como à estruturação da figura feminina em cada narrativa. O descontentamento de muitas mulheres em seus casamentos falidos ou os obstáculos enfrentados por elas na criação dos filhos sem a presença paterna são alguns dos aspectos analisados em *Eles eram muitos cavalos*. A respeito de São Paulo, especificamente, o pesquisador assevera que o livro de Ruffato deixa mostras da tendência natural dessa cidade a ser o destino de muitos brasileiros à procura de alguma oportunidade na pujante megalópole brasileira, além de apontar “caminhos tortos” (MENDES, 2009, p.151) a diversas personagens corruptas ou corrompidas, que denunciam a falência dos valores humanos no modelo político-econômico praticado no país. Não obstante a sobreposição de diversas facetas, a cidade revela-se ainda como a personificação da violência em seu viés mais bárbaro e cruel.

Outra dissertação em que há um estudo mais aprofundado sobre os anônimos é “Sujeitos em trânsito: espaços urbanos em *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato”. Nessa pesquisa, Roberta Trajano (2014, p. 61) defende que existem vários trânsitos na narrativa ruffatiana, principalmente daqueles sujeitos “desprivilegiados do mundo”. Além disso,

O narrador encontra-se “em trânsito”: no trânsito entre prosa/poesia, entre o narrar/descrever, bem como entre a 1ª e a 3ª pessoas, deambulando pela heteroglossia e transitando entre gêneros promovendo a polifonia do texto. O(s) narrador(es) ruffatiano(s) situa(m)-se no “entre-lugar”, ou antes, ocupando múltiplos lugares de enunciação. (TRAJANO, 2014, p.130)

A seu ver, “o narrador dos episódios de *eles eram muitos cavalos* é multivocal, retomando o termo de M. Bakhtin, e convive e interage com outras vozes sociais presentes nos relatos, confundindo suas palavras às das personagens” (TRAJANO, 2014, p.124). Os

conceitos invisibilidade, mobilidade urbana e anonimato são tema de análise nesse estudo, uma vez que perpassam todas as narrativas do texto. Trajano utilizará a classificação de “não-pessoa” aos seres anônimos da metrópole. Ao trabalhar o termo “não-lugar” cunhado por Marc Augé, a pesquisadora acredita que esses espaços anônimos da supermodernidade (carro, aeroporto, etc.), bem como os indivíduos solitários, em trânsito e desterritorializados que os habitam tornam-se visíveis por meio da literatura contemporânea e, sobretudo, ganham destaque nos romances de Ruffato.

Outras análises, apesar de tangenciarem alguns assuntos já abordados, trilham caminhos diversos e foram agrupadas pelo viés sociológico, o qual serve de fundamentação teórica às duas análises que seguem. Na dissertação “Silêncio e som: o discurso do trabalho em obras de Drummond e Ruffato”, Giovana Paula S. Oliveira realiza uma leitura comparativa entre os textos produzidos pelos dois autores, a fim de perceber de que forma a literatura pode tematizar, de maneira crítica, as mudanças do paradigma do trabalho, destacando dois períodos emblemáticos da história: o Estado social e o Estado democrático de Direito. Os diálogos entre os estudos literários e os estudos do campo da sociologia foram intermediados pela *teoria dos sistemas*, concebida pelo sociólogo alemão Niklas Luhmann. Em um primeiro momento, o conceito de trabalho é apresentado historicamente, possibilitando a compreensão de suas variações ao longo do tempo. Os fragmentos do romance de Ruffato analisados nesse estudo foram os que mantiveram relação com o mundo do trabalho e retratam os desempregados, os trabalhadores da informalidade, os subempregados, enfim, a classe trabalhadora que busca oportunidades na capital econômica do país. De acordo com Oliveira (2008, p.78), a produção de ambos os autores mostra um silêncio em torno do Estado que deixa “a impressão de que não há no que se apegar, nem instituições oficiais ou paraoficiais, nem políticas de inclusão”. Conforme a pesquisadora, ao reconhecer-se no trabalho uma das formas de expressão da identidade do indivíduo, percebe-se a dificuldade na representação da sociedade em completo isolamento social em decorrência da inexpressiva ou nula atuação política do sujeito.

Defendida na área das Ciências Sociais, a tese “Rastros das socialidades: conversações com João Gilberto Noll e Luiz Ruffato”, de Cristina Maria da Silva, tenta evidenciar rastros das socialidades impressos em textos literários. A pesquisadora avança a hipótese de que, “diante de uma confluência de gêneros e formas na literatura contemporânea, estão buscas por exprimir experiências sociais, mas através de suas rasuras, pedaços e descontinuidades” (SILVA, 2009, p.15). Nas narrativas de ambos os autores, Silva (2009, p.29) nota a representação de uma “sociedade em agonia”. Ao modificarem a forma, os

escritores são, de algum modo, atingidos pelas mudanças sociais e culturais à sua volta e, portanto, redesenham a realidade através da linguagem. No que tange aos espaços representados, a pesquisadora assevera que os textos contemporâneos “apresentam uma geografia cambiante diante da qual se movimentam seus personagens, não tendo muita terra sob os pés. Aliás, o próprio território é deslizante. As cidades são como sombras efêmeras por onde personagens transeuntes passam deixando rastros de esquecimentos e deambulação” (SILVA, 2009, p.278).

Como era de se esperar, uma verdadeira obra de arte está sempre aberta a infinitas possibilidades de leituras. E, com o romance *Eles eram muitos cavalos*, não poderia ser diferente. A gama de artigos, teses e dissertações a seu respeito e as referências constantes ao diálogo transdisciplinar que mantém com outras áreas do conhecimento, como o cinema, as artes plásticas e a sociologia, apenas ratificam o seu fascínio entre os leitores que se deparam com um verdadeiro desafio no momento de ler a narrativa.

A pluralidade de sua forma foi, sem dúvida, o aspecto mais investigado nessas análises acadêmicas sobre o romance. O grande choque causado por sua estrutura fragmentada desperta o interesse dos pesquisadores que constatam, nesse percurso, a dificuldade em catalogar, nomear ou enquadrar a obra em alguma tradição literária.

A violência salta aos olhos no instante da leitura, sendo outro tema debatido com frequência pelos estudiosos. As identidades anônimas, bem como o espaço urbano são motivo de análise em muitos estudos. Nota-se, portanto, um consenso sobre a participação ativa de São Paulo na narrativa, pois ela serve de fio condutor ou elo a todos os fragmentos textuais. Nosso olhar, como uma lupa, procurou trazer referências acerca da cidade nas diversas abordagens, toda vez que as mesmas se propuseram a debater o tema, posto que nosso estudo versará sobre a problemática citadina e sua representação literária.

1.2 Sobre *O fotógrafo*

Os fotógrafos não se fotografam.
(Cristovão Tezza)

Recorremos aos trabalhos de pesquisadores que refletem sobre o romance de Cristovão Tezza, com o propósito de dar visibilidade, de alguma maneira, ao quadro de estudos já realizados até o momento. Apesar dos prêmios³ que recebera, há ainda uma carência de análises críticas sobre o texto que, nesse sentido, fica à sombra do romance publicado a seguir – *O filho eterno* (2007) –, cujo sucesso definitivamente consolida o escritor catarinense na literatura brasileira.

Uma das evidências encontradas, em se tratando das leituras críticas, é o trabalho de aproximação entre duas expressões artísticas, objetivo almejado também em nossa tese. O diálogo entre literatura e fotografia torna-se profícuo ao debate, haja vista o título do romance. Essa questão é discutida no artigo “Alguns contágios da fotografia na literatura brasileira contemporânea em *ET Eu Tu*, de Arnaldo Antunes, e *O Fotógrafo*, de Cristovão Tezza”, no qual Gabriela Canale investiga como se dá a contaminação da fotografia nas obras de Tezza e Antunes. Na contramão das tendências contemporâneas de representar o ‘eu’ fragmentado, o romance tezziano apresenta a interdependência entre as personagens. Desenvolvendo esse raciocínio, Canale (2011) acrescenta que “o sujeito da obra é um ser dialógico em que o eu se estabelece em relação ao cronotopo e aos referenciais sociais definidos, aos quais recorre insistentemente em ‘monólogos interiores’”, há neles um “jogo de presença na ausência” ao mencionarem personagens que ainda não foram apresentadas ao leitor. Para ela, “o romance em questão sugere uma série de imagens fotográficas que o leitor jamais verá concretamente, mas imaginará” (CANALE, 2011), já que a fotografia e o processo de revelação funcionam como metáfora que dá sentido à narrativa.

De forma análoga acontece no ensaio “Romance e imagem em *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza”. Neste estudo, a pesquisadora Cimara Valim de Melo (2012, p.92) assevera que o texto, “feito de fragmentos de imagens provenientes de flashes fotográficos, memórias e percepções das personagens a partir dos espaços em que circulam, mostra-se um emaranhado de perspectivas que dão corpo à narrativa e a tornam fonte de representação do espaço urbano”. A seu ver, é por meio do entrecruzamento de olhares que ocorre a construção da narrativa delicadamente elaborada por um “verdadeiro mosaico de olhares” (MELO, 2012, p.100). A linguagem consegue unir os campos fotográfico e literário, fixando um registro dialético travado entre claro e escuro, noite e dia, texto e imagem, etc. Alguns símbolos são importantes ao longo da trama e ganham destaque em sua análise. São eles: o espelho e a

³ Melhor romance de 2005 pela Academia Brasileira de Letras, melhor obra pela Revista *Bravo!*, terceiro lugar do Prêmio Jabuti na categoria Romance e esteve entre os finalistas do Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira.

água, uma vez que ambos constituem o jogo fotográfico, seja por sua importância na revelação íntima das personagens, bem como do processo de revelação das fotografias – caso da água, seja como fenômeno do olhar ou símbolo da visualização da alma – caso do espelho. O movimento das personagens pela cidade, em formato de uma grande teia, torna-a um labirinto ou, ainda, “uma espécie de espelho onde as personagens se veem” (MELO, 2012, p.103).

No artigo “25 fotogramas: a interface literatura/cinema no romance *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza”, Barbara Cristina Marques investiga a relação entre literatura e cinema presente no texto. Segundo ela, a fragmentação dos fotogramas remete ao uso da técnica da montagem, recurso ligado à linguagem cinematográfica. Ao trazer os estudos do filósofo Giorgio Agamben (1998) sobre o cinema, Barbara argumenta que os recursos que compõem a sua montagem chamados de parada/corte (*l'arrêt*) e de repetição (*la répétition*) são elementos constantes na prosa narrativa de Tezza. Para Marques (2013, p.220-221), o emaranhado de cenas provoca um “mergulho existencial” no interior de cada personagem e, nesse percurso, “o leitor se vê tragado num movimento de vaivém, como uma câmera em primeiríssimo plano conduzindo a sua perspectiva óptica que o joga, ora para a ação (que parece não ser mais relevante), ora para dentro dos personagens”. A pesquisadora entende a narrativa como um “catálogo de insucessos” (MARQUES, 2013, p.221), representado simultânea e descontinuamente. Através de sua abordagem, que sinaliza para o alto teor cinematográfico do romance, a pesquisadora aponta para a recorrência da descontinuidade linear impressa nas relações espaço-temporais, a qual se constitui em um paradigma das narrativas contemporâneas. Os encontros entre as personagens ocorrem em Curitiba, que atua na dinâmica como o *locus* de entrecruzamento entre elas e auxilia na marcação temporal da narrativa.

Na dissertação “Instantâneos do homem pós-moderno: uma leitura de *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza”, Patrícia Médici de Freitas analisa a condição humana nas grandes cidades contemporâneas, considerando, sobretudo, a solidão como um aspecto patente no sujeito urbano. A seu ver, esse sentimento se manifesta de diferentes formas: “os personagens mantêm um vínculo de isolamento perante o mundo e o outro, conjuntura essa percebida, por exemplo, nas relações inter-pessoais claudicantes ou no predomínio de monólogos e solilóquios em contraposição aos diálogos” (FREITAS, 2009, p.11). O espaço público também é objeto de seu estudo, uma vez que esses seres solitários encontram-se dispersos pela urbe e nela reafirmam sua impessoalidade no meio da multidão. A classificação de “não-lugar” proposta por Marc Augé irá guiar sua leitura. A cidade é entendida como sendo o

espaço da solidão, além de servir de local para o autoconhecimento das personagens. Ao empregar o conceito cunhado por Roland Barthes acerca do *punctum* fotográfico no romance, Freitas (2009, p.92-93, *sic*) acredita que ele esteja estreitamente vinculado à solidão, pois “os personagens são pungidos por detalhes prosaicos que lhes conscientizam do receio, do desejo ou da necessidade de se estar só”. Deste modo, “a fotografia é uma forma solitária de o homem pós-moderno interpretar o mundo, mediante um olhar fotográfico”. A pesquisadora conclui que as personagens criam ao longo da trama uma espécie de “álbum fotográfico de suas vidas” (FREITAS, 2009, p.96), derivado de escolhas solitárias, posto que o outro poderia não compreender plenamente a seleção das fotos.

Não se esquivando de deliberar acerca do potencial imagético da narrativa tezziana, Tibério Fabian Santos, em sua dissertação intitulada “Na fábrica do presente brasileiro: o sentido e a palavra nos romances de Cristovão Tezza e Bernardo Carvalho”, investiga, através do cotejo entre diversas obras dos dois autores, como elas produzem sentido e identidade à luz de teóricos como Martin Heidegger, Jacques Derrida, Maurice Blanchot e Jacques Lacan. Para Santos (2011, p.48), em *O fotógrafo*, de Tezza, “a lente manejada verte-se [...] na esferográfica do escritor: ambas são miras cegas recaídas sobre o andamento da trama” e apontam para os caminhos e descaminhos das personagens. A seu ver, “o texto, ao talhar-se como imagem, retém-se para além do gesto fotográfico – não mais pode sustentar a complexidade da existência” (SANTOS, 2011, p.48). Segundo o pesquisador, neste romance, há a impossibilidade de dizer a imagem, visto que a desconstrução da linguagem encontra-se no jogo entre claro e escuro incutido na forma escritural tezziana: dicotômica e compactada na oposição luz *versus* sombra.

O diálogo da narrativa para além da fotografia também é trazido à baila na dissertação “Reconfigurações do espaço em *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza”. Neste estudo, Dinalva Barbosa S. Fernandes analisa o modo como o espaço romanesco é construído no texto de Tezza, partindo da hipótese de que existe no mesmo uma reconfiguração do espaço tradicional do romance. A partir dos conceitos de espaços liso e estriado, trabalhados por Deleuze e Guattari, a pesquisadora percebe o espaço da fotografia, o do poema e o das fronteiras presentes no texto, bem como a relação entre as artes no contexto atual. A habitação familiar, o trabalho e o dinheiro são entendidos como espaços estriados com alguns focos de alisamento. Sobre a rua, Fernandes (2013, p.75) afirma que “a cidade como exemplo de espaço estriado por excelência tem na rua o espaço que possui em si as duas potencialidades, nela o liso e o estriado não se excluem, ambos são possíveis”. A pesquisadora associa o *punctum* barthesiano às personagens e aos marcos urbanos que fazem parte do pano de fundo

ou atuam como coadjuvantes na trama, mas participam ativamente das entrelinhas de sentido, dos entre-discursos, modificando e complementando as interpretações que emanam do texto. Em se tratando do dinheiro, a fotografia enquanto arte fica ameaçada pelo capital, em uma “alusão direta à escrita por dinheiro ou à escrita por arte” (FERNANDES, 2013, p.76). Na tessitura narrativa, os discursos fotográfico e poético se cruzam, contudo, no que concerne ao protagonista, fotografia e poesia não se realizam. Ao entrelaçar características próprias da fotografia, do poema e do cinema, o autor coloca em discussão o problema central da estilística do romance.

O lugar de destaque ocupado pelo trânsito entre as duas artes – literária e fotográfica – e, por conseguinte, a ênfase dada às questões imagéticas presentes no texto não passam despercebidas, até mesmo aos leitores menos atentos da narrativa. As abordagens e os estudos críticos encontrados sobre o romance de Tezza investigam, principalmente, como ocorre o diálogo entre a literatura e a fotografia, estendendo-se a intersecções com a arte cinematográfica. A solidão, a escrita fragmentada e o espaço são outros temas perseguidos nas análises e sinalizam para as diversas possibilidades de interpretação que emanam do texto.

1.3 Sobre *Satolep*

Nascer leva tempo.
(Vitor Ramil)

O romance de Vitor Ramil, como o de Tezza, possui ainda análises esparsas, mas constitui um fardo manancial a ser descoberto, uma vez que a narrativa de cunho fotográfico dá visibilidade ao padrão estético e arquitetônico da histórica Pelotas, registrado nas belas imagens da cidade dispersas ao longo do texto. Sendo assim, além de abordagens literárias, estudos de outras áreas do conhecimento, como a História, a Sociologia ou a Arquitetura, encontrariam em suas páginas um amplo universo de pesquisa pronto para ser investigado.

No ano de lançamento de *Satolep*, 2008, percebemos a tentativa de visualizar as tendências artístico-literárias do escritor no artigo “De *Pequod* a *Satolep*: identidades em jogo na obra de Vitor Ramil”, no qual Luciana Wrege Rassier almeja realizar uma articulação entre a problemática identitária e a criação artística no universo ficcional do escritor gaúcho. Para

tanto, traz referências dos dois ensaios em que Ramil desenvolve os fundamentos de sua concepção teórica: “A estética do frio” (1992) e “A estética do frio: conferência de Genebra” (2004). No que diz respeito a *Satolep* propriamente dito, o caráter circular da narrativa funciona como “um refrão que estabelece conexões entre diferentes episódios como também indica um dos processos fundamentais da problemática identitária, a ressignificação, ou seja, a capacidade de olhar o mundo a partir de um novo ponto de vista”. A seu ver, o romance é a “formação de um exegeta” (RASSIER, 2008, p.199). Diversos questionamentos sobre a fronteira entre ser artista e ser marginal à sociedade são evocados durante a leitura do texto. A título de exemplos, estão João Simões Lopes Neto, cujo reconhecimento foi póstumo, Lobo da Costa, que morre tragicamente, e o próprio fotógrafo, que se autointitula um “inadaptado”. Ao comparar as duas obras, a pesquisadora percebe que, em ambas, Vitor Ramil interessa-se pela memória do patrimônio cultural, mantendo-se, assim, fiel aos princípios de sua “Estética do frio”, buscando uma linguagem que seja “a síntese de elementos das culturas pampiana, brasileira e universal” (RASSIER, 2008, p.205).

Nesse mesmo sentido está o artigo “Cidade, identidade e narrativa entre névoas: a estética do frio em *Satolep*”, no qual Anna Faedrich Martins analisa o romance de “enredo nebuloso” (MARTINS, 2010, p.43) como uma tentativa de tematizar a própria estética do frio, conforme afirmação dada pelo próprio autor. Segundo Martins (2010, p.44), o frio permeia a leitura da própria cidade vista como “um espaço úmido, frio, chuvoso, entre névoas e cerração”. Ao trazer os estudos do filósofo Georges Poulet sobre a questão do espaço em Proust, a pesquisadora percebe idêntico método na narrativa de Ramil ao atentar para o fotógrafo Selbor que retorna às raízes para buscar a “si mesmo no espaço propício ao reconhecimento e à familiarização com elementos que se reencontram no fundo de sua memória” (MARTINS, 2010, p.45). Além da busca pela identidade do narrador e “da construção imaginária de uma cidade entre névoas” (MARTINS, 2010, p.48), a estética do frio encontra-se na estrutura formal do texto, já que o mesmo não se revela imediatamente, necessitando ser descoberto da mesma forma que Selbor e *Satolep*. Essa singularidade da narrativa permite que o enigma presente na trama seja também objeto a ser desvendado tanto pelo narrador-protagonista quanto pelo leitor, desenhando-se, assim, a imagem do labirinto “onde o perder-se é também encontrar-se”, uma vez que “uma sucessão de surpresas [...] se revelam, mas nunca por completo” (MARTINS, 2010, p.48).

No ensaio “Sobre a ordem do tempo em *Satolep*, de Vitor Ramil”, Clarissa Lyra Simões aborda a questão do tempo da narrativa, analisando-a a partir de duas categorias que foram identificadas como características do romance: o tempo incógnito e o tempo cíclico.

Para a pesquisadora, a ação encontra-se disposta em um tempo mítico, por apresentar poucas referências temporais e calçar-se, sobretudo, na atemporalidade das memórias afetivas do narrador. Portanto, a falta de linearidade nos acontecimentos e o tom cíclico da narrativa sugerem que o tempo da obra é criado pelo fotógrafo Selbor. Para ela, o autor se utilizaria “dos tempos histórico e psicológico [...] para, através deles, revelar um tempo mítico” (SIMÕES, 2010, p.5) e, desse modo, produzir uma “representação arquetípica” da cidade e sua história, sem vínculos com a veracidade histórica ou linear. Segundo a pesquisadora, o alerta sobre a discussão temporal da narrativa encontra-se posta desde sua epígrafe, extraída de Santo Agostinho: “Dispersei-me no tempo cuja ordem ignoro”⁴. A partir disso, instaura-se a dúvida, pois, aparentemente, *Satolep* é um romance sobre espaço, tanto que leva no título o nome de uma cidade e tem como principal mote as relações entre o espaço urbano e o homem. Contudo, Simões (2010, p.3) questiona-se: “se o principal problema no romance é o espaço, por que a epígrafe tem a ver com tempo?”. Após trabalhá-la em seu texto original – *Confissões* –, a pesquisadora entende que a epígrafe “pode representar, ainda, a própria intangibilidade do tempo no romance, em consonância com a sua inapreensibilidade teórica: se o tempo é um mistério para a humanidade, como representá-lo de modo preciso e inequívoco num romance?” (SIMÕES, 2010, p.6). Seguindo esse raciocínio, Simões (2010, p.9) conclui sua análise e compreende o retorno de Selbor como sendo um “retorno temporal ao passado, através da memória; [...] um retorno à sua própria interioridade, em busca de um conhecimento incapaz de ser obtido através de quaisquer procedimentos objetivos”.

Na esteira desse estudo, está o artigo intitulado “Pelos dobras do tempo-espaço: literatura e fotografia em *Satolep*, de Vitor Ramil”, de Cimara Valim de Melo. Neste trabalho, a pesquisadora investiga a ação do tempo e do espaço na literatura brasileira contemporânea a partir da leitura do romance de Ramil, considerando as relações entre literatura e fotografia através das dimensões espaço-temporais. Compreender os modos de pensar o indivíduo e a literatura contemporânea por meio da convergência entre as diferentes artes também é motivo desta análise. Ao trazer os estudos sobre espaço e imaginário de Daniel-Henri Pageaux, Melo (2012, p.199) assegura que “a cidade-mito, em *Satolep*, é também a cidade representada de Pelotas, transformada pelos símbolos míticos do espelho, do duplo e da água”, símbolos estes abordados nesse trabalho. Ela percebe ainda a criação de uma “geopoética do romance”, caracterizada pela poesia impressa na linguagem sobre a cidade e pelos intertextos literários

⁴ Cabe salientar que fizemos uma correção neste instante, pois notamos o equívoco da pesquisadora ao transcrever a epígrafe do romance. Em seu artigo está escrito: “*Perdi-me no tempo cuja ordem ignoro*” (SIMÕES, 2010, p.3, grifos nossos).

como, por exemplo, os textos de Simões Lopes Neto, a “Estética do frio” (2004) e as milongas escritas pelo próprio autor. Melo (2012, p.208) registra que “em *Satolep*, o tempo é expresso por uma série de instantes interligados e sobrepostos, que formam a sensação de duração e retomam a perspectiva bachelardiana do tempo. Para Bachelard, a duração do tempo só pode ser observada pelos instantes”. Sendo assim, as fotografias servem como símbolos importantes de preservação do instante-tempo. A complexidade cronotópica presente na literatura brasileira é apenas uma das consequências advindas das relações estabelecidas entre literatura e fotografia, as quais podem ser interpretadas como “expressões artísticas de um mundo em crise” (MELO, 2012, p.212).

As travessias da personagem protagonista do romance são analisadas em dois trabalhos. Na dissertação “Por *Satolep*: (per)seguindo Selbor”, Marlise Buchweitz Klug pretende fazer um estudo interdisciplinar com vistas a entender a relação entre indivíduo e cidade, avaliando os caminhos da personagem Selbor e os locais por ele visitados. Nesse sentido, ela irá atentar especialmente aos aspectos físicos, à viagem e à memória presentes no texto. O percurso do protagonista, de acordo com Klug, pode ser dividido em quatro etapas: a saída e a volta do personagem para *Satolep*; a busca pelo “aprender a ver”; a retirada temporária da cidade e, por fim, o percurso pela urbe e seus “caminhos de pedra”, simbolizando quatro importantes movimentos que compõem a trajetória do personagem narrador. A transformação da personagem desde sua chegada a *Satolep* também é motivo de exame. A tentativa de registrar a cidade por meio do olhar ora de Selbor, ora dos diversos narradores nos textos em itálico aponta para uma possível leitura do espaço urbano. Para a pesquisadora, uma das leituras do texto pode ser orientada pela construção de um mapa da cidade que acompanhe os percursos do protagonista. A necessidade de preservação da memória serve como um guia nas travessias feitas pelo fotógrafo ao deambular pela sua cidade natal.

Seguindo proposta semelhante, encontra-se o artigo “Percursos de um narrador-viajante: leitura de *Satolep*, de Vitor Ramil”. Em seu estudo, Gínia Maria Gomes reflete sobre a figura do narrador-viajante Selbor, bem como acerca da questão do duplo recorrente na narrativa. Para Gomes, errância e enraizamento caracterizam o protagonista à semelhança das personagens míticas Jasão e Ulisses, sendo Selbor um misto das duas. A sua chegada em *Satolep* demarca o início de um novo périplo em sua jornada, “que se configura como travessia temporal, num percurso de enfrentamento dos fantasmas da infância, e também como trajetória espacial, marcada pela presença da cidade, a qual vai fotografando” (GOMES, 2013, p.149). De acordo com a pesquisadora, seu trajeto em direção à casa paterna mostra-se

longo e desafiador, pressupondo, assim, uma viagem interior, viagem esta que acontece na casa de pilotis, onde fica ilhado devido à enchente. No que se refere à presença do duplo, Gomes (2013, p.155) assevera que há um “jogo de espelhamento” intrínseco ao romance: tanto no relato de Selbor quanto no entrecruzamento das fotos com os textos da pasta do Rapaz. Para ela, a narrativa de Ramil suscita uma provável “teorização do duplo: dois textos escritos em épocas diversas, por pessoas diferentes, sobre a mesma circunstância” (GOMES, 2013, p.157). Nesse momento, o diálogo com o conto “O outro”, de Jorge Luis Borges, norteia sua leitura, cujos reflexos são divisados no romance *Satolep*.

Na busca pela compreensão do espaço representado na narrativa, encontramos a dissertação “O sujeito e a cidade: um mergulho no imaginário de *Satolep*, de Vitor Ramil”. Luciana Pastorini Urbim tenta, através das narrativas e das fotografias, e com o respaldo teórico de Gaston Bachelard, Roland Barthes, Walter Benjamin, Gilbert Durand, Joseph Campbell, entre outros, desvendar algumas das imagens vindas da “cidade-sonho” *Satolep*, representada pelo escritor e músico Vitor Ramil. Entrecruzando diferentes linguagens – literária, musical e fotográfica –, o texto é construído de forma inovadora, permitindo adentrar diversos planos de leitura. Dividida em três partes, a análise de Urbim inicia com uma imersão no universo criativo do autor, segue com uma abordagem sobre a questão imagística presente no romance e finaliza com uma investigação sobre o imaginário satolepiano, buscando as imagens recorrentes acerca da cidade. Para Urbim (2013, p.52), “cada fotografia presente na narrativa mostra as etapas da trajetória de Selbor durante seu processo de autodescoberta”. Sobre a cidade propriamente dita, a pesquisadora assevera que

Satolep é vista como símbolo do próprio sujeito e de sua percepção, ao ver a cidade e criá-la a sua maneira, de acordo com seu olhar que, aos poucos, vai sendo lapidado. O espaço surge também como caminho, mas mais do que isso, como horizonte de possibilidades de descoberta, principalmente de autodescobertas. A cidade é como espelho, mas não apenas revelando a postura passiva daquele que o mira, e sim como convite a atravessá-lo, cruzando as dimensões e descobrindo novos mundos através dele: o mundo do artista, o mundo do sonho, da criação. (URBIM, 2013, p.36)

Desta forma, *Satolep* ocupa lugar de protagonista, pois tem papel central no desenvolvimento da trama. A caracterização de *flâneur* dada ao fotógrafo Selbor, observador atento da urbe, vai ao encontro de sua necessidade de compreender o espaço labiríntico, misto de pedra e nuvem, de que ela é composta. A simbologia da água também é analisada em seu trabalho e relaciona-se diretamente com a “cidade-mar” ou “cidade-oceano” chamada *Satolep* (URBIM, 2013, p.83), tendo em vista que as personagens de Ramil, desde *Pequod*, sempre

navegam sobre a cidade, seja em seus devaneios, seja em seus dramas pessoais. Segundo Urbim (2013, p.83), pode-se ver em “Selbor o retrato de um marinheiro, de um errante em busca de um porto seguro. Um naufrago das tempestades da vida, da inundação de sentimentos contraditórios, a cruzar seu oceano pessoal e a enfrentar sua baleia-monstro, a fim de lutar por sua sobrevivência”.

A questão memorialística é trabalhada no artigo “Literatura como lugar de memória: uma análise do romance *Satolep*, de Vitor Ramil”. Nele, as autoras Marlise Buchweitz Klug, Rosimeire Simões de Lima e Tatiana Bolivar Lebedeff apresentam e discutem o romance enquanto lugar de memória a partir da análise de teorias sobre memória individual e coletiva, lugares de memória e o papel das fotografias no livro. Para as pesquisadoras, as fotografias e seus textos funcionam como uma espécie de diário, o qual traduz, de certa forma, a cidade interpretada por Selbor e pelos demais narradores. A transformação na fisionomia de sua cidade natal é destacada ao longo da trama, uma vez que o narrador recorre à imagem da ruína como símbolo das modificações, ratificando a escrita como uma tentativa de realizar um registro memorialístico tanto do lugar quanto de sua própria história via palavra escrita e imagem fotografada. Diretamente associada ao olhar, a fotografia tem a propriedade de produzir “uma paisagem da lembrança” (PEIXOTO *apud* KLUG *et al.*, 2015, p.193), portanto, ela evoca uma recordação e serve como prova visível de algo que não existe mais. Destarte, as autoras afirmam que a narrativa de Ramil atua como um “suporte de memória”, já que ela permite uma leitura do passado no presente.

Após essa apresentação dos estudos sobre *Satolep*, percebemos a recorrência de alguns temas que se tornam uma constante nessas leituras. Entre eles, estão: a questão espaço-temporal, as travessias do narrador Selbor, o resgate mnêmico e a composição híbrida do romance ao mesclar literatura, música e fotografia. A dificuldade em se precisar o tempo na narrativa faz com que muitos estudos abordem tal assunto. Por outro lado, o espaço ambíguo, o qual dá nome ao texto e que serve de labirinto aos (des)caminhos do fotógrafo, é também debatido ou tangenciado pelas análises, assim como a tentativa de perpetuação da memória por meio da intersecção entre fotografia e literatura. Por fim, o hibridismo da narrativa é outro tema abundante para pesquisa e faz do texto uma fonte quase que inesgotável de interpretações, o que o torna aberto a novas e variadas leituras.

2 A TÉCNICA DA FOTOMONTAGEM EM *ELES ERAM MUITOS CAVALOS*

*E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso
(Caetano Veloso – “Sampa”)*

Publicado em 2001, *Eles eram muitos cavalos* é o primeiro romance do jornalista e escritor mineiro Luiz Ruffato. Agraciado com os prêmios APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) e Machado de Assis da Biblioteca Nacional daquele ano, recebeu, em 2005, o quarto lugar entre os 125 melhores romances brasileiros publicados desde 1990. Fragmentário e multiforme, sua configuração singular permite leituras e interpretações diversas, o que é próprio de uma grande obra literária. A utilização de variados recursos tipográficos, como a escrita em itálico, em negrito, a abolição da pontuação, diferentes tipos de fontes, recuos, etc., já sinaliza para uma das estratégias visuais empregadas a fim de dar voz a um universo heterogêneo de pessoas que coabitam o mesmo espaço.

Trataremos o romance como um álbum de fotografias, não selecionadas ao acaso, pelo contrário, todas elas escolhidas a dedo pelos narradores-fotógrafos, seja por registrarem instantes extremos, seja pela mensagem ímpar nelas contida, as quais perpetuam em suas páginas os signos da cidade de São Paulo.

Cenas e recortes da grande megalópole brasileira podem ser vislumbrados ao lermos o romance devido à plasticidade e riqueza de cada um dos fragmentos ou fotografias nele contidos. Dividido em setenta retratos urbanos, a narrativa ganha um formato um tanto quanto caótico que dificulta, em um primeiro momento, a criação de elos entre eles. Como afirma o próprio autor em entrevista: “eu só poderia falar do precário precariamente”⁵ e, portanto, a objetiva lança seu foco aos momentos mais banais do cotidiano, mesclados aos instantes mais frágeis e limítrofes da existência humana. Sendo assim,

o discurso sobre o “precário” exigiria uma nova postura estética e novos instrumentos, que se situassem, também, no âmbito da precariedade. Em outras palavras, Ruffato buscava práticas discursivas cuja instabilidade e fragilidade pudessem não somente traduzir o real, mas, sobretudo, evidenciá-lo em sua forma mais espectral. (TONUS, 2013, p.48)

⁵ Luiz Ruffato em entrevista cedida a Leonardo Tonus, em 2008 (TONUS, 2013).

Os retratos divididos em capítulos deixam mostras do “melting pot”⁶ paulistano – sua diversidade de tipos, as diferentes origens que compõem o grande corpo chamado São Paulo –, capturado por meio de *closes* atentos em práticas próprias daquele universo que dialogam com inúmeras outras existentes nas demais megalópoles contemporâneas. Recortar essa imensa cidade, atentando a cada detalhe, foi o método utilizado por Ruffato para desvendar a multiplicidade de que a mesma é composta.

O artista, fotógrafo e professor alemão Paul Citroën utilizou a técnica da fotomontagem⁷ em um dos seus trabalhos mais famosos, intitulado *Metrópole*,⁸ de 1922. Servindo-se de alguns dos preceitos do Dadaísmo, como a colagem, representou a cidade do século XX através de uma montagem com diversos recortes urbanos “sobrepostos e antagônicos, que afirmam a atomização espacial da metrópole moderna introduzida pela produção industrial” (GOMES, 2008, p.26).

Ao refletirmos sobre a fotomontagem, especificamente, percebemos uma estreita afinidade entre as duas artes em questão: a de Paul Citroën e a de Luiz Ruffato. Tanto na obra de arte plástica quanto na literária, há a tentativa de retratar a cidade por meio de pequenos pedaços da mesma, no formato de um grande mosaico, que une as mais variadas dicotomias e oposições, próprias do universo citadino.

O pesquisador Renato Cordeiro Gomes tenta aproximar a técnica da fotomontagem ao registro escrito a partir das ideias de Roland Barthes. Deste modo, “a fotomontagem, enquanto texto” passa a ser entendida como “o espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam ‘escritas’ variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações saídas dos mil focos da cultura” (GOMES, 2008, p.28). A

⁶ “Em sua origem, o termo aplicava-se aos influxos de imigração nos Estados Unidos no início do século XX e à absorção desses imigrantes na composição da própria narrativa identitária do país. A diversidade da afluência imigratória e a possível recombinação de suas especificidades caracterizam estados nacionais que podem ser chamados de “*melting pots*”, como o Brasil e o Canadá, além dos Estados Unidos. Seus sinônimos são: assimilação, amalgamação, mistura.” (HATTNER, Álvaro L.; FERNANDES, Gisele M. *apud* BERN, Zilá, 2007)

The Anglicism *melting pot* is a metaphor for a heterogeneous society becoming more homogeneous, the different elements “melting together”. The British writer Israel Zangwill’s (1864–1926) early twentieth-century play *The Melting Pot* was the first to use the term as a metaphor of assimilation in the American context of mass immigration from Europe. Disponível em: <http://www.encyclopedia.com/topic/Melting_Pot.aspx>. Acesso em: 20 abr. 2012.

⁷ O paulista Valério Vieira realizou a fotomontagem “Os trinta Valérios”, entre 1890 e 1900, pela qual recebeu medalha de prata na Louisiana Purchase Exposition em 1904. Nesse trabalho, “um grupo se apresenta num sarau musical, ao qual assiste, de frente, uma pequena platéia, além de outros poucos espectadores que estão sendo servidos de bebida, ao fundo. O inusitado, nesse caso, é que todos os participantes da cena têm o mesmo rosto. [...] todos os rostos são o de Valério Vieira. Daí o título da montagem, é claro.” (SÜSSEKIND, 1987, p.34-35). (Vide ANEXO A)

⁸ O original desta fotomontagem encontra-se no Museu de Arte Moderna de Nova York – MOMA. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1129&page_number=1&template_id=1&sort_order=1> Acesso em: 10 maio 2014. (Vide ANEXO B)

essência caótica de que são compostas as grandes cidades é, então, captada e capturada pelos dois artistas em questão. Entretanto, Citroën parece tirar o ser humano do foco de sua obra, uma vez que arranha-céus, pontes, chaminés dominam o espaço urbano a partir do advento do capitalismo, como mostra *Metrópole*. Em contrapartida, Ruffato faz do homem a questão central da sua fotomontagem: são mestiços, imigrantes, migrantes provenientes das mais diversas localidades do país e pertencentes a distintas classes sociais compondo o diversificado panorama paulistano.

A desorientação dos sentidos é apenas uma das consequências advindas deste processo, como afirma Gomes. Ao olharmos o quadro de Citroën, não reconhecemos o lugar especificamente, embora as pequenas características que estão ali espalhadas e reorganizadas pareçam-nos, de alguma maneira, familiares, pois sabemos que as mesmas fazem parte de toda e qualquer cidade ou metrópole. Nossos sentidos são desafiados, e o que temos por certo cai ao chão, perdemos nossas referências e torna-se necessário refazer o percurso do artista, a fim de (re)ordenar o caos que está à nossa frente.

Em *Eles eram muitos cavalos*, todos os paradigmas são postos em xeque desde o início da narrativa devido à enorme perturbação provocada pela leitura. A fotomontagem criada por Ruffato faz com que tudo o que antes era sólido se desmanche rapidamente (MARX; ENGELS, 2001). O que esperávamos de um romance passa a não ser aquilo que aos nossos olhos se apresenta, um turbilhão de vidas humanas fotografadas é exposto e sobreposto em meio a um universo caleidoscópico no qual as mesmas (sobre)vivem.

A desconstrução do texto, recorte a recorte, possibilita-nos compreender como é formado o imenso painel ruffatiano, no qual a megalópole paulistana serve de musa inspiradora para esta singular fotomontagem contemporânea.

O romance inicia com o típico cabeçalho de um jornal datado de 2000: “São Paulo, 9 de maio de 2000. Terça-feira” (RUFFATO, 2011, p.13). Este é todo o conteúdo do primeiro capítulo ou primeiro fragmento do texto. Toda a ação diz respeito a esse dia em especial, ou seja, a eventos que se passam nas vinte e quatro horas desta terça-feira da semana que antecede o domingo do Dia das Mães. São colagens e recortes desordenados que apresentam o gigantesco ser de nome “São Paulo”, talvez ainda mais humanizado pela presença forte de mães e mulheres das mais variadas classes sociais, as quais vivenciam diversas experiências nas vésperas da celebração do seu dia, além de possuírem lugar de destaque ao longo da narrativa.

O segundo capítulo, intitulado “O tempo”, também pode ser facilmente encontrado nas páginas de jornal, já que informa as condições climáticas na capital,

temperaturas máxima e mínima, data e hora do nascente e poente e a fase da lua. *Closes* dados a partes específicas do jornal, que é uma fonte de informação diária em que vidas ganham evidência, tentam apreender e, também, registrar o movimento urbano integralmente: desde antes do sol nascer até a madrugada do dia seguinte. Tal qual uma fotomontagem de cunho jornalístico, o romance informa, ao mesmo tempo em que choca o leitor/observador com as notícias do real ampliadas através das lentes perspicazes de fotógrafos atentos.

Morte, violência, religião, deslocamentos, segregação urbana, desemprego, relações precárias, etc., são apenas algumas das evidências registradas pela lente fotográfica do(s) narrador(es) presentes no texto. De acordo com a pesquisadora Cimara Valim de Melo (2013, p.224),

a cidade constitui-se em *Eles eram muitos cavalos* como elemento vivo e mutante e, por isso, assume as características de protagonista do romance. [...] O foco do romance está na megacidade, nesse espaço de dispersão e conexão de vidas em trânsito, observadas por uma lente que sobrevoa ruas e prédios, penetra casas e presencia os mais diversos exemplos de condutas e desvios humanos.

Portanto, a variedade de temas desta imensa e híbrida fotomontagem cidadina aponta para a complexidade de toda a grande cidade e dos problemas que são gerados pelo crescimento vertical e aglomeração urbana intensificados nas últimas décadas: neste capítulo, atentaremos apenas a alguns dos motivos estampados nesse álbum singular de São Paulo.

2.1 Travessias urbanas

*Coletivos, automóveis, motos e metrô,
Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs.
A cidade não para, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce.
(Chico Science & Nação Zumbi – “A cidade”)*

Lugar de passagem e trânsito constantes; espaço de trocas e sociabilidade; emaranhado de existências humanas (CALVINO, 1990) entrecruzando-se a cada segundo, são imagens que remetem à vida urbana. O movimento é, por si só, característico das grandes cidades. O ir e vir de pessoas; diferentes meios de transporte em circulação trazendo-as e levando-as de um lado a outro dão vida a esse grande corpo em mutação, que permite trafegar

em suas ruas e avenidas, os transeuntes, os passageiros, os veículos tal qual o sangue e seus componentes nas veias humanas.

“A cidade é percebida em movimento” (LYNCH, 2006, p.119), e a fotomontagem de *Eles eram muitos cavalos*, por sua vez, contempla diversos retratos em trânsito que revelam a intensa movimentação da São Paulo, seja de pessoas em suas travessias a pé, seja dentro de carros, ônibus, metrô, táxi, helicópteros, aviões, enfim, todo o tipo de locomoção possível de ser realizada nessa megalópole brasileira. Os deslocamentos humanizam esse grande corpo paulistano, bem como assemelha esse espaço às demais metrópoles mundiais.

A velocidade é marca da modernidade e modifica o comportamento e hábitos humanos, os quais tendem a seguir a rapidez dos novos processos. No entanto, a inércia, propiciada pelo conforto com o advento dos diferentes tipos de transporte urbanos, acarreta a passividade dos cidadãos, que se tornam adeptos dessa comodidade ofertada pela gama de meios de transporte existentes nos grandes centros em detrimento dos fatigantes deslocamentos a pé, privando e cerceando ainda mais os nossos sentidos do ambiente que nos rodeia (SENNETT, 2008).

O capítulo “4.A caminho”⁹ é o primeiro que registra essa característica citadina e, como o próprio título sugere, o deslocamento de alguém pela urbe está posto. Nessa fotografia, vemos a câmera-olho¹⁰ capturar o carro veloz que atravessa as suas tortuosas artérias, misturando cidade, homem e máquina a um só tempo:

O Neon vaga veloz por sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, regos, buracos, saliências, costelas, seixos, negra nesga na noite negra, aprisionada, a música hipnótica, tum-tum tum-tum, rege o tronco que trança, tum-tum tum-tum, sensuais as mãos deslizam no couro do volante, tum-tum tum-tum, o corpo, o carro, avançam, abduzem as luzes que luzem à esquerda à direita, um anel comprado na Portobello Road, satélite no dedo médio direito, tum-tum tum-tum, o bôldo zune na direção do Aeroporto de Cumbica, ao contrário cruzam faróis de ônibus que convergem de toda parte, [...] um metro e setenta e dois centímetros *está no certificado de alistamento militar* calça e camisa Giorgio Armani, perfume Polo borrifado no pescoço, sapatos italianos, escanhoado, cabelo à-máquina-dois, Rolex de ouro sob o tapete, [...] (RUFFATO, 2011, p.13-14)

Através desse recorte, percebemos o homem e o carro a percorrerem a cidade com destino ao aeroporto. O condutor é retratado como alguém de alto poder aquisitivo, tendo em vista o grande anel no dedo, as roupas e sapatos caros, o perfume de grife e o relógio de ouro

⁹ Optamos por exibir o ordenamento de cada um dos fragmentos a fim de facilitar sua localização, haja vista as diversas reedições do romance.

¹⁰ Termo utilizado por Renato Cordeiro Gomes em seu livro *Todas as cidades, as cidades*. Empregaremos a mesma expressão todas as vezes que o olho humano e/ou a câmera fotográfica servirem de instrumento para o registro da realidade capturada à sua frente.

escondido debaixo do tapete do veículo. A insegurança urbana ganha destaque por meio do *zoom* da câmera para este último adorno, o qual não está colado ao corpo do condutor como os demais, mas bem camuflado sob o tapete, para que não seja roubado durante a travessia. O automóvel praticamente voa pelas avenidas da cidade, ao ser comparado a um bólido, ignorando a precariedade do asfalto. No percurso até Cumbica, outro meio de transporte comum nos grandes centros urbanos – o ônibus – é fotografado vindo de toda a parte e em sentido oposto ao trajeto do luxuoso veículo que está em primeiro plano. Sendo assim, a dicotomia transporte coletivo – que propicia a coexistência das mais diversas classes sociais – *versus* transporte privado – que segrega o cidadão em meio à cidade – também é capturada pela lente sagaz desse narrador.

No fragmento “28.Negócio”, surge outra vez o carro de luxo que trafega pelas ruas, conduzido por um pai que pega o filho no dia do aniversário do menino na porta da escola:

Blindado, o Mercedez azul-marinho faz uma meia-parada em frente à Graduate School, fila dupla, de entre dezenas de uniformes um menino destaca-se, pula para dentro, aprisionada lá fora a histeria do preambulo da tarde – crianças algazarrentas, periquitos neuróticos, motores. [...]

Haydn [...] conduz o carro, uma bolha fria, dezoito graus, no desgoverno da hora do almoço. (RUFFATO, 2011, p.63)

A imagem da bolha utilizada pelo narrador não poderia ser mais acertada para descrever a segregação urbana devido à utilização dos mais diversos tipos de veículos nos grandes centros urbanos, e, nesse caso em particular, a blindagem que encobre o automóvel reforça ainda mais a proteção contra tudo aquilo o que lhe é externo. O alheamento e a fuga do caos que se instaura na saída do colégio, caos este originado pelo barulho dos estudantes e de outros motores de carros, cujos proprietários aguardam para levarem seus filhos para casa, são favorecidos pela proteção da máquina.

No primeiro semáforo, a visão da cidade segregada – tão perto e tão distante ao mesmo tempo – surge diante dos olhares de pai e filho:

O vermelho do farol, observa-o pousado no vidro da janela do carro emparelhado. Assediada, a mulher agarra-se pânica ao volante, entrincheirada: uma velha se oferece buquê de rosas encarnadas; um rapaz martela o pregão de uma caixa de ferramentas; outro embala panos de prato, “bordados à mão”; um sujeito sua, nos ombros desfilando uma caixa de copos de água mineral; outro, ensonado bebê ao colo, exige esmoladas; rodinho e balde em garras subnutridas disputam parabrisas; adolescentes coxas sorridentes impingem propagandas de imóveis. (RUFFATO, 2011, p.64)

O aglomerado humano encontra-se, mais uma vez, disputando o espaço com os veículos nas ruas da cidade. São vendedores, pedintes, lavadores de para-brisa, distribuidores de panfletos, enfim, uma gama de pessoas que tenta tirar seu sustento oferecendo os mais variados serviços nos poucos minutos em que os carros retardam seus velocímetros. O assédio assusta a motorista ao lado que se vê “entrincheirada” com a quantidade de gente que encobre seu automóvel repentinamente.

No retrato intitulado “40.Onde estávamos há cem anos?”, o automóvel é, mais uma vez, utilizado como meio de deslocamento na cidade. O distanciamento do espaço exterior, propiciado pelo carro, auxilia outro tipo de travessia: a da memória. Nesta fotografia, a personagem aproveita o engarrafamento e desloca-se no tempo e no espaço:

Na esquina com a Rua Estados Unidos, o tráfego da Avenida Rebouças estancou de vez. Henrique afrouxou a gravata, aumentou o volume do toca-CD, Betty Carter ocupou todas as frinchas do Honda Civic estalando de novo, janelas cerradas, cidadela irresgatável, lá fora o mundo, calor, poluição, tensão, corre-corre. Meninos esfarrapados, imundos, escorrem água nos para-brisas dos carros, limpam-nos com um pequeno rodo, estendem as mãozinhas esmoleres, giletes escondidas entre os dedos, arranjos de estiletes em buquê de flores, cacos de vidro em mangas de camisa. [...]

(Sete e meia da noite e o sol ainda oprime os campos próximos a Milão que o trem rompe velozmente. Henrique e sua esposa dividem a cabina com um casal de velhinhos magros e sorridentes e um gordo e falante guarda-ferroviário de folga.

: E vocês? Estão vindo de onde?

: De Veneza.

: Veneza! Gostaram?

: Nossa! Muito!

[...]

: E olhando a paisagem que borra a janela, disse:

: Nápoles.) (RUFFATO, 2011, p.85-86)

A parada do homem e sua máquina permite a fuga daquele ambiente insalubre que, aos seus olhos, se apresenta e como que, instantaneamente, uma viagem que fez com a mulher à Itália surge em sua lembrança, transportando-o para bem longe dali. O perigo, a poluição, a correria urbana que estão “lá fora” parecem não atingir Henrique que, ao ouvir uma música no toca-CD, de imediato encontra-se ainda mais distante de todo aquele turbilhão paulistano e passa a revisitar belas cidades italianas pelo fio da memória.

Novamente, um automóvel de luxo é registrado nesse *close* pela câmera-olho do narrador. O veículo “estalando de novo”, parado pelo congestionamento dessa megalópole, contrapõe-se ao trem veloz que não propicia a captura dos detalhes das cidades pelas quais atravessa. Apenas “borrões” são vistos pelos passageiros, a exemplo da cidade de Nápoles. Entretanto, a imobilidade ocasionada pelo trânsito intenso de São Paulo possibilita um olhar

mais apurado tanto aos problemas sociais quanto à fisionomia caótica da própria cidade: “quando se deu conta, o trânsito arrastava-se próximo da Avenida Henrique Schaumann, uma viatura da Polícia Militar estacionada na calçada, vendedores de redes, [...] de caixas de ferramentas, vendedores de flores, Betty Carter modulava as luzes amarelas que irrompiam do painel eletrônico gigante, o farol verde” (RUFFATO, 2011, p.88). Tanto o movimento de pessoas e veículos como a poluição visual são captados pela personagem que, imóvel, detrás do seu volante, observa os detalhes que a cercam. A tríade velocidade-fuga-passividade, trabalhada por Richard Sennett (2008), ganha evidência, uma vez que a imobilidade do condutor dentro do veículo proporciona-lhe proteção daquele espaço saturado por policiais, vendedores, pedestres, etc., e a fuga através da velocidade começa a surgir diante de seus olhos ao ver o sinal verde.

Em “41.Táxi”, há a presença de um trabalhador que vive das travessias e deslocamentos de pessoas em meio à cidade. O motorista do táxi – tal qual o narrador Riobaldo, que inicia uma prosa sem deixar espaço ao seu interlocutor – dirige seu monólogo aos passageiros e esboça a realidade do trânsito na capital paulista: “Aqui em São Paulo nem sempre o caminho mais curto é o mais rápido. A essa hora... cinco e quinze... a essa hora a cidade já está parando... as marginais, as ruas paralelas, as transversais, as avenidas, as alamedas, as ruas, as vielas, tudo, tudo, tudo entupido de carros e buzinas” (RUFFATO, 2011, p.89). Através da descrição desse taxista, podemos ter a dimensão do caos urbano que se instaura na cidade, capaz até de pará-la, devido ao acúmulo dos mais diversos tipos de veículos que por ali trafegam. O conhecimento dos trajetos e do mapa urbano permite-lhe afirmar ao passageiro que, muitas vezes, em São Paulo, o caminho mais curto não é o mais rápido, visto que as principais avenidas congestionadas podem retardar a chegada ao local de destino.

A preocupação para com seu trabalho e a experiência diária com engarrafamentos na cidade fazem com que essa personagem confidencie ao passageiro um sonho no qual via a parada total da cidade: “Sabe que uma vez sonhei que a cidade parou? Parou mesmo, totalmente. Um engarrafamento imenso, um congestionamento-monstro, como nunca antes visto, e ninguém conseguia andar um centímetro que fosse. Parece coisa de cinema, não é não?” (RUFFATO, 2011, p.89). Ao encontro do pensamento de Luis Fernando Verissimo, em sua crônica “Engarrafamento”, ou do de Ignácio de Loyola Brandão, em seu romance *Não verás país nenhum* (1981), está o sonho deste taxista: a chegada de um grande congestionamento inimaginável.

O escritor gaúcho previu exatamente a ocorrência deste singular evento na cidade de São Paulo: “Mas um dia chegará o Grande Engarrafamento. Provavelmente em São Paulo, onde tudo chega primeiro. Ninguém conseguirá mover seu carro, nem para frente, nem para trás. Abrir as portas para abandonar o carro já será difícil. E eles serão abandonados. Haverá cenas tocantes de desconsolo e desespero” (VERISSIMO, 1982, p.89). Para ele, tal evento extraordinário ocorreria inicialmente na capital paulista, pois nela “tudo chega primeiro”. O romance de Brandão, por sua vez, refere-se aos restos do “Notável Congestionamento”, o qual se passa em um futuro caótico, repleto de grandes desastres ecológicos, no qual as ruas da cidade de São Paulo (local comum das três referências) ficam repletas de carros parados e motoristas perplexos, no trânsito intransitável.

As previsões feitas na ficção dialogam com o sonho do motorista que, por viver nas ruas da cidade, também imaginou a impossibilidade completa de mover-se sequer um centímetro. A gigantesca quantidade de meios de transporte urbanos assusta e chega a provocar pesadelos aos que, mesmo habituados ao trânsito, temem a superpopulação de veículos pelas ruas e avenidas, a exemplo desse taxista.

Caso se concretizassem – a crônica, o romance e o sonho –, o grande corpo chamado cidade entraria em colapso, posto que na contramão de uma característica cidadina fundamental – a mobilidade – suas artérias e veias abarrotadas atestariam a falência deste ser que precisa do movimento por entre suas ruas e avenidas, tanto quanto o ser humano da circulação sanguínea para manter-se vivo.

O percurso exibido em “6.Mãe” pode ser quase vivido pelo observador juntamente com os passageiros da linha intermunicipal Garanhuns-São Paulo, haja vista a plasticidade e o trabalho linguístico dispensados para fazer chegar ao leitor os sons e percalços daquela travessia. Uma avó viaja com o neto para ver seu filho que “no Brejo Velho *Duas vezes só, voltou, meu Deus, e isso em solteiro*” (RUFFATO, 2011, p.19) nas vésperas do Dia das Mães: “a velha, esbugalhada, tenaz grudada na poltrona [...] não dorme, quarenta e oito horas já, suspensa, a velocidade do ônibus, *Meu Deus, pra que tanta correria?*, a conversa do motorista com os colegas colhidos asfalto em-fora, *Meu Deus, ele não tá prestando atenção na estrada!*” (RUFFATO, 2011, p.18). O medo, que se apodera dessa senhora em razão da alta velocidade do transporte aliada às distrações do motorista em bate-papos com colegas de serviço tornam a viagem penosa e por demais cansativa, pois não havia dormido desde o seu embarque.

O cenário exterior passa rapidamente aos olhos como *flashes* instantâneos capturados pelo abrir e fechar de pálpebras. Os itens notados são apenas enumerados

conforme vão surgindo naquela rota nordeste-sudeste e têm como pano de fundo musical o barulho do motor do ônibus e as preces caladas alertando ao motorista, por telepatia, os perigos do caminho:

embaralham-se distintas paisagens, cidades enooormes, cidadezinha que, zum!,
passou,

E

*as cercas de arame farpado, as chás, o capim, o cupim, carcaças de boi, urubus,
céu azul, cobras, seriemas, [...], arvrinhas, árvores, árvores, árvores,*

o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuuummmm)

E

*a caatinga, os campos, a cana, a corda, o corgo, o rio, [...], a mão, os cheiros, as
chaminés, os cachorros, a catinga*

cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado

*a dor, as dores, as dádivas, a dor, as dores, as dores, edifícios, a chaminé, a
fumaça, o cigarro, o fumo, a farinha, o feijão, o fogo, [...] os mortos, os montes, as
montanhas, os*

E

o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuuummmm) (RUFFATO, 2011, p.18-19)

A passagem do ônibus pelas estradas e cidades do caminho fica visível pelos diferentes recursos tipográficos utilizados no texto, bem como o emprego de figuras de linguagem. A velocidade do veículo deixa antever pedaços de imagens externas que, rapidamente, passam pelas janelas e misturam-se aos corpos cansados dos viajantes que realizam aquela viagem até São Paulo. A utilização da aliteração e da onomatopeia reforça ainda mais a sonoridade presente durante o deslocamento fatigante e de longa extensão.

O olhar do narrador-fotógrafo registra também o interior de outro ônibus que liga, porém, os bairros paulistanos, no retrato “45.Vista parcial da cidade”. Recortes da urbe e dos trabalhadores no final do expediente são vislumbrados e instaura-se a dúvida que abre essa fotografia: “são paulo relâmpagos (são Paulo é o lá-fora? é o aqui dentro?)” (RUFFATO, 2011, p.100). A indefinição desse narrador ao não ter resposta para sua pergunta conecta homem e cidade como seres dependentes um do outro. A conexão homem-cidade é fato, visto que não pensamos uma cidade sem a existência de pessoas. Dessa forma, saber se a cidade é o que está fora daquele ônibus ou se ela é aqueles que estão ali dentro dialoga com a natureza plural desse espaço ambíguo: ela é o lá fora e o aqui dentro a um só tempo!

Passageiros em travessia pela urbe são fotografados por meio da lente desse narrador e percebem *flashes* da cidade em sua rotina, a qual a singulariza e a aproxima de muitas outras capitais:

sacolejando pela Avenida Rebouças

o farol abre e fecha
 carros e carros
 mendigos vendedores meninos meninas
 carros e carros
 assaltantes ladrões prostitutas traficantes
 carros e carros
 mais um dia
 terça-feira
 fim de semana longe
 as luzes dos postes dos carros dos painéis eletrônicos dos ônibus
 e tudo tem a cor cansada
 e os corpos mais cansados
 mais cansados
 a batata das minhas pernas dói minha cabeça dói e (RUFFATO, 2011, p.101)

Retratos urbanos vistos pela janela do ônibus deixam sinais de uma cidade cansada; rasgada por veículos que vêm de todos os lados; habitada pelos mais variados tipos; já iluminada pelas diversas luzes em virtude do avançado da hora, enfim, o esgotamento físico dos passageiros vai ao encontro do estado da própria cidade. Corpos exaustos após um dia de trabalho buscam o sossego dos seus lares, que, de dentro do transporte coletivo, humanizam a cidade de “cor cansada”, palco daquele espetáculo diário. As feridas e a dor deixam cicatrizes na fisionomia de ambos – cidade e ser humano – com o término de mais uma jornada, uma vez que as ruas, ao receberem constantemente o peso de toneladas sobre os pneus dos diferentes meios de transporte, são marcadas e deformadas todos os dias, à semelhança da fadiga que acompanha os corpos dos trabalhadores.

Se, do lado de fora, uma pluralidade de tipos se apresenta, dentro do ônibus não poderia ser diferente. Uma velha, uma jovem e dois homens são fotografados ao final daquele dia, e cada um à sua maneira representa uma diversidade de grupos que se multiplicam em meio à cidade:

a velha rente à janela
 rosto rugas bolsa de náilon desmaiada no colo dentro coisas enroladas em jornais
 vestido branco bolinhas pretas sandália de plástico fustigando o joanete cabelos
 grisalhos olhos assustados nunca se acostumarão ao trânsito à correria ao barulho *a*
corda canta na roldana o balde traz água salobra pouca o silêncio das vacas
mugindo a segura crestada entre os dedos do pé (RUFFATO, 2011, p.100)

Nesta primeira fotografia, percebemos a senhora de idade, humilde, que nunca se habituará à algazarra da cidade grande, pois na escrita em itálico, conseguimos entender a sua origem: local simples, rural, e, principalmente, silencioso. A apreensão registrada em seus olhos deve-se ao grande abismo que separa os dois mundos com os quais teve contato: a liberdade dos pés no passado antepõe-se à sua prisão dolorosa e incômoda no presente; a vida pacata e vagarosa de antes se contrapõe à acelerada e barulhenta rotina atual. Tais novidades

são ainda mais difíceis para se adaptar estando em uma idade mais avançada, como é o caso dessa passageira.

Ao lado dessa senhora, está sentada a jovem estudante, motivo do segundo retrato:

a adolescente rente ao corredor
 madorna desordenados fascículos de cursinho pré-vestibular derrama-se pelos
 braços vez em vez escorrega para os lados da velha sobressaltada se desculpa [...] tenta impossíveis olhos abertos acorda cedo meio-expediente no balcão de uma agência de viagens o cursinho fim de tarde volta hora e meia de ônibus a mãe pergunta minha filha tanto sacrifício vale a pena?
 e migalhas de seus sonhos esparramam-se sobre os ombros da velha
 (RUFFATO, 2011, p.100)

Fatigada pela rotina cansativa de casa-trabalho-cursinho-casa, a adolescente não consegue conter o sono e, por vezes, deixa seu material escolar deslizar para o lado da velha, bem como sua cabeça pende nos ombros daquela senhora que está sentada junto à janela do ônibus. A mãe da menina a questiona acerca de tanto esforço dispensado, ao reparar no cansaço e esgotamento habituais da filha. O trajeto de uma hora e meia gasto dentro do ônibus, ao ir e vir de sua odisséia diária em busca de seus ideais, é o mesmo de muitas outras pessoas que saem de suas casas, estudam e trabalham com o intuito de mudarem suas vidas para melhor.

O terceiro retrato é de um homem que, ao contrário das outras duas passageiras, encontra-se em pé, porém exausto da mesma maneira:

de pé atrás um homem mão enganchada na alça
 mão enganchada na bolsa (uniforme, marmitta, escova e pasta de dente, pente, um gíbi) pendula o corpanzil pálpebras semifechadas (semiabertas?) cansado suado
 contas para pagar prestações atrasadas o corpo
 para a frente
 e
 para trás (RUFFATO, 2011, p.100, *sic*)

Outra vez, uma fotografia da exaustão faz-se presente no *zoom* da câmera-olho focado nesse homem que, suado, carrega na bolsa, entre outras coisas, o seu uniforme de trabalho e sua marmitta, se segura na alça do ônibus e segue o movimento descompassado do veículo, que permite sua fuga do trânsito naquele fim de tarde. Entretanto, ele não consegue escapar das preocupações com as despesas a vencer e daquelas já vencidas, inquietações estas que também percorrem o mesmo trajeto e acompanham-no diariamente.

Há ainda um quarto sujeito fotografado nesse mesmo retrato que está à procura do lugar certo em que deve deixar a condução:

outro ferrabrás poucos amigos
 tenta adivinhar a toda hora aonde
 abaixa-se o rosto entre braços e sovacos
 tenta reconhecer aonde
 neófito
 nós dormimos roncamos até
 quando se aproxima o ponto uma campainha soa dentro da cabeça súbito aperta o
 botão (RUFFATO, 2011, p.101)

A atenção redobrada para não passar do seu destino deixa esse “ferrabrás-neófito” em alerta e, a todo o momento, levanta e abaixa seu rosto procurando pedaços da urbe que lhe sejam familiares. Novo na cidade ou apenas perdido nesse imenso universo citadino, o rapaz busca a legibilidade (LYNCH, 2006) daquele espaço, requisito essencial ao ser humano para melhor localizar-se no labirinto urbano. Apesar de não demonstrar o mesmo cansaço das outras personagens, a aflição que toma conta do seu ser advém da ilegibilidade da urbe, ora por não conseguir visualizar os pedaços de cidade que passam pelas janelas do ônibus, ora por estranhar os signos que, frente aos seus olhos, se apresentam. A existência de elementos norteadores nas cidades é fundamental para a vida de seus habitantes (LYNCH, 2006, p.04).

No fragmento “16.assim:”, vemos o retrato da *high society* paulistana que sobrevoa os céus da cidade sem conviver com o caótico trânsito de veículos e pedestres no dia a dia. O helicóptero¹¹ é o meio de transporte utilizado neste retrato – hábito que vem se tornando comum entre os empresários e milionários de passagem ou não pela megalópole paulistana. Um microrretrato da capital é desenhado pelas diversas vozes que olham a cidade de cima para baixo:

[...] a barra cinza do horizonte (podre, o ar) *vista de cima são paulo até que não é assim tão*
 - vai chegar o dia em que não vamos mais poder sair de casa
 - mas já não vivemos em guetos? [...]
 hélices o rio (podres, as águas)
 - não sou insensível à questão social *irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens-sanduíche cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de [...]*
são imigrantes são baianos mineiros nordestinos gente desenraizada sem amor à cidade para eles tanto [...] fez é uma cidade magnífica os minaretes (podre, a cidade) (RUFFATO, 2011, p.39-40)

¹¹“São Paulo agora é considerada oficialmente a capital mundial de helicópteros. De acordo com um levantamento feito pela Associação Brasileira dos Pilotos de Helicóptero (Abraphe), a cidade possui a maior frota do transporte no mundo inteiro. A pesquisa leva em consideração a frota e o número de operações por asa rotativa no país e nas principais capitais mundiais. No caso de São Paulo, há 411 helicópteros registrados e cerca de 2.200 pousos e decolagens por dia. Em Nova York, são 120 aeronaves.” Fonte: Revista Veja online. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/economia/sao-paulo-ultrapassa-ny-e-tem-maior-frota-de-helicopteros-do-mundo>> Acesso em: 12 jan.2014.

Naquele percurso aéreo, sensações sinestésicas norteiam a percepção da cidade, redefinida pelos seus cheiros, pela sua cor mestiça, pela sua linha cinza no horizonte, pelas águas podres do rio. A crítica carregada de preconceito provém de olhares que, do alto e distantes, não conseguem captar o âmago da cidade, pelo contrário, apenas enxergam a sua podridão, simplesmente por não fazerem parte da multidão que transita lá embaixo. A esse respeito, o pesquisador Sennett entende que um dos meios de acabar com a civilidade na cidade é estereotipando o outro. Segundo Barthes (*apud* SENNETT, p.295), “em cenários complexos ou não familiares, o indivíduo tende a classificar o que vê de acordo com categorias simples e genéricas, baseadas em estereótipos sociais”. Por meio de comportamentos desse tipo, desencadeia-se a indiferença entre os sujeitos que, ao julgarem o próximo, assumem uma conduta de insensibilidade e apatia frente ao outro.

Assim como Sennett, Kevin Lynch também estreita a semelhança da cidade com o corpo humano, e para melhor entendermos seu funcionamento, é preciso compreender os movimentos biológicos que formam nosso ser. Ao discutir acerca dos indicadores de legibilidade da cidade, Lynch (2006) mostra que a interação com a urbe acontece por meio de capacidades biológicas inatas ao indivíduo como, por exemplo, a audição, o tato, a sinestesia, o sentido da gravidade, as sensações visuais, o olfato, entre outros. A leitura da cidade feita pela personagem, que está na aeronave, acontece por meio da capacidade biológica humana de armazenar na memória (como mostra sua descrição) os cheiros e as cores da cidade.

Além de pintar a cidade de forma degradante, o país como um todo também é alvo de críticas: “este é o país do futuro? deus é brasileiro? onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem uma escola hoje uma cadeia onde ontem um prédio do começo do século hoje um três dormitórios suíte setenta metros quadrados” (RUFFATO, 2011, p.39-40). As transformações urbanas não passam despercebidas pelo olhar deste arguto observador que, talvez pela sua visão privilegiada nas alturas, consiga marcar as alterações no perfil da cidade e antever a destruição de patrimônios históricos em favor da praticidade moderna, como é o caso do prédio do início do século, bem como a irresponsabilidade social para com o meio ambiente, a exemplo do manancial que virou uma favela.

O progresso a qualquer custo é uma das questões abordadas nesse retrato, assim como o conformismo para com atitudes de nossos governantes que se repetem ao longo do tempo: “entra governo, sai governo, muda o quê?” (RUFFATO, 2011, p.39). Não obstante o lugar-comum, a desilusão quanto a mudanças políticas efetivas é fato. A esperança em tempos melhores vai acabando aos poucos, tendo em vista o reduzido número de ações concretas realizadas pelos nossos políticos para dirimir problemas urbanos e sociais.

Deste modo, encontramos a imagem da elite e seu pensamento pintados nesse recorte literalmente *em trânsito* pelos céus da cidade. Talvez o distanciamento tanto espacial quanto social consiga filtrar o olhar e, a partir disso, construir análises críticas acerca dos objetos em investigação, apesar da alta carga de preconceito nelas contidas.

Pelos céus de São Paulo está registrada a fotografia “57.Newark, Newark”, que flagra a personagem Zé Geraldo dentro de um Boeing rumo aos Estados Unidos. O sonho de conseguir “se dar bem” em um país estrangeiro está presente no imaginário coletivo do povo brasileiro há décadas. Nesse retrato, vemos mais um brasileiro tentando melhorar de vida fora do país:

Zé Geraldo, uma esquisitice no estômago, mãos soldadas nos braços da poltrona, pés embrejados no soalho, pelos eriçados, e vagarosamente o avião taxiou – não fazia ideia de que os boeings fossem tão desconfortáveis. [...] Enfim, um a um os supersônicos motores ligados, músculos de metal em espasmos, deslizou ensandecido pela língua do asfalto, embrenhou-se céu negro desconhecido. Só então corajou-se entreabrindo os olhos, faíscas da favela enorme esparramada embaixo, Guarulhos, noturno ígneo São Paulo ao longe, talvez se despedindo para sempre, talvez, provavelmente. (RUFFATO, 2011, p.125-126)

Podemos observar o final da terça-feira pelo voo noturno no qual se encontra esse esperançoso Zé, que começa seu sonho de transformação na noite daquele dia. O pavor inicial desse passageiro começa a dissipar-se lentamente ao tomar distância da capital paulista e antever a possibilidade de nunca mais voltar para aquela cidade. Esse Zé, que tenta a sorte no exterior, fora persuadido pela experiência positiva do amigo:

Graças a deus, o Rick se deu bem. Pelo menos! Inteligente! Já arranhava algum inglês, curso no CCAA, mais esperto... Ele, entretanto, nunca, lhufas... Ô linguinha! [...] Rick antecipativo, Meu bem, você vai aprender é na marra! O Rick é mestre. Arrumado, em três anos de Nova York, o apê, superlegal; o salário, de chapeiro, imagine!, de chapeiro!, digno; e as sobras de tempo e grana despende estudando artes, à noite. No Brasil, o suor de oito, dez horas por dia consome-o o aluguel, a comida... Bem fez o Rick. A coisa não andava, se mandou. Agora, em dólar, as pessoas respeitam ele. (RUFFATO, 2011, p.126-127)

Apesar de bastante motivado pela situação atual de Rick, que já está há três anos na cidade norte-americana, a personagem tem pouco ou nenhum conhecimento sobre a língua inglesa e receia que algo de errado aconteça na alfândega; contudo, o amigo diz que ele aprenderá o temido idioma “na marra”, estando lá. O grande contraste entre os rendimentos recebidos no Brasil e no exterior corrobora ainda mais sua decisão de juntar-se à sorte daquele que, com seu salário de chapeiro, conseguiu adquirir um apartamento e estudar artes, quando no Brasil mal conseguia dinheiro para pagar a comida e o aluguel.

Aspectos negativos do país estão presentes no discurso de Rick e servem para influenciar de uma vez por todas Zé Geraldo na sua difícil decisão de deixar para trás familiares e a sua pátria: “Vem pra cá, vem, [...] José Geraldo!, deixe de veadagem!, choramingar por esse paiseco de merda?, povinho conformado, elite sacana, corrupção, politicalha, bandalheira, filhadaputice, corneagem, putaria... Ah, não!, chega!,” (RUFFATO, 2011, p.127). Reafirmar as características ruins e degradantes do Brasil parece ter convencido de vez esse Zé que embarca para os Estados Unidos na esperança de ter a mesma sorte que o amigo, porém esse pode ser o retrato de “mais um Silva que a estrela não brilha”¹², como dizia a canção, uma vez que, com uma economia cada vez mais globalizada, centenas de brasileiros retornam ao país sem alcançarem seus objetivos e sonhos de conseguirem estabilidade financeira longe da terra natal, pois encontram, no exterior, as mesmas dificuldades em disputar vagas no mercado de trabalho ou receber salários dignos, como acontece no Brasil.

Ao contrário dos retratos anteriores, no fragmento intitulado “5.De cor”, a travessia é feita a pé por três pessoas – pai, filho e “um rapaz, conhecido-de-vista” (RUFFATO, 2011, p.16) – que caminham, ainda de madrugada, em direção ao trabalho:

Vêm os três, em fila, pela trilha esticada à margem da rodovia. A escuridão dissolve seus corpos, entrevistados na escassa luz dos faróis dos caminhões, dos ônibus e dos carros que adivinha a madrugada. Caminham, o mato alto e seco roça as pernas de suas calças.

São pai e filho e um rapaz, conhecido-de-vista, que, encorajado, *Pode sim. Tem dez anos que vou a pé. É uma economia danada no fim do mês, [...]*

O homem dirige empilhadeira numa transportadora no Limão.

O menino tem dez-onze anos, embora, franzino, aparente bem menos. Agora, largou a escola, vende cachorro-quente [...] e Coca-Cola em frente à firma onde o pai trabalha. [...] Quando crescer, perder-se Brasil afora, sonha, caminhoneiro. (RUFFATO, 2011, p.16)

O trajeto perigoso percorrido pelos três que disputam o espaço da rodovia com carros, ônibus e caminhões é um hábito para o pai do menino há dez anos. Encobertos pela escuridão da madrugada, eles ficam à mercê da sorte e da visão dos condutores dos veículos que trafegam por aquele local. O menor abandonara a escola e está ajudando o pai com as vendas de lanches em frente à firma em que este trabalha; no entanto, seu sonho é perder-se pelo país dirigindo um caminhão. O desejo do menino parece estar associado à sua rotina, pois tem contato diário com esse tipo de veículo ao vivenciar o entra e sai de caminhões da transportadora onde seu pai dirige empilhadeiras.

¹² Refrão do funk *Rap do Silva*, de Mc Bob Rum, criado nos anos 1990.

Ao longo do percurso, a boa memória desse menino vai ao encontro de seu sonho de ser caminhoneiro e, ao viajar pelas rodovias, conhecer o Brasil: “– Esse aí ó, vale ouro, diz, orgulhoso, o pai, [...] É de uma inteligência! Quer ver? Vira-se, mira o letreiro do ônibus que passa velozmente, “Garanhuns”, fala. – Pernambuco, o menino replica, [...] – Ele sabe onde ficam todas as cidades do Brasil, [...] Tem um mapa na cabeça, o peste” (RUFFATO, 2011, p.16-17). Após testar o menino algumas vezes e confirmar sua “genialidade”, o rapaz, admirado, aconselha o pai a levá-lo à televisão:

- Impressionante!, o rapaz conforma-se.
- Caminham, o mato alto e seco pinica seus braços.
- Já pensou levar ele na televisão?
- Heim?
- É... naqueles programas que as pessoas vão responder as coisas...
- Televisão?
- Televisão...*
- Dá dinheiro, né?
- Ô, se!

O homem busca o filho que marcha à frente escondido dentro de uma jaqueta puída, dois números acima do seu tamanho
os ônibus os caminhões os carros as luzes São Paulo
Televisão... (RUFFATO, 2011, p.17-18)

O conhecimento das cidades brasileiras espanta o rapaz que acompanha pai e filho à margem da rodovia, na qual muitos ônibus, para diversos destinos, passam velozmente próximo aos três. A dica dada pelo moço começa a permear o pensamento daquele pai orgulhoso que, antes, apenas percebia as coisas concretas ao seu redor, como “os ônibus os caminhões os carros as luzes São Paulo” (RUFFATO, 2011, p.18). A oportunidade de ganhar dinheiro por meio da habilidade do filho gera expectativas na vida deste homem humilde, que trabalha duro para obter o sustento da família no final do mês. Novos horizontes passam, então, a se desenhar a partir da palavra ‘televisão’, que começa a transitar em sua mente, disputando espaço com os meios de transporte, as luzes e a própria cidade.

No retrato “17.A espera”, temos a peregrinação de um jovem adolescente em busca de um emprego pelas ruas e avenidas da cidade. O rapaz acorda, arruma-se e sai em busca de uma oportunidade de trabalho:

O elástico preto prende os cabelos num rabo-de-cavalo, caminha devagar pela Rua Sérgio Cardoso enfiado numa camisa preta [...]. Toma o ônibus até a estação Saúde do metrô, baldeia na Sé para a estação República. Da escada-rolante emerge, o Edifício Itália funda-se nos ombros, a fumaça de carros e caminhões tachos de acarajés coxinhas quibes pastéis, vozes atropelam-se, amalgamam-se, aniquilam-se, em bancas revistas, jornais, livros usados, [...] pontos de ônibus lotados, trombadinhas, engraxates, carrinhos-de-pipoca, doces caseiros, vagabundos, espalhados caídos arrastando-se bêbados mendigos meninos drogados aleijados.

A entrevista às duas horas, esquina da Avenida Ipiranga com a Rua da Consolação, *Tem tempo*, [...] (RUFFATO, 2011, p.42)

A caminho do endereço de sua entrevista de emprego, um retrato da cidade em movimento pode ser vislumbrado. O transporte coletivo – metrô, ônibus –, bem como os carros e caminhões agitam as artérias da urbe ao lado de vendedores, bêbados, mendigos, ladrões, que ocupam esse espaço plural chamado cidade. Homens e máquinas disputam o espaço das avenidas e ruas dando forma à fisionomia urbana, ao lado de prédios, arranha-céus, asfalto, concreto, etc., outra vez é o cristal e a chama (CALVINO, 1990) que dividem esse *locus* pluriforme, caótico, compondo um espetáculo ímpar.

Através do constante crescimento dos centros urbanos e da ascensão do capitalismo, a cidade se tornou, por excelência, o palco do consumo, atraindo clientes e mercadorias ao seu interior. No retrato “22.(ela)”, uma adolescente transita no caos da hora do almoço e, tal qual o esgrimista interpretado por Benjamin (1985, p.93), ela se defende do conglomerado de vidas e mercadorias espalhadas pelo seu caminho:

Tão leve em seus dezesseis anos, cirurgicamente branco levita o tênis milímetros das pedras portuguesas que a Rua Direita foram. Suspira. No chão, dribla, estendidas, lonas e plásticos pretos que seu olhar persegue, calças jeans, brinquedos chineses, ervas medicinais, fitas-cassetes, cedês piratas, barracas de frutas e estojos de perfumes paraguaios, quinquilharias cameleônicas: o pregão. [...] A música, as músicas, alarida-se, algazarram-se, evolvem-se [...] cinzas, fumo de gasolina e diesel de ônibus entocados nas praças da Sé e do Patriarca. Suas coxas erigem os passos do Viaduto do Chá. Na banca, frente ao Teatro Municipal, exibem-se anéis, dezenas, que examina descuidadamente, Ah!, o de pedra vermelha no anular, Hum..., o que lembra um ésse, **Lindo, princesa!**, devolve, **Ah!, não vai levar?**, o tênis cirurgicamente branco sorri, intimidada, **Vai... leva... faço um desconto...** o coração, Ui!, desvencilha-se, a tentação pespegante, [...] (RUFFATO, 2011, p.51-52)

De acordo com Walter Benjamin (1985, p.83), o fetiche da mercadoria confere encanto à multidão: “a massificação dos fregueses – o que constitui propriamente o mercado e faz com que a mercadoria se torne mercadoria – aumenta o seu charme para a média dos compradores”. Desse modo, as pessoas que transitam pelas ruas são, ao mesmo tempo, compradores e mercadorias, estão lá para adquirir o seu objeto de desejo, mas acabam, por outro lado, tornando-se objetos do desejo de outrem. Na fotografia em questão, percebemos o encantamento da menina pelo universo de produtos que aos seus olhos se apresentam. Contudo, o narrador transforma-a em mais uma mercadoria naquele mercado, ao flagrar seu “tênis cirurgicamente branco” que “sorri” e “levita” por meio da massa de compradores e vendedores que prolifera naquele espetáculo do consumo. Tentando driblar e fugir da tentação

de consumir, bem como da persuasão de vendedores, a moça de dezesseis anos – também objeto de desejo imerso naquele mercado – devolve um anel que pegara na mão e apressa o passo, pois estava “chuleando os minutos que faltam para retornar à Rua Direita” (RUFFATO, 2011, p.52). A coisificação humana exposta nesse retrato dialoga com o modelo econômico vigente, no qual pessoas equivalem aos bens materiais que possuem. Sua habilidade ao driblar os obstáculos do caminho lembra a figura do esgrimista baudelairiano, ser hábil em locomover-se pela multidão.

O mercado informal de mercadorias comercializado por ambulantes que vendem produtos falsificados ou de baixa qualidade, como, por exemplo, “cedês piratas, brinquedos chineses ou perfumes paraguaios” (RUFFATO, 2011, p.51), torna-se cada vez mais comum e revela a ascensão de um tipo de freguesia específica para aquele comércio tão difundido na contemporaneidade.

Uma cidade cortada por seus passantes, pelo transporte coletivo, por carros de luxo, por helicópteros e aviões, etc., é fotografada pela lente dos mais variados narradores que flagram vidas, literalmente, em trânsito pelo universo urbano. Retratos aéreos e terrestres, em movimento acelerado ou cadenciado, exibem recortes da cidade que não para em suas vinte e quatro horas.

Vidas em movimento; viagens de longas ou curtas distâncias; tráfegos aéreos e terrestres, em suma, travessias humanas e urbanas fazem parte da fotomontagem de *Eles eram muitos cavalos*, que se assemelha, por um lado, a qualquer megalópole moderna, mas, por outro, se distancia das demais a partir do modo de representação singular que mescla elementos da fotografia e da literatura com vistas a abarcar a dimensão do real projetada no imenso mosaico paulistano.

A preponderância de automóveis e até mesmo de helicópteros e aviões, em detrimento do caminhar pela urbe, aponta para um novo perfil em se tratando de deslocamento urbano:

A locomoção tornou-se mecanizada. Nesse ponto podemos falar dos automóveis. Eles fazem mais que nos locomover. O uso demasiado deles fez com que perdêssemos nossas expressões faciais, pois não precisam mais preparar o rosto para encontrar outros rostos já que a cara de um motorista dentro de um carro é sempre vazia, congelada atrás de um para-brisa. As faces dos quarteirões da cidade são bem mais vívidas. O fato de não encontrarmos rostos por não andarmos entre a multidão abstém-nos de nosso próprio rosto e da própria cidade (sem faces). (HILLMAN, 1993, p.89)

Dos onze retratos em trânsito, oito são realizados dentro de algum meio de transporte e apenas três deles captam pessoas circulando a pé pela urbe. A preponderância das máquinas sobre a locomoção humana gera outro tipo de circulação urbana que, por sua vez, gera uma nova forma de olhar sobre os elementos citadinos: a rapidez da passagem, tanto pela cidade física quanto por seus habitantes, doutrina a câmera-olho para seguir o mesmo movimento veloz que tende a registrar apenas a superfície das coisas, deixando a sua essência para o segundo plano.

2.2 Refugos, rejeitos e excedentes

*Quais são seus nomes,
de onde vieram, onde estarão agora,
o que fizeram de suas vidas, foram
felizes? Do menino, sei eu – e,
curiosamente, é o que menos importa.
Mas, e todos aqueles que
sucumbiram, sem voz e sem nome,
e que a História registrará apenas
nas lápides de humildes cemitérios
que a borracha do tempo apagará? E
os outros, que nem mesmo a morte
resgatará do anonimato?
(Luiz Ruffato)*

*O lápis do bom Deus não tem borracha¹³.
(Provérbio haitiano)*

*já condenado no útero
ao destino sem destino
senão a ser refugado,
espezinhado, moído
(Carlos Drummond de Andrade)*

O enfoque temporal posto nas vésperas do Dia das Mães não é em vão. De acordo com Lewis Mumford (1991, p.621), a ligação entre cidade e a figura materna é manifesta, visto que, para esse historiador, “a suprema função da cidade é o engrandecimento de todas as

¹³ Tal provérbio intitula o romance do escritor haitiano Louis-Philippe Dalembert, publicado em 1996 e lançado no Brasil em 2010.

dimensões da vida, em busca da plena realização do humano”, pois ela possui “funções maternas, nutridoradas da vida”. A cidade acolhedora e que provê todas as necessidades de seus habitantes associa-se assim à imagem da mãe que nutre o filho e educa-o para seu aprimoramento. Entretanto, a afirmação mumfordiana parece quase perder o sentido nas cidades do século XXI, nas quais imperam o caos e o confronto, tornando-se um ambiente gerador de discórdia em todos os sentidos: homem *versus* homem; homem *versus* cidade, e, por que não, cidade *versus* homem? Local originariamente propício à confusão desde o mito babélico, a cidade moderna acentua essa característica a partir da absorção de padrões comportamentais individualistas acirrados com o advento do capitalismo, o qual preconiza a obtenção de lucro através do acúmulo de capital, da livre iniciativa competitiva, dos esforços do indivíduo isolado, da igualdade de direitos, oportunidades e liberdade (HOBSBAWN, 1982, p.248).

Os habitantes das cidades são captados pela lente dos inúmeros narradores-fotógrafos que, com seus *zooms*, *closes*, tomadas de efeito, etc., capturam a presença de seres de todas as pelagens mesclados à fotomontagem maior deste álbum. São prostitutas, idosos, jovens desempregados, vândalos, meninos de rua, delinquentes, enfim, homens e mulheres marginalizados, sem espaço no mercado de trabalho, que são arremessados em meio ao seio da grande mãe São Paulo, a qual acolhe e repele seus nativos e não nativos, sem fazer distinção, em suas inúmeras artérias e veias urbanas que se entrecruzam, dando forma a um mosaico de vidas em constante transformação.

A personagem do fragmento “41.Táxi” resume bem seu sentimento para com a cidade, o qual ecoa em muitos outros habitantes dessa capital:

Desci do norte de pau-de-arara. Se o senhor soubesse o que era aquilo... Um caminhão velho, lonado, [...] rapadura e farinha, dias e dias de viagem, meu deus do céu! Mas posso reclamar não. *São Paulo, uma mãe pra mim*. Logo que cheguei arrumei serviço, fui trabalhar de faxineiro numa autopeças em Santo André. Depois fui subindo de vida, porque aqui antigamente era assim, quem gostasse de trabalhar tinha tudo, ao contrário de hoje, que até dá pena, não tem emprego pra ninguém. (RUFFATO, 2011, p.91, grifos nossos)

A origem desse taxista assemelha-se a muitos outros cidadãos que largaram suas cidades natais do norte e nordeste do país para tentar uma vida melhor em São Paulo. Aos seus olhos, a cidade foi e continua sendo uma verdadeira mãe, pois ao agraciá-lo com trabalho, ele pôde mudar de vida e sair das condições precárias em que se encontrava anteriormente. Contudo, o retrato de uma cidade-mãe que acolhe a todos indistintamente parece não ser mais tão real nos dias atuais, posto que a saturação do mercado somada à

grande quantidade de vidas que ali se encontram excluem muitos homens e mulheres que, tal qual filhos rejeitados, acabam por estabelecer relações de conflito, seja com o outro, seja com a própria cidade.

Como contraponto às características de hospitalidade e maternidade cidadinas, a presença de diferentes retratos do descaso e segregação em uma grande cidade ganha espaço abundante nesta fotomontagem. Segundo Stefan Czarnowski (*apud* BAUMAN, 2005, p.54-55), os “refugos humanos” são

indivíduos *déclassés*, de condição social indefinida, considerados redundantes do ponto de vista da produção material e intelectual, e encarando a si mesmos desse modo. A ‘sociedade organizada’ trata-os como ‘parasitas e intrusos, acusa-os, na melhor das hipóteses, de simulação e indolência, e, frequentemente, de toda espécie de iniquidades, como tramar, trapacear, viver à beira da criminalidade, mas sempre de se alimentarem parasitariamente do corpo social’.

A nova classificação proposta pelo estudioso pode ser encontrada em quinze fragmentos do romance. O “refugo humano” (BAUMAN, 2005), propriamente dito, é flagrado como oriundo da falta de oportunidades de emprego associada à lógica de uma economia baseada no capital, sendo gerado, principalmente, pela escassez de uma colocação digna no mercado de trabalho. Tal problema é reiterado com vistas a mostrar a crise do mundo urbano, crise esta já prenunciada pelo historiador Mumford (1991) ao refletir sobre a ilegibilidade das megalópoles contemporâneas, originada em grande parte pelo predomínio de uma cultura da individualidade e das formas de violência.

No capítulo “9.Ratos”, surge a precariedade nua e crua de muitas famílias que vivem abaixo da linha de pobreza no país. A mulher retratada é uma prostituta que, na peça ao lado dos filhos, “geme baixinho num canto, o branco-dos-olhos arreganhado sob o vaivém de um corpo magro e tatuado, mais um nunca antes visto” (RUFFATO, 2011, p.25). A condição subumana desta família é fotografada pelos olhos de um rato que, com seu bando, adentra o barraco com “teto de folhas de zinco esburacadas, [...] rombos nas paredes de placas de outdoors” (RUFFATO, 2011, p.23).

A mulher e mãe desse retrato tem “trinta e cinco anos, boca desbanguelada, os ossos estufados os olhos, a pele ruça, arquipélago de pequenas úlceras, a cabeça zoeirenta” (RUFFATO, 2011, p.24) e já não tem mais forças, mas parece ainda resistir aos percalços e às adversidades da vida. O ambiente insalubre no qual ela está com seus seis filhos – um bebê, uma menina de três anos, um menino de seis, outro de oito, uma de onze e outra de treze anos – aponta a completa desorientação ao conceber um filho, muitas vezes fruto de relações

indesejadas. O horror dessa fotografia, que faz sofrer o observador, é ainda pior ao ser visto pelos olhos daquele animal asqueroso que vive em meio ao lixo urbano. A câmera-olho de um rato capta, do rés-do-chão, aquelas vidas sobrevivendo a cada dia como também o faz aquele animal e seu grupo – numeroso tal qual a família em destaque – e que tenta encontrar algo para morder na miséria daquele cubículo:

[...] experimenta mastigar um pedaço de pano emplastado de cocô mole, ainda fresco, e, desazado, arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o. No após, refeito, aferra os dentinhos na carne tenra, guincha. Excitado, o bando achega-se em convulsões.

O corpinho débil, mumificado em trapos fétidos, denuncia o incômodo, o músculo da perna se contrai, o pulmão arma-se para o berreiro, expele um choramingo entretanto, um balbucio de lábios magoados, um breve espasmo. [...]

A chupeta suja, de bico rasgado, que o bebê mordiscava, escapuliu rolando por sob a irmãzinha de três anos, [...] (RUFFATO, 2011, p.23)

Um misto de ojeriza e pena apodera-se do observador desse retrato. A condição de “refugio humano” em que se encontram estampa a realidade de milhares de pessoas no país e no mundo que, apesar de viverem no século XXI, ainda habitam locais insalubres, sem saneamento básico e sem as mínimas condições de higiene para viverem com dignidade. A ferida no corpo desse pobre bebê adentra a alma do leitor/observador, dado que essa cena magoa os olhos, revelando-se a presença do *punctum*, cuja relevância para Roland Barthes é excepcional: “*punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (BARTHES, 2010, p.35). Não há como passar ileso a esse retrato sem ser golpeado por ele. O registro de momentos que saltam da cena e trespassam-nos, como explica Barthes, resulta na experiência do *punctum* fotográfico. A perturbação provocada no instante de olhar a foto e que perdura depois dele reforça esse elemento raro em se tratando de fotografia, o qual pode ser visualizado nesse fragmento.

Outra prostituta é fotografada no retrato “58.Malabares”. Ao lembrar o encontro que teve com um “senhor” com quem saíra uma única vez ainda menina – “uns dezesseis, dezessete anos, mas corpo de vinte e um e documentos falsos” (RUFFATO, 2011, p.127) –, a mulher tenta esquecer sua condição degradante no presente. O programa para o qual fora contratada naquele dia faz com que ela recorde daquele homem (talvez o único) que a tratara “como uma dama” (RUFFATO, 2011, p.129). Depois, nunca mais soubera dele, bem diferente da situação infeliz na qual se encontrava agora:

E sempre que coisas ruins me acontecem, quando me sacaneiam, como agora, por exemplo, que este filho-da-puta me trouxe pra um motel e quer porque quer que eu dê pra ele e pros dois amigos de uma vez só, pinto na boca, pinto na buceta, pinto no cu, pensam que sou, meu deus, o quê?, se eu não fizer o que eles mandam vão me encher de porrada, já estão doidos, cheiraram cocaína e beberam uísque, o sacana me deu um tapa na cara, cortou meu lábio, agora não vai ter mais jeito, vão me currar, e sempre que acontece uma coisa ruim assim eu lembro daquele dia, o Shopping Iguatemi, o bufê em Moema, aquele restaurante na Rua Oscar Freire, onde provavelmente esses putos nunca entraram, nunca entraram nem vão entrar, nunca vão entrar... (RUFFATO, 2011, p.129)

A fotografia exhibe a imagem humilhante de uma prostituta, sujeita a caprichos de homens bêbados, drogados e violentos, os quais querem saciar seus mais primitivos instintos, posto estarem pagando pelo programa, transformando-a em simples mercadoria, pronta para ser facilmente descartada. Sem defesa contra esses três homens, o único meio de fuga é através da rememoração de um momento ímpar em sua vida, o qual a transporta, momentaneamente, para bem longe da realidade cruel que enfrenta para sobreviver. Reconhecer-se como lixo dia após dia e, em especial, após ter sido espancada por um deles, coloca-a na condição de “refugio humano”, visto que sua existência é indiferente e desnecessária, haja vista sua fácil reposição pelo mercado.

No retrato “29.O Paraíso”, está explícita a vida de um menino e ex-morador de rua que mora há dois meses no apartamento de um Alemão e prostitui-se em troca de comida e “colchonete magro, lençóis limpos, cobertor asseado, travesseiro cheiroso” (RUFFATO, 2011, p.67). A sua condição no passado faz com que as mordomias do presente se aproximem a um “Éden”, tamanha a vulnerabilidade em que vivia:

Enrodilhado num ninho da Rua Henrique Schaumann, a cara suja na sola dos coturnos da polícia, o peito tuberculoso no fio do estilete dos manos doidos de crack, aguardava os encapuçados que pisam manso e descem o porrete, os boyzinhos que encharcam de álcool e tacam fogo. [...] E se mais não come, culpa tem o jejuar antepassado, cola na parede do estômago, porque o Alemão bem que cuida, quentinhas no almoço, no jantar, sempre sobra. As paredes, o problema, não pode sair, um saco! Da porta para dentro, tudo: água gelada, televisão, aparelho-de-som, rádio (controle-remoto na mão, vai ser DJ quando crescer). (RUFFATO, 2011, p.66-67)

Apesar de não ter permissão para sair daquele apartamento, a sua remediada realidade atual apazigua as adversidades a que estava exposto há algum tempo. Sem lugar para ficar, aninhado feito um animal em alguma rua da cidade, imundo e sujeito à violência policial ou à de garotos de classe média, o menino aceita o completo isolamento, embora ser prisioneiro o incomode, e muito. Os sonhos em ser DJ no futuro contrastam com a pedofilia a que é submetido naquele domicílio:

De vez em vez, o Alemão, amanhã tem trabalho, horas seguidas à disposição, isso o aborrece. O Alemão, Gunther. O telefone, cadeado, só recebe ligação. [...] Às vezes, tranca-se no quarto mexendo no computador, o menino restrito à sala, à cozinha, que bem verdade é um armário embutido. E quando adverte amanhã tem trabalho chega com uns amigos e umas mulheres e umas meninas, nem peito ainda, cheiram cocaína, bebem, arrancam as roupas, os gringos fotografam, filmam elas se roçando, se lambendo, o Alemão e o menino mandam brasa, revezam-se, *o alemão falou tem retrato meu na internet qualquer dia mostra diz-que deposita na caderneta de poupança a paga do trabalho diz-que* (RUFFATO, 2011, p.67-68)

O abuso sexual infantil também ganha as páginas desta híbrida fotomontagem. O aceite daquele menino em vender seu corpo em troca de casa e comida revela o quão penoso fora o seu sofrimento no passado. A participação de menores em alguns dos programas agenciados pelo Alemão Gunther expõe os desvios humanos que se alastram no palco da cidade, sempre à procura de novos meios para a perpetuação da violência, como, por exemplo, a rede mundial de computadores: via *sites* e *homepages* da internet. Entretanto, “ficar preso ninguém gosta” (RUFFATO, 2011, p.68), como finaliza o pensamento do garoto, o qual já matuta planos para fugir daquele simulacro de “Paraíso”.

Tanto há algum tempo quanto no seu estado atual, o menino está inserido no “refugio humano” das grandes cidades, visto que estava (e permanece) exposto à violência física e psíquica sem que ninguém se importe ou se interesse por isso. Bauman (2005) refere-se aos “extranumerários” como sendo seres invisíveis – talvez como todas as personagens desta fotomontagem ruffatiana –, pois, aos olhos da líquida sociedade moderna, uma vez redundante, “não há uma razão auto-evidente para você existir nem qualquer justificativa óbvia para que você reivindique o direito à existência” (BAUMAN, 2005, p.20). Dessa forma, o descarte do ser humano está posto, na medida em que ele não é necessário, podendo ser facilmente substituível em meio ao mercado.

Em “61.Noite”, o “refugio humano” é uma adolescente. Aqui, uma menina – “nem quinze anos ainda” (RUFFATO, 2001, p.131) – aborda os passantes nas ruas da cidade para vender-lhes balas. O narrador-fotógrafo analisa a cena e paga uma refeição à menina (talvez a primeira do dia):

O cabelo espichado henê, rabo-de-cavalo amansado, elástico vermelho. Vestidinho branco, asseadíssimo, pequenas flores alto-relevo bordadas, altura do peito. Os pés, sandália de plástico transparente, oferecem dropes misto a um e outro, lindo sorriso alvo. Já almoçou?, pergunto. Ela esconde os olhos negros, voejam os dentes, o corpinho arqueja. Não, responde. [...] Como é o seu nome?, Marina, E do senhor?, Humberto, entramos no Habib’s, Gosta?, em silêncio sentamo-nos, Coma, digo, O que quiser. Ela devora quibes (dois), esfirras (duas), beirute (um), pizza (três

pedaços). [...] ela come, estupidamente, metafisicamente. (RUFFATO, 2011, p.131-132)

O trabalho informal da menina, que vende balas para sobreviver à noite pelas ruas da cidade, comove o narrador que a convida para comer. A dura realidade desses seres redundantes que trabalham, mas mesmo assim não conseguem dinheiro para as três refeições diárias, prolifera-se nas grandes cidades. A imagem dessa fotografia remete-nos, de imediato, ao poema de Charles Baudelaire intitulado “Os olhos dos pobres”¹⁴ (*Spleen de Paris*, nº 26), uma vez que a sensação de impotência do narrador ao final do poema vai ao encontro do mal-estar sentido por Humberto ao distanciar-se de Marina:

Pago a conta, na porta despeço-me, ela indaga, E o dropes?, Não quer?, Não, falo, acendendo outro cigarro, Vai embora pra sua casa, vai, ela esconde novamente os olhos negros, despedimo-nos. Ela caminha criança pela calçada de pedras-portuguesas. Ao cruzar o primeiro pedestre intercepta-o, o homem tem pressa, espanta-a, assustado. Aborda agora um casal, a moça puxa conversa, ajoelha-se, esmago a ponta do cigarro, respiro o ar da noite, [...], mendigos bêbados acobertam-se em caixas de papelão, [...], ônibus vazios, um carro da polícia sirene disparada, cadê Marina?, não vai passar nunca esse mal-estar, nunca essa sensação de inutilidade, Marina!, Marina!, e sigo sussurrando respirando o hálito sufocante da gasolina. (RUFFATO, 2011, p.132)

O sentimento de inutilidade apodera-se de ambas as personagens – no poema e nesse retrato. De acordo com Marshall Berman (1986, p.175), “a manifestação das divisões de classe na cidade moderna implica divisões interiores no indivíduo moderno. [...] A presença dos pobres lança uma sombra inexorável sobre a cidade iluminada”. As diferenças sociais provocam sensações ambíguas ao ser humano, típicas da modernidade. Na interpretação de Berman sobre o poema baudelaireano, “o problema não é que eles sejam famintos ou pedintes. O problema é que eles simplesmente não irão embora” (BERMAN, 1986, p.174). À idêntica conclusão podemos chegar ao analisar esse retrato: Marina não irá embora, mesmo após ter saciado sua fome voraz. A sensação de inutilidade que se apodera do narrador-fotógrafo após alimentá-la e pedir para ela retornar à sua casa (fato que não ocorre) instala-se no instante em que ele percebe a permanência da menina em meio às ruas da cidade e conclui, com pesar, que aquele ali é o seu lugar: misturada aos demais componentes do imenso “refúgio humano” citadino.

¹⁴ « Non seulement j'étais attendri par cette famille d'yeux, mais je me sentais un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif. » Extrait du poème « Les yeux des pauvres », *Le Spleen de Paris*, XXVI, 1869. (Tradução nossa: “Não somente essa família de olhos me enternecia, mas ainda me sentia um tanto envergonhado de nossas garrafas e copos, maiores que nossa sede”).

No retrato “15.Fran”, encontramos uma personagem representativa de tantas meninas que sonham trilhar carreira de modelo e vão para São Paulo em busca de fama e fortuna. Pela manhã, a jovem, desempregada, aguarda em seu apartamento alguma ligação que lhe traga uma oportunidade de trabalho no mundo artístico:

Sim, havia prometido não mais beber, lembra Françoise, agarrando o pescoço da garrafa, mas, uma gota, uma gota apenas de bagaceira derramada na superfície petroléa do café quebra a abstermia?

[...] Arremessa longe a bolacha, a faca e o pote vazio, que rola no carpete sem se quebrar. *Merda! Merda! Merda!* Levanta-se, corre para a sacada. Lágrimas azuis ameaçam arruinar seu dia *Calma, Fran, calma!* calam-se escorregando pela garganta *Calma, meu bem, calma. O telefone vai tocar, Fran, já já. E você precisa estar lúcida. Lúcida! Já pensou?, Alô!, Aqui é a Fran, e ploc!, desaba no chão feito uma... uma manga... uma manga madura...* (RUFFATO, 2011, p.36-37)

A ilusão de alcançar sucesso rápido na capital da moda do país perpassa o desejo dessa bela jovem de olhos azuis, que, advinda de um “grotão esvaziado do interior do Rio de Janeiro, às margens do mundo” (RUFFATO, 2011, p. 37), submete-se a viver longe da família e dos amigos. Infeliz e solitária, ela luta para não ter uma recaída no vício do álcool. No entanto, a total falta de perspectivas e a ansiedade, devido à ausência de um telefonema, fazem com que ela comece a beber desde as primeiras horas da manhã:

O telefone tocou? *Fran? Augusto, Augusto Bicalho, tudo bem? Olha, tenho um papel sob medida pra você, é uma. Não, não tocou. Mergulha a unha sem esmalte no uísque caubói, chupa-a. Françoise sabe aguardar. [...]*

Atirada no sofá, beberica uma segunda dose de uísque caubói, verifica a campainha do telefone, *Está alta sim, no máximo*, o celular teve que devolver, a conta muito alta, tira o fone do gancho, *Está, está ligado sim, [...]*

Ah Augusto, velho Augusto, bom Augusto, no celular sempre a secretária-eletrônica, **Deixe o seu recado após**, no escritório a Miriam, **Deixa comigo, meu bem, assim que puder ele retorna sua ligação, ele já sabe do que se trata, pode ficar** (RUFFATO, 2011, p.38-39)

A repetição de mais um dia frustrante em sua vida profissional fracassada leva a personagem a retornar à dependência de bebida alcóolica depois de algum tempo de abstinência. A precariedade em que se encontra, em virtude da escassez de dinheiro e emprego, multiplica-se sobremaneira no universo contemporâneo. O descaso de Augusto – talvez seu empresário ou algum contato de trabalho – aflige-a ainda mais, contudo dialoga com as novas práticas do mercado, no qual a palavra

“flexibilidade” é o slogan do dia, e quando aplicado ao mercado de trabalho augura um fim do “emprego como o conhecemos”, anunciando em seu lugar o advento do trabalho por contratos de curto prazo, ou sem contratos, posições sem cobertura

previdenciária, mas com cláusulas “até nova ordem”. A vida de trabalho está saturada de incertezas. (BAUMAN, 2001, p.185)

A insegurança gerada pelos novos padrões de contratação de serviço corrobora a fluidez das relações humanas tanto amorosas quanto profissionais. A oscilação característica da carreira pela qual optou indefine sua colocação no mercado. Sua situação atual contrasta com os pequenos trabalhos do passado:

Outros tempos estive ligada à Rede Globo, papéis secundários em novelas, pontas em especiais, aparições rápidas em programas dominicais, vilã, ingênua. Chegou a, na rua, ser apontada, cutucada, mexida, apalpada, Você não é da televisão? *Televisão... Televisão é pra poucos, pra uns*. Nunca sorteada nas graças do diretor certo, do ator certo, do produtor certo, do empresário certo. *Paciência. Nada de apelação*. Teatro, só peças sérias. *Não apareceu nenhuma? Paciência*. Cinema, é aguardar. Mas, longe de filme pornô, erótico. Convite para revistas masculinas, aceita estudar. Fotos artísticas porém, sem poses ginecológicas. (RUFFATO, 2011, p.37-38)

Embora tenha trabalhado na televisão, seus papéis nunca tiveram muito destaque. O campo de trabalho que escolhera estava, segundo Fran, restrito a uma pequena minoria de “escolhidos” ou “sortudos”, dentre os quais ela não se enquadrava. A exclusão de um mercado bastante seletivo faz com que a personagem encontre-se também entre os rejeitados e, assim, ela é parte do “refúgio humano”, que abrange os “excedentes” (BAUMAN, 2005) produzidos pelo progresso econômico moderno.

O instantâneo “33.A vida antes da morte” apresenta a história sem perspectivas de um senhor de idade que “mora de-favor no apartamento 205 junto com a mais-velha, desquitada, a neta adolescente, o caçula, agregado, rondando pelos trinta anos, [...]” (RUFFATO, 2011, p.72). A personagem busca conhecer a existência de uma possível vida após a morte como meio de fuga para a inércia em que se encontra somada ao desinteresse dos seus familiares para com ele.

Esse pobre senhor não tem mais espaço neste mundo, tendo em vista que “o velho, que se sabe um estorvo”, vive “nas sombras emboloradas dos cantos do prédio arrasta as meias Kendall esgarçadas, despistando sua branqueza de costelas à mostra” (RUFFATO, 2011, p.72). Dividindo o quarto com o filho viciado e “briguento” (RUFFATO, 2011, p.73) e presenciando as constantes desavenças da neta adolescente com a própria mãe, o velho é flagrado por um vizinho que narra e fotografa, com sua câmera-olho, a sua triste existência e acrescenta que

Dia desses, demandou à porta, desajeitado, indagou, a dentadura folgada dentro da boca banguela se eu tinha algum livro, um que falasse como é a vida depois da morte, os minguados cabelos brancos cheirando a naftalina. [...] O senhor... o senhor é espírita? Os olhos amarelos procuraram refúgio nas mãos que estufavam um pedaço da flanela do pijama de riscas finas azuis e brancas fedendo a suor, Vamos entrar... [...] desembaralhei títulos na estante, “O Céu e o Inferno”, Allan Kardec, estendi, folheou, É... acho que..., suspirou. Se o senhor gostar... Deu meia-volta, arrastou os tênis sujos enfiados nos pés esverdeados pelo corredor escuro... (RUFFATO, 2011, p.74)

A esperança do “velho” não está mais nesta vida, os problemas familiares e o papel de figurante naquele apartamento direcionam seu interesse a uma possível pós-vida com o advento da morte. A fotografia que temos nesse recorte mostra não apenas “a vida antes da morte”, como sugere o título, mas a própria morte em vida, já que a condição subumana na qual se encontra, sabendo-se um “estorvo” e encarcerando “seus dias no mofo do quarto” (RUFFATO, 2011, p.73), dialoga com uma concepção de mundo que prevalece nos dias atuais e é ratificada pelo modelo capitalista da economia globalizada: não tendo mais espaço no mercado de trabalho, os velhos tornam-se lixo, pois são seres humanos inúteis aos propósitos guiados pelo capital. Deste modo, apesar de ainda vivos, já são dados como mortos aos olhos vorazes do novo sistema econômico e fazem parte do “refugio humano”, refugio este que é “um produto inevitável da modernização, e um acompanhante inseparável da modernidade” (BAUMAN, 2005, p.12).

Em “17.A espera”, as altas taxas de desemprego servem de mote para o retrato. Aqui, um jovem rapaz tem uma entrevista de emprego – “sua décima entrevista em dois meses” (RUFFATO, 2011, p.42):

Assustado, espoca os olhos, o sol dez e quinze no despertador, cobertor desfolhado no chão, travesseiro enganchado nas pernas, [...] senta na beira da cama, espreguiça, levanta-se, [...]

Sem camisa, a calça de moletom cinza arrasta o chinelo-raider pelo sinteco até a cozinha. [...] Na porta da geladeira, fixado por ímãs (um abacate, um chuchu e a propaganda de uma farmácia), um bilhete:

Não vá perder a hora, meu amor.

Estou torcendo por você.

Boa sorte.

Beijo da

mamãe.

Amassa o papel, enfia-o na lixeirinha que transborda cascas de banana na superfície molhada da pia. Pega duas fatias de pão-de-forma, cimenta-as de margarina, [...] despeja um pouco de leite do saquinho na leiteira amassada, acende a outra boca. Boceja. (RUFFATO, 2011, p.40-41).

Levantando às dez e quinze da manhã, ele arrasta-se até a cozinha e vê o bilhete desejando boa sorte de sua mãe preso à geladeira. Talvez, por já estar sem muitas esperanças depois de ter feito nove entrevistas para conseguir um emprego, o jovem amassa o lembrete carinhoso, joga-o ao lixo e, sem muita pressa, toma seu café tranquilamente, uma vez que sua entrevista era “às duas horas, esquina da Avenida Ipiranga com a Rua da Consolação” (RUFFATO, 2011, p.42).

A busca de emprego por jovens coloca-os em posição desconfortável e desigual em um mundo onde disputar por uma vaga com pessoas que possuem uma titulação acadêmica ou técnica é cada vez maior. As exigências do mercado aumentam na mesma medida em que crescem os desempregados com qualificação. Conforme Bauman (2005, p.20),

Ser “redundante” significa ser extranumerário, desnecessário, sem uso – quaisquer que sejam os usos e necessidades responsáveis pelo estabelecimento dos padrões de utilidade e de dispensabilidade. Os outros não necessitam de você. Podem passar muito bem, e até melhor, sem você. [...] Redundância compartilha o espaço semântico de “rejeitos”, “dejetos”, “restos”, “lixo” – com *refugo*. O destino dos *desempregados*, do “exército de reserva de mão-de-obra”, era serem chamados de volta ao serviço ativo. O destino do refugo é o depósito de dejetos, o monte de lixo.

A dificuldade por que passa o rapaz expande-se nas grandes metrópoles, uma vez que, sem serventia para o mercado, ele é facilmente descartável, tornando-se “refugo humano”, semelhante ao lixo urbano, que se multiplica diariamente pelas ruas e avenidas da cidade, rejeitado por sua condição inútil.

No final do retrato, há, entre parênteses, a fotografia da mãe, já à noite, aguardando o retorno do filho de mais uma tentativa de empregar-se, como fazem tantos outros desempregados: “À noite, alarmada, a mãe assiste, encostada ao portal, panela-depressão envergando a mão direita, o noticiário na televisão, as cores escapolem, [...] o filho saiu para procurar emprego, não voltou ainda, nem telefonou, *Será que aconteceu alguma coisa, meu deus?*” (RUFFATO, 2011, p.43). O seu atraso preocupa a mãe que, bombardeada pelas notícias da televisão, pensa o que pode ter-lhe acontecido, posto que ainda não chegara, preso, quiçá, no trânsito, em alguma parte daquela imensa cidade. Desse modo, o título desse retrato pode referir-se a duas esperas: à espera do rapaz, em relação ao tão aguardado emprego (e também a mãe anseia por isso), e à espera da mãe, que aguarda o retorno do filho ao final do dia, torcendo para que nada de ruim lhe suceda no caminho, o que aponta para

outros problemas que passam a coexistir em meio aos grandes centros urbanos, como é o caso da violência.

No retrato “19.Brabeza”, a contagem regressiva para o domingo do Dia das Mães abre o fragmento e começa a afligir a personagem que ainda não arranjava dinheiro para comprar o presente da sua:

Quatro tardes para o Dia das Mães e nem um puto no bolso. Tinha aviado um rádio-gravador AM/FM CCE arrumado, ia adorar, ela que vive no reclame, não tem com que se distrair... Ideal, mesmo, a televisão Toshiba, vinte polegadas, [...] a velha, coitada, nem exigente, aliás, nem esperando nada, o que ganhasse, surpresa, de bom tamanho, aplaudiria. [...] Agora: onde cavar uns trocados? Brabeza despasseia. Lugar para bater carteira é a Rua Barão de Itapetininga, os caixas-eletrônicos. (RUFFATO, 2011, p.44-45)

A necessidade de conseguir o dinheiro para a aquisição do presente da mãe move o rapaz para o roubo, atitude na qual parece já ter sido iniciado, ao mostrar seu conhecimento acerca dos melhores pontos da cidade para a ação criminosa. Entretanto, sua iniciação mostra-se recente: “experiência pouca, vergonha de roubar, fica lembrando a mãe, imaginando, se ela desconfia, hum, nossa senhora!, o fim, capaz de morrer, desgostosa” (RUFFATO, 2011, p.45). A preocupação com a desaprovação materna para com aqueles atos ilícitos envergonha o rapaz, que comete pequenos furtos ocasionalmente e não faz do crime sua profissão, pois o que deseja mesmo é um “emprego decente, limpo de consciência. Mas, enquanto, não pode a mãe passar necessidade, na cama entrevada, doença indescoberta. Banho tem que dar, trocar de roupa, levar para fazer cocô, xixi, uma desordem” (RUFFATO, 2011, p.45). Os cuidados dispensados à mãe e a decisão de levar-lhe um presente, que amenize a precariedade em que a mesma se encontra, mostram a importância dessa figura ao rapaz que, mesmo estando desempregado, arriscar-se-ia para fazê-la um pouco menos infeliz.

A errância dessa personagem pelas ruas da cidade e sua tendência para pequenos furtos são característicos daqueles que, sem espaço no mercado de trabalho, lançam mão dos mais variados artifícios para sobreviverem diante dos inúmeros percalços econômicos e sociais. De acordo com Bauman (2005, p.53),

a “população excedente” é mais uma variedade de refugio humano. [...] São, [...], ‘baixas colaterais’ não intencionais e não planejadas, do progresso econômico. No curso do progresso econômico (a principal linha de montagem/desmontagem da modernização), as formas existentes de “ganhar a vida” são sucessivamente desmanteladas e partidas em componentes destinados a serem remontados (“reciclados”) em novas formas. Nesse processo, alguns componentes são danificados a tal ponto que não podem ser consertados, enquanto, dos que sobrevivem à fase de desmonte, somente uma quantidade reduzida é necessária para

compor os novos mecanismos de trabalho, em geral mais dinâmicos e menos robustos.

Para a lógica da economia capitalista, excluir e expelir são verbos recorrentes em suas práticas. Brabeza é parte deste “refugio” como tantos outros que, redundantes, são colocados à margem da sociedade e dificilmente encontram uma brecha para voltar à atividade, visto que já sofreram danos irreparáveis ao longo do processo, como, por exemplo, a tomada de consciência acerca da facilidade na aquisição de bens à custa do prejuízo alheio.

O retrato intitulado “59.Nocaute” também apresenta outro desempregado que, literalmente, luta para sobreviver. Vinda do Rio de Janeiro para ser derrotada em uma competição arranjada, a personagem faminta sujeita-se para dar o de comer do mês à família:

O último jab de direita empurrou-o para as cordas. Zonzo, o implacável adversário, [...], tudo rodando, não havia ingerido nada desde o meio-dia, quando almoçou num barzinho da Rua Sete de Abril, e o estômago e as pernas agora o lembravam, a cabeça oca, os braços náufragos,
sim,
não viera do Rio de Janeiro para ganhar a luta, o acerto, desafiar e perder, garantir o cinturão de campeão brasileiro de peso médio desfraldado no peitoral do adversário, embolsaria algum, qualquer algo, dois meses de compra de supermercado, desempregado, a família de-favor entocada na casa de um cunhado em Campo Grande, [...] (RUFFATO, 2011, p.130)

Este lutador não se envergonha do aceite em participar de uma luta arranjada, haja vista a situação precária da família que mora “de-favor” na casa de parentes. Distante da última refeição, ele já demonstra um desgaste físico e emocional no final daquele combate armado, que se mostra tão verídico aos olhos da plateia que uiva “de pé na arquibancada” (RUFFATO, 2011, p.130).

O desejo de retornar logo para casa e ficar perto “da patroa e das crianças” (RUFFATO, 2011, p.130) faz com que ele anteveja o diálogo com seus maiores fãs e elabore a desculpa para uma nova derrota no ringue:

[...] o ginásio esvaziado, os refletores desligados, tomar um banho, comer alguma coisa, rressonar na poltrona reclinável na volta ao Rio, os filhos, como foi, pai?, ele, sem graça, foi desta vez ainda não, tenho que treinar mais um pouquinho, e encheria um carrinho de compras, bobagens pros meninos, iogurte, chicletes, bombons, bobeasse até presentearia a esposa com um litro de Martini, ela gosta tanto, nunca toma, e pro cunhado um Natu Nobilis, uma caixa de cerveja em lata, ele merece. Depois, à cata de emprego, [...] (RUFFATO, 2011, p.130-131)

Mentir aos filhos sobre seu fracasso como lutador deixa este pai de família um tanto quanto constrangido. Contudo, a sua vitória está em, momentaneamente, presentear os

seus entes queridos com alimentos até conseguir, de fato, um emprego que traga dignidade a todos. A luta da personagem não termina naquele “nocaute”, pelo contrário, ela está apenas recomeçando, devido ao anseio da mesma por uma colocação no mercado de trabalho. Assim, sua situação no presente assemelha-se aos “sem profissão” ou “sem classe social definida” (BAUMAN, 2005), integrantes do “refugio” urbano.

Em “26.Fraldas”, surge mais um retrato do lixo humano abundante nas megalópoles contemporâneas. A falta de oportunidades de trabalho ganha outra vez a atenção do narrador-fotógrafo deste recorte. Desta vez, a personagem desempregada está há mais de meia hora em um supermercado, zanzando por entre as gôndolas, e chama a atenção pelas câmeras: “o segurança, [...], impecável dentro do terno preto, abordou discretamente o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto que empurrava um carrinho-de-supermercado havia cerca de meia hora [...]” (RUFFATO, 2011, p.57-58). A sua aparência e suas vestes são o primeiro sinal de desconfiança observado pela chefia de segurança do estabelecimento comercial que, somadas ao tempo demasiado em trânsito sem dirigir-se aos caixas, de imediato, manda seu funcionário abordar o cliente.

Na sala do chefe, a personagem tenta explicar o porquê de estar ali há tanto tempo, tirando e colocando produtos no carrinho:

O segurança, negro agigantado, [...], abordou discretamente o negro franzino, [...] – cinco pacotes de fraldas descartáveis, uma lata de leite-ninho. Assustado, o braço enforcado pela torquês educada, ouviu o sussurro entredentes, *Vem comigo... e nem um pio! Se fizer escândalo, te arrebento!* O chefe, *Otário!* Um tempão de olho em você!, [...], a caminho da pequena sala onde, de cueca, o cimento gelado, explicou, pelo amor de deus, que a mulher aguardava em casa, recém-parida, um menino, tinha nome ainda não, mas dependesse dele ia chamar Tiago, desempregado, correu atrás de empréstimo, mas hoje em dia!, só agiotagem, atinou ir ali, umas fraldas descartáveis no carrinho-de-supermercado, uma lata de leite-ninho, expor ao público a situação, alguém, quem sabe?, se disporia a pagar, coisa pouca, o dinheiro voltaria, nota sobre nota, assim que arrumasse colocação, isto é, em breve, mas, azar!, não tinha coragem, nunca isso na vida!, mendigar!, santo deus!, um momento difícil, sim, muito difícil. O chefe da segurança, sentado numa cadeira-giratória, falou para o negro agigantado, [...], *Tiro meu chapéu! Esse é dos bons!*, e discou o número da polícia. (RUFFATO, 2011, p.59)

A situação deplorável em que se encontra – sem dinheiro para levar leite e fraldas para o filho recém-nascido – não comove o responsável pela segurança do supermercado que, ao terminar de ouvir o relato daquele pai desempregado, liga, sem hesitar, para a polícia. O total descrédito às súplicas do pobre homem advém de práticas cada vez mais comuns em nossa líquida sociedade moderna, tendo em vista que a condição de “refugio humano” da

personagem permite que a mesma seja rejeitada e/ou descartada imediatamente, tal qual o lixo, posto que sem nenhuma serventia social.

A certeza de ter feito seu trabalho e cumprido plenamente com o seu dever surge nas palavras do encarregado pela vigilância do local: *“Esse pessoal... sempre a mesma história... tudo gente boa... Honesto... trabalhador... Sabe por que o desespero dele? Heim? É porque deve ter uma ficha destamano na polícia... Olha, cara, se tem uma coisa que eu conheço é malandro... vagabundo... Conheço pelo cheiro... Se conheço!”* (RUFFATO, 2011, p.60). Não há tempo para exceções em um mundo capitalista, cuja ordem “relaciona nosso valor humano ao nosso preço de mercado, nem mais, nem menos” (BERMAN, 1986, p.127). A má apresentação da personagem e sua atitude suspeita por entre as prateleiras classificam-na como pertencente ao “refugo”: uma vez transformados em mercadorias, valem pelos bens que possuímos, neste caso, o homem que nada possui equivale a nada, ou seja, é totalmente desnecessário em nosso líquido cenário moderno.

A descrição perturbadora de uma mãe que perde o rumo de sua vida após sua filha não retornar da escola choca o observador no recorte “34.Aquela mulher”:

aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi cabelos assim espetados na imundície olhos assim perturbados pele ruça agitadas pernas braços assim machucados unhas pretas vestido esfrangalhado
aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi fala desconforme baba escumando no entroncamento dos lábios murchos olhar esgotado mãos que pendulam arrítmicas pernas desaprumadas
aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi inconveniente suplicando respostas exigindo febril irritada chorosa perguntas variantes insensas (RUFFATO, 2011, p.74, *sic*)

Uma fotografia degradante do ser humano descrita nesse fragmento, que repete a todo instante “aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi”, não assemelha-se sequer a um retrato de mãe. Contudo, a sua situação presente não equivale à sua situação no passado, pois como registra o narrador, ela

não era assim
não
não era
:

virou assim um dia, deu horário, a filha de onze anos não chegou da escola, o rosto esbaforido na cozinha, mãe!, a noite, a madrugada, [...] dia seguinte também não, nem no outro, nada nada nada e humilhou-se delegacias de polícia hospitais febens pronto-socorros IMLs perambulou o trajeto casa-escola-escola-casa questionadeira porta em porta pistas indícios instituições (RUFFATO, 2011, p. 75)

O sumiço da menina leva essa mãe a correr pela cidade, por vezes em círculo, à procura de pistas sobre o paradeiro da filha. Até aquele dia, ela era uma pessoa comum, levava uma vida de hábitos normais, esperando o seu retorno da escola, como de costume. Porém, o desfecho trágico desta mulher tem origem e causa bem definidas: o trauma do seu desaparecimento. A condição atual em que se encontra, a de uma andarilha imunda, transporta-a para a categoria dos rejeitados, os quais têm ínfima ou nenhuma importância social.

A feroz cidade-labiríntica parece ter engolido mãe e filha, pois “arrastou-se espantalha por becos e ruas e cerraram janelas e portas de seu barraco e em paraisópolis não apareceu mais nunca mais nunca nem uma nem outra” (RUFFATO, 2011, p.76). Ao tentar encontrar rastros da menina desaparecida, esta mãe se perde, dando voltas às cegas: primeiramente, pelo trajeto casa-escola-escola-casa, depois, pelo bairro todo – Paraisópolis – e, terminando por procurar pelo labirinto urbano, ambiente hostil, onde qualquer busca torna-se incerta e caótica, ela acaba por ser devorada também.

O mundo do crime, propriamente dito, com suas peculiaridades e artimanhas várias, é outra fotografia urbana recorrente nas grandes metrópoles. Entendê-la por completo é inviável, mas seus recortes revelam muito de mentes criminosas e ações de grupos formados, em sua maioria, por adolescentes que sobrevivem de contravenções dos mais variados tipos nas grandes cidades. No fragmento “47.O ‘Crânio’”, encontramos imagens do submundo urbano habitado por uma exceção à regra: um adolescente de dezesseis anos, leitor e escritor de poesia, fotografado pelo olhar do irmão que, apesar de bandido, o admira e respeita: “lá na comunidade o crânio é o sujeito mais que esquisito mas por isso mesmo o mais querido [...] o crânio meu irmão não fuma nem cheira passa o dia inteiro lendo e comendo que ele fala que são seus vícios” (RUFFATO, 2011, p.104). Imerso em um ambiente predestinado aos vícios e desvios de caráter, há o retrato de um ser diferente dos demais e, por isso mesmo, “esquisito”, pois foge à regra geral.

A diferença de atitude e pensamento desse menino, apelidado de “Crânio” – por sua inteligência privilegiada –, ao condenar o irmão que participara de assassinatos e assaltos, é admirada por esse contraventor:

ele sempre tem razão
 e o crânio ficou mais puto ainda quando soube que eu a gente
 foi obrigado a fechar um cara que tentou reagir
 um dedo-mole assustado pum fechou o sujeito no farol
 porque ele fala seus babacas os ricos não estão nas ruas
 estão lá no alto em helicópteros

cagando de rir de mim de você aqui embaixo se matando
 o crânio é revoltado
 por ele a gente pegava os trabucos ia fazer uma revolução
 ele só acha certo assalto a banco a carro-forte
 sequestro de milionário ocupação de terra e de casa sem dono (RUFFATO, 2011,
 p.106-107)

A linguagem marginal ganha espaço nessa fotomontagem. Matar significa “fechar” naquele código que singulariza o grupo. A morte da vítima, ao tentar reagir a um assalto praticado pelo irmão de ‘Crânio’ e seu grupo, é censurada por ele, que tenta fazê-los enxergar onde estão, de fato, as pessoas com alto poder aquisitivo: são aqueles que andam, literalmente, acima deles, nos céus de São Paulo, em helicópteros e não nos faróis e nas ruas da cidade. No entendimento da personagem ‘Crânio’, assaltar agências bancárias e carros-fortes, sequestrar milionários ou ocupar terras ou casas sem proprietários são atitudes corretas, talvez por entender que o prejuízo a essas vítimas não seria tão grande quanto ao cidadão comum de classe média.

Mais adiante, o irmão diz que está “indo agora no barraco pegar minha glock com o crânio” (RUFFATO, 2011, p.109). Esta personagem é, portanto, conivente com as ações criminosas, uma vez que “ele guarda nossas armas e as balas na caixa de livros” (RUFFATO, 2011, p.109). Contudo, o irmão contraventor deseja se vingar dos policiais que torturaram e deixaram ‘Crânio’ preso por não ter documento de identificação. Aquele vai mentir para qual finalidade necessita pegar sua arma, pois este não admitiria tal tipo de violência. Novas mortes já se anunciam no encerramento do retrato, estas motivadas pelo desejo de vingança e pelas quais ‘Crânio’ parece ser duplamente culpado: em primeiro lugar, por esconder as armas do irmão e seu bando e, em segundo, por ter sido ele quem sofrera maus-tratos dos tais policiais alvos do futuro ataque. Novamente, encontramos jovens que sobrevivem de furtos e contravenções de todos os tipos em meio ao imenso universo de “refugos humanos”.

As precárias condições fornecidas a trabalhadores comuns, que realizam serviços sem muito prestígio social em uma sociedade que valoriza o *status* profissional, acabam por tirar a vida de muitos cidadãos nas grandes cidades. Acidentes de trabalho¹⁵ em decorrência do descaso a esses seres humanos anônimos matam muitos operários no país e no mundo. O retrato “23.Chegasse o cliente” mostra a queda de dois homens de um andaime em que trabalhavam limpando os vidros de um prédio. A chegada dos primeiros clientes do

¹⁵ O número total de acidentes de trabalho registrados no Brasil aumentou de 709.474 casos em 2010 para 711.164 em 2011. O número de óbitos também registrou aumento: de 2.753 mortes registradas em 2010, o número subiu para 2.884 em 2011. O número de acidentes típicos seguiu a mesma tendência, os quais passaram de 417.167 em 2010 para 423.167 registros em 2011. Fonte: Tribunal Superior do Trabalho. Disponível em: <<http://www.tst.jus.br/web/trabalhoseguro/dados-nacionais>>. Acesso em: 10 fev.2014.

restaurante, cuja calçada serviu de leito aos dois corpos, é conduzida normalmente pelos funcionários do estabelecimento que “rapidamente lavaram o cimento esburacado o vermelho escoou para a sarjeta um riozinho espumoso correu para a boca-de-lobo [...] boa tarde doutor boa tarde quê que aconteceu ali? um probleminha doutor mas já resolvido” (RUFFATO, 2011, p.53). A banalização da morte tratada aqui como um simples “probleminha” é atitude recorrente em se tratando de cidadãos comuns, sem pelagem ou origem definidas, os quais coabitam o espaço urbano, muitas vezes, invisíveis aos demais concidadãos. De acordo com Bauman (2008, p.60),

a banalização transforma o próprio confronto [com o horror da morte] num evento banal, quase cotidiano, esperando desse modo fazer da "vida com a morte" algo menos intolerável. A banalização leva a experiência única da morte, por sua natureza inacessível aos vivos, para o domínio da rotina diária dos mortais, transformando suas vidas em perpétuas encenações da morte, desse modo esperando familiarizá-los com a experiência do fim e assim mitigar o horror que transpira da "alteridade absoluta" [...].

O medo da morte, inato a qualquer pessoa, perde a força no instante em que banalizamos esse acontecimento ímpar a todos os seres vivos. A consciência de que vamos morrer é o que diferencia o homem dos outros animais, contudo “enfrentamos a apavorante tarefa de sobreviver à aquisição desse conhecimento – a tarefa de viver com o pavor da inevitabilidade da morte e apesar dele” (BAUMAN, 2008, p.45). O total descaso para com as duas mortes flagradas nessa fotografia dialoga com o tratamento prestado a outras tantas mortes que tomam o espaço urbano diariamente e tornam-se banais aos olhos dos espectadores, tendo em vista a pouca importância ou nulidade de seus protagonistas.

A fotografia *in media res* atira sequências de cenas registradas pelo narrador instantes antes da entrada dos primeiros clientes que vinham ali almoçar, mas caso tivessem chegado alguns minutos antes, avistariam os mortos que, por algum tempo, atravancariam seus caminhos:

... chegasse o cliente antes dez minutos que fosse e veria dois corpos o rosto de um esborrachado contra a guia a perna sobre as costas um malabarismo agora inútil pelicano desengonçado outro saco-de-estopa onde apressado alguém em evidente flagrante tivesse enfiado um monte de ossos ou ainda um relógio-despertador desmontado uma engrenagemzinha uma mola um (RUFFATO, 2011, p.53)

O horror da queda poderia afastar os clientes que, em horário de almoço, certamente, ficariam chocados ao vislumbrarem os corpos dos trabalhadores na porta do estabelecimento comercial. A rapidez com que faxineiros limpam o sangue das vítimas

esconde o interesse financeiro do proprietário, que não poderia perder dinheiro com o fatídico episódio.

Falta de equilíbrio parece não ser a causa principal da morte desses dois homens, pois, como descreve o narrador-fotógrafo desse retrato: “... chegasse o cliente antes meia hora e notaria no alto do edifício um baita espetáculo dois operários num estrado podre de madeira sustentado no espaço por finas cordas um a um os vidros espelhados limpando” (RUFFATO, 2011, p.53). A precariedade das condições de trabalho vivida por muitos operários é registrada pela câmera-olho desse observador, o qual atenta ao fato de que é sobre um estrado podre amparado por cordas finas que estavam trabalhando as duas vítimas desse flagrante fotográfico, seres facilmente substituíveis para o mercado. O Brasil¹⁶ ocupa a nada honrosa quarta posição mundial em se tratando do número de mortes em decorrência de acidentes nos locais de trabalho.

A condição de “refugo humano” associada à segregação racial ganha holofotes através da lente perspicaz deste narrador ruffatiano no capítulo intitulado “14.Um índio”. A personagem principal deste retrato é um homem indígena que orbita o bar de seu Aprígio, que o aceitara ali lhe dando comida em troca de serviços prestados:

Todo dia, ao despertar, lá estava o índio. Desenrolava a porta-de-aço, e ele pegava o balde, a vassoura de piaçava, o rodo, a caixa de sabão em pó, a creolina, e lavava o banheiro, o piso do salão, os copos acumulados na pia, a calçada, a Brasília laranja do seu Aprígio. Zanzava, reconhecido por todas aquelas bandas, [...] capinava quintal, pajeava criança, dava recado, carregava compra, batia laje, zoava dele a molecada. [...] Até que o câncer emudeceu seu Aprígio, sugou dele as carnes, os músculos, o tutano dos ossos, nem mais radioterapia, nem quimioterapia, nada, não adianta, os médicos anunciaram, só morfina, e enquanto no hospital estive internado, o índio, desaparecido. Ao retornar à casa para falecer, semana passada, o *bugre* ressurgiu. Aboletou-se à porta do botequim, dois dias sem comer, sem beber, amuado, feito ele, o doente. (RUFFATO, 2011, p.35-36, grifos nossos)

Apesar de toda a exploração por parte do proprietário do estabelecimento e da vizinhança em geral, o índio, compadecido da doença de seu Aprígio, ficara sem comer e sem beber nos últimos dias de vida do ‘patrão’. Tal qual um animal fiel ao dono, a personagem permanece de prontidão à porta do botequim até o momento da triste notícia “que seu Aprígio tinha passado desta, murcho e sozinho desfiou as ruas pobres do Jardim Varginha, garrafa de cachaça debaixo do sovaco. [...] abraçado a um casco branco vazio, a tudo alheio, a tudo” (RUFFATO, 2011, p.36). A consternação pela morte do dono do bar faz com que o índio

¹⁶ O Brasil é o quarto colocado mundial em número de acidentes fatais do trabalho. De acordo com o governo, é registrada, no País, cerca de uma morte a cada 3,5 horas de jornada diária, e são gastos mais de R\$ 14 bilhões por ano com acidentes de trabalho. Fonte: Portal Brasil. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/defesa-e-seguranca/2013/04/acoes-marcam-o-dia-mundial-da-seguranca-e-saude-no-trabalho>> Acesso em: 10 fev.2014.

encontre refúgio na bebida e acabe por se embrenhar nas ruas do bairro, desnorteado e solitário outra vez, pois sua situação remediada chegava ao fim, tornando-se o mesmo inútil e rejeitado de outrora.

A forma pitoresca de sua chegada ao boteco de seu Aprígio mostra a inserção diária e contínua de pessoas ‘estranhas’ nesse espaço plural chamado “cidade”:

[...] um final de tarde o *bugre* apareceu no boteco, encostou a pança careca no balcão de fórmica vermelha ensebado, pediu uma cachaça na língua enrolada lá dele, alguém viu graça, bancou o prejuízo, e o *selvagem*, noite adentro, tornando-se alegre, foi para o meio do asfalto dançar, e os sem-juízo cercaram ele numa roda batendo palmas, o *bicho* entusiasmou, arrancou a roupa sob aplausos do povaréu, e ficou balangando os negócios, [...], uma esbórnia. Até que alguém, sempre um desmancha-prazeres, convocou a polícia. [...] o *peri* lá, sozinho, pelado, bêbado, débil. Agarrado, algemado, arremessado, mofou no fundo de uma cela. (RUFFATO, 2011, p.33-34, grifos nossos)

Poderíamos, de antemão, classificá-lo como um indivíduo *déclassé*, parte do “refugio humano”; entretanto, os inúmeros adjetivos utilizados pelo narrador ao referir o índio – “bugre”, “selvagem”, “bicho”, “peri”, “bobo”, “tonto” – mostram a dificuldade no instante de sua categorização. A recorrência de impulsos segregacionistas é uma característica urbana, pois “a cidade favorece a mixofobia do mesmo modo e ao mesmo tempo que a *mixofilia*” (BAUMAN, 2004, p.135). A reação de um grupo de pessoas na chegada do índio àquele local, ao chamarem a polícia para prendê-lo, advém do sentimento de intolerância de “homens e mulheres contemporâneos, nascidos e criados no mundo fluido, desregulamentado e individualizado da mudança acelerada e difusa” (BAUMAN, 2004, p.139). A pesada carga emocional de ansiedade e insegurança gerada ao compartilhar o mesmo espaço com um ‘estranho’ ou ‘diferente’ acarreta atitudes hostis em meio à cidade, ora estereotipando o outro, ora afastando-o do convívio social.

Em “66.Rua”, existe outro registro de descarte do ser humano. O zelador Wilson, do edifício Jardim das Palmeiras, vê sua vida mudar após a perda da filha, que recém havia se tornado mãe, abatida com o mesmo problema da sua esposa: “aneurisma cerebral, mas nenhuns com coragem de perguntar que merda de doença era aquela que tinha carregado a filha, a esposa, a mãe, nenhuns com coragem, gente sem iniciativa” (RUFFATO, 2011, p.148). A morte da filha torna-se a derrocada na existência desse homem cristão, que perde também a fé e entrega-se aos vícios do álcool e do cigarro, “quebrando o jejum jacobino de sete anos, [...] E seu corpo gostou de dançar nas labaredas da cachaça, de encharcar-se na vulva úmida da cerveja, de desaparecer na neblina do cigarro. O Diabo apoderou-se-lhe”

(RUFFATO, 2011, p.148-149). Em uma confusão com um morador do condomínio, a personagem perde o emprego, pois barra a entrada de um amigo do mesmo no prédio.

A falta de um norte em sua vida desatina esse trabalhador comum, que erra pela cidade tal qual um andarilho:

Está de novo lá, a mesma barba nojenta, fios brancos e negros entrelaçados, côdeas de pão e caroços de arroz, a camisa de malha esburacada, cor indefinida, calça jeans amarrada ao cinto com um pedaço de corda, sapatos desbeijados, uma sacola de papel de butique agarrada à mão esquerda, unhas negras.

Não gosta de recordações. Anda pelas ruas como em um labirinto. Em todas surpreende-se, é surpreendido. Que adiantam lembranças? Tempos... Espaços... Nada... A memória não reaviva o passado... reaviva dores apenas... O que fizemos... O que não... A desgraça é que a cabeça... (RUFFATO, 2011, p.145)

Outra vez, a cidade-labiríntica lança suas garras vorazes sobre o destino de mais um filho desgarrado. Estar fragilizado e sem domínio sobre si mesmo fomenta ainda mais o poder devorador do grande “corpo urbano”, o qual abraça esse homem e o aprisiona em meio às suas tentações e vícios inebriantes.

O destino reservou a esse trabalhador dedicado e pai de família exemplar um fim um tanto funesto: “pegou uma sacola de papel de supermercado, enfiou uma muda de roupa dentro, saiu para a rua, e um dia se deu conta de que tinha bebido todo o dinheiro e que a camisa branca de tergal, [...] havia perdido em algum lugar não se lembrava aonde” (RUFFATO, 2011, p.150). Aliada à morte dos seus entes queridos, a perda do emprego acarreta a morte em vida desse homem que não encontra uma recolocação funcional digna. Agora na categoria de “refugio humano”, ele perambula pelas ruas da cidade descartado e rejeitado como tantas outras vítimas da impiedade do mercado moderno.

Em “27.O evangelista”, há um ser humano sem classe social definida – *déclassé* –, o qual acredita ser um “ex-refugio” entre a multidão:

Pardo, idade indefinida (um marco qualquer entre os vinte e os trinta anos), traja um terno azul-celeste, calça larga paletó comprido, [...], o olhar simples dos que carregam nos bolsos verdades, como balas. Desce do trolebus, extraviado. [...] As pernas trêmulas, fecha os olhos, *Onde, a inspiração divina?* [...] *Como falar a corações de pedra?* O couro preto que encaderna a Bíblia vaselina nas mãos inseguras. [...] “Irmãos, esse que agora vocês veem é um homem renascido, um homem resgatado do Inferno... um pobre ignorante que vivia nas Trevas... Eu, irmãos e irmãs, não conhecia Deus... Na minha cegueira, invejava os ricos! Sim, queria ser um deles! Carro bonito... roupa de marca... comer do bom e do melhor... sair com as mulheres mais cobiçadas... E... para isso... durante muito tempo... roubei... assaltei... e... até...” Zonzo, toca os limites do semicírculo, quinze?, vinte pessoas? (RUFFATO, 2011, p.60-61)

Um pequeno grupo interrompe sua travessia e escuta o testemunho da personagem que tenta mostrar, a outros tantos perdidos como ele no passado, de que forma deixara o mundo do crime e encontrara liberdade nas palavras de Deus. Sua inércia contrasta com a agitação da vida moderna, destoando-o dos demais. Por esta razão, estar ali sem um trabalho reconhecido socialmente transporta-o, de imediato, à sua condição anterior de excedente humano.

No entanto, o discurso dessa personagem parece ser o único a lançar um olhar lúcido aos refugados socialmente: “Ó Senhor, eu... humilde servo... que nada sou, [...] imploro... olhe pelos irmãos que sofrem nesse momento, [...] por aqueles que sem esperança se refugiam na solidão... [...] por *aqueles invisíveis porque anônimos*. Senhor, Senhor: livra-nos da guerra... que existe... dentro... dentro... dentro de... cada...” (RUFFATO, 2011, p.62-63, grifos nossos). Reconhecer-se invisível no anonimato das ruas¹⁷ de uma megalópole como São Paulo revela o discernimento desse homem, que tenta persuadir os velozes passantes com sua teimosia religiosa e sua fala reticente a tantos ouvidos incrédulos e sem tempo para o seu próximo, guiados, sobretudo, pela divisa *time is money* norteadora do pensamento e atitudes contemporâneos.

Os retratos de seres humanos excedentes ou redundantes em meio à cidade têm como causa principal a não colocação no mercado de trabalho: todos os dias, milhares de pessoas tornam-se obsoletas ao universo capitalista. Variação sobre o mesmo tema, representar as diversas formas de desocupação nos grandes centros urbanos acaba por dar voz e vez àqueles que foram escanteados e não servem aos propósitos do capital.

Estar morto em vida é a sensação de algumas personagens que não veem mais sentido em suas existências, seja pela solidão, seja pela velhice que as arremessa para as margens da sociedade. A solução moderna para o problema do excedente ou do “refugio humano” condiz com as práticas capitalistas do mercado, o qual necessita cercar-se de estratégias para pôr um fim ao grande número de “refugos” que coabitam as metrópoles:

A proximidade imediata de amplas e crescentes aglomerações de “pessoas refugadas”, que tendem a ser duradouras e permanentes, exige políticas segregacionistas mais estritas e medidas de segurança extraordinárias para que a “saúde da sociedade” e o “funcionamento normal” do sistema social não sejam ameaçados. As notórias tarefas de “administração da tensão” e “manutenção do padrão”, que, segundo Talcott Parsons, todo sistema precisa desempenhar a fim de sobreviver, hoje se resumem quase totalmente em separar de modo estrito o “refugio humano” do restante da sociedade, excluí-lo do arcabouço jurídico em que se

¹⁷ No artigo “O anonimato das ruas: reflexões sobre a exclusão em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato”, de 2013, a pesquisadora Gínia Maria Gomes procura dar visibilidade às personagens excluídas que habitam as ruas de São Paulo.

conduzem as atividades dos demais e “neutralizá-lo”. O “refúgio humano” não pode mais ser para depósitos de lixo distantes e fixado firmemente fora dos limites da “vida normal”. Precisa, assim, ser lacrado em contêineres fechados com rigor. (BAUMAN, 2005, p.107)

Embora a função primeira da cidade fosse de acolhimento e proteção, percebemos sua transformação em um ambiente hostil, no qual apenas os mais fortes sobrevivem. A relação maternal posta na origem da criação das cidades sofre mutação desde o mito bíblico de Babel, no qual imperavam a confusão e o caos e, a partir da ascensão do capitalismo, sua pré-disposição ao conflito acirra-se ainda mais. A semelhança desses redundantes com o lixo urbano é tamanha que a necessidade de afastá-los ou até mesmo “deletá-los” do convívio comum torna-se condição básica ao bem-estar social.

2.3 Liquidez e estranheza nos relacionamentos afetivos

*Não existe amor em SP
Um labirinto místico
onde os grafites gritam
não dá pra descrever [...]
Aqui ninguém vai pro céu.
(Criolo – “Não existe amor em SP”)*

Como *icebergs* à deriva, os retratos das relações humanas desta fotomontagem mostram apenas a ponta de um problema que parece ter raízes e causas bem maiores e profundas. O instantâneo fotografado revela o desgaste dos relacionamentos entre casais, pais e filhos, familiares, amigos, vizinhos, enfim, pessoas que partilham os mesmos círculos afetivos e/ou de convivência. Totalizando dez fotografias, a precariedade perpassa os vínculos humanos estabelecidos e dialoga com um tempo líquido que preconiza a individualização em todos os sentidos.

O sociólogo Zygmunt Bauman (2001, p.15) entende a modernidade como um tempo líquido, cujas metáforas da “fluidez” ou “liquidez” contemplam adequadamente a nova fase em que vivemos, na qual “os padrões e configurações não são mais ‘dados’, e menos ainda ‘autoevidentes’; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes, de tal forma que todos e cada um foram desprovidos de boa parte de seus poderes de coercitivamente compelir e restringir”. Os códigos e as regras que antes nos

orientavam, hoje, são escassos. O “derretimento dos sólidos”¹⁸ (BAUMAN, 2001, p.13) acarreta mudanças profundas na condição humana, afetando diretamente o convívio em sociedade.

Em seu livro *Amor líquido*, Bauman (2004, p.12) problematiza de forma densa o relacionamento humano, propriamente dito, e mostra a transformação dos laços interpessoais na modernidade, os quais, em consonância com um mundo cada vez mais fluido, digital e tecnológico, preferem os termos “conexões”, “conectar-se” ou “ser conectado”, em detrimento das palavras “relacionar-se” ou “relacionamentos”:

Em vez de parceiros, preferem falar em “redes”. [...] Diferentemente de “relações”, “parentescos”, “parcerias” e noções similares – que ressaltam o engajamento mútuo ao mesmo tempo em que silenciosamente excluem ou omitem o seu oposto, a falta de compromisso –, uma “rede” serve de matriz tanto para conectar quanto para desconectar; não é possível imaginá-la sem as duas possibilidades. [...] A palavra “rede” sugere momentos nos quais “se está em contato” intercalados por períodos de movimentação a esmo. Nela as conexões são estabelecidas e cortadas por escolha.

A rapidez com que vínculos se rompem estando apenas ‘conectado via rede’ faz todo o sentido no universo contemporâneo. A partir do advento das mais variadas tecnologias, as quais permitem a comunicação e o contato entre as pessoas nos mais remotos pontos do planeta, a migração de termos próprios do campo da computação para o nosso dia a dia, bem como para os relacionamentos interpessoais, proliferou. Adotar as novas mídias para “se conectar” ao outro é uma prática comum na nossa líquida sociedade moderna. No entanto, quando suas características singulares transferem-se para os laços que mantemos com o outro, trazem consigo alterações significativas nos modos de interação humana.

Uma personagem que ilustra bem essa virtualidade nos relacionamentos aparece no retrato “55.Via internet”:

Estou te falando, cara, vinte e cinco!, vinte e cinco só através da internet, nos chats e ICQ. E olha que eu não sacaneio não, vou logo avisando: sou baixinho, gordinho, míope... mas muito viril! E sem Viagra! Faço de tudo na cama... Bom, aí eu tasco poesia. Vinicius de Moraes é infalível. [...] Você sabe... aquela conversinha... no fundo no fundo as mulheres só querem ser bem comidas por alguém carinhoso, romântico... [...] (RUFFATO, 2011, p.121)

Novas maneiras de relacionamento surgem com a utilização da tecnologia digital, como mostra esse retrato. O domínio sobre as novas mídias ajuda-o em suas conquistas

¹⁸ Expressão original de Marx e Engels empregada por Zygmunt Bauman em sua teorização sobre a modernidade líquida.

amorosas, aliado a um conhecimento superficial de literatura. Contudo, a descartabilidade advinda desses encontros é fato, já que essas relações não avançam para um compromisso mais sério, ficando fadadas a uma única vez, haja vista o grande número de mulheres que estiveram “conectadas” e, em seguida, “desconectadas” de sua vida. A busca pela satisfação do desejo remonta ao caráter primitivo do ser humano guiado pelo princípio do prazer. Rechaçar o outro após ter saciado a fome é reflexo de padrões comportamentais guiados, sobretudo, pelas normas da “rotatividade [...], que mede o sucesso na vida do *homo consumens*” (BAUMAN, 2004, p.68).

A influência das novas mídias no comportamento sexual torna o ambiente virtual um meio facilitador na busca pelo prazer. Tornar-se dependente deste tipo de tecnologia é outro problema oriundo de hábitos compulsivos e pode ser notado na personagem flagrada nessa fotografia, a qual sai rapidamente do local em que se encontra, pois deve “conectar-se”:

Cada história, cara, que se um dia eu sentar pra te contar você escreve um livro inteiro só sobre isso... Vinte e cinco, cara, vinte e cinco! Já tive de abandonar o barco três vezes, porque não correspondiam à descrição, [...] Mas, o que fazer?, eu adoro buceta... Bom, cara, vou andando, *está na hora de me conectar*, você acerta aí?, então, um abraço, companheiro, me liga, heim, dá licença, por favor, dá licença, com licença (RUFFATO, 2011, p.123, grifos nossos)

A banalização do sexo está evidente nessa atitude e sinaliza para o grande poder de informação/deformação passados pelos *media*, corrompendo e deturpando valores. A conversa interrompida para ir ‘se conectar’ mostra a dependência desse homem àquele tipo de mídia virtual. O diálogo com o amigo já demonstrava sua total fixação a essa nova prática de “relacionamento em rede”, em que se desligar ao bel-prazer e reconectar-se quando desejado facilita o descarte do outro com um simples teclar ou clicar no mouse, “deletando-o” de vez de sua vida. O grande número de mulheres conquistadas “via rede” – vinte e cinco – mostra a fluidez e superficialidade das relações que mantém, sem intenção de estreitar aqueles laços, mas antes, sim, aumentar a quantidade de relacionamentos vazios.

A semelhança com o mito literário de Don Juan¹⁹ ou com a personagem Don Giovanni, da *opera buffa* de Mozart/Da Ponte, pela “compulsão de tentar novamente, e obcecado em evitar que cada sucessiva tentativa do presente pudesse atrapalhar uma outra no

¹⁹ Esta personagem é materializada em diversas obras ao longo dos séculos e pela primeira vez publicada por Tirso de Molina, sob o pseudônimo de Gabriel Tellez, na obra *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630). Deste modo, a figura do “Don Juan é, certamente, o eterno condenado à significação e por isso mesmo transformou-se num mito” (CHIAMPI e MORIANA, 1987, p. 59).

futuro” (BAUMAN, 2004, p.20), transforma a personagem ruffatiana em um ser incapaz de amar ou, como explica Bauman (2004, p.20), em um “impotente amoroso”:

E eu digo: não posso reclamar de nada... Já comi uma menina de dezesseis anos, cabaço, acredita?, e uma bem-casada, cinquenta e três anos, enxutíssima, uma bunda e uns peitos de fazer inveja a muita adolescente aí; já comi uma médica e a secretária dela; já comi preta, branca, japonesa, gaúcha, nordestina e até uma judia; [...]; já tive de trocar o número do telefone (por causa de uma tal de Letícia, que me ligava toda hora e enviava uns cem e-mails por dia); já tive que negar casamento a três; já banqueei o psicólogo para convencer uma a não se separar do marido; já peguei doença... (RUFFATO, 2011, p.122-123)

O orgulho pela numerosa coleção de mulheres que passaram rapidamente em sua vida infla o ego desse homem que, aos poucos, desaprende a amar (BAUMAN, 2004), e está em sintonia com a nossa cultura consumista, a qual preconiza o prazer passageiro, o produto pronto para uso imediato e a satisfação instantânea. As referências que faz aos instantes de amor com aquelas mulheres ao empregar o verbo “comer” mostram a pouca ou nula importância que as mesmas tiveram em sua vida. Saciar apenas seu desejo ou carência física é o objetivo principal desse Don Juan pós-moderno. Para Bauman (2004, p.23), “desejo é vontade de consumir. Absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar”. Sendo assim, as mulheres, tais quais mercadorias, são consumidas e, posteriormente, descartadas após o uso.

As artimanhas utilizadas pela personagem para colecionar várias conquistas amorosas ao longo de sua vida também deixam pistas de um *expert* virtual que, protegido atrás da máquina, consegue persuadir e atrair mulheres para si:

No chat, eu faço o primeiro contato, me apresento, ali a gente já sabe se somos ou não, digamos assim, almas gêmeas... Aí, se der, trocamos o número do ICQ, o e-mail... Começam as negaças, os falsos mal-entendidos, os ditos com segunda intenção, os nhenhênhs, os hehehês... É um jogo danado, meu irmão, fascinante, melhor que todos os outros games do mundo, porque o prêmio, se você consegue chegar no final, é uma mulher na sua cama... louca pra fazer tudo que você quiser... tudo! (RUFFATO, 2011, p.122)

As estratégias – um tanto quanto maquiavélicas – que utiliza no ambiente digital para alcançar seus fins são explicadas passo a passo ao amigo ouvinte. Divertir-se como em um jogo e, desse modo, brincar com o sentimento alheio, lançando mão de suas habilidades no uso da tecnologia, são traços da personalidade desse Don Juan cibernético, que se conecta e se desconecta com maestria em prol de mais uma aventura amorosa. As marcas da rapidez dos processos na modernidade estão expressas nas formas efêmeras de comunicação próprias daquele meio virtual, como o mencionado “número do ICQ”, prática já obsoleta entre os

usuários de internet. A possibilidade de acesso a um número cada vez maior de pessoas²⁰ e a contínua produção de novos *softwares* impõem ao consumidor um tipo de reciclagem permanente. A velocidade somada aos tempos fluidos em que vivemos aceleram a transformação dos hábitos humanos e nos fazem lembrar, de imediato, o cotidiano dos habitantes de Leônia: sempre ansiosos pelo novo e pelo diferente, eles assistem passivamente às “coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas” (CALVINO, 2006, p.105). A rotina do desuso é inerente ao mundo tecnológico e digital, expressão máxima da líquida contemporaneidade *high tech*, a qual estimula a sede pelo consumo desenfreado e o consequente descarte de pessoas e produtos.

A troca de parceiros entre casais surge no retrato intitulado “53.Tetrólogo”. De acordo com Bauman (2004, p.71), os parisienses são adeptos desta prática e denominam-na de *échangisme*:

Em Paris, o *échangisme* (um nome novo e, dada a recente igualdade entre os sexos, mais politicamente correto para um conceito um pouco mais antigo, recendendo a patriarcalismo, a troca de esposas) supostamente se tornou moda, o jogo mais popular e o principal assunto do momento.

Les échangistes estão matando dois coelhos com uma só cajadada. Em primeiro lugar, eles afrouxam um pouco os grilhões do compromisso matrimonial, concordando em tornar menos obrigatórias as suas consequências e, portanto, um pouco menos angustiante a incerteza gerada pela obscuridade endêmica das expectativas. Em segundo lugar, conseguem cúmplices leais para rechaçar as consequências incertas, e portanto irritantes, do encontro sexual – [...]

A vantagem do *échangisme* sobre o simples adultério é particularmente gritante. Nenhum dos *échangistes* é traído, nenhum deles tem os interesses ameaçados [...], todos são participantes.

Desse modo, percebemos ser a troca de casais uma prática comum na capital francesa contemporânea, que traz vantagens sobre a traição, uma vez que os adeptos do *échangisme* têm consciência do que querem e sabem das regras que regem esse “jogo” tão popular, como afirma Bauman. A fluidez intrínseca de relacionamentos desse tipo corrobora as ligações em “rede”, nas quais a aproximação e o afastamento ocorrem em igual velocidade.

No romance de Ruffato, o narrador fotografa o instante de abordagem e reconhecimento entre dois casais dispostos a participarem desse tipo de troca espontaneamente:

A – Boa noite.

²⁰ Em reportagem datada de 25/11/2014, a *Folha de S.Paulo* online revelou os dados de uma pesquisa realizada por uma agência da ONU, a qual constatou que cerca de três bilhões de pessoas no mundo têm acesso à internet, representando 40% da população mundial. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/tec/2014/11/1553088-internet-ja-tem-quase-3-bilhoes-de-usuarios-no-mundo-diz-onu.shtml>>. Acesso em: 20 jan.2015

M – Boa noite.
 R – Boa noite.
 N – Boa noite.
 A – É... a... primeira vez?
 R – É...
 A – Bom, então... Hum... hum... Bom... Meu nome é Arnaldo, sou engenheiro, sócio de uma construtora... pequena... e... e essa é Mônica... minha mulher...
 R – Muito prazer.
 N – Muito prazer.
 M – Eu sou... pediatra... Médica pediatra...
 R – Ah!, pediatra... Bom... Er... Pra gente... é meio... meio assim... constrangedor... E... bom... meu nome... Bom, meu nome é Rafael... economista... professor universitário... esta é minha mulher... Ela é designer... (RUFFATO, 2011, p.117-118)

O total desconhecimento entre os casais gera um embaraço inicial nos parceiros, que titubeiam em suas falas de apresentação. Um deles parece ser adepto desse tipo de prática, enquanto o outro fará sua iniciação naquela noite. Conforme Bauman (2004, p.71), “o *ménage à quatre* (ou *six, huit...* quanto mais melhor) está livre de todas as pragas e deficiências que se sabe serem a maldição do *ménage à trois*”, uma vez que, livre da insegurança quanto a uma possível traição no instante de incluir um terceiro participante, a troca de casais elimina qualquer suspeita acerca do outro, posto que ambos decidem, em comum acordo, embarcar naquela espécie de “jogo”.

Mais adiante, o casal iniciante pede um momento a sós para confirmarem entre si a aceitação da nova prática:

R – Er... Arnaldo... Mônica... Será que a gente... eu e a Nancy... a gente... a gente podia... conversar... nós dois... assim... a sós... é só pra...
 A – Claro, claro...
 M – Perfeitamente... A gente vai sentar ali no balcão... tomar alguma coisa...
 (Pausa)
 R – Bom... e aí?
 N – Não sei...
 R – Você quer continuar com essa... essa...
 N – Fantasia...
 R – Fantasia?
 N – Bom... eu acho... eu acho que vai ser bom... pra nossa relação... vai... sei lá... acho...
 R – Você gostou do Arnaldo? Aliás... será que ele se chama Arnaldo mesmo?
 N – Ih, Rafael, lá vem você com sua paranoia! O pessoal que frequenta aqui é tudo gente decente... civilizada... Não viu? O cara é empresário... a mulher é médica...
 R – É... sei não...
 N – Vai começar! Se você não quer, tudo bem... a gente vai embora... desiste... pede desculpas e...
 R – Eu? Desistir? Agora? Imagine... Falsa loura... Ela não é falsa loura?
 N – A Mônica? É, ela pinta o cabelo... Mas é bonita... Vistosa...
 [...]
 R – Bom, então...
 N – É... fala pra ele que... que tudo bem...
 R – Bom, então espera aqui que eu vou lá tentar... acertar... o negó... quer dizer... a coisa... o... a... (RUFFATO, 2011, p.120-121)

A inexperiência inibe inicialmente um dos cônjuges, contudo, a curiosidade e as palavras da esposa afirmando que isso seria bom para a relação do casal acabam por fazê-los aceitar a “brincadeira” de difícil nomeação: “fantasia”, “negó”, “coisa”, “o...”, “a...”. O objetivo primeiro desse par, ao procurar a “troca de casais”, é a preservação do casamento. Desse modo, percebemos que o relacionamento sinalizava alguma deficiência; caso contrário, eles não precisariam melhorá-lo.

Na busca moderna pela satisfação do prazer a qualquer custo, o *échangisme* surge em conformidade com uma época em que o conforto e a necessidade de saciar os impulsos são metas do ser humano. Segundo Bauman (2004, p.72),

da mesma forma que a maioria das inovações tecnológicas recentes, [as convenções do *échangisme*] encurtam a distância entre o impulso e sua satisfação e fazem com que a passagem de um a outro seja mais rápida e menos trabalhosa. E podem também evitar que um parceiro exija mais benefícios do que o encontro episódico permite.

A sensação de liberdade e desobrigação associadas à troca de casais ou *échangisme*, bem como as noções típicas do consumo capitalista, no qual ‘obter para expelir’ é uma constante, vão ao encontro do pensamento que rege a nossa líquida sociedade moderna. A rápida criação de vínculos possibilitada pelo avanço tecnológico propicia, por sua vez, seu descarte em igual velocidade. A instantaneidade e fragilidade dessas relações fluidas dificilmente trarão algum benefício a longo prazo, apenas prazer momentâneo visando à busca de novos encontros futuros, breves, intensos e banais.

A deterioração dos relacionamentos de amizade tampouco passa despercebida. Um grupo de amigos do narrador que se encontra, anualmente, há dezesseis anos, sempre na mesma data – nove de maio – é motivo do fragmento “63.Nosso encontro”. Um breve resumo da vida de cada um é esboçado pelo narrador-fotógrafo, começando pelo seu autorretrato:

Paulo Sérgio Módena, seu criado. Paulistano do Brás, 38 anos [...], nem rico nem pobre – remediado – e posso, se quiser, ou se for importante, entregar minha declaração de renda [...]. O carro é sempre em média três anos atrasado. Apartamentinho em Perdizes, [...], ainda pagando empréstimo na Caixa Econômica Federal, o saldo final viçoso, infindo. Solteiríssimo, ou seja, no momento, já que, casado, amargo filho adolescente, portanto problemático, destes que andam de preto, piercing no rabo, rock pauleira, [...]. Pensão, pago direitinho, responsável pela mensalidade do colégio mais mesada, tal maneira que, querendo, não poderia casar de novo: não sobra um puto. Por isso, às mulheres ofereço apenas bom papo e uma trepada honesta: relação custo-benefício oquei. A ex não atrapalha, não ajuda: na dela. [...] eu e a mãe do Guilherme hoje nos detestamos civilizadamente. (RUFFATO, 2011, p.135-136)

A personagem desvela, em sua apresentação inicial, a condição em que se encontra no presente: solteiro, embora tenha sido casado e tenha um filho adolescente rebelde. Sua situação econômica definida como “remediada”, com dívidas a pagar e deveres de pai a cumprir após a separação, não lhe permite casar novamente, por isso, ele coleciona “relacionamentos de bolso” (BAUMAN, 2004) ou apenas “conecta-se” a outras mulheres para logo “desconectar-se” delas. O balanço das saídas com as mulheres no presente é referido como “relação custo-benefício oquei”, isto é, na linguagem financeira, significa dizer que não há prejuízos, nem ganhos advindos dessas relações descartáveis. A tendência da personagem em “capitalizar” essas relações casuais dialoga com o nosso mundo contemporâneo, guiado pelo capital que transforma as transações humanas em práticas de consumo, nas quais pessoas equivalem a mercadorias e, por conseguinte, também possuem valor de mercado. O amor que nutria no passado pela esposa hoje se tornou um tipo de ódio “civilizado”, talvez uma ojeriza sem grandes demonstrações públicas, principalmente, em frente ao filho.

Entretanto, a personagem informa que não deseja ser o foco principal desse retrato: “mas, não são meus calos a expor e sim os dos amigos desta mesa, dez e meia da noite, talheres, celulares, vozes, ônibus, carros, ‘música-mecânica’, luzes, fumaça de cigarro, cheiro de gordura, de chope, suor” (RUFFATO, 2011, p.136). Após descrever o local do encontro anual que mantém vivo os vínculos de amizade, Paulo esboça um retrato de cada um dos componentes, porém, antes de começar, ele faz um balanço geral das baixas e das vidas que ali se encontram:

Hoje, não tememos mais a ausência de ninguém. Ano após ano, o tempo mastiga casamentos, falsas amizades, filhos incompreensivos. Sobram-nos as velhas referências, a sólida terra firme do companheirismo antigo, aqueles que nos viram pelados, que um dia desconstruíram nossa história, que sabem da nossa dor, da nossa solidão, do nosso desespero. Quem está na mesa agora é a fina flor do “nosso tempo”, os mosqueteiros del rey [...]. (RUFFATO, 2011, p.137)

A passagem do tempo aparece como algo danoso à permanência e ao estreitamento dos laços humanos, sejam eles amorosos, filiais ou de amizade. A fragilidade das relações humanas está posta, uma vez que a história de cada um dos amigos se reflete, de alguma maneira, na do outro: são divorciados; pais que não se comunicam com os filhos; seres infelizes na vida pessoal e/ou profissional; e que, mesmo mantendo aquela amizade de longa data, se encontram uma única vez por ano, situação que já expõe a liquidez daqueles laços do passado, também corroídos pelo tempo.

A primeira amiga a ser focalizada chama-se Paula Meirelles, advogada, quarenta e três anos de idade:

Tivemos um affair no começo dos tempos. Nos reencontramos nas Diretas-já, ela casada, eu também, o marido dono de uma banca de advocacia importante, não lembro quem agora, um cara superfamoso, sobrenome turco, ela apaixonadíssima... até ser trocada por uma aluna dele... Foi o único ano em que não apareceu, 1995. No encontro de 1996, como tivesse rompido uma represa, ressurgiu envelhecida, gorduras acumuladas, quadris, pés-de-galinha ciscando em redor dos olhos castanhos, cigarro e cerveja. Havia ficado quase sem nada, porque, casada, deixara de lado a carreira para se dedicar aos filhos. [...] Salvou-a a fidelidade dos meninos, ambos bastante ajuizados. [...] Na hora de sair, ligou para ele, do celular, e vinte minutos bastaram para um carro buzinar na rua. Invejei-a. Meu filho é um ser pré-histórico que me odeia e à mãe dele. (RUFFATO, 2011, p.137-138)

O fracasso da relação matrimonial de Paula não atingiu seu relacionamento com os filhos, ao contrário da história do narrador, que, além de estar separado, ainda é odiado pelo filho adolescente e detestado pela ex-mulher. A degradação da amiga após o divórcio mostra o sofrimento por que passara: ao ser trocada por uma mulher mais jovem e ao ter preterido a profissão em prol dos filhos durante o tempo de casada.

No segundo retrato está outra amiga – Ana Beatriz –, jornalista de profissão e apresentada como alguém um tanto quanto insegura:

Em tudo, inconstante. Neurótica, róí as unhas, mesmo quando relaxada. Sente-se feia, embora não o seja. Idade indefinida (para os outros, porque eu já vi na carteira de identidade, [...]), trinta e sete anos tem, mas mente a idade. [...]. Considera-se uma infeliz, nunca casou, embora tenha uma filha, “produção independente”, que nunca morou com ela, criada pelos pais em Jundiaí, tenho pena. Às vezes, sinto vontade de comê-la, mas aí penso na trabalhadeira, ela ia querer algo mais sério, agarra-se a qualquer coisa para não ficar sozinha, quando a madrugada vem chegando, se desespera, emborça chopes e mais chopes, e bêbada canta quem estiver ao seu lado na mesa, hoje é o Márcio, ela já começou a abraçar ele, o idiota baba. (RUFFATO, 2011, p.138-139)

O perfil dessa personagem, que se autointitula “infeliz”, apresenta uma carga de instabilidade emocional característica do ser humano na modernidade. O distanciamento da filha – criada sem pai nem mãe –, que mora com os avós, demonstra o seu fracasso como mãe, que se alastra à sua vida amorosa repleta de desespero ao dar em cima de “quem estiver ao seu lado”, a fim de evitar a solidão. De acordo com Bauman (2004, p.60), “ter filhos significa avaliar o bem-estar de outro ser, mais fraco e dependente, em relação ao nosso próprio conforto. [...] Ter filhos pode significar a necessidade de diminuir as ambições pessoais, ‘sacrificar uma carreira’”. Sendo assim, as escolhas da personagem ao ter uma criança sem o pai por perto – “produção independente” – trouxeram para si um fardo duplo de

responsabilidade com o qual não pode suportar nem ao menos conviver. Em se tratando de relacionamentos amorosos, a busca por preenchimentos passageiros de um vazio permanente coloca-a no rol dos adeptos da “conectividade”, uma vez que sua incapacidade inata de cultivar vínculos estáveis faz com que ela ‘se conecte’ e ‘se desconecte’ rapidamente às pessoas, consumindo-as e sendo consumida no líquido mercado moderno.

O terceiro retrato é do amigo Rodolfo, psicanalista de profissão e casado pela terceira vez:

É um ser angustiado, fumante inveterado, leitor voraz, culto, sofisticado, exímio conhecedor de vinhos (o com sotaque português é sua especialidade), diversos artigos publicados em revistas especializadas e em livros, seu forte são os problemas da adolescência. Casado três vezes, não teve sorte. Conheci duas das três mulheres, a primeira não. Com a Mariana, a do meio, teve uma filha, que segundo me disse, é problemática, moram nos Estados Unidos, vive no pé dele, já pediu várias revisões de pensão alimentícia, levou-o mais de uma vez à Justiça, ele não pode nem ouvir falar no nome dela. (RUFFATO, 2011, p.139)

A falta de sorte associada aos três casamentos do amigo deixa sinais da fragilidade dos laços estabelecidos pela personagem que, mesmo possuindo vários predicados – “culto”, “sofisticado”, “exímio conhecedor de vinhos” –, é um ser “angustiado”. A difícil relação que mantém com a segunda esposa talvez seja uma das causas do seu sofrimento, posto que com ela teve uma filha e ambas moram em outro país, inibindo, em grande parte, seu desempenho como pai.

Pierre é o amigo retratado a seguir. Médico, casado e pai de três filhos, essa personagem considera a política algo vital:

Assíduo há anos, é um médico fracassado, destes que trabalham no serviço público, corre de um posto de atendimento para outro, casado com a Linda, que de linda, coitada, só o nome. [...] Tímido, reservado, nunca entendi como se meteu em política, que, aliás, para ele é vital. Continua ardoroso comunista, do bê, fã do João Amazonas. [...] Está sempre sem dinheiro e na hora de pagar a conta vai ao banheiro, na esperança de que quando voltar alguém tenha acertado a sua parte. Tem três filhos, todos a cara de fuinha da mãe, estão montando um aparelho do PC do B em casa. [...] depois que passa da medida alcoólica – e ele é frouxo, ali pelo quarto chope já está assim – torna-se chato, faz discursos, se enrosca feito tatu-bola e, no seu bunker de silêncio, fuzila-nos a todos. Um a um. (RUFFATO, 2011, p.140)

Essa é a primeira personagem que ainda está casada, não obstante a condição financeira precária em que vivem os cinco membros da família. Fraco para a bebida, ao final da noite, Pierre, repetidas vezes, faz discursos chateando os amigos e, sob efeito do álcool, começa a desconfiar de cada um deles, lançando um olhar inquiridor a todos. A obsessão pela política torna a personagem tão bitolada em suas ideologias que até mesmo aquelas amigas

do tempo de militância começam a ser vistas como ameaças. Os laços de amizade diluem-se na medida em que a incerteza paira entre eles. A reiterada fuga do amigo ao banheiro toda vez que o grupo irá acertar as contas do bar, bem como sua fixação por assuntos ligados ao campo político aceleram o desgaste daquele vínculo de afeto que os unia no passado.

Já o amigo Márcio adentrou a turma após a formação inicial do grupo e, por esta razão, ainda recebe alguns olhares de desconfiança por parte dos mais antigos, inclusive do narrador-fotógrafo:

É agregado. Quem o trouxe foi a Angélica (belos peitos!), do grupo do Chico Almeida. Um dia, apareceu com o Márcio a tiracolo. No ano seguinte só ele voltou. A Ana Beatriz diz que ela se casou superbem, não quer mais perder tempo com conversa-fiada. O Márcio é um sujeito metido a besta. Profissão indefinida. Desde que veio pela primeira vez já vi ele dizer que faz várias coisas diferentes. O Rodolfo acha que ele é rufião. A Paula diz que ele se vira com carros usados. Eu não sei. É um suspeito. [...] Está sempre de bom-humor, conta piadas sujas e de salão (sabe contá-las muito bem, o babaca, [...]) e elas se tornam mais sujas à medida que mais bêbado fica. Tem dinheiro. Foi à Europa várias vezes (ele disse) e canta todas as mulheres ao seu alcance. Já saiu com a Ana Beatriz (com certeza) e já tentou sair com a Paula de todos os jeitos, mas ela é puta-velha, conhece o tipo. Sempre traz um mimo para um e outro (“Estive em Paris, trouxe um vinhozinho...”). Até para mim já trouxe uma lembrança [...]. (RUFFATO, 2011, p.141)

O sentimento de desconfiança é geral em se tratando de Márcio. As evidências de ser alguém que “tem dinheiro” intrigam ainda mais os membros do grupo, haja vista o desconhecimento de todos quanto às origens de sua renda. Essa personagem está sempre bem-humorada e “canta todas as mulheres ao seu alcance”, o que atesta sua simpatia aos “relacionamentos em rede”, os quais surgem e desaparecem em uma velocidade crescente e em volume cada vez maior (BAUMAN, 2004). Os presentes comprados aos amigos em suas viagens à Europa acabam por diluir ainda mais os laços entre eles, pois se tornam relações sustentadas pelo capital, representado por mercadorias que atribuem valor de mercado às pessoas daquele círculo de amizade, também transformadas em simples produtos aos olhos do mercado.

A seguir, a amiga Marília, professora, também apresenta um relacionamento arruinado:

Estudou com dificuldades. O pai, torneiro-mecânico, a mãe lavadeira. Família enorme, sete irmãos, [...]. Ela estudava com o que ganhava dando aulas em vários colégios particulares, não tinha dinheiro nem para comprar os livros, que pegava na biblioteca na USP ou na Mário de Andrade. Casou-se com um sujeito bronco, fresador, boa-pinta que ela julgava poder “salvar” da ignorância. Mas as diferenças intelectuais falaram mais alto. Ela queria ser independente, ele, uma mulher que cuidasse dos filhos, da casa. Os desentendimentos passaram do bate-boca à agressão física. Ela levou-o à delegacia da mulher, mas tinha pena. Ele começou a beber, e ela

percebeu que o estava arruinando, que a única coisa decente a fazer era sair do casamento, o que aconteceu três anos depois, carregando uma filha, uma mão na frente, outra atrás, tudo por construir. (RUFFATO, 2011, p.141-142)

Um relacionamento, que aos poucos foi se tornando agressivo devido às diferenças entre o casal, desintegra-se em razão das violências tanto verbais quanto físicas. Os ideais opostos das personagens estão na essência das uniões entre dois seres humanos que tendem a subjugar o outro aos seus próprios desejos: “todo amor é matizado pelo impulso antropofágico. Todos os amantes desejam suavizar, extirpar e expurgar a exasperadora e irritante alteridade que os separa daqueles a que amam” (BAUMAN, 2004, p.32). Uma vez livres das diversidades conflitantes, apenas a paz e a harmonia reinariam entre eles. Contudo, esse impulso de imposição da própria vontade sobre o outro gera a possessividade e a tentativa de controle exacerbado da relação, a qual não resiste e perece devorada pelo instinto autodestruidor e perverso do amor.

O fragmento “20.Nós poderíamos ter sido grandes amigos” retrata um sequestro-relâmpago – modalidade de assalto muito praticada atualmente nos grandes centros urbanos –, causador da morte do vizinho deste narrador que divaga sobre o que poderia ter acontecido caso tivesse tido a oportunidade de conviver com o desconhecido:

Nós poderíamos ter sido grandes amigos.

Eu o convidaria para um jantar sábado à noite, aqui em nosso apartamento, [...] e ouviríamos, encantados, o último disco do Chico Buarque, uma coletânea da Dinah Washington, uma outra cantora que agora me foge o nome, adquirida na Tower Records, em Londres. [...]

O tempo solidificaria a relação. Eu confidenciaria que tenho um caso recente, com uma colega na firma, [...] e revelaria que é pivô meu incisivo esquerdo, que o dente perdi num acidente de carro certa vez vindo de um fim de semana prolongado [...], e que sinto uma falta danada da minha mãe, falecida há dez anos, que penteava meu cabelo até mesmo depois de adulto, [...] (RUFFATO, 2011, p.46-47)

Um retrato confidencial é exposto nas palavras desse homem que reflete sobre possíveis alterações em sua vida se pudesse ter convivido com aquele “estranho”, o qual poderia ter sido seu grande amigo e, quem sabe, confidente de segredos não revelados a ninguém, como a saudade da falecida mãe ou do caso extraconjugal recente.

No entanto, suas elucubrações findam-se ao perceber a completa impossibilidade de concretizar tudo aquilo que “poderia ter sido e não foi”, em virtude de circunstâncias inesperadas a que todos estamos sujeitos como habitantes das metrópoles:

Mas nós não nos conhecemos. Nos vimos algumas vezes no elevador de serviço, a caminho da garagem do prédio, uma ou outra vez na piscina, [...]

Hoje soube que ele não vai mais voltar para casa.
 Ele foi vítima de um sequestro-relâmpago.
 Os bandidos pegaram ele, parece, na Avenida da República do Líbano, roubaram os documentos, cheques, cartões de débito e crédito.
 Depois, numa quebrada escura lá para os lados da Represa de Guarapiranga, puseram ele de joelhos, deram um tiro na nuca.
 O corpo foi encontrado hoje de manhã.
 O carro ainda não. (RUFFATO, 2011, p.49)

Roubo seguido de morte é apenas mais um exemplo de violência urbana que fomenta as estatísticas da falta de segurança constante em meio à cidade. A incerteza quanto a voltar para casa frequente o imaginário coletivo e constrói uma rotina baseada no medo e, conseqüentemente, na indiferença para com o outro. A não proximidade daqueles vizinhos, a exemplo de tantos outros que convivem o mesmo espaço e não estreitam os laços de amizade, fundamenta-se na desconfiança para com o outro, visto que “forasteiros, desconhecidos, diferentes tornam-se criaturas a serem afastadas” (SENNETT *apud* BAUMAN, 2004, p.48).

Outra vez, o afrouxamento dos liames interpessoais encontra espaço nessa complexa fotomontagem ruffatiana. Em “67.Insônia”, um homem perde o sono com as preocupações e tarefas do dia seguinte: “merda, amanhã compromissos, freio do carro, óleo, do you wanna dance?, festinha, maria aparecida albino, loura, cara de sono, sol quente, chácara, [...], maria rita, anúncio no jornal, procura-se maria rita, bairro-jardim, favela, [...], a parede precisa de uma mão de tinta, [...]” (RUFFATO, 2011, p.150-151). Nesse fluxo de consciência, a preocupação com o filho também aparece mesclada às demais atividades pendentes:

[...] o marcílio está me sacaneando, vai me derrubar, vou perder o emprego, [...], pego o dinheiro no banco e compro uma casa pra minha mãe, ela vai ficar contente, e você?, e você?, ela está me esperando, na hora agá não consigo, e se usasse viagra?, prozac está é me derrubando mais ainda, mais ainda, [...], pão-francês, pão-de-queijo, pão-pão, queijo-queijo, filipe nunca mais ligou, tenho sido um bom pai?, heim?, você é um cara legal, super, hiper, mega, todo mundo já te gelou, não vão fazer nada por enquanto, quando você menos esperar, cortador de unhas, a marilza some com os cortadores de unha, sirenes, polícia?, bombeiros?, polícia, alguém passa gritando, [...] (RUFFATO, 2011, p.151-152)

A lembrança do filho, que nunca mais ligou, dilui-se em meio a inúmeros outros pensamentos desconexos próprios da perda de sono (ou falta dele), tempo propício à reflexão e reorganização mental das cenas do dia vivido ou dos afazeres incompletos, os quais incluem, necessariamente, as pessoas ligadas a cada rememoração em especial. A próxima frase que vem à mente da personagem ao lembrar a ausência de ligações telefônicas por parte do filho é em formato de uma pergunta a si mesmo: “tenho sido um bom pai?”, seguida de

uma interjeição interrogativa – “heim?” –, que parece verificar, de fato, a necessidade de confirmação quanto a estar ou não sendo um pai exemplar para seu filho. Os laços entre eles apresentam-se um tanto frouxos e distantes, tendo em vista a preocupação paterna, ainda que breve, entre a vasta gama de imagens que perpassam e se confundem em sua cabeça.

A rapidez do pensamento humano e o estabelecimento de elos entre eles identificam sua preocupação com o emprego e com colegas de trabalho que poderiam prejudicá-lo. Logo após pensar no filho, a personagem parece escutar outra vez a frase “todo mundo já te gelou”, o que aponta para as relações precárias que mantém com terceiros, sejam estes amigos ou colegas de serviço. O retrato que vemos aqui é de alguém com problemas em seus vínculos sociais e, principalmente, interpessoais. Até a sua vida íntima apresenta-se abalada, pois, mesmo com a ajuda de remédios, ele confessa: “na hora agá não consigo” (RUFFATO, 2011, p.151). A agitação da vida moderna sobrecarrega o ser humano de tal maneira que a falência desse homem no que tange aos laços que mantém – colegas de serviço, relação pai e filho e sua vida sexual – frequenta seu inconsciente e consciente ao mesmo tempo.

Em “37.Festa”, ao contrário do que se espera do título, o retrato estampa a preparação do cadáver de uma mãe “soropositiva” (RUFFATO, 2011, p.80) para seu funeral. Ainda em vida, esse pedido fora solicitado a uma amiga de infância, que cumpre a promessa e vai maquiar a colega morta: “suspirosa, Idalina na pele cinza do rosto macilento o algodão desliza a base espalha o creme aviva o pó-compacto o blush os olhos sombreia de azul batom vermelho delineador lápis rímel” (RUFFATO, 2011, p.81), trazendo um pouco mais de naturalidade ao semblante sofrido dessa mulher, que morre após tentar salvar o filho, também portador do vírus da AIDS como ela.

Ao adentrar aquele espaço “cheirando a doença” (RUFFATO, 2011, p.78), a fiel amiga Idalina percebe o estado precário em que vivia a falecida:

[...] violetas agonizam em potes esturricados de margarina –: o lençol marinho improvisada cortina vaza claridões do sol insosso.

[...] sobre a mesinha-de-cabeceira um abajur de cúpula azul, o retrato de um bebê holocástico, um copo americano vazio, cartelas de remédio; os brancos braços magros de um Cristo de gesso contrastam com a parede úmida; um frágil guarda-roupa de compensado; um tapete de barbante espichado no chão de tacos banguela. E, sob rústicos lençóis de saco-de-estopa, abandonada, esqueleto espetando a pele cinzenta, rija, ela. (RUFFATO, 2011, p.78)

A dificuldade por que passava a personagem é focada pela câmera-olho desse narrador, que mostra com detalhes a condição miserável vivida pela amiga nos últimos dias de

vida. O cenário decadente vislumbrado neste recorte dialoga com a debilidade física da defunta, o que torna esse retrato ainda mais desolador.

O descaso para com o outro nos grandes centros urbanos acirra-se cada vez mais e está presente nas atitudes dos familiares da amiga de infância, procurados por Idalina com vistas a ajudá-la:

Idalina [...] tentou localizar parentes: na Vila das Mercês, o irmão, dono de botequim, a expulsou aos berros, vexamento, “Pra mim ela morreu, aquela desgraçada, morreu!, está entendendo?”; em Francisco Morato, a irmã crente nem a deixou falar, “Entreguei pra Deus, minha filha, entreguei pra Deus”; em Jandira, a irmã diarista disse que estava se lixando, “Já tenho os meus próprios problemas”; a mais-velha e o caçula não localizou; outro irmão já se tinha ido desta. (RUFFATO, 2011, p.81)

A indiferença mostrada pelos membros da família dessa mulher, em um momento tão limítrofe quanto o da descoberta de uma grave doença, está em consonância com o individualismo moderno no qual imperam o modelo capitalista e a máxima hobbesiana, através dos quais só os mais fortes sobrevivem. Isso é o que parece acontecer com mãe e filho em meio ao ambiente devorador em que se encontravam. Para Sennett (2008), rechaçar os problemas do próximo em uma cidade multicultural revela um traço negativo da personalidade humana e a inaptidão de demonstrar sentimentos afetivos ao outro. Novamente, a passividade e a inércia frente ao próximo são atitudes comuns onipresentes na cidade. Na contramão dessa prática moderna, a amiga Idalina surge quase como um ser deslocado dos demais, a qual fez o que pôde para auxiliar a colega em tempos difíceis.

Ao mesmo tempo em que a fluidez é marca das relações humanas na contemporaneidade, o sentimento de estranheza também é intensificado e manifesta-se, principalmente, pelo desgaste dos laços de afeto. Com o propósito de elucidar um pouco mais essa questão, recorreremos aos estudos de Sigmund Freud, em seu livro *Das Unheimliche* – “O Estranho” –, de 1919. Neste trabalho, ele analisa as manifestações da íntima articulação entre o estranho e o familiar, ao afirmar que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, [1919]1990, p.277). A partir de uma análise inicial de cunho etimológico entre as palavras *Heimlich* (casa, lar, doméstico) e *Unheimlich* (estranho²¹), Freud percebe o grau de parentesco entre os vocábulos

²¹ O autor contrasta a tradução do termo alemão *das Unheimliche* com *o estranho*, mostrando que *o estranho* pode trazer uma ideia de alteridade, de um outro externo, forasteiro, diferente e esquisito, o que se afasta daquilo que Freud denomina *Unheimlich*. Além disso, ao traduzir-se *Unheimlich* como *estranho*, perdem-se as conotações de uma sensação inquietante e fantasmagórica, de algo que cerca o sujeito sorrateiramente. Com o

na língua alemã e aventa sua hipótese psicanalítica que relaciona o estranho àquilo que nos é mais próximo e intimamente familiar. Deste modo, o olhar de estranhamento de algumas personagens lançado sobre o outro vai ao encontro da teoria freudiana que corrobora a ligação desse sentimento àquilo que nos é conhecido, íntimo, muito próximo. A antítese impregnada na origem do termo parece sobrevir na aplicação do mesmo, na medida em que o conhecido de ontem passa a ser o desconhecido de amanhã, como acontece, por exemplo, com muitos casais retratados.

O desgaste das relações conjugais é flagrado em “10.O que quer uma mulher”. Pela manhã, sentados na mesa da cozinha, cada qual tomando seu café, a mulher dirige-se ao marido e diz estar cansada da vida medíocre que levam:

*eu decidi não quero mais essa vida pra mim não não quero
(O marido impaciente, “Vou acabar perdendo a hora”,
Mas...
cansei nada vale tanto sacrifício trabalhar trabalhar trabalhar pra quê? A gente
quase não se vê mais não sai pra lugar nenhum quanto tempo tem que você nem me
procura
acende outro cigarro, levanta-se, caminha na direção da mulher,
É... é verdade... a gente precisa sentar pra acertar umas coisas... Mas...
sinceramente... não acho... assim... que as coisas estejam tão ruins assim não...
o problema é que você se contenta com qualquer coisa pra você de qualquer jeito
está bom (RUFFATO, 2011, p.27)*

O desabafo da esposa logo cedo surpreende o marido, que se preocupa em chegar atrasado ao serviço, ficando ali para escutá-la. O distanciamento entre o casal devido à correria moderna, que os separa em virtude de ambos trabalharem e não usufruírem de alguns momentos de lazer a dois, indigna a mulher, porém parece não aborrecer tanto assim o esposo. A sua queixa também se direciona ao descaso do cônjuge, que “não a procura mais”, o que revela, além do afastamento físico, a distância íntima entre eles.

Continuando seu discurso revoltado, a mulher, muito alterada, destaca as imperfeições do marido:

*Fala baixo... os meninos... vão acabar acordando... Calma...
calma o quê? estou cansada não está vendo? estou cansada muito cansada cansada
de viver com um lunático que a única coisa que dá valor na vida é a esses livros que
só servem pra encher a casa de fungos e adoecer as crianças só pra isso e a esse
esse esse estilo de vida essa essa opção pela pobreza ah tenha paciência o que há
dez anos me fascinava hoje me aborrece
Mas*

termo *o estranho* também não se transmite a ideia da íntima familiaridade desta estranheza, o que é algo fundamental em *das Unheimliche*. (IN: HANNS, L. A. 1996, p. 231-239)

[...]
*fico segurando as pontas aqui dentro de casa nem pra trocar uma lâmpada você
 serve claro você tem muitas qualidades é fiel honesto trabalhador mas uma mulher
 uma mulher precisa muito mais do que isso muito mais* (RUFFATO, 2011, p.28)

A inércia do cônjuge incomoda-a por demais a ponto de se sentir realmente exausta daquela situação no presente ao ver-se preterida pelos livros. Apesar de ser um marido “fiel, honesto e trabalhador”, a esposa afirma ser preciso muito mais para satisfazer completamente uma mulher. Segundo Freud ([1921]2011, p.43), “quase toda relação sentimental íntima e prolongada entre duas pessoas — matrimônio, amizade, o vínculo entre pais e filhos — contém um sedimento de afetos de aversão e hostilidade, que apenas devido à repressão não é percebido”. A constatação freudiana é facilmente depreendida nessa atitude explosiva da mulher, atitude esta reprimida, quem sabe, há muito tempo.

A total inaptidão desse homem para entender do que reclamava sua esposa surge no final da conversa:

*você não entende nunca entendeu você acha realmente que a vida se resume a isso
 morar mal dever pra todo mundo nunca ter dinheiro pra comprar uma coisinha
 diferente pra comer fora viajar*

[...]
*Eu sei... Você está precisando tirar umas férias... descansar um pouco...
 não estou precisando é de ah não adianta você não ia entender não adianta*

[...]
 ¿quem é esse homem, meu deus, cara gorda ponte-móvel barriga-de-barril roupas
 desleixadas sem amigos
 que gasta as manhãs de sábado lavando o cachorro e o quintalzinho latinhas de
 cerveja e tira-gostos espetados no palito
 que gasta as tardes de domingo vendo futebol na televisão
 [...]

e que dorme em sua cama
 e que é o pai de seus filhos
 e que
 meu deus
 já não reconhece
 quem é esse homem quem?
 (RUFFATO, 2011, p.29-30)

O desconhecimento do outro aumenta a estranheza aos olhos daquela mulher que já não sabe com quem convive, tamanha a modificação sofrida pelo marido ao longo dos anos. Os estudos de Freud esclarecem esse sentimento provocado com o passar do tempo entre pessoas próximas e que se tornam irreconhecíveis ou totalmente “estranhas”, apesar da íntima relação que mantêm.

Recluso em suas leituras, ele não tem amigos e desperdiça o tempo dos finais de semana em tarefas, a seu ver, improdutivas, em vez de ficar perto dela e dos filhos. A

simplicidade ou comodismo em que vive esse homem destoa da maioria das pessoas influenciadas pelo capitalismo moderno, em que a sede por acumular bens e dinheiro (a fim de descartar os bens adquiridos para, em seguida, adquirir outros) está em primeiro plano, a exemplo da esposa que reclama por não possuírem mais renda para consumirem algo “diferente” de vez em quando. Estar de fora das práticas do mercado moderno seja, talvez, outra razão do descontentamento dessa mulher, que, demonstrando um comportamento típico de pessoas influenciadas pelas práticas capitalistas, não entende o completo alheamento do marido às necessidades geradas pelo novo modelo de economia global.

De novo, a estranheza frente ao outro muito próximo pode ser notada na fala da personagem do retrato “62.Da última vez”. Nesse recorte, entretanto, é o esposo que relembra a última ocasião em que havia saído de casa devido a um desentendimento com sua mulher:

Eu nem me lembro mais por que nos desentendemos na última vez, mas eu peguei minhas coisas
(eu tinha uma bolsa de couro preparada, camisas, calças, cuecas, meias, [...], enfim tudo o que um homem precisa para morar sozinho por uns tempos... ou pela vida inteira...)

e enfiei-me num táxi. Quando avistei o primeiro hotel mais ou menos decente – e mais ou menos barato –

[...]

e deitei, mas não era alívio que sentia, nem remorso, era não sei o quê, saudade, talvez,

ia sentir falta das crianças, pijamas amontoados correndo, suados, na sala minúscula do apartamento ridiculamente pequeno em que morávamos e que você vivia implicando, dizendo que tínhamos de sair dali,

tínhamos de sair dali,

sair dali, (RUFFATO, 2011, p.132-133)

A recorrência dessa atitude por parte do marido, que já tinha uma “bolsa de couro preparada”, demonstra a instabilidade daquela união. Sair de casa e deixar a família parece ter feito a personagem sofrer a tal ponto que não consegue definir o seu sentimento ao se encontrar sozinho em um quarto de hotel. À primeira vista, morar em um apartamento extremamente pequeno era a causa de brigas recorrentes entre o casal. Contudo, outros motivos também suscitavam pequenas desavenças, as quais, acumuladas, surtiram o novo rompimento entre eles:

e nós culpando

a vida estressante que se leva em São Paulo

a nossa incompetência para viver num regime de concorrência

as crianças

a herança genética dos nossos pais

eu

você

e nossas brigas fenomenais:

[...]
 o filme do Woody Allen que você não queria ver
 o filme com o Harrison Ford que eu não queria ver
 as suas amigas
 os meus amigos
 (descobri, afinal, um paradoxo:
 a intimidade melhora a relação
 a intimidade piora a relação) (RUFFATO, 2011, p.134)

A lucidez da personagem ao perceber um paradoxo plausível em se tratando de relacionamentos amorosos, após analisar atentamente o seu casamento, mostra o seu interesse em entender o que acontecia com a passagem do tempo compartilhada ao lado de outra pessoa. Dois seres diferentes, com pensamentos e valores distintos, fatalmente teriam discussões. A descoberta acerca da melhora e piora trazidas à relação com a conquista da intimidade aponta para as alegrias e imperfeições de qualquer vínculo humano, haja vista a diferença entre seus protagonistas, diferença essa analisada por Odo Marquard (*apud* BAUMAN, 2004, p.35, grifos do autor) ao perceber a relação estreita entre *zwei* e *Zweifel* (“dois e “dúvida”), afirmando haver uma ligação entre essas palavras para além da aliteração: “onde há dois não há certeza. E quando o outro é reconhecido como um ‘segundo’ plenamente independente, *soberano* – [...] – a incerteza é reconhecida e aceita. Ser duplo significa consentir em indeterminar o futuro”. Deste modo, compreender que em uma relação haverá sempre dois componentes díspares e aceitar as indefinições decorrentes desse contato fazem parte de qualquer laço entre duas pessoas, o que parece não acontecer com o casal. A consonância desse retrato com a proposta freudiana acerca do estranho ser aquele muito próximo a nós reitera a ambiguidade inerente desde a origem linguística – campo do saber recorrido tanto por Freud quanto por Marquard –, uma vez que a estranheza carrega o sentido de familiar em sua raiz. A ‘incerteza’ vai ao encontro da ‘estranheza’ freudiana advinda do outro ser que, pelo simples fato de ser “outro”, trará consigo elementos novos e desconhecidos, mesmo que isso ocorra após anos de convivência e cumplicidade.

Entretanto, após atentar para mais alguns detalhes de seu relacionamento, esse homem começa a acreditar que a intimidade é o fim para qualquer relação amorosa:

a intimidade é a morte da relação
 (viu como tenho dificuldades em falar... casamento?)
 a intimidade é a morte da relação:
 eu não peidaria na frente de outra mulher
 eu não confessaria meu chulé
 minhas frieiras
 meu mau hálito
 meu mau humor
 minhas taras

a uma mulher por quem estivesse apaixonado (RUFFATO, 2011, p.135)

A certeza da morte da relação com a intimidade parece solucionar a dúvida sobre tantos desentendimentos. A dificuldade em falar a palavra “casamento” sugere, por outro lado, sua inserção na modernidade líquida, na qual a individualização exacerbada acarreta às pessoas uma distorção do olhar, ao compreenderem

os relacionamentos como bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, esses dois avatares coabitam – embora em diferentes níveis de consciência. No líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência. (BAUMAN, 2004, p.08)

As amarras próprias de uma união estável, como é o casamento, afligem o ser humano moderno, que teme ficar ligado a outrem permanentemente, indo de encontro às relações virtuais ou “em rede”, as quais permitem o afrouxamento dos laços estabelecidos. A intimidade, que ao mesmo tempo aprimora e desgasta a relação, só pode ser alcançada a longo prazo, fato este que vai na contramão do pensamento contemporâneo, o qual vê, no descarte, uma necessidade.

No retrato “25.Pelo telefone”, há o emprego desse meio de comunicação por uma mulher traída, que liga para a amante do marido e deixa inúmeros recados na secretária eletrônica. As várias tentativas de persuadir a suposta amante demonstram o desespero dessa personagem para tentar salvar seu casamento falido:

“Oi, aqui é a Luciana. Deixe seu recado após o sinal.”

Sabia que ele não é mais o mesmo? Que está ficando velho? Heim? Você já pensou nisso? Que você é vinte anos mais nova que ele? *(Pausa)* Agora essa diferença não tem muita importância, não é mesmo? Mas... depois... quando ele tiver sessenta... ele será um traste inútil... e você? (RUFFATO, 2011, p.56)

A diferença de idade entre os amantes é o segundo argumento empregado por essa mulher para tentar fazer com que o pesadelo pelo qual está passando acabe. Após ter referido o sofrimento dos filhos, a personagem almeja que a amante do marido enxergue o peso de ter vinte anos a menos que seu companheiro no futuro.

A troca realizada pelo homem na escolha de uma mulher vinte anos mais nova incomoda-a sobremaneira e faz com que a esposa traída deprecie o marido aos olhos da jovem:

“Oi, aqui é a Luciana. Deixe seu recado após o sinal.”

Agora deu pra mijar no chão... não aquela gotinha no assento do vaso, não... que isso é até normal... Mas uma pocinha no chão... como se... como se o jato não tivesse mais força, entende? [...]

Sabia que ele não caga no centro do vaso? É sério... Eu até sei quando é ele que usa o banheiro... a bosta escorrega pela louça até chegar na água... parece... parece um rastro de lesma... Quando a gente abre a tampa vê... o risco endurece... fica agarrado... fede... E o porco filho-da-puta nem pra limpar... (RUFFATO, 2011, p.56)

Os defeitos daquele homem são cuspidos pela mulher naquelas ligações gravadas e, quiçá, futuramente, escutadas pela amante. Talvez a estratégia de denegrir a imagem do marido servisse para incentivar a desistência da outra. No entanto, elencar hábitos íntimos do cônjuge demonstra o desgaste daquela união que, pelos longos anos juntos, começa a ser lembrada mais pelos pontos negativos do outro do que pelos positivos.

Uma vez mais a mulher desse retrato liga para a secretária eletrônica e despeja ali a saturação da convivência a dois:

“Oi, aqui é a Luciana. Deixe seu recado após o sinal.”

Você é jovem ainda... vai aprender... *(Pausa)* Mas aceite um conselho, um só: ele não é nada disso que está mostrando pra você... *(Pausa)* No começo... quando a gente não conhece direito a outra pessoa... tudo são maravilhas... Porque o outro só mostra o lado bom dele... mas depois... Quando a gente começa a conviver... *(Pausa)* O dia-a-dia é fogo! *(Pausa)* O fedor de cigarro... a remela nos olhos... o mau humor... os problemas da firma... a encheção de saco dos filhos... dos parentes... a mãe dele! *(Pausa)* Aí você descobre que ele gosta de dormir cedo e que depois que ele deita ninguém pode mais fazer um barulhinho sequer que ele já fica histérico... que ele odeia novela... [...] Então... então você vai descobrir quem é... de verdade... a pessoa que... a pessoa que está dormindo com você... (RUFFATO, 2011, p.57)

O tempo é o grande vilão das relações entre homens e mulheres de acordo com as palavras da personagem. A modificação dos relacionamentos com o passar dos anos é fato. Esse trecho é a última tentativa de comunicação dessa mulher com a amante do marido e traz um aconselhamento de alguém experiente a uma jovem com, supostamente, pouca maturidade em se tratando de relações afetivas. As manias, as teimosias e os gostos do esposo apreendidos por ela, ao longo do casamento, são enumerados e expostos com vistas a desvelar aquele por quem a moça havia se apaixonado. A descoberta sobre a real pessoa que dorme ao seu lado por anos mostra-se possível apenas com essa passagem do tempo, que propicia a repetição de hábitos e costumes definidores da singularidade de cada ser humano. Contudo, se, por um lado, a convivência e o cotidiano aproximam as pessoas, por outro, também revelam a diferença, possibilitando vislumbrar aspectos diversos do que seria o idealizado inicialmente. A “íntima familiaridade da estranheza” (HANNIS, 1996), impregnada na teoria

freudiana, surge nesse retrato de forma a ratificar a transformação do conhecido em um estranho muito próximo.

A solidão – problema comum dos habitantes das grandes cidades – está fotografada pelos olhos do narrador do capítulo intitulado “35.Tudo acaba”. Como em um fluxo de consciência, o narrador Luciano sozinho, “decúbito ventral sobre o colchão olhos cravados no teto” (RUFFATO, 2011, p.76) percebe, com sua câmera-olho, a degradação futura do espaço em que se encontra, primeiramente seu quarto e, partindo do micro ao macro, passando às ruas do seu bairro, e então para a cidade inteira até o fim do planeta Terra: “daqui a alguns milhares de anos a terra sucumbirá numa hecatombe deixará de girar fria inerte e o sol se consumirá bola de hélio que devora o próprio estômago” (RUFFATO, 2011, p.77), sempre se questionando “para que se tudo acaba” (RUFFATO, 2011, p.76).

O olhar da personagem inicia seu movimento analisando o estado do seu quarto, que precisará de uma nova pintura daqui a alguns anos, lembra das infiltrações no teto do banheiro, em seguida, passa para a degradação do prédio inteiro que ficará no mais completo silêncio, ao contrário da sua situação atual:

[...] e se implantará o silêncio onde agora regem abafados carros e ônibus e sirenes de polícia de bombeiros e gritos e vozes e caminhões de gás e vendedores de frutas de verduras de pamonhas e moleques jogam futebol no asfalto quente e bebês choram em alguma janela e marido e mulher e pais e filhos e babéis abafadas na televisão-a-cabo estranhezas filtradas do apartamento de cima móveis deslocados uma bolinha de gude percorre o corredor passos de madrugada telefones tocam e tocam celulares interfonos ninguém apenas portas que batem que batem que batem portas [...] (RUFFATO, 2011, p.76-77)

A balbúrdia narrada nesta passagem pode ser quase ouvida, pois a precisão dos detalhes e a confusão sonora existentes na mesma permitem-nos ver e escutar esse retrato, que dialoga com o crescimento vertical das cidades (LYNCH, 2006), evidenciando as condições de moradia nos aglomerados urbanos, em edifícios e condomínios de prédios, onde vivem famílias e pessoas, na maioria das vezes, estranhas umas às outras. Apenas o ruído das ações feito pelas pessoas é percebido, há vida para além das paredes do apartamento, porém não aparece o relacionamento interpessoal, o que aponta para a individualidade presente nas cidades. A solidão passa a ser uma das causas da morte de São Paulo, tendo em vista que a essência/chama que dá vida ao corpo feito de pedra esfria sem o seu propósito primeiro: a sociabilidade. Ao encontro dessa questão, o estudioso Gomes (2008, p.88, *sic*) afirma que “a diversidade e a competição levam os urbanóides a viverem num permanente autoaniquilamento, dispersos em átomos isolados na multidão e na massa indistinta. *Magna*

civitas, magna solitudo – parece ser [...] a divisa que se cola à cidade como uma maldição”. A expressão latina, cuja tradução seria “grande cidade, grande solidão”, confirma a experiência do inerte Luciano. Completamente só, em seu pequeno apartamento, ele ouve “barulhos de vidas”, mas não as vê e profetiza o surgimento do mais completo silêncio, seguido do fim de tudo e de todos, visto que não há interação, apenas o ruído de indivíduos ou pequenos grupos isolados em suas atividades particulares e, cada vez mais, individualizadas.

Flagrantes da estranheza são recorrentes e integram essa complexa fotomontagem. Nas relações conjugais, filiais ou de amizade, o sentimento de estar frente a um estranho muito próximo ganha destaque, na medida em que o tempo atua como coadjuvante na intensificação desse desconhecimento acerca daqueles que nos são íntimos e familiares.

De modo geral, os retratos estampam a liquidez dos relacionamentos interpessoais devido, em grande parte, à individualização humana que acompanha o desenvolvimento tecnológico e transforma as relações em “redes” ou “conexões”, ambas de essência breve e banal, as quais nem ao menos conseguem “condensar-se em laços” (BAUMAN, 2004, p.82). A fragilidade dessas conexões modernas sintoniza-se com um modelo econômico que preconiza o descarte e a aquisição de novos produtos, atitudes que atingem os vínculos humanos, pois também nos tornamos mercadorias nesse líquido mercado moderno.

3 “PHOTOMANCIAS” OU A COMPREENSÃO DO MUNDO ATRAVÉS DA CÂMERA-OLHO EM *O FOTÓGRAFO*

*O olho do homem serve de
fotografia ao invisível como o
ouvido serve de eco ao silêncio.
(Machado de Assis, *Esau e Jacó*)*

O fotógrafo, do escritor catarinense Cristovão Tezza, é ambientado na cidade de Curitiba (local para onde o autor se mudou ainda criança). Publicado em 2004, foi reconhecido como melhor romance pela Academia Brasileira de Letras e melhor obra pela Revista *Bravo!*, além de conquistar o terceiro lugar do Prêmio Jabuti na categoria Romance e estar entre os finalistas do Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira.

A narrativa tem como protagonista um fotógrafo nomeado uma única vez pelo seu segundo nome – Rodrigo – em toda a trama, e que só entende o mundo por meio da lente de sua câmera fotográfica. Com duração de apenas vinte e quatro horas, a história concentra-se, basicamente, em cinco personagens: dois casais – o fotógrafo e sua esposa Lídia; o professor Duarte e sua esposa Mara – e ainda uma jovem chamada Íris. Todos eles têm suas vidas entrecruzadas naquele dia pelas vias e espaços curitibanos.

Os capítulos são intitulados de ‘fotogramas’²², o que aproxima esse texto de *Eles eram muitos cavalos*, na medida em que ambos podem ser considerados álbuns de fotografias, contendo recortes de universos urbanos complexos, impossíveis de serem compreendidos no seu todo, mas passíveis de interpretação se capturados por partes.

A técnica do *chiaroscuro* está presente e dialoga com os fotogramas, já que remete ao negativo de um rolo de filme fotográfico, originalmente em preto e branco. Nosso protagonista vive nas sombras, ao mesmo tempo em que é “mensageiro da identidade”

²² É a unidade do filme fotográfico depois de processado, ou seja, do negativo. Isto significa que um filme de 36 poses gera, portanto, 36 fotogramas. Este termo não se aplica aos diapositivos, que são simplesmente denominados de cromos ou slides. Fotograma serve igualmente para denominar as fotografias obtidas sem o auxílio da câmera, através da colocação de um objeto opaco ou translúcido diretamente sobre o material fotossensível. Os primeiros *photogenic drawings* obtidos por Fox Talbot, em 1834, nada mais eram do que fotogramas, como também o eram os *schadographs*, produzidos na década de 1910 pelo suíço Christian Schaad (1894-1982), e os *rayographs*, criados pelo norte-americano Man Ray (1890-1976), na década seguinte. Outro importante produtor de fotogramas foi o húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946), que empregou o processo na década de 1930, sem, no entanto, se preocupar em rebatizá-lo com seu nome. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3869> Acesso em: 05 ago. 2012.

(TEZZA, 2011, p.13) alheia, ambiguidade que revela traços marcantes de seu caráter de homem moderno vivendo em um ambiente dividido, em que “tudo o que é sólido desmancha no ar” (MARX; ENGELS *apud* BERMAN, 1986).

O vocabulário escolhido pelo narrador advém do universo fotográfico, são verbos, substantivos, anglicismos e partes específicas do equipamento que se mesclam a todo instante às ações banais das personagens retratadas ao longo de um dia. Esse trabalho com a linguagem permite-nos vislumbrar outros fotógrafos, isto é, as demais personagens também utilizam o olhar para recortar o mundo à sua volta, a fim de compreenderem e discernirem tudo aquilo que se passa. O olho humano, por assim dizer, é a primeira máquina fotográfica, tendo servido de inspiração à criação das câmeras manuais, posto que estas possuem o mesmo mecanismo de inversão da imagem captada, primeiramente, pela íris.

Em um dos fotogramas em que o fotógrafo está em primeiro plano, ele relembra uma conversa com sua esposa Lídia, na qual intenta criar a ciência da “photomania”, pois, dessa maneira, ele seria capaz de entendê-la melhor: “fotografar a mulher era o lado visível de sua paixão; pelas fotos ele sabia como ela estava – mais que isso, era como se desvendasse o futuro. Uma vez ele criou a ciência da photomania. [...] Vou registrá-la; ficarei milionário” (TEZZA, 2011, p.154). A partir desta deixa de nosso protagonista, tentaremos fazer uso desta “ciência”, a fim de depreendermos os retratos coletados e expostos neste álbum singular, o qual identifica traços urbanos, humanos e experiências de relacionamentos esfacelados que se entrecruzam nesse período de um dia na cidade de Curitiba.

Para melhor entendermos o uso dessa prática, recorreremos a estudos que aprofundassem a questão do “saber indiciário”, método de conhecimento baseado, sobretudo, na observação. O pesquisador e historiador Carlo Ginzburg (1989, p.153), em seu livro *Mitos, emblemas e sinais*, aborda o método indiciário e explica que “a arte divinatória [designa] coisas através de coisas”. Sendo assim, além do protagonista – fotógrafo de profissão – e das demais personagens que registram tudo a seu redor, antevemos um outro fotógrafo: o narrador, o qual também utiliza a câmera e nomeia seus capítulos de “fotogramas”. Portanto, os retratos exibidos nesse romance sinalizam o uso dessa ciência da “photomania”, uma vez que tentam desvelar tudo aquilo que, frente aos seus olhos, se apresenta. Ginzburg (1989, p.98-99) constata ainda que

cada civilização situou a fonte do poder cósmico – Deus – nos céus. [...] a advertência contra a pretensão de conhecer as coisas “altas” referia-se a níveis diversos de realidade, mas ligados entre si.

Mas, [...] o ressurgimento das palavras paulinas “noli altum sapere” em contextos diferentes reflete um pressuposto unitário implícito: a existência de um

âmbito separado, cósmico, religioso e político, definível como “alto” e vedado ao conhecimento humano.

A busca pela verdade dos fatos é inerente à espécie humana. A curiosidade acerca de acontecimentos de difícil explicação científica parece atizar o interesse pelo desconhecido. De acordo com o estudioso, por muito tempo, o acesso aos “altos saberes” foi proibido aos cidadãos pelos mais diversos campos do conhecimento: cósmico, religioso e político. Desse modo, qualquer “tentativa de ultrapassar os limites do intelecto humano” (GINZBURG, (1989, p.97) era desencorajada pelos membros da Igreja e do Estado, com vistas a manterem a hierarquia social e política vigente. A utilização da expressão latina *noli altum sapere* fora do seu contexto original favoreceu a manutenção dos poderes e o afastamento de hereges e pensadores subversivos que ousassem burlar as regras preestabelecidas. De certa forma, a “photomancia” – ciência divinatória pela qual uma personagem procura adivinhar a outra pela fotografia ou através de imagens retidas na memória pela câmera-olho – tenta alcançar uma espécie de “saber superior”, na medida em que ele não está revelado, mas oculto, necessitando do meio fotográfico ou do resgate mnêmico para sair das sombras e vir à luz. As personagens buscam antever o futuro, bem como revisitar o passado fazendo uso dos recursos da “photomancia”, em vez de consultarem Madame Susana, cartomante, cujos panfletos todas elas recebem e leem pelas ruas de Curitiba, talvez por entenderem ter aquela suporte mais científico e moderno que esta outra.

3.1 “Photomancia” da cidade-labirinto

*Não me aborrecia caminhar assim
num mapa, talvez porque sempre tive
a vaga sensação de ser eu também o
mapa de uma pessoa.
(Chico Buarque, *Budapeste*)*

A capital paranaense é o espaço no qual as ações acontecem no período total de um dia. Prédios, ruas, avenidas, praças, universidade, cinema são atravessados pelas personagens e dão pistas da velocidade moderna, que deixa mostras de um tempo líquido (BAUMAN, 2004), no qual todos estão simultaneamente imersos e submersos.

Fotografia e espelho, retrato e reflexo, imagem e representação, claro e escuro, luz e sombra são algumas dicotomias encontradas na narrativa. A utilização do objeto espelho e a presença de reflexos são recorrentes no texto. As personagens Íris, Lídia e o fotógrafo olham-se no espelho em algum momento daquele dia e analisam a imagem por ele refletida. Já Mara e Duarte avistam os reflexos de suas imagens no vidro de janelas: ela, de uma vitrine na rua; ele, de seu apartamento. Entender o romance como um jogo de espelhos²³ é válido, uma vez que Umberto Eco afirma ser a fotografia um “espelho congelante” (ECO, 1989, p.33) e, a partir disso, podemos estabelecer uma relação entre a sua metáfora e o abundante recurso fotográfico, ambos presentes na narrativa.

A reação da personagem Íris ao ver as fotos feitas pelo fotógrafo ratifica essa sentença: “– São as duas melhores fotografias da minha vida. [...] Esticou o braço mais uma vez, para se ver melhor naquele espelho” (TEZZA, 2011, p.282). Conforme Gomes (2008, p.67), se “colocados frente a frente deformam a imagem e formam um labirinto – um ecoa no outro, ao infinito: ‘bastam dois espelhos para construir um labirinto’, declara Borges”. Sendo assim, a presença do labirinto está posta, tendo em vista que a fotografia tem papel essencial para a trama, tanto como objeto real quanto como signo-chave de interpretação, podendo ser entendida como outra forma de espelho, ao lado das diversas aparições deste objeto, propriamente dito, construtor basilar do labirinto.

Corroborando esse pensamento, Walter Benjamin (*apud* GOMES, 2008, p.69) acredita que “a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto”. Desse modo, percebemos que todas as personagens encontram-se perdidas, seja no caminho real que trilham, seja em suas vidas privadas. A conexão entre elas, ao longo daquele dia, deixa pistas do “labirinto, ‘teia de filiações grupais’ ou ‘interseção de círculos sociais’, que mostra os trabalhos da sociedade no nível das contínuas interações cotidianas” (SIMMEL *apud* GOMES, 2008, p.74). A falta de um norte em suas vidas é o elo comum entre todas elas, por isso “o labirinto não é a trilha para chegar-se ao centro, é, antes, marca da dispersão. [...] O homem cidadão é presa dessa cidade, está enredado em suas malhas” (GOMES, 2008, p.68). A característica comum às personagens dessa narrativa tezziana vai ao encontro da propriedade dispersiva do labirinto, já que tanto elas, quanto o país como um todo vivem em uma época de transformação e mudança, ora tentando acertar o rumo da nação, ora buscando tomar as decisões mais sábias em suas escolhas pessoais e/ou profissionais.

²³ Trabalhamos esse assunto no artigo “Jogo de espelhos: uma análise da construção narrativa de *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza”, publicado no livro *Literatura Brasileira Contemporânea: geografias*, organizado por Gínia Maria Gomes, em 2013. Esse trabalho foi desenvolvido na disciplina do doutorado “Trajetórias da narrativa brasileira”, ministrada por Antonio Marcos Vieira Sanseverino, em 2012/1.

Nesse sentido, Curitiba é o palco das ações registradas pelos narradores-fotógrafos e atua como labirinto, espaço singular, no qual recortes da cidade são a todo instante vislumbrados e ressignificados pelas personagens.

O entendimento sobre o local onde habita é necessário ao fotógrafo, pois, ao andar pelas ruas da cidade, ele tenta desvendar a história dos marcos citadinos e hábitos urbanos. Já no fotograma que abre a narrativa, o protagonista analisa demoradamente o prédio indicado para o seu primeiro trabalho do dia:

[...] olhando para o alto – quantos andares? – [...] Oitavo andar, 803, Edifício Liberdade. Uma ironia, ele pensou, fantasiando a biografia do prédio: o dono da construtora, hoje com quase 60 anos, ouvia Jimi Hendrix e Janis Joplin e tropicália e era contra a ditadura militar. [...] Foi o orador da turma, imaginou. Nós erguemos o futuro, ele terá dito, pensando em prédios, e o fotógrafo sorriu. O primeiro prédio – este – recebeu o nome de Edifício Liberdade, em nome de nossos princípios. Talvez em 1972. [...] Serão mesmo vinte andares? Recomeçou a contá-los, de baixo para cima, mas um vulto saindo do hall desviou sua atenção. (TEZZA, 2011, p.7-8)

O crescimento vertical dos grandes centros urbanos não passa despercebido aos olhos do fotógrafo, que sinaliza para as construções típicas do universo contemporâneo: os enormes arranha-céus. Segundo Guy Petitdemange (*apud* PESAVENTO, 2002, p.15), a arquitetura, por sua vez, expressa o “desejo coletivo inalcançável que se configura material e imediatamente”. Por isso, ler a cidade física é ler sonhos e anseios dos que por ela passaram e deixaram suas marcas, como faz o fotógrafo ao tentar entender os ideais norteadores daquele grande edifício de vinte andares, projetado por aspirações coletivas de uma determinada época.

O não domínio do espaço é uma característica inata ao nosso protagonista: “as relações geográficas são estranhas, eu nunca dominei o espaço em três dimensões, sou um cretino topográfico” (TEZZA, 2011, p.8). A convicção com a qual afirma não compreender a geografia que o circunda dialoga com sua personalidade sonhadora e sem os pés no chão, dificuldade que complica sua compreensão do lugar em que habita e impede-o de decifrar a linguagem dali proveniente, o que acentua ainda mais as características da cidade-labirinto, desnorteadora e voraz.

Após descer do edifício onde morava a moça Íris, ele reafirma seu total desconhecimento do território que o cerca e traça sua errância pelo labirinto citadino: “suado, pernas fracas, uma sensação agonizante de desconforto, o fotógrafo avançou três quadras sem rumo, até lembrar-se de que havia deixado o carro em outro lugar, na direção oposta – [...], e sentiu um desânimo duplo, [...]” (TEZZA, 2011, p.39). Ao errar a direção em que havia

estacionado seu carro, ele decide prosseguir e realizar o segundo trabalho do dia: “ir à Assembleia fotografar o filho da puta do deputado” (TEZZA, 2011, p.39). Contudo, repensa sua situação e decide retornar, pegar o carro no local onde o havia deixado e acaba por desistir da ideia de encontrar o político. Aqui se evidencia ainda mais o homem indeciso, pois, como certifica Benjamin (*apud* GOMES, 2008, p.68-69), “o labirinto é a pátria do hesitante. O caminho daquele que teme chegar ao fim, facilmente desenhará um labirinto”. Ao adiar por algumas horas sua tarefa, a personagem mostra insegurança nas suas tomadas de decisão e perde-se em meio à cidade.

No turno da tarde, depois de deixar o carro para sua esposa e cruzar a urbe em um ônibus, com o intuito de finalizar a segunda tarefa daquele dia, nosso protagonista – tal qual um esgrimista baudelairiano²⁴ – defende-se e esgueira-se da multidão:

Foi pedindo licença, cortando as filas compridas da espera dos ônibus, um cheiro de pipoca fresca no ar [...], desviou-se de uma senhora com um filho no colo que lhe estendia os dedos magros, uma exata simulação de sofrimento no rosto (não era uma boa fotografia, ele pensou) e desceu rápido os degraus que enfim o entregaram para a praça Santos Andrades, um espaço aberto, e ele respirou fundo, segurando firme a bolsa com o equipamento. (TEZZA, 2011, p.113)

A aglomeração humana e os obstáculos do percurso foram vencidos, pois segurava firme a bolsa com sua câmera ao longo da travessia, como um amuleto ou uma arma em prontidão. A destreza com que se desvia dos obstáculos à sua frente aproxima-o da figura do esgrimista criada por Charles Baudelaire, personagem habilidoso em andar em meio à multidão de acordo com a interpretação de Walter Benjamin (1985, p.93). A mendicância – prática comum nas grandes cidades – é percebida e analisada pelo olhar do fotógrafo como não tendo as características de uma boa fotografia, posto que nota uma simulação de sofrimento esboçada no rosto da mulher que carregava o filho nos braços pedindo algum trocado.

Andando a pé, em busca do caminho mais curto para chegar ao local marcado, a diversidade de tipos humanos se apresenta frente a seus olhos:

Camelôs ofereciam óculos, cedês piratas, pilhas, brinquedos, relógios, ao lado de candidatos a camelôs (ele pensou) oferecendo volantes de propaganda de

²⁴ « Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,/ Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, / Trébuchant sur les mots comme sur les pavés /Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés. » Poema “Le soleil”, *Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire.

“Ali sozinho, exercito a minha estranha esgrima,/Farejando por todo canto o acaso da rima, /Estrebuchando sobre palavras como sobre assoalhos/ E às vezes topando com veros há muito sonhados” (*apud* BENJAMIN, 1985, p.93-94).

empréstimos bancários (DINHEIRO NA HORA!) e sortistas; ele espera o sinal verde da esquina agitada lendo o anúncio de Madame Susana [...] o mundo inteiro na rua neste fim de tarde, [...] (TEZZA, 2011, p.117-118)

As artérias do ser chamado cidade estão cheias de vida em constante vibração, como percebe nosso protagonista. O “mundo inteiro” parecia estar ali naquele final de tarde: ambulantes, entregadores de propaganda, passantes, enfim, o *crystal* – racionalidade geométrica – e a *chama* – emaranhado de existências humanas (CALVINO, 1990) preenchem esse espaço plural que abriga a tudo e a todos. O mercado oferece-se aos clientes na forma de “camelôs”, ou seja, trabalhadores com emprego informal que sobrevivem da venda de mercadorias, muitas vezes, falsificadas, porquanto mais acessíveis no que tange ao custo repassado aos fregueses. Essa modalidade encaixa-se na categoria dos subempregos cada vez mais crescente devido à saturação do mercado de trabalho e à grande concorrência às vagas ofertadas, como mostra o registro dos “candidatos a camelôs” disputando o espaço urbano.

A admiração pelo local em que habita fica evidente no retrato intitulado “O fotógrafo vai à cidade”. O olhar arguto da personagem também recai sobre a cidade-labirinto, que o confunde a todo o momento:

Caminhou durante um bom tempo pelo alto das Mercês de onde, em alguns momentos, podia contemplar quase que a cidade inteira, que parecia estranhamente silenciosa, um distante e escuro perfil de prédios contra um céu um pouco menos escuro [...] Como é bonito aqui, não? – Lídia lhe disse, segurando-lhe a mão, quando saíram para caminhar à noite muitos anos antes, ao comprar aquela mesma casa no que então parecia o fim do mundo, casa que hoje era uma velhice fora de lugar rodeada de cidade nova por todos os lados. (TEZZA, 2011, p.217)

O estranhamento no que diz respeito à falta de ruído na cidade, ao avistá-la de um lugar mais distante, perturba o fotógrafo, uma vez que o seu costume é presenciar a agitação e o burburinho constantes próprios de um grande centro urbano. Signos do passado e do presente convivendo pacificamente, ao mesmo tempo, são características da modernidade, visto que ela se define pela “presença do passado no presente” (STAROBINSKI *apud* AUGÉ, 1994, p.71). Desse modo, a casa em que morava com a esposa e a filha, comprada em local remoto da cidade há anos, hoje não está em sintonia com a moderna arquitetura que a rodeia. A “cidade nova” cerca a “velhice” da casa, novo e velho, passado e presente coabitando esse espaço plural.

Ainda andando pela cidade e mergulhado em lembranças de cenas de sua vida passada, o fotógrafo é quase atropelado por um veículo em alta velocidade: “A lembrança das fotografias parece tê-lo acalmado – ele voltou a andar. [...] Vamos esquecer isso, ele disse em

voz alta, e em seguida um carro passou a dois metros dele numa velocidade absurda, desaparecendo na curva – o fotógrafo pareceu acordar” (TEZZA, 2011, p.219). De acordo com Sennett (2008), o novo ambiente moderno é caracterizado pela tríade velocidade, fuga e passividade, deste modo a coexistência de seres passivos (como o nosso protagonista), ao lado de carros velozes compõem o complexo painel urbano moderno, outra dicotomia própria da contemporaneidade. Apenas a rápida passagem do carro, muito perto de seu corpo, traz de volta a personagem à vida real.

Nesse mesmo fotograma, ele parece humanizar a cidade, mostrando alguma sintonia com o local em que habita:

Atravessou a rua e, um pouco adiante, parou para respirar – estava suando – e contemplou de novo a cidade, bela, imóvel e soturna diante dele. Em alguma janela próxima uma luz se apagou, e ele ficou um tempo procurando luzes que se acendiam e se apagavam e se surpreendeu com aquela vida subterrânea se movendo em toda parte, braços esticando-se para ligar e desligar lâmpadas: a cidade respira. (TEZZA, 2011, p.219-220)

A contemplação mais acurada do ambiente, à primeira vista inerte e soturno, permite ao fotógrafo sentir que não está só, mas ao lado de um ser que “respira”. A presença de vida por todos os lados daquele labirinto urbano humaniza o corpo chamado cidade (SENNETT, 2008) e surpreende a personagem que observa aquele espetáculo singular em sua travessia a esmo pela geografia desconhecida de Curitiba.

No trajeto incerto que trilha, o fotógrafo se depara com sujeitos estranhos e um tanto suspeitos, o que o faz acenar para um táxi e sair de seu percurso como meio de fuga:

A proximidade de uns vultos no outro lado da rua, [...] assustou-o. Eram quatro ou cinco figuras, talvez adolescentes, fumando, e uma risada artificial chegou até ele, junto com um olhar. Ele apressou o passo, [...] Um dos adolescentes parece que atravessava a rua em direção a ele, e ele via somente o brilho do cigarro aceso que se movia em pêndulo. A luz providencial de um táxi salvou-o; fez um sinal e assim que o carro parou como que se jogou dentro dele, o coração disparado – pelo vidro traseiro, via a figura erguendo os braços, talvez desolada. (TEZZA, 2011, p.223)

A insegurança nos grandes centros urbanos pode ser vista nesta passagem. A desconfiança ante o grupo gera um sentimento de autossalvação na personagem que, ao avistar um táxi, pula para dentro do veículo a fim de escapar do encontro com os rapazes na rua. No cotidiano das grandes cidades, o carro serve como meio de segregação social (SENNETT, 2008), sendo utilizado como espaço de proteção e conforto, em contraponto ao ambiente externo perigoso e sujeito a intempéries.

A esse respeito, Baudrillard (*apud* DELLE DONNE, 1990, p.200) afirma que

toda a grande cidade é hoje a imagem do mundo inteiro, espaço homogeneizado sob o signo da coexistência pacífica e, ao mesmo tempo, da discriminação dos *ghettos* do terceiro mundo. A cidade, o urbano, é um espaço-tempo neutralizado, homogeneizado, um espaço-tempo de indiferença, e no conjunto um espaço-tempo do aprofundamento das diferenças, da segregação crescente dos *ghettos* urbanos, do desterro dos bairros, das raças, de certos grupos etários: o espaço despedaçado dos signos distintivos.

Através das palavras do estudioso, percebemos ser a cidade esse local ambivalente que propicia tanto o convívio harmônico entre as pessoas como também o acirramento das diferenças sociais, raciais, ideológicas, etc., unindo e afastando os que nela habitam. Não só Curitiba, mas qualquer cidade apresenta-se como esse *locus* da indiferença para com o outro, como mostra a atitude do fotógrafo ao querer distanciar-se do grupo de adolescentes que vinha em sentido contrário ao seu.

Ao descer do táxi, ele reafirma sua inaptidão para reconhecer o local em que se encontra:

Atravessou a rua, momentaneamente confuso com a geografia – mais alguns passos e se perguntou no escuro: Esta é a Comendador Macedo ou a Nilo Cairo? – até que três minutos depois se viu diante do Edifício Liberdade, e ele deu dois passos para trás, como quem chegou cedo demais ao seu destino [...] olhando em torno como quem custa reconhecer, afinal, que sim, é exatamente aqui que você queria chegar depois de todas essas voltas, [...] (TEZZA, 2011, p.245)

Tal qual um autômato, o fotógrafo percorre o labirinto urbano sem saber claramente o seu destino. Contudo, o ponto de partida é o ponto de chegada para ele: o prédio de Íris, lugar em que começara e também terminara o dia. Após caminhar e olhar a cidade ao seu redor, o fotógrafo está à procura de sua Ariadne, como um verdadeiro homem labiríntico.

A analista Mara, por sua vez, anda pela cidade no final do dia e também fotografa, por meio da câmera-olho, cenas do cotidiano urbano que trazem signos antes nunca vistos:

Na marquise do Correio Velho passou por um estreito pátio dos milagres, cuja existência discreta só agora ela percebia, como quem se esforça para pensar em outra coisa: velhos de muletas, velhas com crianças no colo, vendedores de loteria, doces, esmolantes e molambentos, um breve espaço sujo entre os jornais das bancas, as paradas dos ônibus, as figuras sobreviventes, a sombra espessa de uma árvore arruinada, [...]. (TEZZA, 2011, p.150)

O narrador machadiano de *Esau e Jacó* já asseverava nas primeiras linhas do romance: “nem todos podem dizer que conhecem uma cidade inteira” (MACHADO DE

ASSIS, 2008, p.1075). Idêntica constatação é feita por essa personagem ao fixar sua câmara-olho nos detalhes desta cidade-labirinto com o intuito de não pensar nos problemas da paciente Íris. O pátio dos milagres era-lhe antes totalmente desconhecido, talvez por estar em local de difícil acesso ou visibilidade estreita. A riqueza de detalhes descobertos nessa travessia desapressada pela urbe faz com que Mara vislumbre novas perspectivas do próprio lugar em que habita. A dificuldade em se conhecer toda uma cidade advém das constantes transformações por que passam os grandes centros urbanos ou mesmo da correria a que nos sujeitamos diariamente, bitolando, assim, nossos percursos e olhares. Em relação a esse espaço, impõe-se a referência do romance *Notre Dame de Paris*, de 1831. Nele, o escritor Victor Hugo nomeia um bairro parisiense de “Pátio dos Milagres”: “cidade dos ladrões; asilo monstruoso onde o boêmio, o frade que abandonou o hábito, o estudante que abandonou as aulas, os birbantes de todas as nações [...]; de todas as religiões, judeus, [...], cobertos de chagas fingidas, mendigando de dia, transformando-se de noite em bandidos” (HUGO, s/d, p.31). A semelhança entre os tipos humanos encontrados nos dois locais aponta marcas da segregação urbana e da formação dos *ghettos* nas grandes cidades, espaços isolados em que predominam a violência e o abandono, como mostram as duas narrativas.

Mais adiante, a analista se depara com uma diversidade de tipos destoantes no tempo e no espaço: “A poucos metros, alguns artesãos – meio hippies, meio ciganos, meio sujos, ela pensou, defendendo-se do racismo provável: são apenas morenos; são apenas sobreviventes – ofereciam badulaques de metal, dois homens, uma mulher, como que arrancados dos anos 70 para a boca do século XXI” (TEZZA, 2011, p.151). A plural composição urbana parece-lhe tão estranha que o incomum na imagem daqueles vendedores ambulantes faz com que os mesmos sejam vistos como seres “fora de lugar”, pertencentes a uma época remota. Para Sennett (2008, p.360), “as pessoas não acolhem as diferenças, a dessemelhança cria hostilidade, a melhor expectativa está na tolerância”. Desta forma, o diferente é visto como hostil aos olhos de Mara, que apenas aparenta tolerar a cena, pois classifica-os como sobreviventes naquela selva urbana.

De acordo com Willi Bolle (2000, p.400), as “grandes cidades [...] simbolizam riqueza e progresso, ao mesmo tempo em que se transformam em imensos formigueiros humanos, superpovoados, cada vez mais inchados: megalópoles, onde se acumulam o ouro e a sucata da humanidade”, e tornam-se o local por excelência onde convivem seres dos mais variados tipos. A última cena urbana avistada por Mara lança luz a um problema comum das grandes cidades: a mendicância. Sentada em um banco de praça, a analista lembra-se das filhas, enquanto percebe as pessoas ao seu redor:

Alguém parou pedindo esmola com uma ladainha cansada mas ansiosa, dinheiro para pegar um ônibus de volta para a cidade dele, a casinha em que viviam pegou fogo, e ela apertou a pequena bolsa sem olhar para o homem, levantando-se dali enquanto ele continuava mentindo; desviou o olhar de uma mulher que também se aproximava de mão estendida [...]. (TEZZA, 2011, p.152)

Sem olhar para o homem que contava a “falsa” história triste de sua vida a fim de conseguir alguns trocados, Mara levanta-se e sai de perto, segurando firme sua bolsa, contudo, outra mulher já se aproximava com a mesma intenção. Nos dois encontros, a analista desvia o olhar daquelas criaturas, dando mostras de indiferença – prática esta comum entre as pessoas nas cidades.

Conforme o sociólogo Erving Goffmann (*apud* SENNETT, 2008, p.368), “a desestimulação defensiva influencia as pessoas até mesmo nos locais por onde elas caminham, isto é, o modo como elas administram seus corpos nas ruas: ao olhar de relance segue-se um posicionamento que acarrete o menor risco de contato físico”. A rapidez com que a analista levanta e foge daqueles pedintes vai ao encontro desta lógica de autodefesa praticada nos grandes centros urbanos, pois, como complementa Sennett (2008, p.368), “é possível reduzir-se a complexidade da experiência urbana – afastando-se dos outros, mediante um conjunto de clichês, o cidadão sente-se mais à vontade; ele pressente a realidade e desloca o que lhe parece confuso ou ambíguo”. Fugir do contato é a saída de Mara frente àquela situação de desconforto na qual se encontra ao ser abordada por pessoas pedindo dinheiro em uma praça da cidade.

Lídia e Duarte, ao contrário de Mara, dirigirem-se para o cinema na sessão da tarde e também se deparam com tipos comuns das grandes cidades: “E de repente, subindo quatro degraus entre dois mendigos que conversavam tranquilos ali sentados, um em cada ponta da escada breve, viu-se diante do Cine Luz” (TEZZA, 2011, p.74). A diferença econômico-social é igualmente registrada pela câmera-olho dessas personagens. Após despedir-se de seu professor, Lídia vai em direção à escola da filha, mas no caminho se vê diante de outros tipos: “– Tenho de buscar Alice – ela disse em voz alta o suficiente para atrair o olhar curioso do catador de papéis que descansava ao lado de seu carro lotado de lixo sob a marquise do prédio azul” (TEZZA, 2011, p.136). Mendigos, pedintes, vendedores, artesãos, catadores ganham o espaço das ruas que, muitas vezes, constitui seu próprio lar. Por outro lado, a fisionomia urbana revela-se, aos poucos, nesses retratos feitos nos mais diferentes trajetos citadinos.

Caminhando pela cidade, após a sessão de cinema, Duarte tenta entender o que se passou entre ele e sua aluna Lídia e apreende a escrita urbana por meio dos tipos singulares nela habitados:

Uma mulher passava rapidamente com um carrinho de bebê; crianças pobres subiam no canhão da Segunda Guerra, aos gritos; uma delas se aproximava dele para pedir esmola e ele se levantou imediatamente. Estava a três quadras de casa, ele calculou. Já estou perto.

- Tem um dinheirinho aí, tio?

Fez que não, sem olhar para o menino, apressando o passo. (TEZZA, 2011, p.103)

A indiferença para com o outro é característica do individualismo moderno. O professor responde negativamente ao pedido do menino e sequer olha para ele, fato este que está em consonância com a desigualdade econômico-social presente nos grandes centros urbanos. Conforme as pesquisas de Sennett (2008, p.358), “a multiplicidade não incita as pessoas a interagir”. É o que acontece com Duarte ao apressar seu passo e nem ao menos olhar para o garoto que lhe pede “um dinheirinho”. Mais adiante, em seu percurso, o professor avista outro pedinte, agora um tanto quanto bizarro:

parado na esquina da Benjamin Constant, os olhos acompanhando o andar ostensivo, de certa forma militar, da perna mecânica, nua, engrenagens à mostra – clact-clact! – de um mendigo avançando para ele como o soldado sobrevivente de uma guerra, a mão exigente estendida, um refugiado da Bósnia, ele pensou, reprimindo o riso estúpido daquela perna absurda pedindo esmola como uma instalação da Bienal, e desceu a rua cheia de árvores, sem responder, [...]. (TEZZA, 2011, p.105)

A mendicância nas ruas da cidade é percebida pela câmera-olho do professor, que registra os detalhes do estranho pedinte, com a perna mecânica à mostra, o qual confiava na compaixão humana para receber alguns trocados. A interação interpessoal não é favorecida pela variada composição humana de que são feitas as metrópoles modernas, como afirmou o estudioso Sennett (2008), pois, nas duas situações, o “diferente” é ignorado pelo professor que acelera sua marcha rumo ao conforto do lar, da mesma forma que fez sua esposa anteriormente em situação similar.

Duarte capta ainda outras cenas que focalizam atores sociais pertencentes à categoria do “refugo humano” (BAUMAN, 2005):

descobriu na escuridão da rua um negro seminu puxando uma carroça de papéis, latas de alumínio, tubos plásticos, o lixo reciclável, uma carroça alta como a carroça de feno de Hieronymus Bosch (Jesus te Ama aos céus, sobre a miséria humana); e no alto do feno, a criança acomodada sobre um trono de papelão. Como um animal

dócil e esforçado, o homem puxava aquilo contra a leva de carros que, já em boa parte civilizados, farejavam o obstáculo, tateavam o caminho, desviavam-se, às vezes com lentidão respeitosa, surpreendentemente sem buzinar, daquela peça infernal arrastando o lixo – um respeito, talvez, ponderava Duarte, [...] o primor negro que arrastava aqueles – duzentos? trezentos? – quilos sem olhar para os lados, os músculos de Apolo reluzentes na escuridão sob os fachos de luz; ao chegar à esquina, o homem aproveitou um lapso de espaço em branco para, numa corrida infinitesimal, chegar à proteção do outro lado, sem derrubar a carroça que balançou com a criança ao alto, e seguiu, soturna e sólida, rua acima. (TEZZA, 2011, p.110-111)

A figura do *chiffonnier* ou trapeiro pode ser vislumbrada nesse retrato detalhado da cidade. “O apanhador de papéis ou catador de lixo, que recolhe tudo e nada ao mesmo tempo” (PESAVENTO, 2002, p.49) é fotografado pelo professor e revela mais um contraste urbano: a lentidão e precariedade das carroças, disputando espaço com os veículos modernos – os carros. A animalização humana é vista nesta passagem, uma vez que não há cavalos para puxá-la, mas sim um homem negro, forte e ágil, comparado ao deus grego Apolo, ao realizar aquele trabalho sobre-humano pelas ruas, levando tudo e, a um só tempo, nada de muito valor. Diversos contrastes sobrepostos nessa fotografia são revelados: carro *versus* carroça; animal *versus* homem; homem *versus* máquina; e mostram a essência ambígua da urbe composta por antagonismos, pois, conforme Sandra Pesavento (2002, p.225), esse fenômeno de coexistência e permanência do antigo e do novo, do passado e do presente faz parte do processo de modernização urbana tão comum nas grandes cidades.

O intertexto com a obra do pintor holandês Hieronymus Bosch (1450?-1516) intitulada “O carro de Feno”²⁵, a qual tem formato tripartite e compõe o “Tríptico do Feno”, não passa despercebido ao leitor, visto que a imagem remonta à mensagem do provérbio que diz: “O mundo é um monte de feno, cada qual tira o que pode”. No romance, a quantidade de lixo rejeitada por outros homens será reaproveitada pelo negro que dali tirará o sustento da sua família. Cada um usufrui, usufruiu ou usufruirá de maneira diferente daqueles objetos feitos de alumínio, de papel, de plástico, etc., isto é, bens materiais desejados pelo homem em quantidades cada vez maiores com vistas a saciar, momentaneamente, seus prazeres e caprichos. O lixo, como o feno, é o objeto da cobiça humana no mundo moderno. Desprezado em meio à cidade por aqueles que já tiraram dele seu proveito, ele passa a ser fonte de renda ao negro, que o arrasta em meio aos perigos do caótico trânsito urbano como um tesouro.

Repleto de signos bíblicos típicos do imaginário medieval, o tríptico boschiniano retrata a cobiça e o individualismo como impregnados no cerne da natureza humana. A

²⁵ O quadro original encontra-se no Museo del Prado, em Madri. Disponível em: < <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/el-carro-de-heno/oimg/0/> > Acesso em: 10 dez. 2014. (Vide ANEXO C)

personagem Duarte classifica aquela visão como “infernai” tal qual a obra de Bosch, que tenta mostrar os vícios humanos e sua derrocada inevitável. No quadro, como que impossibilitado de intervir nas ações terrenas, Deus apenas observa a degradação humana. Na narrativa, a frase entre parênteses também mostra o distanciamento do Criador, que apenas observa dos céus toda aquela miséria.

Ao sentar alguns minutos para ponderar sobre o que havia de real na experiência arrebatadora vivida no cinema, ao lado de sua aluna, o professor atenta para os marcos urbanos referenciados mais pela força do hábito do que pela função histórica neles contida: “Decidiu sentar no banco da pracinha do avião – ou praça do Expedicionário, ele conferiu na plaquinha azul o nome oficial do espaço por onde passava todos os dias – como quem se prepara, toma fôlego mental, para chegar em casa” (TEZZA, 2011, p.102). O nome real daquele lugar familiar era-lhe até então desconhecido. Duarte passa a saber a nomenclatura oficial ao lê-la na placa indicativa. Os estudos de Kevin Lynch (2006, p.04) vão ao encontro desta procura do ser humano por espaços conhecidos: “a necessidade de reconhecer e padronizar nosso ambiente é tão crucial e tem raízes tão profundamente arraigadas no passado, que essa imagem é de enorme importância prática e emocional para o indivíduo”. Identificar o que está à nossa volta faz com que a interação com o meio aconteça, propiciando os deslocamentos e o reconhecimento dos diversos pontos da urbe, a exemplo do que faz Duarte ao memorizar o nome do local por que passava diariamente.

Pelo vidro da janela de sua sala, Duarte revela querer ter o controle da cidade vigiando a todos através de binóculos potentes:

[...] os passos o foram levando para a janela. [...] vendo a cidade escura e aqui e ali uma janela ou outra se acendendo ou se apagando. Sempre desejou ter um binóculo potente – e uma perna quebrada como desculpa, e ele sorriu – para controlar a cidade inteira no painel desta janela, mas a ideia envergonhava-o tanto que jamais conseguiu sequer verbalizar o desejo. [...] Sentou-se e ficou imóvel contemplando a escuridão tranquila de Curitiba. (TEZZA, 2011, p.236)

O desejo nunca revelado pelo professor esconde a vontade de observar cada suspiro da sua cidade pelo recorte de sua janela. O acender e apagar das luzes na cidade escura encanta-o de tal forma que a pretensão de possuir binóculos para ter o domínio daquele espetáculo noturno torna-se um segredo guardado só para si mesmo. Sem poder concretizar seu anseio secreto, Duarte senta-se e apenas contempla a escuridão serena de sua cidade. A intertextualidade com um dos clássicos de Alfred Hitchcock – *Janela Indiscreta*, de 1954 – faz-se presente nessa passagem e não poderia deixar de dialogar com a temática de cunho

fotográfico que permeia a narrativa, já que o protagonista do filme também é um fotógrafo de profissão que, impedido de exercer seu ofício, por estar com uma perna quebrada, observa os vizinhos através de sua janela com o *zoom* de sua câmera. Em ambas as narrativas, há a mudança de foco das duas personagens, as quais, acostumadas à rua, estreitam sua visão com o enquadramento da janela e passam a “se deparar com outro tipo de espetáculo, o show da vida das pequenas criaturas que inundam o mundo das metrópoles” (KUSTER, 2009, p.12). Sobre esse redimensionamento do campo de observação, Francis Montcoffe (*apud* KUSTER, 2009, p.12) afirma que no filme

O olhar que exercer-se-ia a partir de uma “front window” captaria apenas a vida turbulenta e, de uma certa forma, indefinida da rua e da cidade. Este perceberia as manifestações ritualizadas e teatralizadas da existência urbana, enquanto o olhar que parte da “rear window” assiste ao espetáculo de uma população liberada do jogo social, e que pode ser, enfim, ela mesma. [...] A “rear window” revela, por conseguinte, a verdade desses seres, enfim desembaraçados de toda hipocrisia social.

Penetrar o detalhe é o desejo das personagens tanto no filme quanto no romance. O narrador, que compila esta coletânea de fotografias, utiliza uma espécie de telescópio para aproximar a história de cada uma das personagens e projetá-las nas páginas de seu álbum, retirando assim suas máscaras sociais.

Ser observado e observar o outro são práticas frequentes nos grandes centros, uma vez que controlar o outro ou o espaço que nos cerca tornou-se lugar-comum na contemporaneidade, haja vista a quantidade de câmeras de vigilância espalhadas pelas cidades, prometendo trazer a almejada segurança aos cidadãos em suas travessias. Acerca desse controle sobre o outro referido tanto no romance quanto no filme, Michel Foucault (1987, p. 225-226) nos lembra que “o panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder”. O panóptico referido por Foucault é um dispositivo de vigilância criado por Jeremy Bentham, com a finalidade de “domesticar” os corpos em diversos estabelecimentos de ordem (prisões, escolas, fábricas, dentre outras). A relação de poder existente nesse desejo inconsciente de observar o outro fica explícita, pois, ao conhecer os passos e hábitos alheios, conseguimos estar um passo à frente de suas intenções e, por conseguinte, exercer um domínio antes inexistente.

Ao contrário do fotógrafo, a capacidade de reconhecer e dominar o ambiente aparece na figura do traficante, que precisa reconhecer pessoas e locais a fim de exercer sua influência nociva. Após o *happy hour*, Íris volta para casa acompanhada de um amigo. Nesse instante, ela avista o traficante e descreve o seu domínio naquele pedaço da cidade:

Na esquina, ela viu, já sem surpresa, o pequeno traficante, como sempre, a controlar a sua geografia universal, o guardador de gentes com a medida do guardador de carros, território que começava na praça do Café Teatro e avançava quem sabe até a igreja de Guadalupe, oito ou nove quadras e algumas transversais escuras e pulsantes [...]. (TEZZA, 2011, p.211)

A imagem do guardador de gentes que procura suas vítimas para fornecer prazer imediato a um alto custo – o do vício – está registrada nesse retrato, bem como a sua habilidade em situar-se em um pedaço de território definido e bem conhecido por ele. Ter o controle total do espaço e das gentes que por ali circulam faz-se necessário, tendo em vista que, por estar transgredindo a ordem preestabelecida, precisa saber onde ficam as rotas de fuga para qualquer eventualidade.

Nesses recortes feitos por diferentes olhares sobre a cidade, delineia-se a fisionomia da cidade-labirinto, a qual envolve e dispersa a todos por suas veias e artérias, provocando encontros e desencontros; contatos desejados e indesejados; infinitos cruzamentos com o emaranhado de existências humanas que compõe aquele “tecido urbano camaleônico” (SENNETT, 2008, p.363). A cidade, ao mesmo tempo em que propicia o contato, provoca o acirramento das diferenças no mundo moderno, contribuindo para a segregação social e criação de estereótipos sociais. A massa multifacetada flagrada e ampliada pelas lentes das câmeras revela a *mélange*²⁶ humana de que são formadas as cidades (PESAVENTO, 1996).

Os contrastes típicos dos grandes centros urbanos são facilmente detectados pelos olhares dos narradores-fotógrafos e servem como mote para reflexão a partir da “photomania”: os meios de transporte; variados tipos humanos em trânsito pela urbe; a mendicância; o mercado informal; o tráfico de drogas; a prostituição, enfim, componentes cada vez mais frequentes nas cidades que integram o painel urbano multifacetado.

3.2 “Photomania” do outro

- *Em que espelho ficou perdida a minha face?*
(Cecília Meireles)

²⁶ Expressão de Sandra Jatahy Pesavento em seu livro *O espetáculo da rua*.

A ciência de interpretar e/ou entender o outro por meio da fotografia, seja ela mental – grupo de imagens ou cenas contidas na memória –, seja ela real – impressa no papel em cores ou em preto e branco – perpassa o comportamento de todas as personagens do romance. A “photomania” (termo emprestado de nosso protagonista) é, pois, a arte de desvendar tudo aquilo que, à primeira vista, ou ao primeiro *flash*, não foi totalmente compreendido. Sendo assim, diversos “photomantes” se fazem presentes ao longo da narrativa, por vezes, interpretando o mundo e situações ao seu redor, outras vezes, tentando entender a si mesmos.

O sociólogo Georg Simmel (*apud* GOMES, 2008, p.75) “examina a metrópole como uma rede complexa e entrelaçada – um labirinto em que as interações transitórias, fugazes e fortuitas se inscrevem e requerem somente parte da personalidade dos indivíduos para seu envolvimento”. Deste modo, são flagrados encontros vários neste romance: casuais, inusitados, marcados, indesejados e, a cada passo, as personagens procuram entender aquela experiência vivida no labirinto curitibano, ao mesmo tempo em que repensam suas próprias vidas e pessoas que gravitam ao seu redor.

Na tentativa de decifrar o outro, o universo fotográfico, propriamente dito, é utilizado pelo protagonista nos doze fotogramas nos quais ele é o foco. Nesse sentido, é necessário saber que há seis fotogramas da personagem Íris, três de Lídia, três de Duarte e um apenas de Mara, totalizando vinte e cinco. Além das vozes das personagens, temos uma outra câmera-olho que fotografa e registra as peripécias das personagens da narrativa em cada um dos fotogramas. Destarte, a “*photomania*” do outro acontece entre as personagens que tentam compreender as demais (ou outrem) pela reprodução imagética armazenada na memória. Contudo, tais interpretações são organizadas e aproximadas ao bel-prazer do narrador – também fotógrafo –, que dá forma a uma sequência de cenas e vidas entrecruzadas.

Nos dois trabalhos do seu dia, o fotógrafo utiliza a “photomania” como meio de entender as pessoas que fotografa e suas personalidades. Nesses momentos, a câmera ou o processo de revelação fotográfica servem como instrumentos de decodificação do outro que, frente a seus olhos, se apresenta.

No período da manhã, a sua primeira tarefa é fotografar Íris, pois já havia recebido duzentos dólares para tirar fotos da moça sem que a mesma notasse que estava sendo fotografada, trabalho inusitado a esse profissional. Ao aguardá-la sair do prédio, ele chamava a atenção de outro homem parado em frente ao edifício. Sentindo-se acuado pela situação desconfortável, ele imediatamente se refugia atrás de sua câmera:

O desocupado continuava lá, olhando para ele [...] Resolveu contra-atacar, vagamente suspeitando de alguma conspiração, mas isso era ridículo. Quem sabe? Agora na ofensiva, sem tirar os olhos do desconhecido, que talvez esperasse algum sinal, abriu a bolsa e trouxe de lá a máquina, um gesto de defesa que se tornava um ataque, e com algum prazer ele foi sentindo a transformação do desconhecido [...] O fotógrafo desengatou da câmera a grande-angular, sempre com os olhos fixos no desocupado, e colocou (sentindo o estalo do encaixe nas mãos) a teleobjetiva. Sentiu-se seguro. Focou o rosto distante do desconhecido e lentamente o arrastou para perto, avaliando a metamorfose daquela face agora acuada atrás dos vultos dos carros; segurou-o firme, aproximou-o ainda mais, quase podia sentir o tremor daqueles olhos, a respiração subitamente assustada que vinha de lá, [...]. (TEZZA, 2011, p.11-12)

Como uma verdadeira arma de defesa, a máquina fotográfica torna-se o porto seguro do fotógrafo que, uma vez ameaçado, não titubeia em sacar sua câmera e apontá-la na direção do inimigo. Da mesma forma que uma arma de fogo, ele a desengata, sente o encaixe, mira o seu observador por trás da lente de alcance e, em seguida, percebe a mudança de expressão do seu oponente desconhecido. A máquina-armaserve de auxílio e estratégia de reconhecimento daquele estranho ameaçador pelas artérias da urbe e, com ela, vence, enfim, a batalha, sentindo “o pequeno prazer de perseguir o desconhecido e fazê-lo sumir só com o poder de sua lente” (TEZZA, 2011, p.13).

Descumprindo a ordem inicial de fotografar sem ser visto, o profissional sobe até o apartamento de Íris e faz as fotos com o consentimento da jovem, que, minutos antes, rompera com um caso amoroso. Contudo, sua análise acerca da moça inicia antes mesmo de sacar a câmera da bolsa:

O sorriso tinha todos os dentes – uma imagem muito bonita, avaliou o fotógrafo, [...]. O sorriso de Íris [...] se esvaiu, ainda que não em completa antipatia; talvez cansaço. Ele viu num segundo uma sequência-relâmpago de fotos, não dela, como devia, segundo o contrato, mas de dentes, piercings e umbigos e pés (ela estava descalça).

[...] o fotógrafo se perguntava sempre: A luz? De onde vem a luz? – e ele mais uma vez olhou em torno, avaliando já um pouco mais do que a luz, a aposta, pelos detalhes, de que ela mora sozinha aqui, o que o tranquilizou um pouco, [...]. (TEZZA, 2011, p.28-29)

Nesse contato inicial, o fotógrafo observa a moça e, analisando seu sorriso, antevê fotografias de diferentes partes do seu corpo: são recortes quadro a quadro que talvez facilitem sua leitura do todo. A seguir, ele, como de costume, procura a entrada de luz daquele ambiente e nesse mesmo instante, pelas evidências encontradas ao seu redor, conclui que a jovem mora sozinha, sentindo-se aliviado pela descoberta.

As fotos tiradas de Íris em sua residência não são as únicas feitas dela naquele dia. Após sair do prédio e errar a direção de onde havia estacionado seu carro, ele retorna ao

mesmo local depois de algum tempo e revê a moça, agora na calçada do edifício, e “sem olhar para a bolsa, trocou o filme e a objetiva da máquina [...] disparou duas fotografias e esperou um, dois, três carros que voavam entre eles [...] Disparou mais duas, três, quatro, cinco fotos, sentindo o prazer que sempre sentia ao ouvir aquele curto gemido do diafragma” (TEZZA, 2011, p.40-41). Ao chegar em casa, após o almoço em família, a tentação de revelar o filme domina-o: “senti o impulso de revelar de uma vez as fotos de Íris, enterrar os 200 dólares e esquecer para sempre esta história. Não, talvez seja outra coisa: não minta para você mesmo, [...] você quer revê-la, agora com todo o tempo, a atenção e o cuidado do mundo” (TEZZA, 2011, p.66). A moça e todo o mistério que envolvia o pedido de fotografá-la mexiam com esse homem que utiliza a “photomania”, a fim de compreender e desvelar toda a aura enigmática que a cercava.

O ritual, que antecede a revelação das fotos em um laboratório improvisado nos fundos do seu banheiro, traz-lhe paz, pois ali dentro “só cabia uma pessoa, o que é uma bênção” (TEZZA, 2011, p.64). O escuro daquele local dialoga com sua essência obscura, no entanto, é dali que saem, vívidos e iluminados, os retratos feitos por ele. Diversas “photomancias” se anunciam a cada etapa do processo de revelação do rolo do filme:

Nem Lídia me conhece; ninguém. Eu mesmo não me conheço, ele pensou, mas isso pode ser uma vantagem. Por enquanto, vou escapando pelas frestas. [...] talvez eu não queira mesmo mais luz – e ele sorriu [...] enquanto dissolvia o revelador, calculando em seguida a proporção da água. Proporção um por um. Assim que deve ser a vida: uma proporção, ele divagou. A certeza de que as coisas estão chegando ao fim. [...] As coisas vão se deteriorando. (TEZZA, 2011, p.81)

Um ser desconhecido – tanto aos outros como a si mesmo – é a primeira revelação que surge ao adentrar o breu daquele “buraco”, como o chama Lídia. Nem ao menos a sua esposa o conhece, e essa característica poderia ser-lhe, de alguma maneira, vantajosa, cogita o fotógrafo. A segunda conclusão a que chega é acerca da vida, a qual deve ser uma proporção tal qual a medida de água necessária na química usada para fazer surgir as imagens dos fotogramas, bem como a efemeridade da mesma, que sempre encontra seu fim.

Em seguida, lembra-se de Íris e rememora os instantes em que esteve ao seu lado, ao mesmo tempo em que tenta desenrolar o fio daquela que seria sua musa, pois, como diria Nietzsche (*apud* GOMES, 2008, p.68), “um homem labiríntico nunca procura a verdade, mas apenas a sua Ariadne”:

Lembrou-se dela, frágil, no recorte da luz da cozinha. Depois, os olhos em direção aos olhos dele através da lente 100 milímetros [...] aquele delicado bicho do mato

transbordante de tensão e de controle, [...] indecisa ainda entre a paz e a guerra, alguém que talvez queira se domesticar mas não sabe se isso será um bom negócio e por isso toda a pele se eriça mesmo quando os olhos se entregam aos olhos da fotografia. Ele não quis pensar mais nessas fotos antes de vê-las: talvez toda a minha depressão, fantasiou ele, esteja na distância entre o sonho e a sua imagem. Quando revelei a última fotografia que, de fato, era a imagem sonhada? (TEZZA, 2011, p.82-83)

A “photomania” de Íris está posta. As tentativas de desvelar esse ser tão instigante aos seus olhos fazem com que um retrato imaginário da moça surja naquela escuridão, hábito este rotineiro para ele toda vez que sonha com a imagem antes de a mesma aparecer no papel. Esse costume certifica o homem labiríntico definido por Nietzsche, pois, ao confundir imagem real e imagem sonhada, o fotógrafo não está atrás da verdade, mas, sim, do fio de sua Ariadne.

Ainda em seu laboratório, o fotógrafo faz a “photomania” de seu pai, que tinha vindo visitá-lo após o almoço e aguardava-o na sala. Algum tempo depois, o pai bate na porta para dar-lhe o recado de um telefonema sobre o trabalho pré-agendado para o turno da tarde, porém o filho proíbe sua entrada para que o processo de revelação, que estava quase concluído, não fosse prejudicado:

- Não posso agora, pai. Por favor, não abra a porta.
E o timer disparou. [...]

Mas não se queixava do pai. Um pai sem densidade, felizmente; opaco, mas suave; um pai em meio-tom, de pouco contraste; um pai discretamente à espera; uma espécie de sobrevivente na penumbra. Alguém que vê o filho e aguarda, com um mínimo de interferência, para conferir o resultado. [...] Tudo em torno do meu pai, ele pensou, é mais forte do que ele, e ele, sabiamente, se deixa levar. Um mínimo de dor de cabeça, de ansiedade, de decepção, de desespero, de alegria, de sentimento de horror, de felicidade e de infelicidade. Talvez eu seja um pouco assim, ele pensou, de olhos fechados: mas eu não me aceitei assim como ele se aceitou. (TEZZA, 2011, p.86-87)

Ao realizar a análise do pai, o fotógrafo enxerga-se a si mesmo. Uma “photomania” em espelho é antevista por ele, pois as atitudes do seu progenitor são refletidas no seu próprio comportamento: um pai na penumbra, como ele mesmo vive e prefere a escuridão, distanciando-se propositalmente da luz; a inércia do pai que “se deixa levar”, como ele também age em relação a tudo na sua vida. Apesar de não se aceitar desse modo (ao contrário do pai que se conforma em ser assim), ao analisar a figura paterna, o fotógrafo faz uma autoanálise e realiza, portanto, duas “photomancias”: ao tentar entender o outro, reconhece a si mesmo.

Dentro de um táxi, no final daquele dia, a imagem do pai retorna ao seu pensamento ao lembrar que o mesmo não sabia dirigir: “O sonho de alguém que nunca soube

dirigir bem, ele pensou, lembrando a figura do pai, este sim, nunca dirigiu na vida – e nem a vida, completou; mas agora é azedume” (TEZZA, 2011, p.242). Novamente, a “photomania” que faz da figura paterna é a sua, posto que ele também não dirige a própria vida, é apenas levado ou arrastado por ela, apesar de saber dirigir automóveis, ao contrário do pai.

O tio Gustavo – seu mestre na arte fotográfica – também é alvo dessa prática e é lembrado sempre que adentra naquele laboratório, pois dele herdara “praticamente tudo que está ali, até mesmo o tique-taque do velho timer” (TEZZA, 2011, p.84). A “photomania” acerca de seu mentor mescla-se às reminiscências de seu tempo de aprendiz de fotógrafo aos quinze anos: “O tio era o irmão de sua mãe, o alemão de quem ele herdou nada exceto o talento de revelar, o senso de medida da escuridão. [...] Um homem obsessivamente correto e com um apurado sentido de punição. Ao mesmo tempo, capaz de uma imensa generosidade que se disfarçava em trabalho” (TEZZA, 2011, p.85). Tudo ao seu redor lembra o velho tio e, com ele, retorna à sua memória um episódio de injustiça que cometeu na infância ao esquecer a chave do laboratório no casaco e, em decorrência desse lapso, ocasionar a demissão da empregada, acontecimento este jamais revelado ao “tio justo, que nunca teve família, nem filhos, só projetos e soluções totalitárias, porém bem-intencionadas, para o mundo inteiro” (TEZZA, 2011, p.87).

A “photomania” aplicada à esposa e, outra vez, a si próprio acontece no seu deslocamento de volta para casa dentro do mesmo táxi:

Lídia é arrogante, ele concluiu subitamente, como quem descobre a chave, não pelo que ela dizia [...], mas pelo modo; é como se nos três ou quatro últimos anos de nossas vidas eu já não fosse suficientemente bom para as ambições dela; ela sabe pensar; eu sou confuso. Ela pensa; eu vejo. Ela é nítida; eu sou fora de foco. Ela parece tranquila; eu tenho um fio de ressentimento que tange todos os meus gestos. Ela é bonita; eu sou um homem – mas não completou: uma batida de carros adiante obrigou o motorista a parar num breve congestionamento, [...]. (TEZZA, 2011, p.155)

As diferenças entre ambos são analisadas pelo fotógrafo ao longo de seu percurso por meio da sua câmera-olho, a qual contrabalança as qualidades e os defeitos de cada um naquele relacionamento conjugal. “Confuso”, “fora de foco”, ressentido são alguns dos adjetivos negativos dados a si e antepostos aos atributos positivos da esposa: nítida, sabia pensar, tranquila, apesar do modo arrogante com que ela vinha agindo ultimamente.

Lídia é de novo foco de análise, no entanto, desta vez, ela já está posta para “fora de sua vida”:

Estava pensando em Lídia como alguém já fora de sua vida; [...]. Uma placa de bar o levou a imaginar sua nova profissão: PHOTOMANCIA. O que ele, um dia, gostou em Lídia? A nitidez da foto. Sim, nenhuma pessoa era tão parecida com a própria fotografia quanto ela, ele lembrou. Você vê a foto e apreende alguém, que vem a ser exatamente a pessoa real que você vê em seguida; até o jeito de respirar, ele murmurou com outro sorriso, [...]. Fotografou-a muitas vezes e a cada quadro chegava mais perto dela. O que, talvez, alguém o acusou, seja o modo que você descobriu para não tocar em ninguém. A fotografia faz isso por você. (TEZZA, 2011, p.157)

Ainda dentro do automóvel e sob o olhar curioso do taxista, a personagem reflete mentalmente acerca de sua aptidão em captar a essência daqueles que fotografa, o que ratifica sua nova opção profissional: a “photomancia”. A esposa é perfeitamente compreendida por ele a partir das diversas fotos feitas dela em sete anos de convivência. Entretanto, ao mesmo tempo em que se aproximava de Lídia, a distância entre eles aumentava: é como se, ao desvendar o retrato, o objeto de sua lente – tão bem entendido no instante de ler as imagens – se afastasse gradualmente. Nesse caso, uma “photomancia” às avessas é o que nosso profissional realiza, uma espécie de maldição ligada ao dom natural que acredita ter ao entender mais as pessoas pelos retratos do que frente a frente.

Outro momento em que percebemos sua ciência posta em prática é quando fotografa o deputado no turno da tarde. Ao tentar descobrir o véu daquele ser ambíguo – conhecido e desconhecido ao mesmo tempo –, o fotógrafo, por meio da lente de sua objetiva, busca ler o político:

O fotógrafo, discreto, abriu o zíper da sacola e tirou de lá a máquina. Erguendo-se, câmera em punho:
 - Você se importa?
 O deputado não respondeu. Continuou:
 - Uma das coisas que me deixam em pânico é que o Brasil hoje é um país esotérico. Essa vulgarização – e o flash iluminou seu rosto – mas você não está me ouvindo, Rodrigo!
 Com a máquina, o fotógrafo sentiu-se mais seguro. Sorriu:
 - É o meu modo de entender as coisas. Continue falando que estou ouvindo tudo.
 (TEZZA, 2011, p.127)

Uma vez mais ele se sente seguro atrás de sua câmera fotográfica e inicia a ciência por ele mesmo pensada: a “photomancia”, já que, para perceber a essência do seu fotografado, faz uso dos *closes* e enquadramentos de sua lente com o propósito de desvendar o outro que está diante de si. Entretanto, nosso protagonista-photomante depara-se com alguém realmente preocupado com o povo:

O fotógrafo, girando o anel da objetiva, aproximou os olhos do deputado de seus olhos e avaliou-os demoradamente. [...]

São olhos sinceros, ele pensou, afastando-os de novo para enquadrar o conjunto na fotografia grave, séria e cívica: um homem que tem um projeto político para melhorar o Brasil e o mundo (talvez mais para melhorar o mundo do que o Brasil), e bateu a fotografia sob o sopro fugaz de felicidade, alguém que encontra, em algum momento, uma ligação mais densa com outra pessoa: um pedaço de infância, um trecho da memória, uma noção partilhada de valor. (TEZZA, 2011, p.128-129)

A descoberta de “olhos sinceros” através da lente fotográfica desperta sentimentos nobres naquele profissional que consegue perceber um elo comum entre ambos, uma sensação que os aproxima de alguma maneira. A essência do deputado só é notada quando ele pega sua câmera e passa a realizar dois papéis concomitantes: o de fotógrafo e o de photomante, assim como já havia feito no encontro com Íris. A partir disso, percebemos a sacralização de seu saber por meio do seu trabalho, através do qual consegue revelar tudo e todos. Magia e ciência parecem andar juntas em sua carreira conferindo-lhe o dom de ser “mensageiro da identidade” (TEZZA, 2011, p.13). Contudo, a utilização da ciência que criara em benefício próprio não lhe é permitida, pois, segundo o fotógrafo, “uma lente macro sobre mim mesmo, [...], apenas deforma; não revela nada” (TEZZA, 2011, p.244).

As demais personagens também fazem uso da “photomania”, tornando-se, por sua vez, photomantes; todavia, os registros advêm de imagens mentais captadas pela câmera-olho, já que a única personagem a portar uma máquina fotográfica em toda a narrativa é o fotógrafo. Decifrar o outro como modo de entender mais densamente as relações estabelecidas ao longo da vida ou em apenas vinte e quatro horas é hábito de todas elas.

A personagem Lídia realiza a primeira “photomania” de seu esposo ao vê-lo próximo à universidade, após ter encontrado seu nome na lista dos aprovados para o mestrado:

[...] e quando olhou à frente, lá estava ele, na Doutor Faivre, de máquina em punho, com aquele andar inseguro e o jeito ensimesmado de sempre, [...] Quase o chamou, mas controlou o reflexo; melhor testar o sexto sentido dele, para descobrir mais uma vez que, aos olhos dela, ele não tinha sexto sentido, ele não tinha mais sentido algum; ele jamais me veria do outro lado da rua, ela pensou; ele só tem os dois planos da fotografia. O mundo e a vida se penduram na parede – são coisas que não podem ser atravessadas pela nossa alma. (TEZZA, 2011, p.50)

Nesta passagem, a “photomania” é feita em tempo real por meio da câmera-olho em movimento que registra e projeta o outro, ampliando, neste caso, os seus defeitos. Talvez pelo desgaste daquela relação ou pela notícia do seu ingresso no mestrado, o olhar de Lídia apenas destaca aspectos negativos do marido, os quais se intensificaram com o tempo de

convivência, e agora parecem incomodá-la a ponto de afirmar que ele já não faz “mais sentido algum” em sua vida.

A personagem Íris, por sua vez, também tenta entender as pessoas ao seu redor com o intuito de, quiçá, conhecer um pouco mais a si mesma ao longo desse processo. O traficante, do qual ela já fora cliente, é alvo de sua análise minuciosa:

- Quer uma trouxa? Tenho umas bombinhas aqui.

Íris olhou a figura nos olhos: eram olhos aguados, desprovidos de expressão, ela pensou. Algo gelado – não; indiferente – como a cera. Isso: uma figura de um museu de cera. A plaquinha no pedestal: O Pequeno Traficante. Um pirralho loiro, com um topetinho ridículo sobre a testa curta. Alguém subnutrido na infância – nunca mais conseguiu repor os neurônios. Mais um pequeno filho da puta que vai morrer em breve. Olhou para baixo, onde ele estava:

- O que o idiota está querendo agora? Ir para a cadeia? (TEZZA, 2011, p.53)

Ao parar, com o propósito de observar o pequeno traficante (já seu velho conhecido), Íris vê um ser frio, indiferente, ausente de expressão e logo pensa na provável infância infeliz vivida por ele, fato este que remete, de algum modo, à sua infância traumática por ter sofrido abuso sexual do próprio pai. A proximidade com aquele sujeito que lhe causa asco e do qual tentava fugir sempre, mas, por muitas vezes, não conseguia, faz com que ela o encha de adjetivos pejorativos – “pirralho”, “ridículo”, “filho da puta”, “subnutrido”, “idiota” – como artifício para afastá-lo de si e, em seguida, ameaça chamar a polícia para prendê-lo. Ao imaginar a vida curta que ele teria, a jovem recorre às manchetes de jornais e telejornais que noticiam a baixa longevidade de pessoas ligadas ao tráfico de drogas nas grandes cidades.

Íris se autoanalisa o tempo todo como meio de fuga para uma possível depressão, pois, como ela mesma dizia: “o meu dia é frágil como uma porcelana, ela pensou, lembrando um poema; qualquer coisa pode quebrá-lo – este lado para cima, lembrou, e ergueu a cabeça olhando em frente” (TEZZA, 2011, p.56). Sua natureza frágil e delicada põe em risco as ações e os planos para um futuro promissor, longe dos vícios do cigarro e do pó, da relação fracassada com um homem casado e das lembranças da infância frustrada ao lado do pai pedófilo. Em razão disso, Íris procura encontrar em si mesma atributos que elevem o seu ego e não estraguem o seu dia:

Vinte e dois anos era um começo maravilhoso – e se ela errasse o passo, sempre é possível apagar tudo e começar de novo amanhã cedo porque a vida é comprida. Eu não estou condenada a coisa nenhuma, ela repetia quase em voz alta – talvez a única coisa sensata que ela ouviu da analista todo esse tempo e a todo esse custo, ela pensou; [...] sou uma menina agradável – o doutor Joaquim dizia gostosa, anos a fio ela era uma menina gostosa – ela pensou, mas não achou graça, alguma coisa

começava a trincar em sua própria imagem, a analista voltando à memória: você não está condenada a nada. (TEZZA, 2011, p.52-53)

A necessidade de autoafirmação é recorrente no pensamento desta jovem, que lança mão de estratégias como o autocontrole das emoções e repetição de conselhos e/ou elogios, a fim de não comprometer outro dia de sua vida e cair nas mãos do pequeno traficante, que espera apenas um momento de fraqueza para vender-lhe pó.

Ao retornar da universidade, feliz com o seu reingresso no curso de História, Íris é motivada a descobrir um pouco mais acerca do fotógrafo, após um telefonema indesejado do doutor Joaquim (seu ex-amante), questionando quem era aquele homem e por que ele estava no seu apartamento. Desligando o telefone bruscamente e puxando o fio da tomada, Íris chega a pensar que ele teria sido contratado pelo próprio doutor Joaquim, mas logo percebe que essa hipótese não fazia sentido e concentra-se na imagem do profissional:

Engraçado: não conseguia se lembrar exatamente do rosto dele. Ele parecia mais um vulto que uma pessoa. Não se ouviam os passos. Mas – talvez justamente por tudo isso, ela calculava – era alguém que pacifica, uma presença tranquilizadora, que não ocupa espaço. Um bom astral. [...] Como era mesmo o nome dele? Mário. Mauro. Marcos. Aliás, quem disse foi o porteiro, não ele mesmo. Má alguma coisa. Ele também não tem nome. Esqueceram de dar um nome a ele e ele foi crescendo sem nome nem sobrenome, perdido no mundo, uma sombra fotografante cheia de fotografias fotografadas e ela riu. Como era mesmo? Três mafagafinhos num ninho de mafagafos. Fotógrafos fotografados fotografantes. Três tristes tigres. (TEZZA, 2011, p.93-94)

Esta primeira “photomania”, um tanto vaga da figura do fotógrafo, revela alguém quase opaco, um vulto sem nome, que não ocupa lugar no espaço, uma “sombra fotografante”, marcas que tranquilizavam e pacificavam o ambiente aos olhos de Íris. Tais impressões são exatamente o que ele queria lhe passar, tendo em vista o estranho trabalho para o qual fora contratado: fotografá-la sem que ela soubesse. Entretanto, muito de sua verdadeira personalidade já é captada neste primeiro contato: alguém sem brilho, que prefere a escuridão; sem importância, já que sem nome; perdido no labirinto de sua própria vida.

Em um *happy hour* com amigos, Íris relembra dos instantes em que posou para as fotos da fictícia agência Copas pela manhã, analisa a situação inusitada e pondera acerca da profissão de fotógrafo:

E de repente surgiu o fotógrafo quase que em carne e osso diante dela, com a face sem rosto e a voz também tranquila, propondo aquelas fotografias que ela entregou a ele com tanta boa vontade. Como era mesmo o rosto dele? – ela tentava se lembrar. Como era o nome? [...] Mas ele fotografava com uma atenção, com um cuidado – num momento os dedos dele tocam-lhe o rosto tão absurdamente leves para dizer

“um pouquinho para cá – isso!”, e ela percebeu como o bom fotógrafo não olha exatamente para você, ele olha para a fotografia que ainda não existe e que tem apenas dois planos; [...] ele não vê você; ele vê a fotografia; ele vê aquilo em que você pode se transformar; ele é uma espécie de – e a ideia deixou Íris feliz – de cartomante das fotos, alguém que lê o futuro antes que o futuro exista. (TEZZA, 2011, p.172-173)

A aproximação do profissional, que revela a nossa imagem antes mesmo de vermos o nosso retrato impresso, com a cartomancia é análoga à feita pelo próprio protagonista ao criar a ciência da “photomancia”: “Veja, ele disse: tem a quiromancia, a cartomancia, mas não descobriram ainda a photomancia, com ph” (TEZZA, 2011, p.154). A sintonia entre essas duas personagens é fato: Íris e o fotógrafo são as únicas personagens a associar a fotografia com a leitura do futuro ou com a compreensão integral do ser fotografado; ambas estão diretamente ligadas ao universo fotográfico, posto que, de acordo com Barthes (2010), ele é o *Operator*, isto é, o fotógrafo propriamente dito, enquanto Íris é o *Spectrum*, ou seja, aquele ou aquilo que é fotografado, o alvo, o referente. O nome Íris, por sua vez, não poderia ser mais sugestivo – a metáfora percorre todo o romance, de cunho fotográfico. Eles são também as personagens que possuem mais fotogramas – doze do fotógrafo e seis de Íris. Portanto, estão em evidência na trama, bem como aos olhos do narrador-fotógrafo, o qual também ocupa a função de *Operator*.

No seu segundo encontro cara a cara com o fotógrafo, a jovem esforça-se para captar, agora de perto, quem seria aquela pessoa que retornava à sua lembrança, por diversas vezes, ao longo do dia: “Um homem silencioso, ela avaliou; e bonito, atrás da timidez de pedra, que parece uma máquina de pensar. Ou de penar – [...] um homem de olhos nitidamente cansados [...]” (TEZZA, 2011, p.264-265). A análise atenta sobre ele é revelada pelo “olhar devastador de Íris” (TEZZA, 2011, p.265), que vê um ser tímido, silencioso, bonito, de olhos cansados e ao aproximá-lo de uma máquina, porém não se decide em classificá-lo se “de pensar” ou “de penar”, o que aponta para a sua ambiguidade, característica esta que faz parte da sua essência.

O professor Duarte também é outro photomante. Primeiramente, ele tenta desvendar a aluna Lídia que o acompanha, inesperadamente, ao Cine Luz, na tarde daquele dia:

[...] distanciou-se dela para melhor considerá-la bonita – uma mulher desejável, ele pensou, na pré-maturidade balzaquiana, [...] e Lídia tocou levemente no seu braço:
- Só falta a pipoca para a matinê da infância, não acha?
E ela riu da própria imagem, uma mulher visivelmente feliz por estar no cinema ao lado do seu professor, ele pensou, tentando adivinhar mais, mas Lídia não se revelava; estavam ali por uma sucessão de coincidências e outro tanto de inércia. [...]

Poderia – ele divagava, contemplando aquele perfil, penumbra sobre penumbra, que olhava em frente imóvel como se o filme já tivesse começado mas que na verdade pensava escancaradamente em algo que ele ainda não conseguira adivinhar por não conhecê-la, por não saber quase nada dela, exceto que era uma boa aluna, mais que isso, uma ótima aluna com uma excelente perspectiva acadêmica; sabia também que era uma mulher casada, menos por ter ouvido algo [...] e mais pela aliança da mão esquerda, a mesma que ele usava, [...]. (TEZZA, 2011, p.77-78)

As evidências exteriores são capturadas pelo olhar atento do professor, que procura compreender toda a situação inusitada de seu dia e, acima de tudo, aquela mulher interessante que está ao seu lado na sessão de cinema. Apesar de suas elucubrações, “Lídia não se revelava”. Casada, ótima aluna e bonita são as características apreendidas desta “photomania” inicial feita por Duarte acerca daquele perfil desenhado no escuro. Contudo, o desejo de conhecê-la melhor fica evidente na duplicidade expressa pelo *chiaroscuro* instaurado na descrição do outro entre claridade e penumbra, luz e sombra, nitidez e escuridão, enfim, apenas o processo de revelação com suas nuances está posto em primeiro plano e não o produto final, isto é, a fotografia.

Agora, em seu trajeto de retorno a casa, o professor pensa novamente em Lídia e compara-a a um país longínquo, exótico, quase extinto, tamanha a dificuldade de apreendê-la:

relembrou a intensidade de sua Lídia. Lídimia Lídia. Um país desaparecido da Ásia Menor. Lídia, você não existe mais – ele poderia ter dito. Em que sentido?

- Lídimia – ele brincou, amando a palavra: naquele coração bate uma paixão, ele cantarolou mentalmente a letra de alguma música e isso como que o devolveu à normalidade. Paixão não é uma coisa banal. É como se ela, Lídia, estivesse me mostrando, o dedo apontado, alguma coisa nova. (TEZZA, 2011, p.102)

A brincadeira com o nome de sua aluna aproxima-a a um espaço remoto da Ásia Menor, quase impossível de chegar ou mesmo de tocar. Nesse instante, apodera-se de seu ser um fascínio do novo, de algo nunca visto, uma promessa de renovação à vida daquele professor que fugia da universidade, de vez em quando, para se aventurar no cinema, pois, como ele afirmava: “um filme é sempre uma viagem” (TEZZA, 2011, p.71). Com “Lídimia Lídia”, essa travessia pelo desconhecido parece mais real, o desejo de viajar concretiza-se nela e leva-o a fantasiar uma vida com filhos trocados: “imaginou-se subitamente vivendo com Lídia, e Mara vivendo, quem sabe, com o marido de Lídia; nos fins de semana as famílias trocariam filhos, sorrisos, impressões e brindes” (TEZZA, 2011, p.103).

Ao comparar as duas mulheres, Duarte tenta entender a sua esposa, Mara, em contraponto com Lídia, a fim de encontrar o que o havia levado a preterir-la em favor de sua aluna:

O que falta em Mara? Nada. Os períodos de distância e indiferença, os pequenos abismos de convivência, um pouco de tédio, quem sabe, nas tardes de sábado, uma excessiva autonomia, às vezes um desejo de não deixar muito espaço para ele impor sua vontade, um sutil domínio sobre as três filhas. Sou um marido ornamental, ele pensou, [...]. (TEZZA, 2011, p.102)

Os pontos fracos de seu relacionamento ganham mais nitidez à medida que Lídia adentra seu pensamento. Sua figuração como marido e o controle da esposa sobre tudo parecem tão óbvios nesse instante como nunca haviam sido antes. Mais adiante, ele tenta refazer o retrato da esposa, com mais detalhes: “Mara é uma mulher rica, uma sólida burguesa alemã encravada em algum burgo, onde vive há oitocentos anos, só por acaso em Curitiba; para onde vão, levam a vida junto, isolada como num castelo da Idade Média. Minha sólida burguesa, ele brincava [...]” (TEZZA, 2011, p.106). A condição financeira privilegiada da mulher é destacada sobre a sua: “Mara ganha três vezes mais do que eu, ele calculou olhando os dedos” (TEZZA, 2011, p.103), posto que, como professor, ele ficava “refugiado na universidade pública como um soldado do Estado. Ele brincava: não tenho salário; tenho soldo” (TEZZA, 2011, p.107). Apesar do tom jocoso com que Duarte compara sua situação financeira com a da esposa, ficam evidentes as diferenças que os distanciam.

Mara, analista de profissão, ao passear pelas ruas de Curitiba, pensa no namoro das filhas, em sua relação conjugal, além de tentar desvendar os mistérios de uma paciente que não lhe sai da cabeça. Os registros e retratos gravados na memória de cenas vividas com aquelas pessoas voltam, e sua câmera-olho revela as dúvidas e angústias provenientes daquelas experiências. O namorado da filha mais velha é a primeira inquietude que passa pelo seu pensamento ao olhar a vitrine de uma loja de cristais e presentes: “Mara parecia acordar – como alguém que está preocupada com alguma coisa que não consegue exatamente localizar. [...] Talvez o pequeno fio a atormentá-la fosse mesmo o namorado da filha mais velha. Não. Tudo estava bem. Ela já tem idade para saber o que quer” (TEZZA, 2011, p.142-143).

Mais adiante, em seu percurso pela cidade, ela é surpreendida por outros *flashes* capturados pela memória e, ao cogitar investir seu dinheiro, lembra-se de seu esposo: “Todos os brasileiros são economistas – exceto Duarte, ela pensou, que de seis em seis meses perguntava: como estamos de dinheiro? Estamos bem, ela diria. De dinheiro, estamos bem – isso, ela não diria, Mara divagou” (TEZZA, 2011, p.144-145). A alienação no que diz respeito ao dinheiro da família fica evidente nesse retrato esboçado pela esposa, que exhibe o papel de exclusão ocupado pelo marido no que concerne ao controle das finanças da casa. A última sentença de seu pensamento deixa pistas de uma vontade não verbalizada, tal qual um

desabafo cercado por mensagens subliminares acerca de outras coisas que não andariam tão bem assim na relação conjugal ou familiar, excetuando-se o dinheiro.

Ao entrar em uma livraria e ler o título de um livro, ela sente o retorno da estranha aflição invadindo-a:

[...] um título ao acaso – *Lolita* – como que revelou brutalmente, de uma vez só, o fio de sua angústia, um efeito retardado que enfim dispara, e parece que só agora ela pensa exatamente no que ocorreu uma semana antes na sessão de Thaís. Um ato falho: o nome é Íris, estúpida: Thaís é a sua filha do meio, a única que usa óculos e vive quieta. Sim, Íris – talvez a mulher [...] mais bonita que Mara jamais atendeu. Com o livro de Nabokov na mão, ainda confundida pela força da lembrança, tentou entender por que *Lolita* lembrava Íris, tão completamente diferentes. Largou o romance e percorreu com os olhos o vasto balcão de revistas da moda: cada uma daquelas modelos de capa tinha um traço de Íris; ou seria o contrário? (TEZZA, 2011, p.145)

Assim como faz o fotógrafo, a jovem, bela e instigante, também tenta ser compreendida pela analista naquele raro “fim de tarde livre, confiscado brutalmente pela memória de Íris” (TEZZA, 2011, p.148). Essa personagem provoca inquietações tanto em Mara quanto no fotógrafo, como também em Lídia, que a encontra na universidade. A confusão inicial dos nomes – Thaís e Íris – é registrada como um ato falho, talvez significativo ao descrever sua filha como sendo o oposto da paciente.

Na tentativa de descrevê-la em detalhes para melhor entendê-la, a imagem de seu esposo surge em sua mente e é analisada mais uma vez: “Duarte precisa marcar o seu território, em todas as pequenas coisas” (TEZZA, 2011, p.146). Ao se lembrar de comprar um livro para ele, Mara imagina a resposta indiferente do marido e, a partir dela, interpreta sua personalidade.

Ao continuar seu percurso, mais uma vez, Íris retorna com força à sua lembrança:

Sentiu um discreto vento frio, de fim de tarde – e Íris voltou à memória. Era meramente uma questão profissional que ameaçava perigosamente se tornar pessoal. Porque essa menina está se destruindo e eu não sei o que fazer, ela pensou, [...]. O que Íris precisa entender, mas não estou sabendo dizer, é que não se trata de conservadorismo; não é uma questão ideológica; não é sequer uma questão pessoal, uma escolha, um exercício de liberdade; não é também um direito: a prostituição é um limite muito claro. As pessoas sabem exatamente quando são compradas e quando são vendidas. (TEZZA, 2011, p.147)

A vida pessoal de Mara parece estar sendo ameaçada pela invasão da sua carreira profissional, visto que o problema daquela paciente, em particular, não lhe sai da cabeça. Fazer a moça entender que se prostituir não significa ser livre e ter o direito sobre o próprio corpo é o que a analista tentava dizer-lhe sem sucesso, fato este que a incomoda

sobremaneira, o que a faz desejar “não voltar para casa enquanto não deslindasse o nó de Íris” (TEZZA, 2011, p.147). Esta personagem não percebe sua transformação em mercadoria, ainda que tenha partido dela mesma a decisão de prostituir-se. Segundo Gustavo Brivio (2010, p.60), “a lógica de mercado da prostituição, preocupada em atender às demandas internas de consumo, se utiliza de outras marcas sociais na caracterização de suas prostitutas, com o objetivo óbvio de vender seus serviços e corpos”. A cegueira de Íris quanto à alta carga de estigmatização social advinda de sua escolha é o que a analista vem tentando elucidar-lhe, porém sem êxito.

O pai também é alvo de sua “photomania” naquele passeio no fim de tarde, surgindo após comparar a cor clara de seus cabelos e de suas três filhas em contraponto aos cabelos negros de Íris:

[...] somos todas aguadas, loiras lavadas. Uma família de uma beleza tranquila. Como disse o meu pai, naqueles resmungos desmemoriados do seu último ano de vida, movendo-se pelo espaço como alguém que atravessa um labirinto de lâminas cortantes, o sangue preto do Duarte não conseguiu nada diante da nossa força. Faltou dizer: da força germânica, como um general das SS. [...] A sensação de que só eu o compreendia, mais a vergonha de vê-lo falar em altos brados o horror de seus preconceitos contra tudo. Ele era, ela tentava sintetizar, um homem especial que só Mara compreendia – gostaria de escondê-lo até o fim dos tempos, como a um animal de estimação. Enfim ele morreu. Um homem temido. Ninguém chorou – nem eu. (TEZZA, 2011, p.148)

Mara é a única pessoa que entendeu o pai verdadeiramente. Um homem preconceituoso, temido, mas especial são os adjetivos utilizados para tentar retratá-lo naquela breve incursão ao passado que lhe trouxe a figura paterna nítida em sua mente. Ele era a origem da cor loira de seus cabelos que, por sua vez, migrara às suas três filhas, sem deixar a menor chance para “o sangue preto do Duarte”. Mais uma vez, o marido é excluído daquela casta familiar, na qual prevaleciam as heranças genética e econômica do pai.

O olhar sobre o outro, seja distante ou próximo, em busca de desvendar-lhe comportamentos é recorrente no texto. Reflexos em espelhos são encontrados na medida em que os véus da dúvida vão sendo retirados, como é o caso do fotógrafo, que enxerga os seus próprios defeitos ao atentar à imagem do pai. A percepção mais arguta aos detalhes do outro, através de *zooms* feitos pela câmera-olho, desmistifica atitudes e propicia uma leitura daqueles que orbitam em torno da vida de cada personagem. Nesse sentido, a ciência da “photomania” alia-se à memória a fim de descortinar interrogações sobre condutas humanas moldadas pelo líquido cenário contemporâneo.

3.3 “Photomania” das relações esfaceladas

*Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.*
(Vinicius de Moraes)

Em seu livro *Amor líquido*, Bauman (2004) esclarece de que forma são estabelecidos os relacionamentos humanos na nossa líquida modernidade. Seguindo sua intuição acerca da construção frágil dos laços humanos na contemporaneidade, tentaremos, por meio da “photomania”, capturar e entender como estão constituídas as relações interpessoais flagradas nos vinte e cinco fotogramas da narrativa tezziana.

As duas relações estáveis do romance – a do fotógrafo e Lídia e a do professor Duarte e Mara – dão sinais de desgaste e fluidez, típicos da nossa líquida sociedade moderna. Bauman (2004, p.127) afirma que é comum encontrarmos a definição de cidade como o lugar “onde estranhos se encontram, permanecem próximos uns dos outros e interagem por longo tempo sem deixarem de ser estranhos”. Muito do que aparece nessa definição de cidade se passa entre os dois casais retratados no romance, que, juntos há muito tempo, parecem ainda estranhos uns aos outros, como resume o fotógrafo antevendo o fim de seu casamento: “dois estranhos com uma filha no meio” (TEZZA, 2011, p.89). Apesar de estáveis e duradoras, essas relações apresentam-se frágeis e vulneráveis, aptas a romper-se a qualquer momento e pelo menor dos motivos.

A personagem que verbaliza essa sensação de esfacelamento em diferentes relacionamentos – entre mãe-filho, entre marido-mulher, entre amantes – é Mara. Ao sentir uma vertigem, durante o seu passeio, ela prevê o rompimento de laços tidos como duradouros: “uma nesga súbita de sol na cabeça, viveu uma vertigem curta de *relações que se esfacelam*, como se as filhas não fossem mais suas filhas e Duarte, súbito, se transformasse num estranho muito próximo, e a proximidade aumenta a estranheza, uma lupa num trecho da pele” (TEZZA, 2011, p.148, grifos nossos). A visão ou “photomania” de Mara aponta, inclusive, para a liquidez dos vínculos familiares. A afirmação da personagem de que estar próximo só aumenta a estranheza frente ao outro vai tanto ao encontro da discussão apresentada por Bauman quanto da relação entre estranho e conhecido estabelecida por Freud (1919). Tal como uma lupa que exagera o objeto visto como meio de enxergá-lo melhor, a proximidade

amplia o desconhecimento do outro e não o contrário, como era esperado. Quanto mais próximo, mais distante; quanto mais íntimo, mais estranho, ambiguidades típicas do universo contemporâneo no qual ligações cada vez mais individualizadas são preferidas, em detrimento de relações que primam pelo coletivo.

Em seu inusitado percurso, Mara pensa em Duarte e reflete sobre as diferenças entre eles, tentando encontrar qualidades no esposo: “pensou em Duarte. Um bom pai, às vezes inepto para tudo o que é prático, um homem que vive longe, talvez como eu mesma vivo. Não ter nada em comum, parece, é uma boa solução” (TEZZA, 2011, p.151). Apesar de ser um bom pai de família, a analista acentua a inabilidade do marido para com as tarefas práticas – as quais, então, ficam sob os seus cuidados. Contudo, Mara percebe algo em comum entre eles: os dois “vivem longe”. Esse distanciamento de ambos pode sinalizar para uma individualização de cada um dos protagonistas daquela relação em que, preocupados com seus próprios anseios e sonhos, esquecem de viver os projetos comuns, problema que pode vir a desgastar ainda mais a união.

O professor Duarte, por sua vez, também repensa seu relacionamento matrimonial e percebe a corrosão com o passar dos anos, a qual se acentua após o beijo dado na aluna Lídia:

[...] contemplava Mara, a quem ele jamais beijava ao chegar em casa já havia muitos e muitos anos; quando moravam no outro apartamento, assim que ele veio de São Paulo, há 22 anos, costumavam se beijar quase que o dia inteiro: uma paixão devoradora que as filhas foram domesticando mas não exatamente apagando. Ou não? – ele pensou, lembrando Lídia e seu beijo – uma outra boca é um país estrangeiro, são outras línguas, [...] (TEZZA, 2011, p.108-109)

A consciência da personagem para com as transformações em sua trajetória de homem casado e pai de família é fato. Essa reflexão sobre como os hábitos antigos se modificaram com a passagem do tempo, analisando de que forma a presença das filhas também redimensionou os instintos de sua relação conjugal, inicialmente tão calorosa, demonstra a lucidez da personagem para com o esfacelamento paulatino de sua relação. O hábito de beijar a esposa ao chegar em casa não mais existia há muitos anos, o que sugere uma separação gradual entre marido e mulher, consolidada na experiência nova vivida por Duarte ao aventurar-se nos lábios de Lídia durante a sessão de cinema.

Após ter saído do Cine Luz com sua aluna, Duarte começa a refletir sobre os círculos familiares em geral, quase sem papel na atualidade, segundo ele: “A família é uma instituição já sem função, ele concluiu quase em voz alta, com a entonação da sala de aula;

transformou-se numa espécie de resíduo histórico, a última beirada do mundo gregário” (TEZZA, 2011, p.103-104). A classificação dada a essa instituição vai ao encontro do pensamento de Bauman, uma vez que, aos olhos da líquida racionalidade moderna, não há mais espaço para rituais obsoletos que primam pela coletividade em um mundo cada vez mais individualizado e individualizante. Sobre esse assunto, Bauman (2004, p.65) assevera que

nos compromissos duradouros, a líquida razão moderna enxerga a opressão; no engajamento permanente percebe a dependência incapacitante. Essa razão nega direitos aos vínculos e liames, espaciais ou temporais. Eles não têm necessidade ou uso que possam ser justificados pela líquida racionalidade moderna dos consumidores. Vínculos e liames tornam impuras as relações humanas – como o fariam com qualquer ato de consumo que presuma a satisfação instantânea e, de modo semelhante, a instantânea obsolescência do objeto consumido.

O tratamento dado aos relacionamentos interpessoais no mundo moderno está diretamente associado ao consumo que fazemos de mercadorias e serviços, os quais vêm com prazo de validade predeterminado. A falência das uniões está posta na sua origem que, por sua vez, está em consonância com o ritmo ditado pela líquida sociedade moderna, a qual repudia a durabilidade e permanência dos laços e vínculos de qualquer natureza.

O fotógrafo e sua esposa são o exemplo mais nítido do depauperamento de uma relação amorosa. Em apenas vinte e quatro horas de *zooms*, revelações, ampliações, enquadramentos, etc., expostos nos fotogramas, é possível verificar a derrocada irrevogável desse casamento de sete anos. Lídia e o fotógrafo têm ciência do estado precário em que vivem e desejam a separação, contudo, não conseguem verbalizar essa vontade.

De forma semelhante à constatação de Mara, o fotógrafo percebe a enorme distância que o separava de Lídia ao agirem como dois seres completamente estranhos vivendo sob o mesmo teto:

Quando ela enfim abriu a porta, assustou-se com a presença inesperada dele surgindo no corredor escuro, que ele acendeu no mesmo instante:

[...]

A estranheza, ele pensou, é uma construção sólida, demorada, trabalhada como uma parede. Trabalhamos nela dia e noite, atentos, detalhistas, até um não enxergar mais o outro. Sim: devo sair desta casa. Talvez hoje, e a ideia como que lhe deu um rumo, uma súbita euforia – sim, hoje! Não tenho mesmo direito à minha filha – e afinal sempre poderei vê-la. Um azedume – o nome disso é ressentimento, para ir direto ao osso, a forma do ressentimento, [...]. (TEZZA, 2011, p.197-198)

O susto de Lídia permite-lhe constatar o estranhamento recíproco, o qual é interpretado como um trabalho diário, na medida em que os envolvidos erigem um muro de proteção contra a proximidade ou invasão do outro. A sensação de azedume, sentida pela

personagem naquele instante, indica justamente a deterioração de algo que vem definhando aos poucos, situação da qual a única saída é o afastamento.

Ao ver de longe a esposa conversando com o professor em frente ao Cine Luz no turno da tarde, o fotógrafo recua e refreia o impulso de ir até os dois e cumprimentá-los. Agindo por impulso, ele lança mão de seu aparato fotográfico a fim de vê-los melhor:

Instintivamente, a mão procurou a teleobjetiva na bolsa aberta de um golpe, e ele puxou Lídia e o desconhecido para bem perto, enquadrando-os: conversavam, de fato, e sorriam, ela mais, ele menos. O dedo tateou o botão para bater a foto, mas um sentimento de vergonha, uma sombra, impediu-o de fotografar – não era uma fotografia o que ele estava vendo. [...] Por que não foi conversar com Lídia? Ora senhor fotógrafo – e ele esperou o sinal verde, que demorava – porque vocês estão mortos um para o outro, como uma boa fotonovela [...] (TEZZA, 2011, p.114-115)

Através de sua câmera, a nitidez da imagem, proporcionada pelo *zoom* de sua lente, deixa ainda mais transparente o fim de seu casamento. A inércia que o impede de ir ao encontro de Lídia corrobora a grande distância que existia entre eles.

No último fotograma do romance, voltando ao apartamento da jovem Íris para entregar-lhe as fotos, o fotógrafo reflete sobre o papel ocupado por Lídia em sua vida naquele momento: “Lídia, ele calculou, não é mais nada. Nem sequer uma fotografia, ele lembrou, [...]” (TEZZA, 2011, p.259). O descarte da esposa de sua vida está posto, uma vez que ele não a vê nem ao menos como um retrato para recordar. O interesse pela moça fez com que ele fosse ao seu prédio de madrugada para revelar toda a verdade sobre as fotos tiradas pela manhã. A Íris real e a Íris fotografada causam diferentes impactos nesse profissional, que passa a ter mais certeza da fragilidade do sentimento que ainda o une à Lídia.

Ao aproximar-se do prédio da jovem, *flashes* de momentos ao lado de sua esposa retornam à sua mente: “e lembrou como um fantasma o silêncio de Lídia sob os lençóis, aquele subterrâneo agressivo que assomou diante dele, a treva, a treva feita de silêncio, fomos feitos para falar, mas eu nunca falei muito, e ele tentou lembrar de conversas antigas com a mulher, como eram?” (TEZZA, 2011, p.243). A frieza demarcada pelo silêncio entre o casal aponta para o rompimento gradual daquela relação. De acordo com Bauman (2004, p.31), a falta de diálogo está intimamente associada aos rompimentos amorosos: “o fracasso no relacionamento é muito frequentemente um fracasso na comunicação”. Desse modo, o silêncio, que perdura debaixo dos lençóis, passa a esfacelar a relação e é, pois, a causa do seu fracasso. Talvez pelo simples fato de não verbalizarem angústias comuns, pequenas mágoas, falhas humanas passíveis de esclarecimentos por meio do diálogo, essas amarguras, se somadas e trancafiadas nas trevas subterrâneas da consciência, tornam-se aqueles “pequenos

ódios miúdos que vão se acumulando como gordura na alma” (TEZZA, 2011, p.19), como bem descreve a personagem Íris no início do romance.

Lídia, por sua vez, depois de descobrir sua aprovação no mestrado, tem certeza de que quer outras transformações em sua vida, sendo seu casamento a primeiras delas: “É outra coisa que quero mudar: de marido. [...] Foram sete anos suficientes. Parece que, exceto por Alice, não construímos nada: só corroemos, ela pensou. [...] a vida sem as pavorosas reuniões familiares de sábado seria o ápice do paraíso, a redenção da humanidade” (TEZZA, 2011, p.48-49). Ao pensar em libertar-se de uma sombra, como ela mesma diz, ou de um peso, Lídia deixa claro que quer se separar definitivamente do esposo. O convívio forçado com a família dele, todos os finais de semana, desagradava-a sobremaneira e aumentava ainda mais o tédio daquela relação em ruínas, na qual o silêncio era predominante. A imagem corrosiva empregada pela personagem para falar de um tempo que se arrastou para além de seu limite é capturada nesse retrato como um breve painel dos sete anos de vida a dois. Não podemos deixar de mencionar todo o simbolismo contido no número sete: o ciclo lunar que corresponde aos sete dias da semana, os sete graus da perfeição, os sete pecados capitais, as sete notas musicais ou as sete cores do arco-íris, o sete “indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 826). Com isso, vemos o fechamento de uma etapa e o início de outra na vida deste casal que, sem perspectivas de manter qualquer vínculo afetivo comum, se abre a novas experiências.

A falta de diálogo entre os dois, e até com a própria filha, corrói qualquer chance de aproximação entre eles. Tolerância torna-se a palavra de ordem naquela família em pedaços. Até mesmo o sentimento de amor entre pai e filha aparece frágil e precário:

[...] Alice veio correndo e se pendurou no pescoço dele, com exagero e um pequeno toque de violência:

- Pai!

- Oi, filha.

Beijou-a na testa e livrou-se de seus braços com um misto de delicadeza e impaciência, o mesmo modo silencioso de sempre de dizer “me deixe sozinho”, assim que chegava em casa.

- Filha, o pai está cansado. (TEZZA, 2011, p.58)

A relação de afeto que une pai e filha também se apresenta esfacelada nesse *close* da câmera-olho, considerando sua atitude para com a menina. O seu desejo de querer ficar sozinho afasta cada vez mais os outros de si e acaba por criar uma barreira de proteção contra

sua própria filha ao repeli-la diariamente de seus abraços exagerados, que clamam por um simples afago ou apenas pela atenção paterna.

Lídia também reflete sobre a relação com a filha, da qual se mostra distante:

Alice: por que eu penso tão pouco na minha filha? É como se fosse uma alegria a minha distância dela.

Uma criança solitária, ela calculou, imediatamente justificando: porque eu sou solitária e ele também é; além disso, somos silenciosos em casa. A criança absorve a atmosfera pelos poros. E passa a exigir mais atenção do que seria razoável. (TEZZA, 2011, p.138)

A culpa de Lídia, por não ter o pensamento mais voltado para a filha, atormenta-a. O silêncio entre eles afeta o comportamento da menina, que se mostra uma criança solitária (como seus pais) e desejosa de atenção, como revela o retrato anterior, quando da chegada do pai a casa. A precariedade dos laços familiares dá sinais do esfacelamento da relação do casal, a qual se estende à pequena Alice.

A notícia do ingresso no mestrado é dada por Lídia ao seu esposo na hora do almoço, momento em que os períodos de silêncio prolongavam-se e tornavam-se “cada vez mais frequentes”:

À mesa, Lídia quebrou o gelo que ameaçava destruir o dia e contaminar o menor gesto:

- E então? Rendeu o trabalho?
- Duzentos dólares.
- Dá pra mim? – animou-se a filha, [...]
- Como assim? Dólares?!
- Umas fotos.

Contar ou não contar? Não contar. Ela não insistiu. Continuaram almoçando em silêncio; como em outras vezes, cada vez mais frequentes, ele parecia pressentir uma Lídia prestes à explosão. [...] e Lídia cortou o silêncio:

- Fui aprovada no exame do mestrado.

Alice recomeçou a bater o garfo no prato; o fotógrafo ficou momentaneamente paralisado pela revelação, como se não soubesse do que se tratava, até lembrar-se do concurso e sorrir, estender a mão e tocar tímido o braço de Lídia, quase um pedido de paz:

- Que ótimo. – Era um ótimo um pouco mais frio do que ele pretendia. Acrescentou, sorrindo: - Eu sempre soube que você seria aprovada. (TEZZA, 2011, p.59-60)

A agitação interior da personagem com os novos rumos que sua vida tomaria com a aprovação no mestrado é sentida pelo esposo, que percebe algo diferente: como se ela estivesse pronta para explodir. O silêncio habitual entre a família é rompido pelas intervenções de Lídia, que não quer arruinar aquele dia especial, portador de notícias tão benéficas para o seu futuro. O alheamento ante a revelação feita pela esposa mostra o descaso

do fotógrafo para com os interesses da sua parceira. Ao parabenizá-la pela conquista, ele o faz de maneira fria tal como ela no instante de dar-lhe a notícia. Os diálogos restringem-se à completa objetividade e somente ao necessário a ser dito entre eles, o que consolida o estado de ruína em que se encontra essa união.

De madrugada, um novo fotograma de Lídia surge para ratificar sua constatação acerca da precariedade do casamento. Ela acorda sobressaltada depois de “um sonho devastador” (TEZZA, 2011, p.251) e não vê o fotógrafo ao seu lado na cama. Ela levanta e toma um copo d’água da torneira, “porque o galão de água mineral continua vazio há mais de uma semana: as coisas vão degringolando, e como uma não funciona a outra também emperra e assim por diante até o desastre” (TEZZA, 2011, p.251). Aos seus olhos, a falência da relação conjugal projeta-se para o cotidiano da casa, como em um efeito cascata. O fracasso do matrimônio contamina o funcionamento das atividades mais banais, como o simples ato de abastecer o galão de água mineral, por exemplo. Em seguida, Lídia abre uma garrafa de vinho e passa a analisar minuciosamente as razões do esfacelamento de sua relação amorosa:

O problema é o fotógrafo, sou eu, é minha filha, é a vida que levamos, é o almoço de sábado, é pau, é pedra. O problema é o esgotamento. O esgotamento de um tempo, ela tateou, afastando-se um pouco dela mesma, o que sempre relaxa. Assim: Lídia! Agora sob nova direção! – e sorriu da ideia. Uma mudança de governo, e Lídia riu alto, finalmente solta, pensando na eleição. Algo como: Lula lá! E encheu outro cálice, o último, brindando à porta fechada por onde entrevia o vulto imaginário de seu antigo fotógrafo chegando para ouvir dela, enfim, claramente, nitidamente, palavra por palavra, uma coisa de cada vez, que as pessoas se transformam, e isso é muito bom. (TEZZA, 2011, p.257-258)

A decisão de contar ao esposo seus novos planos para o futuro ganha força após o efeito inebriante do álcool. Ao rever sua vida, Lídia se dá conta de que a rotina foi a principal causa do desgaste de sua união. O anseio da personagem por transformação faz com que visualize, em um quadro mais amplo, saindo do micro ao macro, o resultado das eleições presidenciais com mudança de governo. A necessidade de modificar a sua realidade atual é fato, e esse desejo intenso é visto como positivo e saudável para a vida de qualquer pessoa, segundo ela.

Tanto o fotógrafo quanto Lídia tinham convicção do fim da relação. O desejo de verbalizar o que sentiam se tornava cada vez mais intenso em ambas as personagens, contudo, o silenciamento imperava entre eles e retardava a separação inevitável. A certeza desse momento de quebra do silêncio surge nas palavras do fotógrafo, que cogita a necessidade de ter um analista após a conversa protelada há algum tempo: “Mas isso, ele pensou, [...] é problema para o analista que ele nunca teve, mas talvez tenha de enfrentar depois que ele e

Lídia afinal se sentarem um diante do outro para declarar, definitivamente, que a vida em comum acabou. Talvez hoje à noite, ele sondou, [...]” (TEZZA, 2011, p.117). Com o passar do dia, o fotógrafo está mais convicto acerca da sentença do seu casamento: a separação.

Em sua casa, depois da sessão de cinema, Lídia reflete sobre o porquê de não verbalizarem logo o anseio comum da separação em meio a muitos outros desejos:

Quer fazer um lanche? – e ela segurava um pratinho com pão à espera de uma resposta, no meio do cruzamento de muitos desejos: de sair dali e se trancar no quarto, de servi-lo à mesa e conversar com ele, de dizer imediatamente que gostaria de se divorciar, de confessar enfim que a vida deles em comum era uma merda completa já havia alguns anos e que tudo que eles tinham que fazer era organizar o desmanche familiar de modo a não destroçar a vida de Alice. Talvez, ela pensou, ele queira a mesma coisa que eu, mas não diz com medo de me magoar, [...]. (TEZZA, 2011, p.163)

Tomar uma decisão sobre o destino de cada um era o que deveria ser feito e vinha sendo protelado até ali. Não prejudicar a vida de Alice estava em primeiro lugar nos encaminhamentos posteriores ao acordo do divórcio.

A personagem Íris, por sua vez, tem a sua vida esfacelada desde a infância, decorrente de um trauma: ser estuprada pelo próprio pai aos nove anos. Em função disso, as relações que mantém são superficiais e efêmeras. A omissão da mãe ainda a revolta, quando relembra cenas do seu triste passado:

O copo ensaboado escorregou da mão e se espatifou na pia.
- Merda.

Foi atrás de um jornal velho para juntar os cacos. Cuidado para não se cortar, ela pensou, mas é como se ouvisse, continuou pensando, pela milésima vez a voz da infância: Cuidado para não se cortar. Eu já me cortei para todo o sempre, era o que ela sempre quis dizer para sua mãe, mas nunca disse; e quando disse, ela não acreditou. Um belo dia a mãe encontrou um príncipe de 23 anos de idade e desapareceu com ele. Tinha lá suas razões, é verdade. [...] Eu tinha 12 anos, senhor Fotógrafo, e lia *Lolita*. Inteligentíssima, dizia meu pai. Eu me cortei para todo o sempre, ela pensou novamente, [...]. (TEZZA, 2011, p.94)

A cena da moça catando os cacos de um copo quebrado pode ser lida como seu próprio autorretrato, visto que Íris está sempre tentando reconstituir-se e sarar o imensurável trauma interior daquela nefasta experiência por que passou. Sua mãe não acreditara em sua confissão e, algum tempo depois, fugiu com um novo amor. Apesar disso, a jovem parece perdoá-la, pois compreendia o que a mãe havia passado. Apagar dores tão profundas ou ao menos amenizá-las é o que faz a moça todos os dias, na espera de algo que a salve de suas infelizes recordações.

O caso extraconjugal de Íris com o doutor Joaquim é rompido pela jovem na manhã daquele dia em um misto de náusea e ressentimento, relação esta que, de tão arrastada e sem perspectivas para ambos, começava a se transformar em ódio:

- Eu quero ficar só, doutor Joaquim.
- Como assim?
- [...]
- Você, como sempre, não entendeu. Você não é exatamente uma pessoa inteligente, sabia?
- [...]
- Sabia sim, menina. Não sou inteligente – e sorriu. Também nele o ressentimento vinha à tona, mas era um ressentimento mais grosseiro, um ressentimento ameaçador e impaciente, um ressentimento sem lastro, ela avaliou, minuciosa. – Para compensar – continuou ele – tenho o que interessa. Tenho dinheiro. Não sou inteligente; sou interessante. Para você, vale mais. É muito mais útil.
- Ajeitou a camisa uma última vez, sob o cinto preto.
- Ela riu alto, o que, parece, o perturbou num curto instante. Não é mais uma brincadeira, nós sabemos, ela pensou em dizer em voz alta – estavam resvalando ambos para o terreno do ódio, os passos medidos. O jogo acabava. (TEZZA, 2011, p. 20-21)

Após a troca de acusações mútuas, Íris pede o último cheque ao amante e diz para ele nunca mais voltar a procurá-la. O relacionamento dos dois causava sofrimento à moça, pois se sentia presa e dependente daquele homem de alguma maneira. Ao seguir o conselho da sua analista, localizou bem o problema e teve atitude: rompeu com aquela relação que lhe causava amarguras e que, por receber dinheiro a cada novo encontro, tornava-a uma prostituta, condição esta que só percebera a partir das sessões de análise.

O círculo de amizades que Íris mantém é outra marca de relações superficiais e precárias em sua vida, tendo em vista que pouca ou nenhuma informação possuía a respeito das pessoas que faziam parte do seu convívio:

- Eu estou com medo de voltar, ela pensou – talvez pedisse para dormir com Daniela, onde será que ela vive? Ou com a amiga cujo nome ela não sabe e que está aqui ao lado de Danton há muitas horas, amiga dos bares, de belas unhas roxas e uma pequena cicatriz no lábio, o que lhe dava um toque de maldade, porque os olhos eram também enviesados – mas a voz desmentia tudo: uma voz tranquila. [...]
- Você, você é bonita – disse a menina sem nome, tocando-lhe a mão sobre a mesa, sob o olhar discretamente perturbado de Danton. (TEZZA, 2011, p.172-173)

O desconhecimento acerca de detalhes sobre as pessoas com quem dividia a mesa sinaliza a pouca intimidade daqueles laços de amizade. As duas conhecidas eram-lhe quase totalmente estranhas, pois, apesar de saber o nome de uma delas, nem imaginava onde a mesma morava e, a respeito da segunda conhecida, nem sequer sabia o seu nome, apenas via-

a frequentando o Café Teatro. A superficialidade dos laços interpessoais deixa pistas da solidão presente nas grandes cidades, sentimento intensificado pelas novas formas de relacionamento humano centradas no indivíduo isolado.

Alguns minutos mais tarde, a imagem de alguém que realmente se importaria com ela em um momento de fragilidade, como aquele temendo a possibilidade de novos encontros intempestivos com seu antigo amante, surge em sua mente na figura do traficante que a ronda diariamente:

O pequeno traficante triunfou, e era como se isso desencadeasse outra guerra: feliz, oferecia proteção, o cavalheiro das trevas, o libertador da princesa, conduzindo-a com o braço direito e os dentes tortos e sorridentes para longe daquele pesadelo, [...] venha, eu vou salvar você, enquanto [...] apalpava no bolso o pacotinho que seria o prêmio da redenção: Eu cuido de você, ele disse, [...] – Não é você, é alguma coisa que se move em você, ela balbuciou a ninguém, sob o olhar de Danton, [...] mas ele também não estava ali, foi o que ela pensou. Ninguém está comigo – e a frase era menos um lamento, [...] e mais uma realidade simples, alguma coisa nítida que súbito lhe ocorria, [...]. (TEZZA, 2011, p.179-180)

A certeza de estar só, sem o amparo de qualquer pessoa, aflige essa personagem, que se percebe abandonada até pelo próprio traficante que prometia salvação através das drogas que lhe vendia ocasionalmente. Embora esteja rodeada de conhecidos no bar, Íris sente-se completamente sozinha e desprotegida das ameaças do ex-amante. Nem mesmo a sua última alternativa – o pequeno traficante loiro – está ali perto para salvá-la ou transportá-la temporariamente para longe dos problemas que a afligem naquele fim de dia. A incapacidade da jovem de manter vínculos estáveis, sejam amorosos, sejam de amizade, vai ao encontro do pensamento moderno, no qual o afrouxamento dos laços (BAUMAN, 2004) contribui para a construção de relacionamentos descartáveis, típicos de uma sociedade consumista, que tem o prazer de expelir, eliminar, rejeitar, evitando relações sólidas e estáveis.

A relação de Íris com o pai é a origem de toda a sua instabilidade emocional no presente. As idas às sessões de análise tentam amenizar o trauma de infância, no qual o próprio pai é a figura central:

Íris escolheu uma sessão inteira para descrever a própria iniciação sexual, aos 9 anos, no quarto do pai. Aquele vazio no estômago, de novo. Minha garotinha, ele dizia, segundo Íris. Não era exatamente com frieza que ela descrevia (e se descrevia) a sua passagem ao mundo adulto; uma espécie de curiosidade revisitada, [...], porque aquilo, afinal de contas, o fato, repetido várias vezes, segregava Íris definitivamente, até o fim dos tempos, de alguma estabilidade de alma. Por que o meu pai? [...] Mas ele fez isso porque era eu a vítima! – e Íris ergueu-se furiosa. Uma vingança. Ele me usava contra minha mãe. [...] ela soube porque eu, eu, eu contei. (TEZZA, 2011, p.150)

Nesse desabafo à analista Mara, a jovem revive momentos cruéis de seu passado ao revelar ter sido abusada sexualmente pelo pai, como forma de se vingar da esposa. O *punctum* fotográfico descrito por Barthes surge outra vez aos olhos do observador ao atentar para a selvageria contida nesse quadro. Frequentemente, a jovem é atormentada por *flashes* e recordações que tenta apagar de sua memória, mas que teimam em permanecer lá como uma sombra ou uma mancha da qual não consegue se libertar. O ato de tomar banho e rezar como meio de purgar os seus pecados era recorrente para Íris, que desejava se purificar por meio da limpeza com a água:

Banhos japoneses, ela pensou, banhos turcos, saunas, piscinas, vapores, massagens, água, água de olhos fechados. Você já pensou na água como purificação? - perguntou a estúpida analista. [...] Quantos banhos diários devo tomar para a purificação completa? - ela imaginou-se perguntando à analista, [...] ergueu a face para o céu e deixou a água cair. Ave Maria cheia de graça. [...] Como continua isso? O Senhor é convosco? convosco? A água escorre na face. [...] Está vindo. O meu pai. O meu pai - melhor deixá-lo em paz, ela pensou, ou ele não me deixará em paz. (TEZZA, 2011, p.229-230)

A imagem do pai persegue-a, tendo em vista a violência provocada por ele. A utilização da água como fonte de purgação daquele ato grotesco é uma tentativa de apagar as marcas, as quais, no entanto, estão entranhadas em sua alma. As relações amorosas que mantêm são frágeis em decorrência do trauma, posto que a figura paterna retorna em cada novo relacionamento.

Retratos de relações esfaceladas ou a caminho do esfacelamento total são vistos por meio da ciência da “photomancia”, recurso utilizado pelo narrador-fotógrafo ao flagrar a precariedade dos relacionamentos humanos dispersos no intrincado labirinto urbano. Casais, relações familiares, casos extraconjugais são surpreendidos pela câmera-olho e dão mostras da fragilidade dos laços que os unem, fato este que dialoga com um tempo de liquidez, no qual atitudes individualistas cooperam para o silenciamento entre os cidadãos e a consequente construção de barreiras invisíveis e intransponíveis nas relações interpessoais.

Refletir sobre vínculos humanos não perecíveis “numa cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro” (BAUMAN, 2004, p.21) é até mesmo contraditório, uma vez que adaptamos para nossas vidas íntimas o hábito de consumir e desprezar de imediato a tudo e a todos, posto que também somos mercadorias no mercado moderno (BENJAMIN, 1985).

4 RETRATO E MEMÓRIA: O OLHAR DE ESTRANGEIRO SOBRE OS CENÁRIOS DE SATOLEP

*Estar longe é um grande telescópio
para as virtudes da terra onde se
vestiu a primeira camisa.²⁷*
(Eça de Queirós)

O romance *Satolep*, do músico, compositor e escritor gaúcho Vitor Ramil, publicado em 2008, é sua segunda obra ficcional e está repleta de fotografias antigas da cidade de Pelotas, as quais dialogam com a história narrada e tentam recompor o fio da memória do protagonista Selbor que, após um longo período afastado de sua terra, busca compreender aquele espaço, bem como a si mesmo.

Apesar de ser um nativo, a personagem-protagonista do romance caracteriza-se como um “estrangeiro” na exata concepção deste termo cunhada pela estudiosa Julia Kristeva (1994, p.9): “o estrangeiro habita em nós, ele é a face oculta de nossa identidade”. As distâncias temporal e espacial fornecem um olhar arguto a esse “estrangeiro de si mesmo”²⁸ sobre sua *Satolep* atual em constante comparação com os *flashes* citadinos gravados na memória. A captação parte a parte daquela cidade faz com que impressões dos lugares vividos na infância sejam ressignificadas e, ao mesmo tempo, compreendidas pelo homem, de exatos trinta anos que, apesar de ser fotógrafo de profissão, retorna às origens a fim de “aprender a ver” (RAMIL, 2008, p.84).

O termo *outsider* talvez nos mostre com mais precisão a condição da personagem. O pesquisador Colin Wilson, em sua obra *O outsider – o drama da alienação e da criação*, adverte que o *outsider* é aquele que não só se confrontará com a ferida, mas que também irá remexê-la, sempre procurando caminhos diversos de experimentação e vivência, mesmo que estes o conduzam à solidão e à dor. É constantemente para um excesso de vida que ele se lançará. Para o autor, o *outsider* é um santo frustrado ou, pelo menos, ainda malsucedido. O cerne de sua problemática está na dificuldade de autorrealização: “Ele nunca está vivo naquilo que faz. Não há troca. Ele é apenas um tubo por onde escorre a vida. [...] o dever do *Outsider* é o de achar um modo de agir no qual ele se aproxime mais de si, isto é, no qual ele obtenha a auto-expressão máxima” (WILSON, 1985, p.69).

²⁷ Citação mencionada no corpo do romance *Satolep*, de Vitor Ramil.

²⁸ Referência ao título do livro de Julia Kristeva *Estrangeiros para nós mesmos*.

Algumas possíveis traduções para a palavra inglesa *outsider* são estranho, estrangeiro, não estabelecido, outro, diferente, o que vem de fora, etc. De acordo com o *Cambridge International Dictionary of English*, o *outsider*²⁹ é aquele que não participa de nenhum grupo social ou organização ou todo aquele que não reside em um determinado local; o sujeito que não é apreciado ou aceito como membro de um grupo particular, de uma organização ou sociedade e que se sente diferente daqueles que são membros (tradução nossa). No dicionário *Larousse*, ainda encontramos as definições estranho, desconhecido³⁰.

Desse modo, muitas das definições encontradas para a palavra *outsider* podem ser transportadas ao protagonista e fotógrafo Selbor, indivíduo solitário que viajara a diferentes locais e não se fixara em nenhum: “depois de haver habitado casas de muitas cidades e países, eu me sentia esgotado, incapaz tanto de corresponder à minha necessidade compulsiva de mudança como de encontrar sentido nisso” (RAMIL, 2008, p.14). De essência errante, a personagem, “rebelde aos vínculos e à comunidade” (KRISTEVA, 1994, p.9), busca longe o que parece ter deixado em sua origem e acaba por retornar ao berço em que nasceu para, enfim, (re)encontrar as respostas.

O estudioso Walter Benjamin também faz um registro memorialístico de sua infância e adolescência na cidade em que nasceu. No entanto, para conseguir, de fato, captar as imagens de sua cidade-natal, o autor de *Infância em Berlim* assegura que

para o autóctone obter a imagem de sua cidade, são necessárias motivações diferentes, mais profundas. Motivações de quem, em vez de viajar para longe, viaja para o passado. Sempre o retrato urbano do autóctone terá afinidade com o livro de memórias, não é à toa que o escritor passou a infância nesse lugar. (BENJAMIN *apud* BOLLE, 2000, p.316).

De modo semelhante age nosso protagonista que, apesar de estar na condição de *outsider*, é um nativo, que revive, por meio da memória, *flashes* de sua infância mesclados com imagens de uma outra cidade, tentando, via registro fotográfico, “preservar a memória da cidade, antes que fosse destruída” (BOLLE, 2000, p.317). Benjamin, por sua vez, utilizou o registro escrito para o mesmo fim.

Narrado em primeira pessoa, *Satolep* é o único romance do *corpus* de análise em que há fotografias ao longo do texto. No entanto, a palavra escrita parece perseguir a imagem,

²⁹ “An outsider is a person who is not involved with a particular group of people or organization or who does not live in a particular place; a person who is not liked or accepted as a member of a particular group, organization or society and who feels different from those people who are accepted as members.” (Cambridge International Dictionary of English, 1995, p.1004)

³⁰ “Outsider: 1. *sport* azarão; 2. [from outside social group] estranho; desconhecido.” (Dicionário Larousse inglês-português, português-inglês, 2009, p.247)

uma vez que a trama se desenvolve ao redor de fotos tiradas pelo protagonista – também fotógrafo de profissão, como no romance de Tezza – em *Satolep* e que contêm uma narrativa *ipsis litteris* à ação exibida no retrato. Esse fato singular deixa perplexos tanto a personagem quanto o leitor, já que Selbor não faz ideia do que haverá no próximo texto pois fotografa e, posteriormente, lê a descrição de sua foto, a qual antecipa, por escrito, o seu trabalho, posto que o texto já havia sido datilografado anteriormente.

A narrativa inicia com uma bela imagem em preto e branco (como todas as demais fotografias do romance, vinte e oito no total) de uma casa antiga com algumas pessoas posando para a foto. Ao lado desta, há um texto contextualizando a cena do retrato, bem como nomeando aqueles que nela se encontram. Fotografia e palavra, imagem e escrita como reflexos de um mesmo espelho. Uma vez mais percebemos a estreita aproximação entre as duas artes estudadas: a literária e a fotográfica. A partir da análise dos retratos urbanos tanto escritos quanto fotografados, delinear-se-á a leitura do romance.

4.1 Imagens em espelhos: o labirinto urbano

*As duas cidades gêmeas não
são iguais, [...] As duas Valdradas
vivem uma para a outra, olhando-se
nos olhos continuamente,
mas sem se amar.
(Italo Calvino)*

Além de associar-se à fotografia, o espelho está intimamente ligado à ideia do labirinto³¹, como mencionado anteriormente. O título da narrativa é a primeira imagem em espelho que se apresenta ao leitor. O nome ‘*Satolep*’, que, invertido, fica *Pelotas*, deixa pistas do jogo de espelhos posto desde o início do texto e que permanece ao longo da trama tanto no que se refere à cidade propriamente dita, quanto no que tange à história do protagonista Selbor. A cidade labiríntica e caleidoscópica toma forma ora pelos seus reflexos reais e imagéticos, ora pela neblina que a encobre ou ainda pelos registros memorialísticos cristalizados pelas personagens.

³¹ Ver os estudos de Jorge Luis Borges, Umberto Eco, Walter Benjamin e Italo Calvino.

Fatos que remontam à infância nebulosa do fotógrafo também têm seus reflexos em situações reais por ele vivenciadas desde seu regresso à Satolep. O primeiro trabalho, para o qual fora contratado na cidade, já traz ecos do passado no presente: “Meu filho mais velho está indo embora”, [...] “Gostaria que o senhor nos fotografasse de forma a aparecer a casa toda”, pediu-me o homem. [...] Era-me difícil não pensar assim, porque o sobrado, a família, o irmão que parte, quase tudo ali possuía seu duplo em minhas recordações” (RAMIL, 2008, p.98-99). A duplicidade sentida naquela primeira oportunidade de emprego chama a atenção deste fotógrafo que, de certo modo, se encontra dentro do espelho, pois enxerga a cena vivida pelos olhos do profissional, e não mais pelo olhar do menino como antes, ao assistir à partida do irmão mais velho.

A lata com álcool, que havia no banheiro da casa dos pais para aquecer nos dias frios o seu banho, fora encontrada por ele na casa semiabandonada na qual ficara durante a inundação: “Não me restava escolha senão pernoitar no local, [...] logo descobri que poderia até morar um tempo ali sem passar necessidade: água nas torneiras, acolchoados nas camas, [...] E o que dizer da lata aberta e tismada junto a um vidro de álcool no chão do banheiro?” (RAMIL, 2008, p.167). Adentrando aquele local, a visão de *déjà vu* aumenta a sensação labiríntica de achar-se novamente perdido ou desorientado pelas armadilhas da cidade: “Lá estava eu, outra vez, numa casa que não era minha, entre objetos que não eram meus. Ocorreu-me que fora atraído para ali menos pela plasticidade do lugar que pela síntese de outros lugares que ele representava” (RAMIL, 2008, p.168). A situação em espelho está colocada pela semelhança daquele sítio com os lugares por que passou. O jogo de reflexos não para e perturba o olhar desse fotógrafo que quer “aprender a ver”, mas acaba sendo fisgado pelo labirinto citadino.

De acordo com Italo Calvino (2006, p.54), “às vezes, o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho”. A visão dupla da própria cidade com seu reflexo nas águas da enchente permite outro tipo de olhar sobre Satolep, agora vista em formato replicado, e faz com que Selbor, após dias isolado em uma casa de campo e, por consequência, afastado da cidade, pegue sua câmera e fotografe o cenário à sua frente, lembrando as sábias palavras do amigo Cubano:

“Deste céu virão as tintas que, no espelho de tanta água, hão de ficar indóceis à espera da magia”. [...] Terminei meu Marca-Diabo e pensei: sinto-me melhor em tudo. Então, senhores, passei a mão na máquina e me pus a fotografar, ou, como diria o Cubano, a viajar na intensidade da luz e no rigor da paisagem. Os efeitos do céu duplicado pela água foram mais e mais me dando a sensação de estar novamente

dentro de uma escaiola, [...] mergulhei de uma só vez em todos os rios de Heráclito, sem piscar, como um peixe cósmico. (RAMIL, 2008, p. 198-199)

O espelhamento gerado pelas águas da chuva impulsiona a personagem a adentrar a cidade e seu duplo por intermédio da arte fotográfica. Os efeitos pictóricos da paisagem refletida pelo imenso espelho d'água tornam aquele visual um convite ao fotógrafo que, após passar longos dias sem ver a luz do sol, não hesita em mergulhar naquela “grande tela impressionista” (RAMIL, 2008, p.199).

Sentir-se e imaginar-se dentro de escaiolas³² é um hábito de Selbor desde pequeno, tal qual um “homem labiríntico” enredado e desorientado pelas artimanhas da cidade. Ao mesmo tempo em que procurava a dispersão pelos caminhos desenhados nas paredes, o fotógrafo e seu irmão vislumbravam, cada qual, o seu norte na vida. Os inúmeros horizontes apontados pelas escaiolas eram como rotas para o futuro, difíceis de serem desvendadas pelo menino, sempre advertido pelo irmão mais velho para ‘aprender a ver’:

Eu, desde criança, sou fascinado pelas escaiolas. Esse tipo de revestimento, engenhosa simulação do mármore, é a cerração das paredes internas da casa, quando as almas das tintas saem a passear. Eu e meu irmão costumávamos nos sentar diante delas. Ele ficava descrevendo os caminhos que um dia íamos seguir, como se aqueles desenhos feitos de geometria e erro fossem mapas do futuro. [...] “O que existe no final do azul?”, eu lhe perguntava às vezes. “Aprende a ver”, ele me respondia. Usada para impermeabilizar, a escaiola flui como a água. É pedra e nuvem, uma substância só. (RAMIL, 2008, p.72)

A casa que o escolhe também possui esse tipo de decoração em seu interior, tornando-se, assim, mais um reflexo no espelho de sua memória. Rígida e fluida a um só tempo, a essência dupla das escaiolas dialoga com a própria cidade e, sobretudo, com Selbor, ser ambíguo que se deixava levar tanto pelos caminhos tortuosos das figuras nas paredes quanto pelas diversas artérias e veias urbanas por que passara sem compreender para onde ia ou queria, de fato, estar: “Estava indo? Estava sendo levado?” (RAMIL, 2008, p.112). A passividade com que a personagem deixava-se arrastar pelos locais onde habitou dá mostras de um ser humano labiríntico, que possuía uma “necessidade compulsiva de mudança”

³² “Escaiola” ou “escariola” é o termo designado para os revestimentos de paredes internas encontrados nas residências do dito “apogeu sociocultural”, na cidade de Pelotas. “É um tipo de pintura a fresco aplicada sobre uma massa lisa, fina e lustrosa (estruque) demonstrando grande apuro técnico, artístico e grandes dimensões, típicas do sistema construtivo a base de cal, cujos executores ficaram na maioria anônimos e desapareceram com a popularização do uso de azulejos e outros acabamentos, não sendo encontrado até hoje registros escritos da execução da técnica nesta região, apenas o testemunho material nas paredes de residências construídas até a metade do séc. XX, aproximadamente. Hoje não há mais quem execute essas obras em suas dimensões, apenas quem as restaure, tornando-as verdadeiras relíquias do sistema construtivo e decorativo do séc. XIX, até o XX onde eram ainda muito utilizadas como revestimento de paredes internas” (ALVES, 2011, p.19-20).

(RAMIL, 2008, p.14), sempre perambulando de cidade em cidade sem “encontrar sentido nisso” (RAMIL, 2008, p.14). A tríade velocidade-fuga-passividade, trabalhada por Sennett (2008), é a divisa dessa personagem em trânsito contínuo, que passava pela superfície das coisas com o mínimo de contato interpessoal.

O fenômeno do *délibáb* surge como reafirmação da duplicação dos acontecimentos na vida do protagonista. Tal ocorrência singular é explicada aos novos amigos por meio de uma imagem refletida fotografada por Selbor na Hungria:

“Esta locomotiva e este vagão que vocês vêem, tão nítidos, a correr neste horizonte desértico, não estão aqui onde parecem estar, mas a pelo menos uns cem quilômetros de distância. Acontece em dias de muito calor. Essa imagem atravessou regiões de atmosferas de densidades diferentes e projetou-se assim, clara, plana e não invertida, diante dos meus olhos. [...]” (RAMIL, 2008, p.218-219)

O efeito de ‘miragem’ (tradução da palavra de origem húngara) ocasionado ao ver o retrato encanta os olhos da Madrinha, do Compositor e de Francisco Santos. Tal deslumbramento presenciado pelo fotógrafo faz com que ele, de imediato, anteveja sua exposição ou o ‘grande círculo’ como “a documentação de um tipo de espelhismo, pois suas fotos eram o registro do que já fora visto por outro em outra parte, conforme os textos demonstravam” (RAMIL, 2008, p.219). A propagação da imagem surge como uma possível solução ao enigma das fotos, posto que seus retratos ecoariam para além de sua câmera-olho. Contudo, sua dispersão em meio a esse conjunto de hipóteses complexificava ainda mais a fuga daquele labirinto urbano, espaço paradoxal onde se encontra imerso.

Ao deliberarem sobre a exposição fotográfica de Selbor, as personagens cogitam ser Satolep uma ilusão ou aquela miragem húngara, haja vista sua condição singular de ‘reflexo em espelho’:

“A foto do *délibáb*, maior que as outras, colocada no centro do ‘grande círculo’”, sugeriu o Compositor certa ocasião. “Uma bela ideia”, disse Lobo da Costa, “que nos sugere um belo nome para a exposição: ‘Espelhismos’. Vivemos numa cidade de espelhismos. Ou vocês acham que esses sóis e luas gigantes, essas nuvens gloriosamente vermelhas ou esses crepúsculos de sonho são o que nos é dado ver? Que garantia têm vocês de que a Satolep em que vivemos, imersa nessa umidade ilusionista, não é também ela uma ilusão? Nós mesmos: vocês acreditam que somos quem nos vemos? Eu, que sou poeta, que o diga!” (RAMIL, 2008, p. 221)

A exemplo da Curitiba, de Tezza, ou da gigantesca São Paulo, de Ruffato, Satolep torna-se esse *locus* labiríntico que provoca visões de neblina naqueles que se deixam levar por seus caminhos de pedra e nuvem. Desde sua chegada, o protagonista Selbor tenta encontrar-se naquele labirinto urbano, espaço nebuloso que confunde o olhar sem deixar qualquer pista,

muito pelo contrário, apenas intensificando suas dúvidas: “os meus dias eram então uma verdadeira sucessão de espelhismos, uma sequência de eventos que se multiplicavam em mim, que me multiplicavam em mim” (RAMIL, 2008, p.221). As palavras de Lobo da Costa acentuam ainda mais esse efeito de desorientação ao questionar os amigos sobre as consequências desses espelhamentos sobre a conduta de seus habitantes.

A cidade, por sua vez, também produzia signos duplos a fim de confundir ainda mais aqueles que por ela deixavam-se atrair. A Fonte das Nereidas foi escolhida pelo grupo para servir de local para a exposição fotográfica de Selbor, uma vez que, sendo “um dos símbolos da cidade, possui uma réplica em Katmandu, Nepal. Ninguém sabe com certeza se isso é uma lenda ou se tal réplica de fato existe. E este é o ponto: a imaginação local multiplica infinitamente essa suposta duplicação. Temos o nosso próprio *délibáb*” (RAMIL, 2008, p.222). Outra vez, a proliferação caleidoscópica da imagem acontece, agora por meio de um marco importante: um chafariz célebre por ter um duplo no outro lado do mundo, de acordo com o imaginário coletivo.

Apenas mencionada na narrativa, a personagem Elvira – musa do poeta Lobo da Costa – também era uma imagem duplicada aos olhos de Selbor, já que nunca a vira pessoalmente, contudo sua presença era materializada pelas palavras do amigo: “acreditava que Elvira existia e não existia ao mesmo tempo; ideia que seguidamente me entretinha durante as caminhadas – até mesmo porque era seguidamente que Lobo da Costa me falava nela, às vezes, em versos. Nunca lhe contei que cultivava um espelhismo de Elvira, [...]” (RAMIL, 2008, p.226). Além da cidade propriamente dita e seus marcos arquitetônicos, as personagens também carregam uma espécie de duplo de si mesmas.

Outro exemplo dessa natureza é a personagem nomeada apenas de “Rapaz”, duplo da imagem de seu irmão que partira e responsável pelo jogo entre fotografia e texto, visto que abandonara na estação de trem a pasta contendo as páginas siamesas de seus retratos. Na compreensão do fotógrafo, o Rapaz poderia perfeitamente ser o seu irmão em outra “estação do tempo” (RAMIL, 2008, p.104), pois, como seu próprio *délibáb*, ele era um eco distante de uma voz que permanecera sempre em sua memória. Com seu acesso aos textos e sua conexão direta àquela figura familiar, as narrativas, que espelhavam suas fotografias, auxiliavam-no a perceber o que o enquadramento de sua câmera suprimia. Como uma expansão do seu campo visual, os textos eram a concretização daquele conselho antes apenas verbalizado, e agora, em formato escrito, abrindo-se a diversas interpretações.

Ver sua própria imagem no espelho também assusta a personagem e reforça o duplo³³ que permeia a trama. Em dois momentos, Selbor é transpassado pela sensação desconfortável de ver a si mesmo refletido ora nas páginas escritas, ora na fotografia. Ao deixar cair a pasta na plataforma ferroviária, nosso protagonista espalha os textos e, ao passar os olhos sobre eles, enxerga o seu nome escrito: “passei o resto do dia sem poder tirar da cabeça a visão de meu nome na primeira daquela série de páginas que continham textos semelhantes em forma e tamanho” (RAMIL, 2008, p.108). A confusão toma conta do seu ser e reforça sua identidade labiríntica, ao dar origem a uma infinidade de elucubrações sobre sua relação com aqueles textos que nem eram seus, mas que seriam destinados a ele como um sinal de algo que poderia acontecer e ele nem sabia ao certo o que era.

O segundo momento em que o fotógrafo vê sua imagem refletida é quando percebe a inversão de papéis ao analisar a fotografia da família, seu primeiro trabalho em Satolep. Ocupando a posição do fotógrafo, Selbor revê a cena que já vivera no passado, a qual o marcara profundamente, por um ângulo totalmente novo. Poder atentar aos detalhes do retrato e, em especial, ao menino – que era ele no passado – causa-lhe angústia e comoção. Ver-se refletido naquele “espelho congelante” (ECO, 1989, p.33) prenuncia sua trajetória sinuosa pela cidade.

Renato Cordeiro Gomes (2008, p.68), trazendo a imagem de Octavio Paz, entende que “o cidadão – homem à deriva – está na cidade como em labirinto, não pode sair dela sem cair em outra, idêntica ainda que seja distinta”. Os eventos que ocorrem na vida de Selbor, ao retornar à sua cidade natal, são simétricos com sua própria história no passado; no entanto, trazem novas lições agregadas que, ressignificadas no presente, ganham proporções expandidas para seu crescimento enquanto ser humano.

4.2 Homem e cidade: retratos

Satolep, destino que fora um dia minha origem.
(Vitor Ramil)

³³ No artigo “Percurso de um narrador-viajante: leitura de *Satolep*, de Vitor Ramil”, de 2013, a pesquisadora Gínia Maria Gomes explora a questão do duplo recorrente no romance.

A interdependência homem-cidade ganha lugar de destaque nesse romance. As marcas cidadinas remanescentes na memória do protagonista constituem-no e singularizam-no enquanto sujeito que “saía em busca do sol. Buscara-o longe de Satolep, encontrara-o em toda parte”; contudo, no presente, “evitava o calor do sol como uma lesma evita o sal derramado em seu caminho” (RAMIL, 2008, p.10). A cidade nebulosa, coberta pela cerração, impregna a alma da personagem que foge da névoa preferindo a luz solar, mas que, ao completar trinta anos, não mais suporta a claridade, preferindo a densa neblina da cidade em que nasceu, ratificando o estreito elo que une o homem à urbe. Tudo isso nos mostra que “os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá” (CALVINO, 2006, p.29). Selbor só sente a necessidade de estar perto da cidade-cerração nos “sóis de lugares distantes” (RAMIL, 2008, p.284) e reconhece-se como nuvem nos caminhos de pedra de Satolep.

Além do protagonista, as personagens que gravitam ao seu redor desde o seu regresso também mantêm relações de atração e repulsão com a cidade. A primeira com a qual tem contato é um passageiro que pegara o trem para o mesmo destino: Satolep. Nomeado apenas de “Cubano”, ele contempla a paisagem exterior e afirma que “o frio geometriza as coisas” (RAMIL, 2008, p.20). Tal constatação permanecerá no pensamento de Selbor e retornará por diversas vezes ao longo de sua narrativa. Em seguida a esse comentário, dá-se a apresentação entre os dois companheiros de viagem:

O homem, que falava um português impecável apesar do forte sotaque espanhol, aproximou-se e disse, com a naturalidade de quem informa as horas ou o nome de uma rua: “Se tivéssemos viajado puramente através da intensidade da luz e do rigor da paisagem, estaríamos agora penetrando em seu detalhe. Desembarcamos na estação das coisas essenciais.” Seus comentários eram as primeiras florações na planície da minha quietude. “O senhor já tem onde se hospedar? Deseja alguma indicação? Sou cubano e vivo em Madri, mas venho com frequência a Satolep. Conheço bem a cidade.” (RAMIL, 2008, p.21)

A cidade começa a tomar forma aos olhos de Selbor através das assertivas deste Cubano que, apesar de não ser morador do local, afirma conhecer muito bem Satolep. Para este homem, o desembarque em Satolep significava aterrissar naquilo que era realmente relevante na vida.

O conhecimento profundo acerca da fabricação dos ladrilhos que revestem a cidade e o interior de suas casas dá autoridade a essa personagem, que serve como um qualificado cicerone àquele *outsider* recém-chegado a Satolep:

O Cubano, sem imaginar a presença daquela arquitetura em mim, descrevia tudo com entusiasmo. “A cidade é revestida de ladrilhos hidráulicos, especialmente o interior das casas. [...] As tintas são derramadas em moldes sobre uma superfície metálica untada. Quando o molde é retirado, o desenho do mosaico aparece imperfeito, como que prestes a se desfazer. Porém, na mistura de cimento e areia que é então colocada e prensada sobre ele, a face do ladrilho surge perfeita, como mágica, com flores azuis, triângulos alaranjados ou fitas espiraladas de contornos definidos. A natureza que acabamos de percorrer de trem são as tintas indóceis na chapa oleosa; Satolep é a magia.” (RAMIL, 2008, p.26)

A precisão dos detalhes que singularizam a cidade mistura-se ao olhar atento de Selbor depositado sobre os passantes que transitavam pelas ruas àquela hora. A composição única e artesanal daquele revestimento traz um toque mágico à cidade, conforme as palavras do Cubano, exímio conhecedor e admirador daquele pitoresco revestimento. Perfeição e imperfeição colocadas lado a lado, imitando a essência ambígua da natureza humana também falível, apesar de seu rigor magistral, a fim de dar forma ao corpo cidadão.

A caminho do hotel em que sempre se hospedava quando estava em Satolep, o Cubano continuava sua exposição, revelando detalhes de sua construção e das condições climáticas do lugar:

“Esta cidade foi construída numa zona de alagados. Quando chove muito as ruas viram rios simétricos. Cada fachada, poste ou monumento passa a ser parte da sua flora rebuscada. As chuvas são frequentes, a umidade é das maiores que há. O senhor sabe o porquê do nome ‘hidráulico’? Porque é na água que o ladrilho é curado.” (RAMIL, 2008, p.27)

A ligação da cidade com a água é fato. A recorrência das chuvas transforma sua fisionomia e gera uma capacidade de adaptação por parte daqueles que ali vivem. A metamorfose de suas ruas em rios simétricos, nas épocas de muita chuva, sinaliza outra especificidade revelada pelo Cubano. Como uma Veneza brasileira, Satolep via, de tempos em tempos, suas ruas virarem rios, porém a sinuosidade das vielas italianas contrasta com a simetria da cidade natal de Selbor.

Na frente do Hotel Aliança – local indicado pelo Cubano ao fotógrafo para se hospedar –, a visão do anoitecer em Satolep desvelava uma outra cidade, agora encoberta pela neblina: “A luminosidade caía à medida que o bonde avançava. A névoa que eu vira rasteira pelos campos começava a emanar do fundo das ruas, por todos os lados, simultaneamente. Satolep inteira era a emanção de um imenso banhado. ‘É hora de suas almas saírem a passear’, dizia o Cubano, [...]” (RAMIL, 2008, p.28). Os corpos das pessoas em trânsito pelas ruas ficavam envoltos pela neblina, dando-lhes assim outra aparência, como se fossem espectros que por ali vagavam, segundo a afirmação do novo amigo. A transmutação dos

corpos, a partir da fisionomia urbana tomada pela névoa, aproxima ainda mais as pessoas do espaço onde vivem. Como a cidade que muda com o avançar das horas, seus habitantes também se transformavam como forma de identificação com aquele local. A atmosfera de suspense instaurada corrobora a condição do labirinto, pois a dificuldade em discernir detalhes acerca do ambiente, bem como das pessoas desvirtuava o foco do olhar, consolidando, assim, sua evanescência.

Já dentro do hotel, Selbor dirige seu olhar para o piso formado pelos ladrilhos de que lhe falara o Cubano:

No hall de entrada parei para observar o piso de ladrilhos hidráulicos. Cubos sobre cubos punham o chão em movimento sob nossos pés. Analisados de perto, um a um, sugeriam que esse efeito era menos devido ao feitiço geométrico do conjunto que à imperfeição original resultante do trabalho falível do artesão. “Musaicus, de musa”, ensinou meu acompanhante, num divertido tom professoral, ao se inteirar do que eu pensava. “Os mesmos cubos, nunca um igual ao outro. O que os diferencia minimamente entre si é o que os dignifica. Toda Satolep é digna das musas. A cidade e seus habitantes são como esses cubos que se engendram mutuamente.” (RAMIL, 2008, p.28-29)

A origem da palavra ‘mosaico’, que remete às musas, concede à cidade um tom mítico capaz de inspirar aqueles que por ela passam. Essa característica singular, presente desde os seus mosaicos, dota-a de um poder extrafísico, portador de uma faculdade única de conseguir conectar carne e pedra (SENNETT, 1998), homem e cidade, tais quais componentes essenciais para que exista vida nesse corpo de pedra. Opostos e complementares a um só tempo, o elo entre a racionalidade geométrica e o emaranhado de existências humanas (CALVINO, 1990), representado pelos cubos dos mosaicos, dialoga com a característica paradoxal das cidades, a qual permite a coexistência dos opostos.

Tendo vindo a Satolep pela primeira vez a trabalho, Cubano sente-se tão atraído por suas belezas que não deseja abandoná-la:

“Sinto-me aqui na voragem de um mosaico de pedras regulares rejuntadas sobre luz, silêncio, água e verdor, e que é, a um só tempo, projeção em minha mente e onde minha mente se projeta. A rigor, é inconcebível um lugar como esse ter surgido nesta região abarbarada. É uma espécie de licença poética da história. Algo intrigante. Não creio que possa durar. Vivo na urgência de estar em Satolep”, [...] (RAMIL, 2008, p.70)

A incredulidade da personagem quanto à permanência da cidade pode ser uma das razões de sua urgência em revisitá-la sempre que possível, ao lado dos negócios que ali mantinha. Sua particularidade incomum, que encanta aos olhos, parece-lhe não poder durar

por muito tempo e, portanto, vê-la e revê-la tantas vezes quanto pudesse eternizá-la-ia em sua memória, pois, como nos ensina Calvino (2006, p.23), “a cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente”.

Ao visitar um imóvel para alugar na parte central da cidade, Selbor fica conhecendo um pouco mais da história local: “Esta cidade foi construída por mão escrava. As grossas paredes, erguidas para proteger os brancos, guardam o espírito dos negros em seus tijolos” (RAMIL, 2008, p.73). As informações agregadas dão novas formas e contornos à fisionomia urbana em sua mente. A visão alargada após mais esta peculiaridade cidadina faz com que o protagonista consiga “ver” de fato aquilo que o cerca, como repetidas vezes seu irmão o alertava: “aprende a ver” (RAMIL, 2008, p.72). Ao finalizar o acerto do contrato de aluguel da casa, Selbor quer contar a novidade aos novos amigos e encontra, no almoço, o Cubano que afirma: “Cada casa de Satolep é um chamado. Um brinde hoje à noite em seu novo endereço?, propôs” (RAMIL, 2008, p. 74). A cidade personificada e que chama os que nela se aventuram ganha *status* de coadjuvante nas peripécias das personagens, sobretudo na trajetória de nosso protagonista, o qual nutre pela mesma sentimentos contraditórios de atração e repulsão, conforto e desconforto, pois, na medida em que ela o seduz, também o desorienta.

A identificação do Cubano com a cidade é ratificada pela forte mestiçagem da população de Satolep com os negros:

Antes que a lareira aquecesse a sala vazia, o Cubano chegou. [...] “Ah, os negros... Satolep chegou a ter mais negros que brancos entre seus habitantes. [...] Que triste foi a escravidão, mas que tristes são os lugares onde não há negros. A presença negra aqui, que sempre me remete a Havana, faz de Satolep a mais brasileira das cidades deste Sul branco. [...] O carnaval, por exemplo, o melhor que conheço, acontece na sua porta, nesta rua estreita onde o som dos tambores reverbera de forma magnífica. Eu seria feliz nesta casa.” (RAMIL, 2008, p.76)

A abundante presença negra faz a personagem lembrar-se de sua cidade natal e, por isso, sente-se tão bem em meio às veias e artérias da urbe. Apesar de ter nascido em Havana, ele mora em Madri, e a distância da pátria ameniza-se quando está em Satolep, haja vista a semelhança das gentes nas duas cidades, bem como do fascínio causado pelos ladrilhos de que a mesma é composta.

O encontro do protagonista com a personagem João Simões acontece, à noite, em um café da cidade, no dia em que Selbor completava trinta anos, mesmo dia da sua chegada a Satolep. Pensando ter sido chamado pelo fotógrafo, ao escrever seu nome na vidraça do Café, João Simões entra e se apresenta ao estranho:

“O senhor desculpe minha indiscrição, minutos atrás”, ele foi logo falando. “Eu estava passando e tive a impressão de que escrevera algo para mim e me fazia sinais. [...] Que tolice, vejo agora que nem nos conhecemos.” [...] “Por favor, não se desculpe. A tolice foi toda minha. Eu... dirigia um brinde à vidraça”, expliquei, quase sussurrando as últimas palavras. [...] “Pois então talvez o senhor estivesse mesmo me chamando. Este vidro foi feito por mim”, disse num tom de voz ainda mais baixo. (RAMIL, 2008, p.38)

Apesar da confusão inicial, o contato com João Simões revela-lhe muito sobre a cidade e sua história. O vidro – intermediário para aquela conexão tão inusitada quanto efêmera – é objeto simbólico para a interpretação da narrativa, pois é o meio que os une pela sua propriedade dúbia de transição e fronteira entre dois mundos. É desta personagem – João Simões, meio real, meio ficcional, um pouco à semelhança das musas – que surge a frase-chave de interpretação no que tange ao aspecto homem-cidade:

“A pedra é o símbolo perfeito da verdade. [...] Impenetrável às umidades, aos gases, às poeiras, aos limos, tanto como a verdade o é às lisonjas, às calúnias, às deturpações, aos vexames. [...] Sob a face da terra tudo perjura: só a pedra não mente. Tendo o senhor andado em desassossego por toda a parte, ao voltar em busca de algo que perdeu, esta cidade árida o recebe abrindo-lhe seus caminhos de pedra. [...] escute um conselho de quem já vai longe nesse mesmo caminho: siga as pistas que a cidade lhe dá. *O homem faz a cidade, a cidade faz o homem.* [...] Satolep, onde hoje vivo em um quarto emprestado, onde extraviei meus sonhos, onde tive meus negócios arruinados, onde publiquei tolos triolés e facécias dispensáveis, também me recebeu abrindo-me seus caminhos de pedra. Confiei nela. E ela nunca mentiu para mim.” (RAMIL, 2008, p.46-47, grifos nossos)

O vínculo desta personagem com a cidade é manifesto. Conhecedor e apaixonado por Satolep, João Simões assevera existir uma interdependência entre homem e cidade, visto que um está na origem do outro. Buscar entender os signos citadinos é o conselho dado a Selbor que se encontra, ao citar Dante, “*nel mezzo del camin*” (apud RAMIL, 2008, p.46), procurando algo que nem ele sabe ao certo o que é. Estabelecer uma relação de confiança foi o método utilizado pela personagem para deixar-se guiar pelas veredas de pedra e nuvem, mistura esta que a define.

A formação de João Simões deu-se em meio à cidade. Ao interessar-se vivamente pelas pessoas e pelo desenvolvimento de Satolep, ele afirma: “Não perdi tempo indo à academia. Lancei-me na afluência humana dessas ruas e nelas fiz o meu aprendizado” (RAMIL, 2008, p.51). Tendo feito muitos negócios ao longo de sua vida, a personagem também é parte da história da cidade, a qual ainda contém vidros de janelas, de jarras e de taças feitos em sua antiga empresa Vidraria Satolep S.A., além de ter servido como cenário para inúmeros outros projetos sem sucesso realizados por ele no passado como, por exemplo,

uma companhia de destilação de álcool que logo se evaporou; [...] fábrica dos premiados fumos e cigarros da marca Diabo que o tinoso fumou; no remédio Tabacina, soberano antiparasitário para animais e plantas, do qual os carrapatos adquiriram a totalidade das ações; no Café Cruzeiro, de pureza nunca desmentida, mas de grãos que, tal qual o seu aroma, dissiparam-se no ar; em uma agência de mensageiros que nunca me trouxe as melhores notícias; [...] (RAMIL, 2008, p.48)

O fracasso de suas empresas alocadas em Satolep jamais o fez deixar a cidade. Dispensar esforços de uma vida inteira sem obter fortuna parece não incomodar a personagem, que revela a seu interlocutor em determinado momento: “E o senhor sabe o que me deu mais prazer à alma em todos esses empreendimentos? Promovê-los” (RAMIL, 2008, p.49). Desenvolver, arquitetar, planejar, etc., mantinham-no vivo e ativo em meio àquela agitação urbana que emanava impulsos progressistas.

A cidade atrativa e em ritmo de crescimento, nos mais diversos setores da economia, torna-se sedutora aos olhos de João Simões recém-chegado do interior:

Fui guri de estância. Quanta beleza eu vi... [...] Mas, com a morte de minha querida mãe, tive de ir para a cidade. Uma vez na cidade, quanta beleza... Deparei-me com um próspero centro industrial e comercial, que era, além do mais, um centro campeiro, já que, por causa das charqueadas, criadores, invernadores e tropeiros de todas as querências convergiam para cá. [...] Em meio ao furor desenvolvimentista, a educação e a cultura floresciam, assim como a imprensa, que nunca abandonei e que nunca me abandonou. (RAMIL, 2008, p.51)

A época de aceleração encontrada pela personagem pode ter sido uma das principais causas das diversas realizações empreendidas por ele na cidade. Ao deparar-se com um amplo comércio e com uma variedade de indústrias locais, também ele enveredou-se por esses caminhos tão tentadores quanto arriscados, uma vez que acreditava disputar, entre membros da própria linhagem familiar, um destino glorioso como seus antecessores tiveram: “Movia-me na ânsia de corresponder a uma expectativa que julgava existir em relação a mim. Eu era o terceiro João Simões Lopes de uma importante família, o primeiro fora Comendador, o segundo Visconde. Ser um industrial? Minha imaginação era uma usina, por que não?” (RAMIL, 2008, p.51). Ao lado do período propício para os negócios deslumbrados em Satolep, a obrigação de igualar-se aos seus ancestrais, de nomes idênticos e com reputações de prestígio, também fizera com que a personagem quisesse escrever seu nome no rol dos mais importantes e reconhecidos atores sociais daquelas cercanias. Apesar das sucessivas derrotas, João Simões não culpa a cidade e diz ser grato a ela por ter-lhe oferecido “seus caminhos de pedra” (RAMIL, 2008, p.50).

Após instantes de reflexão acerca das histórias contadas, Selbor antevê certa ironia no discurso do novo amigo sobre a gratidão que sentia pela cidade depois de tantos malogros. No entanto, João Simões continua sua fala de forma sutil e delicada: “Às vezes o lugar onde queremos chegar fica exatamente onde estamos, mas precisamos dar uma longa volta para encontrá-lo. O senhor foi na direção do mundo, eu vim para Satolep” (RAMIL, 2008, p.50). A completa identificação da personagem com a cidade fica evidente. Satolep não mentira para ele ao propiciar a qualquer cidadão oportunidades de enriquecimento. Talvez sua aptidão não fosse para a indústria, mas para a literatura, como sabemos posteriormente ter escrito livros de contos e lendas. O gasto de energia em outros afazeres pode ter dispersado o foco da personagem de sua verdadeira vocação: a veia artístico-literária.

Sendo assim, seu reconhecimento pelo papel da cidade em sua vida vai além da vasta experiência adquirida através da coleção de insucessos nas empresas que gerenciara. João Simões confessa a Selbor o verdadeiro valor que Satolep teve na sua trajetória: “‘Quase tudo o que realizei na cidade ficou inconcluso.’ ‘Por que ser grato à cidade, então?’, perguntei. ‘Por tudo o que a cidade realizou em mim’, ele respondeu prontamente, [...]” (RAMIL, 2008, p.54-55). Sua constituição como sujeito e como ser humano é trabalho daquela cidade que o recebera, o transformara, o aperfeiçoara, enfim, servira, sobretudo, como inspiração para seus escritos. Satolep transportara-o, temporariamente, para o campo e assim pôde revisitar momentos de sua meninice que ficaram impressos nas páginas de seus livros. Criado no interior, João Simões precisou distanciar-se daquele espaço para, então, compreendê-lo melhor, tal qual Selbor. A cidade grande aguçou-lhe a visão e possibilitou que apreendesse seu local de origem plenamente, após ter ficado distante no tempo e no espaço.

O momento em que João Simões encontrara, de fato, um norte para sua vida fora nos singulares dias de chuva da cidade:

“O senhor tem recordação daqueles dias de chuva ininterrupta em Satolep, daquele cinza metálico que se deita sobre tudo e todos? Pois foi num desses períodos, em estado de completo desconforto no mundo, que comecei a avistar o lugar aonde um dia quisera chegar.” [...] “Naquele nicho acanhado em que passava as noites chuvosas, pus-me a escrever, e avistei o tal lugar, que era, inicialmente, meu pai e seu mundo campeiro vistos desde a minha primeira escrivadinha, [...] ao mesmo tempo em que era eu adulto escrevendo naquele nicho acanhado visto desde o mundo campeiro de meu pai em minha primeira escrivadinha e desde a minha primeira escrivadinha no mundo campeiro de meu pai.” Tragou e saltou a fumaça com vagar, observando-a. (RAMIL, 2008, p.56-57)

A veia literária da personagem foi ativada a partir daquele fenômeno único de chuvas em Satolep, ocasião em que ficara recolhida dentro de casa, condição que lhe

propiciou experienciar dois tipos de mergulhos: de volta ao passado, analisando seu pai e o mundo campeiro, bem como observando o seu próprio papel naquele universo. O autoconhecimento gerado a partir dessa experiência na cidade (e ao mesmo tempo fora dela) acarreta mudanças no sujeito João Simões, que passa pela rememoração de momentos de sua infância só possíveis de serem bem compreendidos a distância. De acordo com a própria personagem, “Minha caligrafia caótica foi enchendo papéis e mais papéis com as histórias [...], e cada vez mais o lugar me aparecia, o lugar aonde os caminhos de pedra de Satolep haviam, finalmente, me conduzido: uma projeção do campo da minha meninice” (RAMIL, 2008, p.57).

Estar longe do campo e imerso em Satolep foi suficiente para deslocar a personagem no tempo e no espaço, transportando-a para aquele mundo infantil pelos braços do guia por ele criado: “escutava a voz do meu guia, o vaqueano Blau Nunes. E com que facilidade transcrevia seus contos e lendas! Ele falava a língua do João Simões menino de estância...” (RAMIL, 2008, p.58). A completa identificação com aquele narrador imaginário dá-se por meio da linguagem comum entre eles – o linguajar campeiro –, meio através do qual todas as diferenças se dissipavam: “As palavras também dão longas voltas. Aquele palavreado pitoresco, aquela sonoridade que me pusera no mundo me recebia adulto, pobre e envelhecido, sem, no entanto, em momento algum, questionar a minha identidade. [...]”. (RAMIL, 2008, p.58). O sentimento recíproco de confiança estabelecido por intermédio da língua tanto escrita quanto falada une o escritor ao seu texto, impregnando-o de verossimilhança como ele mesmo acredita, e, desta forma, consumando o trabalho estético dispensado em seus escritos.

João Simões orgulha-se do apuro com as palavras escolhidas para compor aquelas narrativas. Contudo, ele sabe que deve à cidade a existência das mesmas tão admiradas entre os seus leitores:

Nasci no campo, mas me cultivei na cidade. Esperava de mim uma árvore frondosa; Satolep me fez puro cerne. E aqui a minha gratidão à cidade: só o João Simões puro cerne daquele quarto miserável poderia ter escrito aqueles textos. Quando compreendi isso, o estado em que me encontrava, de completo desconforto no mundo, se transformou em estado de graça. Aliás, esse é o nome do lugar onde passei minha infância, onde admirei os feitos de meu pai e recebi o amor breve de minha mãe: Estância da Graça. (RAMIL, 2008, p.58)

A transformação que a cidade provocara sobre si mesmo foi responsável por fazer nascer o escritor João Simões, perdido entre tantos outros títulos: empresário, negociante,

industrial, explorador, etc., enfim, apenas sua vivência em todos os projetos anteriores pôde dar origem ao autor das lendas e contos tipicamente gauchescos.

As experiências falidas valeram para aguçar o olhar do poeta que percebeu o seu lugar de origem de maneira singular, podendo, então, eternizá-lo na forma de texto escrito. O resultado de sua façanha como escritor é caracterizado como algo modesto nas palavras de João Simões:

“Mas não pense que essas poucas páginas sejam de uma excelência artística tal que justifique o transcurso de uma vida para terem sido escritas. São simples, despojadas como o mundo que retratam. Sua relevância limita-se à minha trajetória pessoal. [...] Satolep mostrara-me desde sempre minha falta de vocação para, vamos dizer assim, o lado prático da vida. Eu não tomara conhecimento; não me permitira, não pudera. Após tantas recusas, no momento em que deveria simplesmente sucumbir na solidão de um quarto emprestado, meu pai voltou a olhar para mim desde seu mundo campeiro. E eu me vi escritor. [...] Aconteceu-me. Não recusei nem fantasiei.” (RAMIL, 2008, p.62-63)

A simplicidade dos livros que escrevera está diretamente atrelada à simplicidade do mundo neles narrado. O campo deixado para trás pôde ser vislumbrado – e melhor compreendido – em meio à vida urbana de Satolep, junto com todas as crenças de seu pai, as quais faziam parte daquele espaço campeiro antes indecifrável aos olhos do “guri de estância”.

Perspicaz, João Simões percebe que, ao longo de sua conversa com o recém-chegado Selbor, este omite as pessoas dos lugares por que passara: “‘o senhor me contou de muitas cidades sem contar de nenhuma pessoa, reparou? Que cidades desertas são essas?’ Ele sabia que a pergunta me deixaria sem resposta. E também se calou. Parar de falar depois de uma interrogação é deixar algo por começar” (RAMIL, 2008, p. 64-65). Outra vez, a cidade encontra-se ligada à presença humana. A falta do “emaranhado de existências humanas” por entre as diversas “racionalidades geométricas” (CALVINO, 1990) narradas pelo fotógrafo salta aos olhos de João Simões, personagem-ícone da expressão pela necessidade dessas duas entidades – homem e cidade –, enquanto partes indissociáveis de um único ser. De acordo com Bauman (2001, p.138), os “esforços para manter a distância o ‘outro’, o diferente, o estranho e o estrangeiro, e a decisão de evitar a necessidade de comunicação, negociação e compromisso mútuo, não são a única resposta concebível à incerteza existencial enraizada na nova fragilidade ou fluidez dos laços sociais”. A incomunicabilidade entre os cidadãos passa a ser a marca de nossa líquida sociedade moderna. Selbor é um típico ser humano moderno individualizado que, pela sua essência fluida, evita os relacionamentos interpessoais.

Outra personagem que mantém laços estreitos com a cidade é o morador da casa ao lado da do fotógrafo. Denominado apenas de Compositor, apresenta-se a Selbor na primeira noite em que ele e o Cubano estão ali para brindarem à casa nova, tendo sido previamente avisado por João Simões para recepcionar o novo vizinho. O fotógrafo, após pensar no outro amigo, convida-o para integrar o grupo. Entre os diversos brindes, diálogos e canções, o Compositor revela sua origem:

“Pois eu nasci aqui na cidade, depois morei fora do estado por alguns anos. Sempre vivi em ambientes urbanos. Igual a ti, ao contrário de João Simões, tenho pouquíssima vivência de campo. E também em mim os contos provocaram encantamento. [...] Imaginavas encontrar o gaúcho tão solidamente instalado no teu imaginário?” (RAMIL, 2008, p.82-83)

A admiração em comum para com os textos de João Simões aproxima os recém-conhecidos que se descobrem amigos. A história comum entre eles – ambos nascidos em Satolep e tendo se afastado dali por algum tempo – consolida um vínculo de cumplicidade que se inicia naquela mesma noite e se prolonga até o fim da narrativa.

A milonga parece ser a expressão musical da cidade aos olhos dos três amigos: “Que outra senão essa música de nuances, intensa e extensa, poderia conciliar em uma só expressão a vastidão monocromática de campo e céu e o detalhismo sofisticado da arquitetura de Satolep?” (RAMIL, 2008, p.84). A direta referência a Havana surge imediatamente nas palavras do Cubano: “‘Eis a filha melancólica da Habanera! Cuba em Satolep, eu não disse?’”, interveio o Cubano, dirigindo-se a mim. ‘Melancólica e pura...’, completou o Compositor, [...]” (RAMIL, 2008, p.84). Novamente, a identificação do Cubano com a cidade acontece, porém, desta vez, por meio da música que se assemelha aos ritmos típicos de sua saudosa Havana. Os acordes produzidos pelo Compositor tinham o poder de transportar a todos no tempo e no espaço, pois, como assevera o narrador: “Dentro da milonga era também dentro de Satolep” (RAMIL, 2008, p.88). Desse modo, uma travessia pelos seus principais pontos se anuncia e conduz Selbor pelos caminhos de pedra, nuvem e musicalidade:

Ao atravessar a porta da casa eu trocava o sol na estrada de chão pela noite nos caminhos de pedra. Segui pela rua XV e lá estava o Café Aquário, refrão urbano de vidro e luz. Do segundo andar do prédio em frente, a casa de tangos O Sobrado, [...]. A milonga recebia o aporte instrumental da mesma forma que a planície recebia a cidade, [...] cada elemento adicionado passava a extrair da própria milonga seu poder de significar. [...] Os amigos de João Simões podiam ser vistos pelas janelas abertas da Livraria Universal em animado sarau literário: [...]. Uma orquestra que se apresentava no Teatro Sete de Abril podia ser escutada daquela esquina, [...] A cidade toda, ruas retas e planas, dava vazão à harmonia. E a milonga ia longe. (RAMIL, 2008, 88-89)

Um percurso por Satolep delinea-se a partir do som da milonga, tendo em vista a sintonia fina que a mesma mantém com o local. Os elementos citadinos aglutinam-se à música e ressignificam lugares e hábitos ao longo da travessia. Ao penetrar a essência urbana, a milonga é capaz de trazer à tona sentimentos e sensações adormecidos, pois, como afirma o Cubano: “A milonga geometriza as coisas” (RAMIL, 2008, p.89). Tal como o frio, assim o era a milonga ou *mulonga*, nome de origem africana, como explica o Compositor, que significa “palavra”. Música, musa, mosaico... Através do ritmo impresso nas palavras e das imagens ladrilhadas, desenhava-se a cidade sideral e etérea. A harmonia entre a inspiração emanada aos habitantes e a fisionomia de Satolep, “digna das musas”, ditava o passo cadenciado de cada um dos espaços impregnados por todas as artes.

Outra personagem que mantém uma estreita relação com a cidade é Lobo da Costa. Encarregado de escrever o libreto da ópera de inauguração do Theatro Guarany, o poeta integra a equipe composta por Francisco Menezes, a Madrinha e o Compositor, através dos quais é apresentado a Selbor e, por ser um “rueiro incurável” (RAMIL, 2008, p.225), acompanhava o fotógrafo em suas caminhadas para fotografar. Em um dia de grande e inesperada umidade, Selbor pega sua câmera e resolve sair para registrar aquele fenômeno. Em seguida, encontra seu amigo que logo lhe diz:

“Amo esta cidade insalubre! Mais que ventar, a primavera terá que se reinventar para afastar essa nuvem de Satolep!”, gritou ao topar comigo. “Passei a noite dentro dela. Uma imprudência, eu sei. Quantos dias de sol, na conta final dos meus dias, isso me custará? Uma semana, meses? Grande coisa. Dez anos seriam uma mixaria perto do que ganhei nesta madrugada!” (RAMIL, 2008, p.233)

A experiência provada naquela madrugada faz o poeta reiterar seu amor pela cidade. Submerso pelo nevoeiro, Lobo da Costa identifica-se com sua característica insalubre, haja vista seus hábitos boêmios e o gosto pela bebida. Os benefícios advindos da sua imersão no nevoeiro noturno podem ter sido revelados em forma de versos e poemas escritos, os quais brotavam das trevas para o mundo pouco iluminado do poeta, trazendo-lhe lampejos de vida e esperança.

A conexão do protagonista com a cidade mostra-se densa. A presença da mesma em sua composição humana faz com que a personagem sinta-se atraída pelas belezas e singularidades de sua terra, não percebidas outrora, apenas valorizadas após anos de ausência. O seu primeiro trabalho permite que Selbor vislumbre o paralelismo da cena com sua própria história no passado: “Eu estava de volta a Satolep e Satolep continuava a voltar em mim” (RAMIL, 2008, p.99-100). Apesar de estar na cidade, reminiscências de uma outra

retornavam em sua lembrança. Cenas de um passado revivido ferem a personagem duplamente e produzem o *punctum* fotográfico ao ser golpeado pela imagem registrada agora por um ângulo completamente novo: passa da posição de *Spectrum* para a de *Operator* (BARTHES, 2010). Sentindo-se arremessado a uma outra época e estando em uma inversão de papéis, a personagem tem apenas uma certeza: tudo se passara em Satolep. Esta é, pois, parte importante de sua constituição enquanto sujeito e, conseqüentemente, ele era peça significativa para ela.

A imagem da cidade como encruzilhada pode ser facilmente percebida na trajetória do protagonista Selbor, uma vez que diversos encontros acontecem durante o seu regresso à terra natal. De acordo com o estudioso Enrique Ibáñez (1993, p.34), “la ciudad, en tanto *continuum-contiguuum*, constituye una virtual encrucijada que puede y debe transformarse en verdadero encuentro del hombre: encuentro con su pasado, con sus raíces histórico-culturales, encuentro con los demás y, en definitiva, encuentro consigo mismo”. Diferentemente dos lugares desertos por onde andara, Satolep oferece-lhe vínculos de amizade até então desconhecidos e um acerto de contas com seu passado, além de propiciar um estreitamento dos laços com a própria cidade e sua história singular. Ela passa a ser esse espaço de convergência, onde as questões humanas ganham foco expandido. As demais personagens – João Simões, Cubano, Compositor, Lobo da Costa, etc. – também vivem essa encruzilhada satolepiana, pois é por suas veias e artérias que se descobrem parte integrante daquele *locus* plural, capaz de provocar no homem uma viagem para dentro de si mesmo. Conforme Melo (2012, p.199-200), “graças à relação circular estabelecida entre espaço urbano, tempo e linguagens — perceptível desde a primeira foto até o último dos vinte e oito textos gravados em itálico, sobre o fundo preto — a narrativa é a representação da busca universal do homem por sua origem perdida”. As histórias de vidas, que se entrecruzam infinitamente pela urbe, distinguem esses espaços múltiplos, caracterizados pela superposição de valores e crenças humanos, por vezes corrompidos pelos vícios impregnados desde a sua origem mítica pelas mãos de Caim.

A preocupação com a cidade após dias de chuva ininterrupta e seu isolamento em uma casinha nos arredores de Satolep angustia ainda mais Selbor que, à deriva e acompanhado apenas de seus pensamentos, cogita sua possível destruição:

O que me causa este lugar isolado, que nem mesmo o Rapaz visionário foi capaz de ver, é só arrependimento. Que necessidade tinha eu de vir para cá? O que terá acontecido à cidade? Mesmo considerando que minha presença não faria nenhuma diferença no sentido de minimizar uma tragédia, ou antes, que uma tragédia não tenha chegado a acontecer, lamento ter me afastado de lá. (RAMIL, 2008, p.185)

A ligação com Satolep é tamanha que a personagem lamenta ter permanecido naqueles arrabaldes, ilhado e sem qualquer oportunidade, por mais remota que fosse, de retornar para, enfim, ver de perto como aquela inundação afetara a cidade. Contudo, é em meio a essa tragédia que a personagem sente-se um pedaço da mesma, pois também sentira na pele as sequelas originárias da enchente:

[...] tendo feito parte da inundação e percorrido os caminhos infinitos da escaiola de água e céu, cujas cores deslizavam agora pelas ruas alagadas [...], era como um representante da natureza impiedosa que eu me via ali, tão responsável quanto ela pelas altas marcas deixadas pela água nas fachadas e por outras marcas deixadas em toda parte, inclusive naquela gente que, justamente por estar marcada, assemelhava-se a mim. [...] Tal qual um monstro, [...], eu testemunhava sua desgraça sem compartilhar de sua angústia, pelo contrário, cuidando-me para não demonstrar a alegria de estar de volta e o prazer de me sentir num processo de aprofundamento físico na cidade – mais que chegando, eu me via sendo absorvido por Satolep junto com toda aquela água [...] (RAMIL, 2008, p.201)

A sua proximidade com Satolep – evitada há tantos anos – aconteceu a partir do contato com as imagens do caos encontrado pelas imediações da casa que lhe servira de abrigo. Um sentimento de pertença, até então desconhecido, começa a invadir o seu ser e, desde então, consegue ver-se como os demais, partes de um imenso mosaico, conexos e desconexos, tentando dar sentido ao conglomerado urbano.

A essência ambígua do protagonista confunde-se com as características da própria cidade, ambos feitos de pedra e nuvem: “Minha alma de cerração revolteava, antecipando meus passos. [...] O que é a alma afinal... nascer nuvem e morrer pedra? Nascer pedra e morrer nuvem?” (RAMIL, 2008, p.34). A desejada solidez observada na arquitetura urbana contrapõe-se à sua condição fluida e inquieta, predisposta à transição, incapaz de arraigar-se.

A cidade labiríntica e nebulosa torna-se o caso mal resolvido desse nativo que se afastara sem compreender claramente a sua terra, como ele mesmo afirma:

Satolep demorava a passar. Eu temia que não passasse nunca. Para que passasse, eu deixaria para trás como se ela nunca houvesse existido. Mas agora, tantos anos e lugares depois, [...] lá está ela outra vez, como algo de que eu necessitasse. Satolep ainda não passara. Com ela, meu temor de que não passasse. (RAMIL, 2008, p.11)

A prematuridade com que se distanciara dali reafirma sua incompletude no presente, como se uma parte de si tivesse sido esquecida no dia em que partira para o Norte. Satolep era-lhe, pois, necessária. Sem saber o porquê ou mesmo as razões do seu regresso, a personagem percebe a persistência da sua cidade em seu interior, o que faz com que,

automaticamente, siga para ela com vistas a preencher as lacunas de sua existência líquida, semelhante àquele lugar.

Resquícios da cidade eram componentes intrínsecos a Selbor, que sente “a presença daquela arquitetura” (RAMIL, 2008, p.26) dentro de si. Conforme os estudos de Ibáñez (1993, p.26), “cada tipo de ciudad es creado por un tipo de hombre y genera, a su vez, ese mismo tipo humano”. Sendo assim, a afinidade das personagens entre si e com a própria cidade deve-se, em grande parte, ao fato de serem produtos daquele meio compartilhado. As mãos que modificam o espaço urbano dão origem a seres afins, em virtude de possuírem uma matriz comum. Micropartículas de um ambiente heterogêneo, Selbor e as demais personagens dão forma ao ser de pedra com aspecto multiforme, posto que aquilo “que os diferencia minimamente entre si é o que os dignifica” (RAMIL, 2008, p.29), como os cubos dos mosaicos.

4.3 Satolep em mosaicos: uma cidade invisível

*Só, caminho pelas ruas
 Como quem repete um mantra
 O vento encharca os olhos
 O frio me traz alegria
 Faço um filme da cidade
 Sob a lente do meu olho verde
 Nada escapa da minha visão.
 Muito antes das charqueadas
 Da invasão de Zeca Netto
 Eu existo em Satolep
 E nela serei pra sempre
 O nome de cada pedra
 E as luzes perdidas na neblina
 Quem viver verá que estou ali.
 (Vitor Ramil – canção “Satolep”)*

A simetria do espaço urbano, formado por mosaicos, bem como a simetria dos acontecimentos na vida do protagonista Selbor, ao se instalar em Satolep, provocam uma sensação de reflexos em espelho no ato da leitura, fazendo com que a propagação da imagem perdue na memória. Nas cidades invisíveis e duplas de Calvino, o recurso da repetição é muito utilizado na tentativa de calcificar os espaços na lembrança do viajante, a exemplo de

Zirma que “repete os símbolos para que a cidade comece a existir” (CALVINO, 2006, p.23). Neste subcapítulo, o romance *As cidades invisíveis* norteou nossa leitura permitindo associações e diálogos constantes entre as duas narrativas, principalmente no que tange à invisibilidade, atributo comum aos ambientes representados em ambos os textos.

A cidade-mosaico Satolep é constituída de pedaços de histórias de vida que, combinados, e delicadamente postos lado a lado, dão origem à sua própria história. Nas fotografias, os marcos citadinos trazem o passado à tona, ao mesmo tempo em que resgatam a memória daquele lugar, uma vez que cada “cidade é uma história que se conta para nós à medida que caminhamos por ela” (HILLMAN, 1993, p.39). Dos mais variados ângulos, os retratos flagram construções típicas; os meios de transporte; o movimento de pessoas pelas ruas; interiores de estabelecimentos; os trajés de homens e mulheres; praças; dias de sol e outros de chuva, etc., tornando cada foto uma espécie de passaporte capaz de transportar o leitor para um outro tempo repleto de acontecimentos que singularizam aquele universo citadino.

A época, as vestimentas, os carros destoam do que vemos na atualidade e sinalizam para a passagem do tempo, além de trazerem consigo a perpetuação de uma memória local conservada por meio das imagens do passado e arraigadas por força da palavra escrita. À semelhança do viajante e narrador Marco Polo, n’*As Cidades Invisíveis*, o(s) narrador(es) cria(m) histórias em seus percursos sobre cada um dos espaços fotografados, ao invés de narrar muitas cidades. Cada prédio, hotel, casa, praça, esquina possuem um texto acoplado à sua respectiva fotografia que impregna de vida aquele local, mesmo que ele já não exista ou seja ele ‘invisível’, como os lugares imaginados por Polo.

A “Satolep invisível” – tal como as cidades de Calvino – surge pelo olhar do protagonista Selbor ao realizar seu trabalho fotográfico, mas concretiza-se nos textos encontrados por ele na pasta esquecida na estação de trem. A palavra escrita tem a função de ensinar o fotógrafo a ver, pois, apesar de fazer um recorte da paisagem à sua frente, os detalhes de sua fotografia não são abarcados na íntegra por essa arte que, incompleta, necessita da força da linguagem escrita para se complementar. Fotografia e literatura fundem-se nessa narrativa a fim de elucidar a trajetória desta personagem de “vida transitiva” (RAMIL, 2008, p.14), que busca sua completude em outros espaços, porém sem sucesso, retorna às origens com o propósito de encontrar todas as respostas, pois, como bem afirma Marco Polo: “De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas” (CALVINO, 2006, p.44). Com vistas a expandir o olhar e encontrar de vez o seu lugar neste mundo, Selbor mergulha nos escritos achados na

pasta do Rapaz e, de mãos dadas ao Negrinho do Pastoreio, ele percorre “aquele caminho de textos e imagens” (RAMIL, 2008, p.152) sabiamente colocados em seu curso por Satolep.

Embora existam vinte e oito fotografias espalhadas ao longo do romance, apenas dez são objeto deste jogo singular, no qual Selbor encontra-se totalmente mergulhado, e, por esta razão, são as que mais recebem atenção ao longo da narrativa. As descrições postas ao lado de cada um desses retratos transportam-nos de imediato a lugares oníricos e abundantes de significados, pois o trabalho com a linguagem escrita mesclado à linguagem imagética consegue redimensionar o tempo no espaço, assim como as narrativas de Marco Polo ao imperador mongol Kublai Khan.

Os diversos ângulos fotografados e descritos nesses dez retratos refletidos no espelho fazem surgir outras cidades dentro da mesma. Cada local parece único e pertencente a um universo particular, visto que trazem situações, pessoas e signos citadinos distintos uns dos outros, mas que podem ou não manter uma relação de interdependência entre si. Peças do mesmo mosaico, foto e texto, imagem e representação servem como lunetas, ou o telescópio de que fala o texto, artefatos capazes de revelar o invisível.

A imagem que abre o romance é a de um casarão antigo com algumas pessoas pousando para a foto na varanda e na janela. O narrador descreve a fotografia como sendo a de sua própria casa e anuncia as marcas de degradação da cidade: “*Seguem minhas visões de Satolep em ruínas. Hoje foi nossa casa que eu vi: telhado e muro desabados; a face norte destruída, sala, copa e cozinha entregues à ventania; [...]. Não restavam marcas de nossa família. A voz de meu irmão nos chegava das ruínas, [...]*” (RAMIL, 2008, p.07). Fotografia e texto lado a lado como partes de um mesmo mosaico, complementares e antagônicos a um só tempo, tentando dar origem à história da cidade e à dos que nela habitam. A narrativa abre com um retrato, seguido de um fragmento escrito que esclarece, em certa medida, algumas lacunas da fotografia. Embora não haja vestígios de ruínas na casa retratada, a passagem escrita e a imagem podem estar em tempos distintos, uma vez que a fotografia talvez represente o registro de uma imagem gravada na memória e o texto, o presente narrativo (tempo este difícil de ser precisado ao longo da leitura, pois não há menção a anos nem a datas específicas, apenas raras referências à passagem das estações). Por outro lado, a ruína inexistente no retrato pode ser ainda uma metáfora para a degradação familiar, flagrada pela objetiva que capta os últimos instantes de toda a família reunida antes da partida de um dos filhos.

Ao refletirmos acerca do complexo universo contemporâneo, concebemos a ruína como elemento constituinte da modernidade. Sendo assim, as modificações urbanas fazem

parte de toda e qualquer cidade; caso contrário, elas estariam fadadas à extinção, como foi o caso de Zora, que, “obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definiu, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo” (CALVINO, 2006, p.20). A fixidez é contrária ao desenvolvimento da vida em geral. Homem e cidade são organismos em constante transformação. Acostumar-se às modificações torna-se condição *sine qua non* para ser moderno. Nesse sentido, o estudioso Berman (1986, p.109) afirma que, na contemporaneidade, “estabilidade significa tão-somente entropia, morte lenta, uma vez que nosso sentido de progresso e crescimento é o único meio de que dispomos para saber, com certeza, que estamos vivos. Dizer que nossa sociedade está caindo aos pedaços é apenas dizer que ela está viva e em forma”.

A segunda fotografia mostra o raiar do dia em uma rua da cidade. A especificidade com que é descrito o nascer do dia e o modo peculiar de vida de seus moradores singularizam esse *locus* aos olhos do leitor, que passa a comparar imagem e texto, migrando o foco de um para outro, como forma de recriar aquele espaço:

*O dia chega em garrafas brancas às casas da Rua Paysandú. [...] Os moradores da Rua Paysandú nos acostumamos às imposições da primeira hora. **Somos pouco perceptíveis.** Em nós é sempre muito cedo, esteja sol a pino ou alaranjado sobre os morros da colônia alemã. Quase não somos vistos no entrar e sair de nossas casas. Às vezes me pergunto se moramos na rua ou se é a rua que passa em nós. (RAMIL, 2008, p.13, grifos nossos)*

O narrador, à moda de Marco Polo, cria um ambiente único dentro daquela cidade também singular. A beleza poética com que é descrita a chegada do dia por meio de garrafas brancas intensifica a qualidade estética presente em cada um dos textos que acompanham os respectivos retratos. A particularidade quase invisível dos seus moradores dialoga com os habitantes de Bauci que, segundo o viajante veneziano, “raramente são vistos em terra” (CALVINO, 2006, p.73). No romance de Ramil, essa característica imperceptível restringe-se exclusivamente aos moradores de uma rua em especial e faz com que essa artéria urbana distinga-se da cidade, pois “*enquanto Satolep ainda sonha com pontes de cerração, embarcações de couro submersas, pianos desafinados no alto de figueiras, os moradores da Rua Paysandú já tomamos sol em nossas cozinhas*” (RAMIL, 2008, p.13). Por ser o primeiro lugar a amanhecer, a Rua Paysandú ganha *status* diferenciado se comparada às demais e torna-se quase matéria dos desejos, como na narrativa de Calvino.

Em seguida, o terceiro retrato é de um prédio importante: o Palácio Municipal. No entanto, a agitação de pessoas à sua frente ganha destaque tanto na foto quanto no texto. Uma

breve descrição de cada um dos passantes fotografados dá forma à *mélange* humana (PESAVENTO, 1996) de que a cidade é composta:

Em frente ao Palácio Municipal um homem procura emprego, [...]; um médico se atrapalha com a lembrança da paciente morta em suas mãos, [...]; um fumante preso a uma bagana quebra juramento de último cigarro, [...]; um funcionário público, lotado na Secretaria de Finanças desta cidade que lhe dá tudo, sente-se lesado; um relojoeiro de passadas largas deixa-se premir pelo tempo e sofre por isso, [...]; dois guris transformam-se em balaústres, tendo espaço para serem velozes charreteiros alados; duas mulheres, uma delas a ralar com uma criança, julgam-se elegantes [...]; um padre de chapelão se entenece com a visão de um papeleiro negro que se entenece com a visão de um padre de chapelão. De todos esses cidadãos, eu, sentado no alto meio-fio, sou o único tido como alienado; [...] (RAMIL, 2008, p.19)

A massa multiforme recebe holofotes nessa combinação imagético-textual. Diferentes profissões e atores sociais estão no primeiro plano da fotografia, que tem como pano de fundo o belo Palácio Municipal, servindo apenas de cenário para cada preocupação humana eternizada naquele instantâneo. O desempregado, o louco, o médico, o catador de lixo, as presenças feminina e infantil, enfim, constituem os tipos citadinos e dão vida e sentido à racionalidade geométrica (CALVINO, 1990). De acordo com Calvino (1990), é a partir da tensão entre o *crystal* – sólido, representado pelo Palácio – e a *chama* – efêmera e fluida, traduzida pelos transeuntes – que se constituem as cidades, como percebemos na imagem flagrada pela objetiva que captura signos urbanos e humanos basilares para sua formação.

Além de mostrar as urgências das pessoas em trânsito, o descaso das mesmas para com o ambiente ao seu redor é motivo de destaque nas palavras do narrador:

um homem procura emprego, sem perceber que seus sapatos furados acusam encaixes perfeitos de paralelepípedos lustrosos; um médico se atrapalha com a lembrança da paciente morta em suas mãos, sem dirigir o rosto às estátuas, platibandas e frontões que por seus olhos erguem-se ao redor; [...] um relojoeiro de passadas largas [...] incapaz de aprender a lição das extremosas, que vagueiam livremente através de suas sombras lentas; [...] (RAMIL, 2008, p.19, grifos nossos)

O olhar bitolado às suas próprias angústias e afazeres é atitude típica da modernidade, momento em que a individualização do ser humano alcança seu ápice. Não enxergar o próximo ou o exterior é apenas uma das condutas do homem moderno, que visa, antes de tudo, saciar e satisfazer os próprios desejos. À primeira vista, a fotografia já aponta indivíduos isolados, apressados, sem atentar ao outro ou à urbe. A mudança de foco – restrita aos problemas particulares – é símbolo de uma cultura individualizante acirrada pelas práticas econômicas do mercado, no qual imperam a competitividade e o lucro. Não é por acaso que as

personagens são classificadas pelo seu papel no mercado de trabalho, o qual apenas enxerga quem é útil aos propósitos do capital.

À semelhança de Cloé, Satolep também mostra, nesse retrato, sua matriz invisível, uma vez que o estranhamento entre os cidadãos passa a ser lugar-comum na cidade:

Em Cloé, cidade grande, as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem. Quando se vêem, imaginam mil coisas a respeito umas das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas. Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam. (CALVINO, 2006, p.51)

Ao atentarmos para o silêncio entre os passantes, especialmente entre o padre que vê o papelero negro e vice-versa, percebemos a aproximação entre os habitantes das duas cidades invisíveis. O pensamento dessas duas personagens não é revelado, ao contrário das demais. Há apenas as palavras do narrador que emprega o verbo ‘enternecer’ para ambos os olhares. Olhares enternecidos ou não, eles não dão início a qualquer diálogo ou cumprimento entre as partes envolvidas. Indiferença parece ser o que vemos em ambas – Satolep e Cloé –, posto que o julgamento que incide sobre o narrador já foi feito – alienado – aos olhos dos que o veem sentado no meio-fio, indo na contramão do movimento dos demais passantes. A modernidade caracteriza-se por ser uma época em que “estar em movimento, antes um privilégio e uma conquista, torna-se uma necessidade” (BAUMAN, 2004, p. 13). Não obstante seu comportamento desajustado para com a velocidade imposta pela vida moderna, a figura do louco é, desde sempre, escanteada pela sociedade. Protagonistas do *theatrum mundi*, os loucos de rua têm o palco da cidade para nele encenarem a sua loucura. O espaço urbano, ao mesmo tempo em que favorece o contato, provoca o acirramento das diferenças no mundo moderno, tornando-se o lugar da “experiência de ser estranho no mundo, de estar sob o signo da precariedade e do desamparo” (MATOS *apud* GOMES, 2008, p.73).

A quarta fotografia mostra a fachada do Hotel Brazil, com um homem passando pela calçada e algumas pessoas debruçadas nas janelas. Neste retrato, o *close* na arquitetura neoclássica do estabelecimento comercial salta aos olhos e deixa mostras da planejada simetria de que é feita a cidade. O texto, por sua vez, acentua ainda mais o tecido urbano, composto pelas ruas retas e construções delicadas:

O calçamento perfeito e o traçado rigoroso das ruas o excitaram pela manhã; à tarde, a delicadeza das fachadas contra o horizonte selvagem da planície o emocionou; quando escureceu, superfícies úmidas espelhadas numa geometria de sombras cambiantes puseram-no a imaginar e conceber tantas coisas que, embora falasse sem parar, não encontrava tempo de descrevê-las. (RAMIL, 2008, p.25)

O encantamento causado pela cidade na personagem a faz percorrer suas ruas e, tal qual um *flâneur*, observa cuidadosamente seus detalhes mais singulares. As fachadas, o calçamento e as ruas não passam despercebidos ao seu olhar atento que, no período de um dia, consegue sentir a cidade e sua metamorfose com a passagem do tempo.

A escolha do “modesto Hotel Brazil” (RAMIL, 2008, p.25) para moldar o cenário fotográfico e também a cena de cinema deveu-se à hospedagem da personagem passante (e idealizador do filme) naquele recinto. Sua fachada serviu como pano de fundo à história do cômico inglês Calvero, que estava na cidade para gravar sua próxima produção cinematográfica. A interpretação dada pelo ator “buscava realizar uma síntese dos loucos que observara em Satolep” (RAMIL, 2008, p.141), posto que um incontável número de vezes a cena fora repetida com o ator caminhando pela calçada da esquerda para a direita. Capturar essa figura comum nos centros urbanos pela segunda vez nas fotografias do “grande círculo” dialoga, de certa forma, com a própria dúvida que persegue o protagonista a respeito de sua sanidade mental. Por outro lado, da mesma forma que o papelheiro e o desempregado, o louco é considerado excedente e, por isso, compõe o “refugio humano” (BAUMAN, 2005), tão presente nas cidades contemporâneas.

O quinto retrato esboça uma parte da cidade após a grande inundação. Assim que as chuvas cessaram, Selbor saiu da casinha onde se refugiara e rumou a Satolep, registrando com sua câmera o estado da cidade. Flagrantes consecutivos acerca das condições precárias instauradas em razão da chuva eram capturados por sua lente: “Via-se uma enormidade de casas inundadas, as ruas transformadas em afluentes de um grande lago. Pequenos barcos transitavam por ela, em vez dos carros, bondes ou charretes de sempre. [...] Registrei assim o estado crítico daquele bairro, o desalento de seus moradores” (RAMIL, 2008, p.200-201). O mito bíblico do fim do mundo com a inundação da terra parece ter ecos nesta narrativa, tanto que a personagem também associara aquele período de chuvas ininterruptas às ruínas de Satolep anunciadas desde o primeiro texto da pasta como previsões para o seu futuro, fato este que não ocorrera: “Era tranquilizador encontrar a casa e a cidade razoavelmente bem: a destruição de Satolep vaticinada pelo Rapaz passara longe de se concretizar” (RAMIL, 2008, p.208). Ao contrário do mito, a água aparece como símbolo da vida, renovação em todos os sentidos: “a água [...] como potência geradora da vida, como o começo de tudo” (RAMIL, 2008, p.198), afirmava João Simões retomando as palavras do filósofo Tales de Mileto. Fazer e refazer-se em meio à água, como os ladrilhos hidráulicos, era sinônimo de renascer. O estudioso Bachelard (1997, p.51) percebe nesse elemento a relação da vida com a morte, indo ao encontro das indagações de Selbor: “nascer nuvem e morrer pedra?” (RAMIL, 2008, p.34).

Tanto ele quanto a cidade nasciam e renasciam a todo instante, como corpos em transmutação.

Dentre os diversos registros da inundação, surge a quinta fotografia que corresponderia ao próximo texto da pasta através de uma visão que lhe causava dor:

[...] quando [o jogo] começou, pegou-me de surpresa, como se eu nunca o tivesse jogado antes. E foi naquela andança mesmo, diante do gasômetro e de uma casinha branca que havia ali. Minhas pernas exaustas fraquejaram. [...] Doía-me a luz atravessando a estrutura metálica acima dos tanques de gás, pesava-me a casinha branca flutuando sobre sua própria imagem. A quinta foto, pensei. Tive vontade de gritar. Então fotografei o que via e o que não. (RAMIL, 2008, p.202)

O choque provocado pela imagem diante de seus olhos pode ser comparado ao *punctum* barthesiano, já que apunhala o observador fazendo-o sofrer, como é o caso de Selbor, que é ferido duplamente pela mesma cena: ao sentir o peso da casa branca flutuante sobre as águas, além de ter sua visão fulminada pelo reflexo da luz sobre o metal. Essas sensações únicas somadas trazem a certeza de estar diante do quinto texto da pasta, fato comprovado por ele ao chegar em casa depois de dias de ausência: “Não estivera nunca enganado. Ao ler o quinto texto, entendi por quê: no gasômetro – e agora eu encontrava uma explicação para a indisposição que sofrera –, eu fora atingido, traspassado pelo que nele estava escrito. Mais que próximo de tudo, senti-me permeado por tudo” (RAMIL, 2008, p.209). A imagem atingira-o, impactara-o de tal maneira que chega a ser penetrado por ela, tamanha a intensidade do *punctum*.

Entretanto, algo inusitado até então aparece neste fragmento: a voz narrativa era de uma mulher. A lembrança da mãe surge imediatamente à sua memória:

Não fora à toa que, ao dormir no bonde, eu evoluíra do desamparo, da dor e de um grito preso na garganta para o sentimento da ausência de minha mãe: o quinto texto era narrado por uma voz feminina, a voz de uma mulher frágil feito ela; alguém que, como ela costumava fazer, refletia e deixava-se refletir atrás dos vidros da janela da casa; alguém que a luminosidade da hora não me permitira ver. Ou eu a vira? Sim, era bem possível que a tivesse visto, uma vez que agora tudo permeava tudo. (RAMIL, 2008, p.209)

Diferentemente dos demais retratos, a narração do texto correspondente é feita por uma voz feminina. A distante figura materna, frágil, nebulosa e de “presença quase imaterial” (RAMIL, 2008, p.15) surge diante de seus olhos descrevendo a cena que lhe causara tanta dor. A fluidez da mãe somada à liquidez das palavras suscitam no protagonista uma profunda

identificação com aquele recorte em especial, posto que faz lembrar sua própria história familiar, ambos imersos e submersos em um ambiente líquido e instável:

O fluxo de seu pensamento, que se dizia *à margem das formas, reservatório de coisas desfeitas* carregava consigo fragmentos do que fluiria muito naturalmente não só no pensamento de minha mãe como no meu próprio: um grito no passado, água, pequenas ondas, um pássaro, um telhado, o silêncio, coisas que custam a passar. Era como se as águas de mais de um rio de Heráclito se encontrassem. (RAMIL, 2008, p.210)

O reflexo daquele retrato em sua vida ratifica o direcionamento dos textos para sua pessoa. Selbor percebe novamente “a simetria dos acontecimentos” (RAMIL, 2008, p.211) através das conexões entre a sua arte fotográfica e os enigmas contidos nas belas palavras das curtas narrativas. Como um enorme quebra-cabeça, os mosaicos da cidade e de sua vida unem-se para dar um sentido à sua trajetória pessoal repleta de inadaptação, conforme ele mesmo afirma: “Sou um fotógrafo, não um artista. E antes ainda de dizer-me fotógrafo, devo dizer-me um inadaptado” (RAMIL, 2008, p.93). De acordo com Gomes (2013, p.148), uma das características predominantes de nosso protagonista é a errância e, por isso, “essa transitoriedade inviabiliza a criação de vínculos, [...], o constante movimento não lhe permite criar laços com o outro”. A dificuldade de estabelecer relações sólidas vai ao encontro de sua condição de homem moderno, predisposto ao isolamento em todos os sentidos. As marcas da solidão são insígnias das cidades modernas e afetam profundamente o relacionamento humano. Sozinho e insatisfeito profissionalmente, o narrador repensa suas escolhas ao completar trinta anos, retornando àquela cidade que nunca o abandonou.

O sexto texto, por sua vez, traz de volta uma voz masculina que remete Selbor de imediato à figura paterna: “Se minha mãe se fizera sentir na mulher do gasômetro, agora era meu pai que me fazia antevê-lo na incomunicabilidade sombria de outro pai” (RAMIL, 2008, p.232). A fotografia em questão mostra uma panorâmica da cidade feita do alto da torre da Igreja Redentor na companhia de Lobo da Costa. A visão privilegiada dos marcos citadinos vislumbrados daquele local impressiona o fotógrafo, que desvia seu olhar para um homem em especial, em virtude dos comentários tecidos pelo amigo ao seu lado: “Ali vem o Menezes Paredes, sujeito divertido e poeta único. [...] Passamos a noite juntos. Deve ter os dentes negros pelo vinho feito eu. O filho deu para esperá-lo pobrezinho” (RAMIL, 2008, p.227). A mudança do seu foco também trará alterações no futuro retrato:

Sem desenquadrar a cidade, meu olhar desceu na direção de Menezes Paredes e foi tragado por sua figura sombria como água que escorre por um ralo. Diante do filho,

aquele homem era a persistência da noite, passagem do avesso ao dia, negação da simetria e da paisagem. Menezes Paredes era negro como seus dentes. [...] Sombra tenebrosa na rua ensolarada, pensei. *Sombra tenebrosa na rua ensolarada*, eu leria mais tarde no começo do texto do Rapaz referente àquela imagem. (RAMIL, 2008, p.232)

A frase ambígua capaz de sintetizar poeticamente o retratado iniciará o texto seguinte. O efeito *chiaroscuro* de que é composta a personagem deixa pistas do duplo que percorre toda a narrativa. A identificação de Menezes Paredes com o próprio pai está na relação silenciosa que este mantém com o filho, o qual o espera após mais uma noite longe de casa, por estar entregue à bebida. A difícil relação que mantinha com o pai passa a se refletir naquela outra relação avistada de cima para baixo. Como se usasse um enorme telescópio, o protagonista alarga sua visão e começa a ressignificar instantes nebulosos de sua infância na casa paterna.

O reflexo das imagens que trazem ecos do passado pode ser facilmente perceptível no primeiro retrato, no quinto e no sexto. As lembranças da casa paterna, da mãe e do pai respectivamente, ao atentar para cada fotografia, sinalizam o espelhamento intrínseco à narrativa e origina fantasmagorias da cidade que, à semelhança de Moriana, “parece continuar a multiplicar o seu repertório de imagens” (CALVINO, 2006, p.97), de modo que o grande “mosaico de Satolep” (RAMIL, 2008, p.94) torne-se, a cada passo, mais complexo e intrincado.

A sétima foto³⁴ é da fachada da Biblioteca Pública, a qual capta também a brincadeira de algumas crianças na calçada. Ao perceber a forte umidade pela manhã, Selbor levanta e sai para fotografar a cidade escondida pelo nevoeiro. Momentos depois, recebe a companhia de Lobo da Costa, que lhe revela: “a umidade é como eu: sai de noite e dorme de dia, [...]. Ela só leva uma vantagem sobre mim, e na hora de ir para casa: mora pertinho, do outro lado da rua”, emendou, indicando o prédio da Biblioteca Pública à nossa frente” (RAMIL, 2008, p.234). O texto referente à fotografia revela detalhes acerca dessa condição climática peculiar:

À noite a Biblioteca Pública não fecha. Não para que leitores entrem nela a toda hora, mas para que a umidade saia. A umidade em Satolep fez da Biblioteca a sua casa. [...] É necessária toda a madrugada para que ela abandone salas, corredores e estantes, e vagueie desde a primeira lâmpada tomada até o Porto, a Estação de

³⁴ A estudiosa Gínia Maria Gomes (2013, p.153) registra em seu artigo a confusão existente no ordenamento das fotografias: “Fato curioso é o lapso que ocorre na numeração das fotos. Ao deter-se na sétima, aquela centrada na Biblioteca, ele afirma que corresponde à sexta foto, quando antes ele já havia feito comentários sobre a sexta, que é aquela que se refere a Menezes Paredes. Por que atribuir-lhe o número seis se o número correto é o sete? Idiossincrasias de um narrador pouco confiável? Ou lapso do autor?”.

Trem, os parques mais afastados. A umidade de Satolep é a maior do mundo.
(RAMIL, 2008, p.53)

Locus interessante é a Biblioteca, já que é nela que está escondida a cerração que singulariza a cidade, diferenciando-a das demais. Invisível aos olhos, esse retrato surreal parece ser arrancado diretamente das páginas de Calvino. Por que justo em uma biblioteca haveria de esconder-se a umidade? Talvez pela mesma razão de estarem ali alguns outros preciosos tesouros, a exemplo dos escritos de João Simões, os poemas de Lobo da Costa e Menezes Paredes, etc., todos eles inspirados pela neblina de Satolep e que, como ela, se tornaram parte da história daquele lugar. De maneira similar, constitui-se a cidade de Teodora, a qual serviu de palco para o extermínio de diversas espécies de animais aniquilados pela raça humana; contudo, “como recordação do que era a fauna, a biblioteca de Teodora conservaria em suas estantes os tomos de Buffon e de Lineu. [...], a outra fauna retornava à luz dos porões da biblioteca onde se conservavam os incunábulo, saltava dos capitéis e dos canais, empoleirava-se no travesseiro dos dormentes” (CALVINO, 2006, p.145). Aquele espaço citadino passa a ser responsável por guardar a memória dos feitos homéricos de seu povo em prol da cidade e seus habitantes às próximas gerações.

O retrato seguinte é de um quarto de hospital com leitos completamente vazios. A imagem refere-se ao local por onde passara seu amigo Lobo da Costa devido a um coma alcoólico, mas do qual fugira pouco tempo antes de sua chegada. O atraso do fotógrafo deve-se a um equívoco no instante de comparar a foto que tirara e o texto correspondente. A Livraria Universal seria para Selbor o motivo da antepenúltima fotografia, no entanto, nada correspondia às palavras lidas na passagem sobre ela:

Como de costume, li o texto e tentei associá-lo à imagem. Foi então que, pela primeira vez, minha rotina de acertos não se repetiu. [...] Julgando-me desatento, li o texto uma segunda vez e parti para uma nova comparação. Mas o resultado foi igual. [...] Voltei então a examinar a foto, dessa vez em minúcias, servindo-me até de uma lupa para percorrer os detalhes. [...] A escolha daquela imagem fora um engano.
(RAMIL, 2008, p.250)

O desapontamento da personagem com o seu erro, naquele instante do jogo entre fotografia e texto, foi total. A chuva que caía sobre a cidade nesse dia e fizera-o ficar em casa revendo suas fotografias levou-lhe a pensar no amigo Lobo da Costa, uma vez que a profunda tristeza contida nas palavras do texto só poderia ser do poeta infeliz, que vinha sofrendo por causa de um amor não correspondido.

Assim que se dá conta do perigo em que poderia estar o amigo, Selbor pega sua câmera e sai pelas ruas da cidade à procura de Lobo da Costa, com a certeza de que não fizera o retrato correspondente àquele texto. Depois de ter ido à casa do poeta sem achá-lo e perceber que aquele ambiente nada tinha a ver com a descrição, o fotógrafo encontra Menezes Paredes, que lhe conta sobre a hospitalização do amigo na Santa Casa. Chegando lá, o quarto vazio em que o poeta passara a noite foi o motivo de sua fotografia que começava a complementar-se no texto:

“Sou um lobo assimétrico”, pensa o poeta, aprisionado pela trama de figuras geométricas que se engendram mutuamente nos ladrilhos hidráulicos, pelas ondas gêmeas do dossel abertas sobre a lisura dos lençóis imaculados, pela jarra morta sobre o linho branco, pela estabilidade do ar. “Tenho sede da chuva lá fora. [...] Sou um lobo triste. [...] Vou ao encontro da derradeira armadilha que o amor me preparou.” (RAMIL, 2008, p.255)

O quarto de hospital e os detalhes daquele lugar estavam claramente descritos na narrativa; por outro lado, o amigo Lobo da Costa ainda não fora encontrado, pois fugira dali há cerca de uma hora. O sentimento de culpa começa a apoderar-se dele, visto que se responsabilizava por ter errado na escolha do retrato e, conseqüentemente, pelo destino trágico prenunciado na última frase do texto: “vou ao encontro da derradeira armadilha”.

A morte do poeta após ter se jogado (ou ter sido jogado) em meio a um roseiral cheio de espinhos e lodo também ecoa nas palavras do texto, apesar de não aparecer no retrato: *“Quero enterrar minhas patas em mim mesmo, afundá-las neste lodo que a chuva insiste em criar à revelia da cidade. Quero colher do lodo a rosa com que hei de presentear aquela que, para aspirar seu perfume, não pode descer à matéria tão baixa do que sou”* (RAMIL, 2008, p.255). A ausência do poeta naquela fotografia parece ser um prenúncio do seu desaparecimento desta vida. A confusão inicial com a sintonia dessa imagem e seu texto leva Selbor a temer o conteúdo das duas últimas fotos e, por conseguinte, das palavras que as descreverão: “O erro que eu cometera na escolha da foto era pequeno diante do grande erro que, de uma hora para outra, aquilo tudo afigurava. Em que tipo de jogo eu me metera? Faltavam-me duas fotos e dois textos. E se eu errasse novamente?” (RAMIL, 2008, p.268).

No entanto, a formação dos mosaicos que revestem a cidade, semelhante à “natureza do corpo humano – necessariamente incoerente e fragmentada” (SENNETT, 2008, p.23), é exposta pelo amigo Cubano antes de partir e pode conter uma explicação para aquele “erro”:

“Se fazer mosaicos me ensinou a ver as imagens antes de elas tomarem forma, ensinou-me também que, mesmo seguindo um plano original, elas invariavelmente mudam durante sua lenta execução, seja pela interferência do acaso, seja, até mesmo, pela mudança do plano original. Por isso, a par da imaginação, o fundamental nesse trabalho é a paciência. [...] Um mosaico se faz quando é feito. Cada finalização é um começo, cada começo é um recomeço. É preciso ser paciente. Com a vida não é diferente.” (RAMIL, 2008, p.76-77)

A familiaridade para com aquela espécie de ‘jogo’ entre suas fotografias e os textos encontrados outorgava-lhe um domínio completo das regras que o regiam. Todavia, nas palavras do amigo, a troca das fotos representaria algo corriqueiro para a imprevisibilidade dos acontecimentos que compõem a história de cada ser humano. Tal qual a fabricação dos mosaicos, a fuga do previsto torna-se elemento constituinte da vida humana imperfeita desde a sua composição corporal. A lição contida na pele da cidade-mosaico serve de aprendizado a Selbor no instante em que se dá conta da constituição humana, que é falha por natureza.

A obsessão por finalizar o “grande círculo” com as duas fotografias restantes faz com que Selbor suspenda seu trabalho no estúdio e perambule pela cidade fotografando desde muito cedo até altas horas da noite: “Aos poucos comecei a dormir na rua mesmo, num banco de praça ou numa soleira espaçosa, [...]. Excetuando as redondezas da casa de meus pais, devo ter percorrido cada centímetro de Satolep” (RAMIL, 2008, p.276). Mesmo tendo mudado e muito seus hábitos, a penúltima fotografia não retrata qualquer parte da cidade em particular, mas uma equipe médica composta por três homens de jalecos brancos no seu local de trabalho, provavelmente um hospital ou uma clínica. O texto que a acompanha é uma fala de um dos médicos dirigida a Selbor explicando-lhe o porquê de estarem ali:

Caro Selbor. Sou o doutor Amarante, e chefo esta pequena equipe. Esteja certo de que o ouvimos com toda a atenção. [...] Francisco Santos, sujeito correto e afetivo, falou demoradamente sobre suas qualidades humanas e artísticas [...], mas se disse muito preocupado com seu comportamento recente, arriscando-se a sugerir que a morte de Lobo da Costa o abalara tão profundamente que o deixara em confusão mental. Dito isso, perguntou-me se haveria a possibilidade de o recolhermos a esta instituição a fim de avaliar sua saúde e até mesmo de livrá-lo de um destino semelhante ao de seu amigo poeta. (RAMIL, 2008, p.279)

Esse texto não fora lido pela personagem como de costume, ele apenas fotografa os médicos após ter explicado ao grupo as coincidências entre suas fotografias e os textos por ele encontrados em uma pasta esquecida na estação. Para Selbor, essa fotografia é a prova máxima de sua sanidade. Ele entrega aos médicos todas as fotos e seus respectivos textos, com exceção da última que ainda não fora feita e, por isso, ele necessitaria de mais tempo para registrá-la: “Dêem-me alguns dias, o suficiente para que a fachada da casa de meus pais

delimite o enquadramento dos meus passos e eu possa concluir o ‘grande círculo’. Assumo o compromisso de retornar e entregar a última foto aos senhores, autorizando-os, desde já, a ler seu respectivo texto antes de mim” (RAMIL, 2008, p.277).

Como provar a todos que ele mesmo não lera os textos e saía em busca de uma imagem fidedigna? Ou ainda, como provar que ele mesmo não escrevera cada um dos textos e esse jogo não passava de uma criação fantasiosa de uma mente alucinada? Mais um membro para a categoria dos loucos de rua no complexo universo citadino? Alucinação ou não, o fato é que a última fotografia do romance é da casa paterna e encerra-se com o texto que descreve o ambiente familiar lembrado por *flashes* da infância no momento da pose para o fotógrafo Selbor, que registraria a partida do irmão mais velho e, ao mesmo tempo, a desintegração daquela família, pois, como pensa o narrador ainda menino: “*Chegou a hora de partir*” (RAMIL, 2008, p.284). Para o bem ou para o mal, o fechamento do ‘grande círculo’ está posto ou apenas dera início a mais uma travessia, visto que a ideia de partida está impressa naquelas palavras e conecta-se a uma trajetória circular sem possibilidade de estagnação, mas carregada de mobilidade.

O regresso à casa paterna, via fotografia, encerra a narração ao lado do respectivo texto e permite o encontro da personagem com seu passado repleto de interrogações. Os mosaicos se engendram ao fim de cada agrupamento de foto e texto escrito. As longas voltas dadas com vistas a chegar à origem não foram o fim em si mesmo, posto que foram as peripécias do percurso que fizeram o fotógrafo ‘aprender a ver’ e preparar-se para, então, rever a fachada da casa dos pais, gravada na memória do menino, mas apreendida e eternizada através da lente fotográfica pelos olhos do adulto: “*Hoje foi nossa casa que eu vi: pó dos leões e das máscaras ao alcance da mão, [...], a inscrição 1918 sumindo no ar como areia fina do vaso de uma ampulheta. Não restavam marcas da nossa família.*” [...] não houvera grito, como não havia escada em nossa casa nova” (RAMIL, 2008, p.283). As alterações percebidas na casa só foram possíveis após ter tirado a foto daquele local carregado de lembranças e traumas. A câmera é o auxílio da personagem no instante de ver melhor e conseguir resgatar dessa cidade invisível a resposta para as suas perguntas (CALVINO, 2006).

4.4 A legibilidade de uma cidade (as)simétrica

*Olho o mapa da cidade
Como quem examinasse
A anatomia de um corpo...*
(Mario Quintana, “O mapa”)

Conseguir localizar-se em uma cidade é essencial ao ser humano. Conforme nos assevera o arquiteto norte-americano Kevin Lynch (2006, p.04), “a necessidade de reconhecer e padronizar nosso ambiente é tão crucial e tem raízes tão profundamente arraigadas no passado, que essa imagem é de enorme importância prática e emocional para o indivíduo”. Para Lynch, o ser humano precisa de referenciais e imagens claras com o propósito de organizar o espaço ao seu redor, trazendo-lhe, assim, segurança emocional. Selbor, mais que qualquer um, necessita fazer uso desta habilidade intrínseca à espécie humana para poder orientar-se naquele misto de pedra e nuvem de que Satolep é composta. Além da distância temporal que o afastava da cidade real, imagens de uma outra gravadas em sua memória mesclam-se à nova fisionomia que à sua frente se apresenta: “como eu deixara Satolep ainda criança, guardara a imagem de uma cidade maior e mais ampla. Transitar agora vindo do alto as ruas reforçava meu estranhamento de adulto” (RAMIL, 2008, p.26). A desfamiliarização para com aquele lugar reforça o seu olhar de *outsider*, atributo este que, aos poucos, vai tornando sua visão mais perspicaz no instante de perceber as virtudes da terra.

Apesar de ser um ambiente simétrico com sua “radicalidade dos ângulos retos” (RAMIL, 2008, p.91) e suas figuras geométricas gravadas nos ladrilhos hidráulicos, Satolep oculta, dentro dessa regularidade, uma assimetria sem fim, pois, como conclui o narrador: “simetria é onde a assimetria se esconde e se afirma” (RAMIL, 2008, p.120). Não obstante seu traçado regular, a cidade guarda pedaços de vidas heterogêneas e histórias díspares, as quais, agrupadas, dão origem à sua complexidade assimétrica, apenas camuflada sob a aparência de uma simetria perfeita.

Uma das formas encontradas pelo narrador para “ler a cidade” é por meio da sua câmera. Entender aquele lugar através das fotografias que faz em suas andanças a pé pela urbe é um dos recursos utilizados na compreensão daquele ambiente, bem como das pessoas que ali vivem. Entretanto, para decifrar a fisionomia urbana propriamente dita, diversos recursos são utilizados pelo narrador nesse processo. A leitura da cidade é feita a partir da câmera-

olho, da lente fotográfica, das suas lembranças da infância, dos textos encontrados por Selbor em uma pasta esquecida na estação de trem, bem como a partir dos conselhos recebidos pelos amigos que nutrem uma relação de afeto com aquele lugar. As imagens gravadas na memória do menino mesclam-se às visões do adulto que retorna àquela Satolep que não lhe passara (RAMIL, 2008), a fim de “aprender a ver”. Diversos artifícios são empregados pelo protagonista para conseguir, de fato, ver a cidade e, por conseguinte, entender a sua própria história interrompida. Segundo ele, o desenho urbano configurava-se nas “longas conversas paralelas ao trabalho [nas quais] eu lhes trazia os pontos de vista que o Cubano continuava a me soprar, as reflexões de João Simões no Café Aquário ou a Satolep da minha memória e da minha lente” (RAMIL, 2008, p.156).

Por outro lado, a tentativa quase absurda de “fixar o efêmero, a fluidez, o plural da superfície multiforme e inexaurível da cidade” (GOMES, 2008, p.76) eleva nosso protagonista ao patamar homérico de um *Ulisses* em sua odisséia pelos caminhos labirínticos que o conduzem à compreensão de sua invisível Satolep-mosaico.

4.4.1 Uma leitura pelo olhar

O olhar de *outsider* tenta captar de uma só vez tudo o que se apresenta à sua frente. Nas palavras da Madrinha, os olhos de Selbor eram “olhos que não dão descanso” (RAMIL, 2008, p.158). A ansiedade por “aprender a ver” não dava folga ao fotógrafo, que buscava sentido nos mínimos detalhes da paisagem: “era preciso parar nas coisas para perceber devidamente o presente, e eu não sabia direito como fazê-lo” (RAMIL, 2008, p.157). No entanto, os amigos Cubano e João Simões concordavam que Selbor olhava a realidade de maneira errônea: “estavas apenas evitando o que não podia ser visto de forma objetiva. Ninguém não vê. Aprender a ver é ver, ver é aprender a ver. É um processo, como o fogo” (RAMIL, 2008, p.190-191). Ao desviar o olhar, o fotógrafo jamais conseguiria, de fato, ver, uma vez que só se aprende a ver vendo, olhando para tudo que nos cerca, segundo eles.

Recuperado do mal-estar inicial, ao rever a mesma luz passados tantos anos, as primeiras impressões da cidade registradas por Selbor, após descer do bonde ao lado do Cubano, já denotam a duplicidade natural de que Satolep era feita: “Os paralelepípedos regulares já estavam molhados, quando as luzes dos postes, altas lágrimas recurvas ou baixos e robustos lampiões, se acenderam. Seus reflexos se nivelavam junto aos trilhos, demarcando um caminho líquido que meus olhos não cansavam de percorrer” (RAMIL, 2008, p.28). O anoitecer revelava as belezas escondidas pela cerração espessa, visões que se tornavam

atraentes ao olhar daquele fotógrafo, recém-chegado depois de anos de ausência, e começavam a dar forma àquele corpo de pedra.

Ao parar e atentar à sua própria história, Selbor percebe uma aproximação com a distante figura paterna:

[...] deparo-me com uma realidade expressa no vazio dessa inundação e descubro-me mais próximo da visão de meu pai do que da [de meu irmão]. Meu olhar posto no reflexo da água ruínosa é o retrato dessa compreensão tardia. Sinto-me como a tinta de uma escaiola que toma um caminho imprevisto”, eu disse. [...] “Mas nunca te ponhas à deriva”, alertou João Simões, [...] “vê-se nitidamente que a casa paterna é o objeto do teu olhar, e que ela olha de volta para ti. O que pensas ver te vê pensar.” (RAMIL, 2008, p.191)

A inesperada semelhança com o pai causa surpresa na personagem ao reconhecer atitudes idênticas às dele no que tange ao modo de enxergar as coisas. Apesar de ter descoberto tal paridade tardiamente, o fotógrafo entende também para onde está direcionado o foco do seu olhar: para a casa paterna. De acordo com as palavras do amigo João Simões, a casa personificada igualmente olha para Selbor, pois guarda em si lembranças que o constituem enquanto sujeito, tornando-se, nesse processo, um signo citadino de extrema importância na sua trajetória ao servir como guardião da memória de sua família: “partes do sobrado me surgindo lentamente [...], o sobrado surgindo e demorando a passar” (RAMIL, 2008, p.11). À maneira de Benjamin, nosso protagonista também “procura reconstruir sua infância através do labirinto de recordações” (*apud* GOMES, 2008, p.69).

Além do olhar, os demais sentidos da personagem se aguçam ao entrar em contato direto com a pulsação daquele corpo chamado Satolep:

A cidade tinha se adensado com a chuva. Suas cores estavam escurecidas, [...]. Cada detalhe arquitetônico ganhara destaque, como se houvessem sido redesenhados com suas próprias linhas. [...] Os aromas da várzea inundada continuavam nos caminhos de pedra. Misturados aos odores de soja e café e às emanações de telhados e porões, formavam o cheiro típico de Satolep – quando o vento não trazia a podridão das charqueadas e dos curtumes. [...] Os pássaros já começavam a se reunir para sua cantoria de final de tarde. A vida da cidade me chegava tão completamente aos sentidos que fiquei imóvel na calçada por um longo instante a recebê-la. (RAMIL, 2008, p.203-204)

Os seus cheiros característicos, os sons dos pássaros, bem como a sua fisionomia modificada em razão das fortes chuvas não passam despercebidos à personagem e fazem parte do seu modo de reconhecer aquele lugar. Avistá-la e deixá-la falar sua própria linguagem é um dos meios de comunicação encontrados por Selbor, a fim de entendê-la em sua plenitude.

Através da câmera-olho, Selbor consegue discernir alterações nos hábitos e costumes das pessoas após a enchente:

Naqueles primeiros tempos depois da enchente, parecia sobrar energia criativa e disposição para o trabalho entre a população de Satolep. A cidade fora provocada pela natureza. A reação aparecia principalmente nas ruas agitadas, no entra-e-sai intenso das casas de comércio, bancos e repartições públicas, na atividade superaquecida das indústrias. Nosso grupo espelhava toda aquela movimentação cheia de objetividade. (RAMIL, 2008, p.223-224)

A leitura da cidade e a consequente compreensão dos que ali vivem delinham-se pela atenção dispensada ao seu redor, focalizando cada detalhe durante esse processo. Conforme Barthes (*apud* GOMES, 2008, p.26), “a legibilidade do ilegível (a cidade) é essa forma secreta, desenho invisível, forma aberta, estruturada, porém sem centro e sem fechamento. Sua leitura é travessia, passagem”. No instante em que o fotógrafo consegue captar mudanças significativas no comportamento dos habitantes, em virtude da tragédia sofrida pela cidade, ele alarga seu campo de visão, identificando, por partes, as dimensões fragmentárias daquele “tecido urbano camaleônico” (SENNETT, 2008, p.363) que não se deixa ler.

4.4.2 Uma leitura pela lente da câmera fotográfica

Os retratos urbanos são lidos e relidos pelo fotógrafo como forma de entender aquele lugar invisível e caleidoscópico ao mesmo tempo. Por meio das fotografias, novos processos de leitura da urbe são iniciados na tentativa de trazer legibilidade aos espaços encobertos pela neblina satolepiana. Como nos assevera Selbor, sua narrativa está “entremeada com imagens baudelairianas” (RAMIL, 2008, p.244), o que nos remete ao teatro da vida humana também flagrado pelo olhar de estranhamento do poeta parisiense ao eternizar sua cidade natal em vias de transformação, tanto no semblante da capital francesa quanto nos novos hábitos de sua gente.

Por vezes, a lente da câmera serve como auxílio aos olhos do fotógrafo para poder enxergar melhor a imagem à sua frente:

As casinhas em fita, do outro lado, chamaram a minha atenção. Observei-as vagarosamente através da lente da máquina, sem registrá-las, perguntando-me em que medida aquele olhar dirigido às casinhas era meu. Sem nunca tirar o olho do visor, fui movendo o enquadramento para a direita. Depois de percorrer transversalmente os trilhos, visualizei outra vez a plataforma. (RAMIL, 2008, p.102).

Frequentemente, os signos urbanos atraem o olhar de Selbor – o fotógrafo que não aprendera a ver. Com o intuito de captar cada centímetro da cidade, ele faz uso de sua câmera para ajudar-lhe nessa árdua tarefa, extremamente simples aos demais profissionais da sua área, contudo, ele necessita desse instrumento para conseguir decifrar a escrita cidadina.

A ampliação das fotografias era outro recurso empregado pelo fotógrafo com vistas a captar aspectos da urbe de maneira mais pormenorizada:

Naquela manhã mesmo ampliei a foto que fizera na Rua Paysandú. Depois do almoço coloquei-a sobre a mesa, à minha frente, ao lado da foto da família do sobrado, e me pus a observá-las. Era-me inevitável continuar a pensar nas visões do Rapaz. Meus olhos iam e vinham de uma foto para a outra pelo mesmo motivo que me fizera caminhar de madrugada: querer ver as casas preservadas daquele vaticínio de destruição. A foto da Rua Paysandú era aberta, clara a perder de vista, um antídoto ao texto que tornara sombria a foto da família. Caso os olhos do visionário não estivessem mentindo, os meus acabavam de guardar um amanhecer, um começo, uma perspectiva de vida. Talvez, no futuro, alguém necessitasse, como eu agora, olhar para aquela *Satolep*, ainda que fosse impressa, química, inabitável. (RAMIL, 2008, p.119)

A comparação entre as fotos de motivos distintos, como meio de penetrar os lugares, auxilia a compreensão de diferentes pontos da urbe e faz com que Selbor tente engendrar as peças daquele imenso mosaico. Ao lado da leitura do ambiente, a fixação daquelas imagens na memória da personagem, via registro fotográfico, perpetua a história daquele local. O legado deixado pelas fotografias poderia ser de grande valia aos olhos dos habitantes em um período vindouro, uma vez que as modificações no semblante da cidade fatalmente aconteceriam, como em qualquer outra, com o advento da modernização, independentemente das predições dos textos do Rapaz.

Através das revelações fotográficas, Selbor viaja pelo tempo³⁵ e percebe as semelhanças entre as imagens da cidade vistas no presente e os fragmentos guardados pelo olhar do menino:

entrei noite adentro no laboratório fazendo algumas revelações e ampliações. Até que, a certa altura, o sobrado ressurgiu pela química [...], trazendo-me de novo a desolação, [...] trazendo-me, sobretudo, o sobrado da minha infância. Com as mãos trêmulas, pendurei a fotografia para secar. Imerso na obscuridade que a emoldurava, eu estava agora do outro lado da janela de nossa casa, quando via *Satolep* passar trazendo os passantes e por eles sendo levada. (RAMIL, 2008, p.108)

³⁵ O estudo de Cimara Valim de Melo intitulado “Pelas dobras do tempo-espaco: literatura e fotografia em *Satolep*, de Vitor Ramil”, publicado em 2012, aborda a questão espaco-temporal presente no romance.

O movimento das pessoas em suas travessias era visto pela janela do sobrado quando pequeno, e tal agitação é revivida ao ser transportado, via memória, para o lugar que ocupava no momento em que posara para uma foto idêntica em sua infância. Ao analisar a fotografia, Selbor enxerga o espaço que habitara no passado e lembra como de lá percebia Satolep, atentando à passagem das pessoas que davam vida àquele local. Tal qual o poeta Charles Baudelaire, o foco direcionado à multidão, que passa e arrasta a cidade, mostra o interesse voltado a essa massa multifacetada de que são feitos os centros urbanos.

Apesar de ter sido fruto do acaso, a foto da Rua Paysandú registra um ângulo novo da cidade com as primeiras luzes do dia:

Peguei minha máquina, pela força do hábito, e saí para a rua. Estava indo? Estava sendo levado? [...] Vagueei sem rumo, acompanhando a aurora das fachadas intactas, [...] Quando amanheceu eu estava na Rua Paysandú. Ao ver seu extenso perfil de cenário, fotografei-a. Antes, pedi em voz alta às casas enfileiradas: “Não se mexam”. (RAMIL, 2008, p.112-113).

No instante de capturar a imagem desejada, Selbor dialoga com os elementos urbanos atribuindo-lhes traços humanos. A grande extensão daquela rua traz, de imediato, a impressão de um percurso sem fim, correspondente aos trajetos que fizera até chegar ali, totalmente sem destino, deixando-se levar pelas malhas da cidade. Para Gomes (2008, p.68), “a perplexidade desse homem que se ‘aventura’ pelo desenho intrincado da cidade-labirinto: ele, o indeciso, o hesitante, o irresoluto, está envolvido por muitas ramificações – não sabe que caminho tomar”. De essência labiríntica e indecisa, Selbor evita reencontrar seu passado e rever a casa paterna, dando muitas voltas em torno de si mesmo e perdendo-se pelos lugares por onde andou, sem saber ao certo o que fazer. Ao chegar a Satolep, sua atitude não foi diferente e também torna-se presa fácil desse mosaico que vai sendo, pouco a pouco, objeto de sua análise e foco de sua câmera.

Sentir a cidade e entender sua gênese, por meio da fotografia, aproximavam ainda mais a personagem daquele espaço plural: “‘Fotografava algumas fachadas. Vim da Paysandú direto para cá. Satolep me pareceu tão frágil. Toda essa elaboração, toda essa simetria...’, divaguei. ‘Certamente. A vida é assimétrica’, [O compositor] completou, [...]” (RAMIL, 2008, p.119). A fragilidade cidadina, vista pelo recorte da sua objetiva, associava-se ao desenho simétrico de sua cartografia urbana. Diversa da vida humana, assimétrica aos olhos do Compositor, a cidade revela-se um ser extremamente delicado, que necessita de cuidados e atenção permanentes para existir.

4.4.3 Uma leitura pela escuta do outro

Os conselhos proverbiais de João Simões, a poesia de Lobo da Costa, as letras nas milongas do Compositor, as palavras carinhosas da Madrinha, as sugestões de Francisco Santos, entre outros, faziam parte das estratégias de Selbor para ler o mapa de Satolep. Aos poucos, o fotógrafo ia “desenveredando”³⁶ a cidade por meio das sábias palavras escutadas daqueles que cruzavam o seu caminho.

A personagem João Simões adverte-lhe como a cidade ajudara-lhe na vida, servindo-lhe de palco para muitos de seus empreendimentos falidos e, por fim, despertando seu talento como escritor. O nome ‘Satolep’, escrito na vidraça do Café, é visto por Selbor e seu novo amigo ao saírem do estabelecimento:

Ao deixarmos o Café, João Simões foi até a vidraça e sublinhou por fora o que acabara de escrever lá dentro com letras espelhadas. Da calçada, lia-se PELOTAS. “Assim chamavam-se as pequenas embarcações de couro que os índios, primitivos habitantes deste lugar, utilizavam para se locomover entre tanta água. Não falei que as palavras também dão longas voltas?”, disse-me com ar brejeiro. (RAMIL, 2008, p.64).

O conhecimento acerca da existência desse meio de transporte utilizado pelos primeiros habitantes daquele local advém das explicações de João Simões ao perceber a grafia invertida no vidro. A conexão do nome da cidade, escrita ao contrário, com a água – elemento constituinte de Satolep – estabelece o movimento circular de que lhe fala o escritor ao mencionar as longas voltas dadas pelas palavras.

Através de uma conversa com o cinegrafista Francisco Santos, Selbor cogita a hipótese de ser Satolep uma zona intermediária, nem lá nem cá, meio à sua semelhança dúbia, devido, em grande parte, à sua localização geográfica singular: “Francisco Santos, [...], volta e meia falava do ‘Brasil frio’ que estávamos levando ao cinema. ‘Estamos a caminho de expressar a transição, entre os países do Prata e o Brasil, que é este lugar e que somos nós’, afirmou certa noite” (RAMIL, 2008, p.156). Reconhecer aquele local como um ponto de convergência entre dois mundos distintos e, ao mesmo tempo, um centro de irradiação de uma cultura mista influenciada tanto pelas tradições platinas quanto pelas brasileiras, alargava o campo de visão da personagem e trazia uma sensação de ambiguidade sobre si mesmo, pois

³⁶Termo retirado do título da análise realizada pela pesquisadora Kathrin Holzermayr Rosenfield “Desenveredando Rosa”, sobre a obra de Guimarães Rosa. O trabalho de fôlego de Rosenfield caracteriza-se por trazer à luz alguns enigmas rosianos penetrando o detalhe da densa união entre prosa e poesia de que é feita a intrincada obra de Rosa. Tanto a autora quanto a personagem buscam compreender e decifrar seus objetos de interesse através da leitura atenta e minuciosa.

era também produto daquele meio. Sua natureza dupla começa, então, a ser esclarecida a partir das palavras do amigo. Autoconhecimento é apenas uma das consequências na busca pela legibilidade do lugar em que nasceu.

Pelos versos musicados do Compositor, a cidade também redesenhava-se aos olhos de Selbor: “Da simetria dos caminhos de pedra para a assimetria desse interlúdio de água e céu. A assimetria é o infinito dentro das coisas. O inesperado é o agora. Quando voltares, as coisas terão deixado de ser para continuarem a ser as coisas. Satolep nunca mais será a mesma’, cantou o Compositor” (RAMIL, 2008, p.195). As transformações urbanas e humanas são o mote desta milonga. Ao associarmos essa interpretação ao pensamento de Heráclito, “um homem não pode entrar no mesmo rio duas vezes”, percebemos o universo de modificações a que estamos sujeitos enquanto seres humanos. Da mesma forma que o ambiente se altera ao nosso redor, somos também produtos desse meio transformado por mãos de outros homens, ambos submersos em um estado permanente de mudança que caracteriza a vida moderna (BERMAN, 1986). Segundo Bauman (2004, p. 127), “a mudança é a condição de vida e o modo de existência urbanos. Mudança e cidade podem, e com certeza devem, ser definidas por referência mútua”. Com isso, Satolep não passaria ilesa às modificações, tendo em vista a sua efemeridade intrínseca, assim como em Ândria, “a cidade e o céu nunca permanecem iguais”, pois “cada mudança implica uma cadeia de outras mudanças” (CALVINO, 2006, p.137).

Ainda embalado pelo ritmo cadenciado da milonga, o fotógrafo refaz o trajeto que o trouxera à Satolep, tentando penetrar cada detalhe do caminho:

Eu queria aprender a ver. A milonga me levou pela estrada de chão, que me levou ainda mais para dentro da milonga, [...] A paisagem de poucos elementos, altamente definida, parecia aguçada. [...] A estrada profunda, a figueira, algumas grandes pedras, o campo suavemente ondulado, o céu aberto, capões de mato na lonjura; [...] Percorrendo aqueles espaços de espaços, [...] Senti-me no mosaico do Cubano. (RAMIL, 2008, p.86)

Os cenários que serviram de pano de fundo às histórias do vaqueano Blau Nunes, personagem dos contos de João Simões, materializam-se ao som da milonga. A identificação da personagem com o “campo parelho que nutria a raiz das [suas] fantasias” (RAMIL, 2008, p.84) começa a ganhar um sentido ao acoplar-se às palavras do Compositor. O encontro de muitas artes complementa-se mutuamente ao longo da narrativa, a fim de ressignificar o espaço plural de Satolep. Ao lado da arte literária, da fotográfica, da arquitetônica e da

plasticidade visual contida nos mosaicos, a arte musical mescla-se às demais dando origem a uma polifonia artística que permite novas e infinitas leituras.

O diretor Francisco Santos, ao analisar as fotos feitas por Selbor, consegue ressaltar as características citadinas a partir das belas imagens selecionadas para o “grande círculo”: “Estas nossas ruas sem árvores, tão áridas, tão nuas assim retratadas... Tua Satolep é um conceito”, comentava Francisco Santos ao olhar a série de fotos que eu já fizera da cidade, “culpa dessa nossa luz, capaz de deixar nítido até o que não existe. [...]” (RAMIL, 2008, p.139). A forte incidência da luz, ao lado da ausência de árvores nas ruas singularizam Satolep e trazem alguma visibilidade à sua invisibilidade natural, é o que notamos na fala da personagem ao vislumbrar os detalhes urbanos antes escondidos pela neblina.

Através da escuta do outro, delinea-se o traçado urbano aos olhos da personagem que, atenta aos conselhos e conhecimentos advindos daqueles que cruzam seu caminho, busca completar as lacunas daquele espaço instigante e enigmático a um só tempo.

4.4.4 Uma leitura pelos textos

Além dos dez retratos exaustivamente comentados, o narrador registra mais dezoito locais sobre os quais tece apenas comentários *en passant* ao longo da narrativa, talvez isso aconteça por eles não fazerem parte do “grande círculo”, objeto perseguido pelo fotógrafo. Esses apontamentos que acompanham as fotografias, no entanto, trazem detalhes acerca dos componentes da cidade por ângulos diversos dos demais textos, revelando-a sob outras perspectivas. Sua escrita em itálico; as letras brancas que contrastam com o fundo negro – *chiaroscuro* –; a poesia neles contida; as diferentes vozes, etc., vão ao encontro da característica dúbia de Satolep e sua capacidade de dizer e não dizer, revelar e esconder, ser e não ser, enfim, demandando um esforço ainda maior daquele que ousa desvelar os seus mistérios.

Como um oásis de onde podemos sorver matéria-prima para entender a cidade, esses textos ‘outros’ transportam o leitor a locais ímpares ao adentrar detalhes daquele espaço:

Rua que declina, palmeiras que oscilam, pedras que se soltam. Que mão elétrica dispôs a fiação de luz? O prédio, tropeçando em seus tijolos, cai e não se reconhece. [...] Aqui é mesmo Satolep? Em seu delírio o negro teme a rastejante árvore de sombra que o alcança. [...] Rua que oscila, palmeiras que declinam. Esquina da cervejaria, cidade embriagada. (RAMIL, 2008, p.81)

A poesia que acompanha cada texto faz de Satolep um palimpsesto de difícil leitura, uma vez que nela estão contidas “outras cidades sígnicas cujo desenho é, desde a origem, indecifrável” (GOMES, 2008, p.40). O questionamento sobre serem aquelas ruas, gentes, palmeiras, etc., partes da mesma é apropriado, na medida em que tudo ali poderia ser a descrição de um outro espaço. A alocação desses textos imediatamente após uma fotografia em preto e branco facilita, de alguma forma, a identificação daquele lugar e dos fatos registrados pela lente fotográfica. A cervejaria em uma esquina da cidade seria a confirmação sobre o nome do lugar, cujos efeitos inebriantes transmutaram-se às palavras e aos marcos citadinos.

A voz que narra um dos textos é de um neto que observa os passos do avô em uma manhã de sábado:

“Movimentos de homens em suspensão na cidade em repouso”, murmura meu avô, preso a um embrulho de papel com tecidos que comprou a pedido da minha avó. [...] Barba branca, terno branco, muitos o reconhecem de longe e, sabedores de que passam em branco, o saúdam sem esperar retribuição. O fiscal do bonde acaba de acenar e sorrir [...]. Fios elétricos vibram, chapéus evoluem em muitas direções, um guarda-chuva realiza um movimento pendular. (RAMIL, 2008, p.207)

O movimento das gentes e dos meios de transporte ganha destaque nas palavras do narrador, apesar de parecer um pouco mais lento que de costume, talvez por ser sábado e pela manhã. A coisificação das pessoas representadas pelos seus adereços – chapéus e guarda-chuvas – denota a massificação humana gerada pelas práticas consumistas de mercado. A cidade passa a ser o palco do consumo, atraindo clientes e mercadorias ao seu interior. Essa cena nos permite uma analogia com o conto “Capítulo dos chapéus” (MACHADO DE ASSIS, [1884] 2008), que também mostra a metamorfose das pessoas em objetos do desejo ao flagrar o vai e vem habitual em uma das principais ruas do Rio de Janeiro na época: a rua do Ouvidor. Nele, as personagens avistam o trânsito constante de chapéus: “Justamente os chapéus – de senhora ou de homem – abundavam naquela primeira hora da rua do Ouvidor. [...] os demônios dos chapéus sucediam-se como um caleidoscópio” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p.381). De acordo com Benjamin (1985, p. 36), “a moda prescreve o ritual segundo o qual o fetiche mercadoria pretende ser venerado”. O fascínio causado pela mercadoria, notável no olhar dos diferentes narradores, aponta para a homogeneização dos centros urbanos, nos quais imperam os modismos que regem o comportamento humano moderno “en que el ‘parecer’ prima sobre el ‘ser’” (IBÁÑEZ, 1993, p.224).

O traçado retilíneo de Satolep adentra a conduta dos habitantes locais, a exemplo da personagem “Catão”, tema de outro texto que serve de espelho a uma das fotografias:

O senhor Catão é um homem reto. Segue o alinhamento das flores no centro dos ladrilhos hidráulicos. Não pode perder o equilíbrio. Está indo. Tirou esta rua de seu pensamento e agora avança por ela.[...] Outra rua lhe aparecerá. [...] É um homem reto. Como em Satolep, todos os seus caminhos são retas que se cruzam. (RAMIL, 2008, p.243)

Outra vez, a ligação homem-cidade fica explícita na sintonia existente entre a personagem flagrada e o desenho urbano. Ao seguir os ladrilhos de que a mesma é cuidadosamente elaborada, seu andar torna-se alinhado como a simetria a ele imposta e faz Selbor revelar que encontrara “num certo senhor Catão o exemplo extremo do quanto esta cidade e seus habitantes podem engendrar-se mutuamente como os cubos nos ladrilhos hidráulicos” (RAMIL, 2008, p.245). A harmonia entre carne e pedra (SENNETT, 2008) está posta e passa a ser compreendida pelo olhar do fotógrafo por meio da escrita. Essa sensação de vínculo com Satolep, até então inexplicável, foi experimentada por ele no longo tempo em que esteve distante dali.

As diferentes vozes narrativas dos textos acoplados às fotografias complementam o olhar de Selbor sobre a fisionomia urbana. Por vezes, a leitura da cidade se prende a um detalhe diferenciado na construção de suas casas:

Estou preso na torre hexagonal. Ocupo um espaço exíguo no centro da peça, onde gasto o grafite das horas em papéis amolecidos pela neblina e carregados pelo vento, [...] Ocupo um espaço remoto, de onde percorro os contornos de Satolep treinando os olhos na detecção dos sólidos para que minhas lágrimas tenham conteúdo. Estou vendo a torre hexagonal. Apesar da distância, posso recortá-la perfeitamente no alto do casarão. (RAMIL, 2008, p.137)

Ao mesmo tempo em que a personagem imagina-se presa na torre, ela consegue delinear os contornos e as formas feitas de pedra. O deslocamento imaginário deste narrador a este lugar de formato diferenciado – hexagonal – construído sobre um casarão é um destino atrativo aos olhos, mas pode ser um bom local para se avistar panoramas novos de Satolep, apesar da neblina e do vento talvez mais intensos naquela altura.

Outro texto tem um internato como foco de análise. O prédio, personificado, que olha para a cidade, abriga cinquenta meninas em seu interior que, por sua vez, reproduzem cinquenta imagens diferentes umas das outras:

O internato abre seus olhos ao ar e à luz que forcejam na umidade o peso de cinquenta cortinas brancas ao redor de cinquenta camas. Cinquenta meninas

tentam despertar, ocultas nesses cinquenta casulos de pano. [...] São cinquenta ante-salas do dia, forros intangíveis, paredes indistintas que se abrem. Sozinhas em seus pavilhões de luz branca leitosa, as meninas produzem cinquenta feixes de imagens. (RAMIL, 2008, p.69)

A precisão do número acerca das meninas internas, bem como das cortinas e camas pode ser facilmente perceptível se olharmos a foto que acompanha o texto. O ângulo pelo qual foi retratado o prédio do internato mostra em torno de cinquenta janelas, como mencionado no texto, janelas estas que podem ser identificadas como sendo os “olhos” daquele edifício ao serem abertas antes da dissipação completa da neblina. A descrição corrobora a invisibilidade de Satolep e eleva a leitura ao nível do simbólico. A umidade é outra vez notada nessa passagem e não deixa de envolver cada canto da urbe.

Os loucos de rua, recorrentes nos centros urbanos, são alvo de análise, pois parecem sentir na pele o labirinto que os enreda:

A simetria e a luminosidade o fazem curvar-se ao sol do meio-dia e caminhar apressado em direção ao Jardim Central. As raras mudas de árvores de certas calçadas o fazem rir. “A natureza incapaz de vicejar ante a face rigorosa da cidade!”, grita ao passar por elas. [...] Meio-Dia avança, [...], a implorar por cerração, crepúsculo, noite sem lua. Satolep sem suas sombras terríveis, sem fantasmagorias nas fachadas, sem seus canaletes invisíveis; Satolep revelada na radicalidade dos ângulos retos, infalível como o relógio do alemão na torre sobre o Mercado, [...] não comporta sua mente em turbilhão. Ele começa a correr ao avistar o Jardim no final da rua, sentindo já não fazer uso de sua força, mas ser expelido como corpo estranho através da pele da cidade. “Um fruto do acaso, por favor! Não tenho o que comer”, grita, ao alcançar o Jardim e abraçar-se a uma árvore qualquer. (RAMIL, 2008, p.91)

O louco em questão é conhecido por Meio-Dia e é mencionado na narrativa ao tirar o corpo do poeta Lobo da Costa do lodaçal cheio de espinhos. Sua incompatibilidade com a simetria urbana o faz fugir em busca de abrigo diante de tanta luz naquele horário do dia, em que sua percepção clara de uma outra cidade, avessa daquela escondida pela neblina noturna, perturba-o profundamente, preferindo, assim, as sombras. Como tantos outros filhos “do acaso”, a mendicância é o único caminho para sobreviver em meio à selva urbana impiedosa para com o “refugio humano” (BAUMAN, 2005, p.54) que ela mesma produz. Antigamente, a mendicância “era reconhecida como cristãmente legítima, desde que o indivíduo não tivesse forças para trabalhar e manter a própria subsistência” (FRAGA FILHO, 1995, p. 39); contudo, no universo contemporâneo, o descarte humano é prática comum, uma vez que o sujeito que não é aproveitado pelo mercado passa a equivaler ao lixo, sendo rejeitado pelo corpo chamado cidade (SENNETT, 2008).

A época em que os cheiros da cidade tornam-se ainda mais característicos é destacada em outro recorte textual:

“Estamos em abril. As manadas sumiram da Tablada. Sentes o cheiro de carniça no ar? Ele sobe por entre as pedras do calçamento das ruas, brota do piso das casas de comércio. As charqueadas na beira do rio são apenas a face visível de um gigantesco matadouro subterrâneo, a ponta de um iceberg de bois degolados que esse tabuleiro de ruas com belas moradias acoberta. O ruído das charretes atrapalha, mas se prestares atenção escutarás o zunido das lanças buscando os jarretes de bois roubados no Uruguai, [...]. Por Deus, que fedor insuportável! Fábricas de sabão, de velas e curtumes também estão a pleno vapor embaixo de nós. Mas não devemos ficar nauseados. Respira fundo. Trata-se do nosso odor. [...]” (RAMIL, 2008, p.127-128)

A economia local é desnudada pelas palavras deste narrador que faz questão de mostrar o lado obscuro do enriquecimento dos “barões, condes e viscondes carnicheiros” (RAMIL, 2008, p.128) com as charqueadas e o clandestino tráfico de animais no país vizinho. Além do cheiro de carniça e sangue da matança do gado, o fedor das fábricas que fazem uso dos restos desses animais impregna a atmosfera e até mesmo os habitantes da cidade, os quais passam a carregar em seus corpos a catinga daquela atividade comercial responsável pelo desenvolvimento da região.

Ainda nesse trecho, o narrador atenta ao comportamento dos moradores locais que, imersos naquele ambiente burguês, acreditam também serem membros da nobreza de Satolep: *“Qualquer pobre-bicho que transite nestas ruas sente algo de aristocrático em seu andar. [...] Atenção, lá vem a guria. Ela não é nada, mas julga-se uma delicada princesinha que leva pastéis de Santa Clara para a avozinha baronesa”* (RAMIL, 2008, p.128). O passado histórico da cidade não é esquecido, pois se faz presente nas atitudes dos seus habitantes, que ainda carregam resquícios de tempos ilustres em suas maneiras.

4.4.5 Uma leitura pelos *flashes* da memória

O registro memorialístico do menino é resgatado, principalmente, através da interlocução entre as fotos tiradas no presente e os textos da pasta esquecida pelo Rapaz ao partir, como ele também já havia feito no passado. Porém, há outros *flashes* que retornam à sua memória em situações vividas pelas ruas de Satolep e que trazem consigo imagens de uma outra época e, por conseguinte, de uma outra cidade. O método benjaminiano “Escavando e recordando” aplica-se sobremaneira à experiência de Selbor desde seu retorno à sua cidade natal, pois, “agindo como um homem que escava, aquele que recorda aproxima-se de seu

passado, não só para elaborar o inventário dos achados, mas sobretudo para assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho” (*apud* GOMES, 2008, p.71). Muito do que vira no presente mantém-se igual às suas lembranças do passado. Os lugares por onde passa são ressignificados a partir da rememoração do fotógrafo ao acionar imagens e instantes arquivados em sua lembrança.

Ao caminhar na sua primeira noite por Satolep, o fotógrafo avista o Café Aquário e relembra os conselhos do pai sobre o local: “Vultos, vozes, ruídos de xícaras. Eu nunca entrara lá. Minha mãe também não. O pai dizia não ser apropriado para mulheres e crianças. Embora fosse homem e adulto, ele também não frequentava o lugar. ‘Reúne gente que não tem o que fazer’, justificava” (RAMIL, 2008, p.36). A curiosidade de nunca ter entrado ali impulsiona seu corpo para dentro do estabelecimento, como se fosse “uma reação tardia à proibição paterna” (RAMIL, 2008, p.36). O medo de ser reconhecido afligira-o em um primeiro momento; contudo, ao notar o desinteresse dos outros para consigo sente-se muito à vontade entre os demais estranhos, escolhe uma mesa perto da vidraça e pede uma garrafa de vinho. A função primeira daquele “espaço público mas não civil se destina a servir aos consumidores” e encoraja “a ação e não a *interação*”, uma vez que “a tarefa é o consumo, e o consumo é um passatempo absoluta e exclusivamente *individual*, uma série de sensações que só podem ser experimentadas – vividas – subjetivamente” (BAUMAN, 2001, p.124-125). A necessidade de estar anônimo vai ao encontro das características daquele “templo do consumo” (BAUMAN, 2001, p.126), onde a individualização do sujeito garante tanto os propósitos do mercado em sua busca implacável por clientes quanto a dispensabilidade da interação humana, interação esta tida como desnecessária ao nosso protagonista na sua travessia até Satolep.

O hotel indicado pelo Cubano trazia-lhe lembranças da convivência com a família nos invernos frios de Satolep:

Meu quarto era o de número sete, [...] Fazia tanto frio dentro dele quanto na rua. Ah, as delícias desse frio que se instala no interior das casas e insiste em ficar quando a estação vai embora e o calor começa. “Não justifica que as casas sejam frias no inverno”, resmungava meu pai, “não justifica que não tenhamos infra-estrutura para suportar o frio”. A indignação dele nunca me impediu de gostar dos interiores frios. Eles me mobilizam, deixam-me alerta, mais lúcido. Meu irmão pensava o mesmo. “Sinto-me mais inteligente”, gostava de dizer. (RAMIL, 2008, p.30)

A partir da semelhança entre a temperatura no interior do quarto de hotel e a da casa paterna, a rememoração dos instantes vividos naquele ambiente perpetua o passado, bem como reafirma as características citadinas peculiares naquela época do ano, em que o frio

perpassa as paredes e adentra os cômodos dos lares dos habitantes, prolongando-se até a próxima estação. Segundo Willi Bolle (2000, p.318), “o mapa da memória do eu e o mapa da cidade se sobrepõem, não é possível desenhar um sem o outro”. À medida que a cidade torna-se legível, via recordação, o fotógrafo traça um perfil de si mesmo e de seus familiares submersos naquele ambiente gelado tanto fora quanto dentro das casas.

Estando apenas há dois dias na cidade, Selbor sente os acontecimentos de forma tão intensa e profunda que parece já tê-los vivido anteriormente: “Eu tinha a sensação de já estar há muito tempo em Satolep, mas acabara de chegar. Era a minha segunda noite na cidade, a primeira em minha casa. O céu estava límpido, estrelado. A cerração de ontem parecia recordação de outro inverno. E fazia muito mais frio” (RAMIL, 2008, p.78). O fenômeno climático característico daquele lugar transportava a personagem para o passado, revivendo outros invernos cobertos pelo nevoeiro de Satolep. A lembrança de já ter experienciado muitas outras estações iguais àquela, naquela mesma urbe nebulosa, aproxima-o daquele espaço que ficara tão distante e tão perto ao mesmo tempo.

De acordo com Benjamin (*apud* GOMES, 2008, p.70), “a cidade se vinga na memória, e o véu latente que ela teceu da nossa vida mostra não tanto as imagens das pessoas, mas sobretudo os lugares, os planos onde nos encontramos com os outros ou conosco”. Sendo assim, é através das reminiscências que Selbor recupera as imagens da antiga Satolep guardadas na lembrança, buscando, a cada passo, recuperar e reconstruir o passado por meio daquele labirinto de recordações.

5 CRUZAMENTOS FOTOLITERÁRIOS

*Sobre a cidade concentro
o olhar experimentado,
esse agudo olhar afiado
de quem é douto no assunto.*
(Carlos Drummond de Andrade)

Como toda a arte, a literatura e a fotografia tentam representar o mundo que nos cerca, bem como os atores desse universo utilizando para isso os artistas, que, por serem essas “antenas da raça” (POUND, 1970, p. 77), conseguem traduzir as mensagens e sensações emanadas pelo espaço caótico, no qual estamos imersos, por meio de uma expressão artística própria. Os escritores escolhidos nesta análise, insatisfeitos com o seu domínio literário, embrenharam-se no campo da fotografia, adensando ainda mais a forma com vistas a consolidar o eterno diálogo entre as artes.

Adentrar, escavar, penetrar o detalhe foi a estratégia utilizada por cada escritor ao mesclar literatura e fotografia nos romances contemporâneos analisados em nossa pesquisa. O esmero com a linguagem e o abundante recurso fotográfico trabalharam lado a lado com o objetivo de decifrar o mapa das cidades, cidades estas que atuaram, pois, como protagonistas no enredo de cada narrativa.

De acordo com Susan Sontag (1981, p.22-23), “a fotografia, na verdade incapaz de explicar o que quer que seja, é um convite inexaurível à dedução, à especulação e à fantasia. [...] a reprodução da realidade que a câmara possibilita deve sempre ocultar mais do que revelar”. Sendo assim, nos três textos analisados, a complementação da arte fotográfica – que também necessita da imaginação para ser integralizada – com a arte literária possibilitou vislumbres e diálogos infinitos, posto que ambas as artes permitem descobrir novos caminhos a cada (re)leitura imagético-textual.

Por meio da leitura, vimos que esses perspicazes “fotógrafos do urbano” – Luiz Ruffato, Cristovão Tezza e Vitor Ramil – buscaram representar o complexo universo do real na líquida modernidade de que nos fala Zygmunt Bauman (2001), tempo volátil de desintegração permanente, tentando (re)ordenar o caos a partir da exposição de cenas urbanas e humanas no *tourbillon social* (BERMAN, 1986, p.18) em que eles também se encontram mergulhados.

A partir do desmembramento de cada um dos mosaicos – São Paulo, Curitiba e Satolep –, uma possível leitura das cidades começa a delinear-se. Instantâneos flagram ângulos da urbe capazes de chocar o *Spectator*, ao mesmo tempo em que sinalizam marcas de tempos homogeneizantes no que diz respeito ao comportamento do homem moderno na era do individualismo global. Ao refletir sobre a relação entre corpo e cidade proposta por Sennett, a pesquisadora Maria da Glória Bordini (2012, p. 27) afirma que “é na concepção pós-moderna dos corpos sofredores que a cidade é figurada hoje: um corpo enfermo, à deriva, de sexo indeciso, captável apenas aos pedaços e por reflexos”. A fragmentação é característica das três narrativas e somente assim, segundo Bordini, a compreensão desse corpo de nome cidade (SENNETT, 2008) é possível.

Entrecruzar cada análise e, por consequência, os mapas citadinos torna-se uma forma *sui generis* de entender, de alguma maneira, o “espírito de época”³⁷ presente na literatura brasileira contemporânea, o qual deixa pistas das alterações na fisionomia urbana e, principalmente, na vida dos que ali se encontram.

5.1 Literatura e fotografia: estratégias para ler o ilegível

*A Fotografia repete mecanicamente
o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.*
(Roland Barthes)

Palavras, palavras, palavras.
(William Shakespeare, *Hamlet*)

A aproximação das duas artes – literária e fotográfica – nos romances de Ruffato, Tezza e Ramil acontece em prol de um objetivo comum: trazer legibilidade às cidades ali representadas. Os recortes urbanos associados à arte da palavra escrita materializaram a

³⁷Conceito trabalhado pelo filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). O *Zeitgeist*, ou “espírito de uma época”, é, em outros termos, o espírito que paira sobre determinada época; é como um espectro que se sustenta em determinado período. Hegel, julgando ser impossível o homem delimitar o conhecimento em verdades eternas, defendia que inexitem verdades que não estejam diretamente vinculadas ao tempo, ao momento, ao contexto histórico de dada época. Ou seja, a filosofia está atrelada à própria história e, assim como esta, é dinâmica, estando em constante movimento, não podendo, portanto, se limitar a uma verdade única e eterna.

produção de sentido daqueles espaços plurais e caleidoscópicos chamados São Paulo, Curitiba e Satolep.

O registro fotográfico é a estratégia utilizada para realizar a leitura da cidade em todas as narrativas. A partir do rastreamento das redes simbólicas atreladas à fisionomia urbana, podemos compreender um pouco mais o texto que emana da cartografia de uma cidade, pois, como definiu o estudioso Angel Rama (1985, p. 53),

As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem.

Quando afirma ser possível compreender a sociedade ao lermos o mapa de uma cidade, Rama nos mostra que, por meio da decodificação de sua linguagem e das redes física e simbólica que as constituem, reordenamos e significamos o espaço, originando o que ele denomina de *cidade letrada*. Ler e compreender cada mosaico citadino por meio de recortes do real, atentando sempre para o estreito elo que une o homem à urbe, foi o método adotado nos três textos.

Na frase de abertura do seu livro *Além do visível, o olhar da literatura*, Karl Erik Schøllhammer (2007, p.7) questiona-se: “Como ler literatura hoje sem levar em conta o predomínio da cultura da imagem?”. Não há como negar o íntimo diálogo entre os meios audiovisuais e a produção ficcional contemporânea. No caso dos textos arrolados como *corpus* de análise desta pesquisa, a conexão entre imagem e palavra escrita propiciou vislumbrar novos modos de representação, além de oportunizar a decodificação de cada cidade em particular, por meio dos “retratos urbanos”³⁸.

Em cada um dos três romances, foi possível perceber o esforço dos escritores para revelar a cidade-labirinto, ora por meio dos retratos, ora por meio da palavra, bem como a posição ocupada por cada narrador nesse corpo citadino que não se deixa ler. Os *zooms*, panorâmicas, jogo de luzes, *closes*, enquadramentos, ampliações, entre outros, apareceram em todos eles e auxiliaram sobremaneira a câmera-olho em sua tarefa de capturar o real.

³⁸ Essa mesma nomenclatura é trabalhada por Renato Cordeiro Gomes em seu artigo intitulado “Retratos urbanos e identidade nacional brasileira: mediações literárias”. Nesse estudo, o pesquisador investiga o binômio cidade/nação na literatura brasileira, questionando se a cenarização e a dramatização do mundo urbano contribuem para configurar a identidade nacional.

Uma polifonia de vozes advindas dos mais variados atores urbanos emana das três narrativas e representa o entrecruzamento de discursos que têm espaço em meio às cidades, pois, segundo Sandra Pesavento (2002, p. 09), “a cidade é objeto de múltiplos discursos e olhares, que não se hierarquizam, mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem, por isso, serem uns mais verdadeiros ou importantes que os outros”. Dar voz e vez a seres anônimos e invisíveis que protagonizam no palco da cidade contemporânea é trazer legibilidade à heterogênea composição desses ambientes modernos.

É através do reconhecimento de cada discurso e do lugar que o falante ocupa na urbe que o entendimento gradual do ambiente passa a ser feito, uma vez que a dificuldade de se mapear as cidades está também em distinguir cada peça do imenso mosaico como sendo singular e necessária ao todo. Todos os narradores-fotógrafos necessitam recortar seus objetos de análise para, por partes, conseguirem ler o todo. A fragmentação dos ambientes modernos gera, por sua vez, uma fragmentação do olhar.

Os componentes básicos relacionados à fotografia definidos por Roland Barthes são encontrados nessas narrativas fotográficas. O *Operator* – o fotógrafo; o *Spectator* – “somos todos nós que consultamos nos jornais, nos livros, álbuns e arquivos, coleções de fotografias” (BARTHES, 2010, p.17), e o *Spectrum* – aquele ou aquilo que é fotografado, alvo, referente, relacionado ao ‘espetáculo’, como sua raiz mostra, ou ainda ao “regresso do morto” (BARTHES, 2010, p.17) – são recorrentes nos três textos e, muitas vezes, ocorrem trocas de papéis, visto que encontramos diversos narradores-fotógrafos que registram e capturam suas imagens, mas são alvos de outros olhares que também os flagram via câmara-olho. Um dos aspectos interessantes a ressaltar, após a análise dos romances, é que o *Spectrum*, invariavelmente, é a cidade ou os problemas humanos flagrados em decorrência da experiência urbana.

Ao mesmo tempo em que a fotografia tenta capturar/fixar o efêmero, ela já anuncia a sua morte. A dicotomia vida e morte está, pois, na essência da fotografia de acordo com Barthes (2010, p.40), que acredita estar o teatro mais próximo da fotografia que a pintura, tendo em vista que “tão viva que se esforçam por a conceber (e esta fúria de ‘tornar vivo’ só pode ser a denegação mítica de um receio da morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro vivo, a figuração do rosto imóvel e pintado sob o qual vemos os mortos”.

A efemeridade e fluidez dos processos na modernidade líquida (BAUMAN, 2001) dialogam com a técnica empregada em cada narrativa que prenuncia, via registro fotográfico,

as constantes transformações e metamorfoses em todos os âmbitos da sociedade. A imagem de ontem não será a mesma de amanhã, pois

“Tudo o que é sólido” – das roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem – tudo isso é para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas. (BERMAN, 1986, p.113)

A tentativa de registrar o transitório preconiza, desde sua origem, a dissipação dos retratos, dos fotogramas e das fotografias. As constantes visões em ruínas (RAMIL, 2008) estão em sintonia com a liquidez e permanente desintegração da contemporaneidade e são frequentes nas três narrativas. No entanto, a fotomontagem criada por Ruffato, bem como os narradores-fotógrafos de Tezza e Ramil arriscam-se nessa difícil tarefa de ler o ilegível. Apesar de se aproximarem, cada texto desenvolve seu próprio percurso para, enfim, desvelar o véu que encobre o fugidio traçado urbano.

A narrativa de Ruffato mostra, desde o seu título, essa dificuldade de classificação e leitura do semblante da cidade, reafirmada em sua bela epígrafe para definir São Paulo, emprestada dos versos de Cecília Meireles: “eles eram muitos cavalos, mas ninguém mais sabe os seus nomes, sua pelagem, sua origem...”. A diversidade é marca dos grandes centros urbanos, no entanto, ainda parece chocar os olhos dos concidadãos que se defendem, a todo instante, de pré-julgamentos em relação ao outro.

A pluralidade de vozes e retratos, que compõem o gigantesco painel urbano em *Eles eram muitos cavalos*, traduz a tensão entre o cristal e a chama (CALVINO), complexificada na megalópole brasileira. Sem conseguir decodificar São Paulo ao olhar para sua totalidade, o narrador ruffatiano recorta e desmonta sua cartografia para, então, compreender esse espaço de diversidades, passando à leitura das partes com vistas ao entendimento do todo.

As diversas etnias, crenças, profissões, classes sociais, etc., são flagradas pela câmera nos setenta fragmentos que originam o heterogêneo mosaico paulistano. A assimetria de sua composição requer olhares atentos a cada universo retratado, com o intuito de tecer um perfil da cidade.

Os recortes revelam a cidade física e a extrafísica, carne e pedra (SENNETT, 2008), o emaranhado de existências humanas e a racionalidade geométrica (CALVINO,

1990); contudo, seu foco é o componente humano e as relações fluidas que as personagens mantêm umas com as outras. Para Gomes (2004, p.134), “além da violência e do medo, o que une as personagens e liga todas as histórias, todos os recortes, é o espaço – a cidade de São Paulo – atrelado à dimensão temporal, que dá coerência ao livro”. O elo comum que une a todas é também aquele que mais as desune, por assim dizer. A cidade, como um grande corpo saturado pelas exigências do capitalismo moderno, expelle os rejeitos de suas artérias, intensificando a invisibilidade humana.

O foco da câmera-olho ao deslocamento citadino propiciou a compreensão das travessias humanas em cada um dos espaços representados. A preponderância de automóveis, bem como de outros meios de transporte mecanizados flagrados na fotomontagem de Ruffato aponta para a segregação social nos grandes centros urbanos, ocorrência que estimula o individualismo entre os cidadãos. No que tange a esse aspecto em especial, São Paulo e Curitiba podem ser classificadas como cidades pós-modernas em comparação com a *Satolep* de Ramil, na qual os frequentes passeios a pé e os veículos de outra época – charretes, bondes, trem – sinalizam para uma cidade moderna ou em vias de modernização.

Em *O fotógrafo*, as variadas “photomancias” auxiliaram a compreensão do mundo por meio de *closes* direcionados a instantes banais do cotidiano das personagens. A ênfase dada aos pequenos dramas humanos, como o desgaste e a estranheza nas relações conjugais, ou ainda para problemas urbanos universais, como a indiferença para com o outro nas grandes cidades, denota a crise do mundo moderno, gerada, principalmente, por práticas baseadas nas relações guiadas pelo capital.

Já em *Satolep*, mostramos as diferentes tentativas de decodificação daquela cidade simultaneamente simétrica e assimétrica. A invisibilidade da cidade, composta de pedra e nuvem, dificulta sobremaneira sua leitura; entretanto, Selbor lança mão de artifícios vários para, por fim, trazer legibilidade àquele espaço sinuoso, seja através da sua câmera fotográfica, seja através do olhar atento aos detalhes do caminho, seja pela escuta dos conselhos e ensinamentos aprendidos desde sua chegada, seja pela leitura dos textos da pasta esquecida pelo Rapaz, ou ainda pelo resgate de imagens gravadas em sua memória.

Não por acaso, a imagem do labirinto foi recorrente nas narrativas. A dificuldade em decifrar a escrita das três cidades representadas vai ao encontro da desorientação provocada pelo espaço multifacetado em “perpétuo estado de vir-a-ser” (BERMAN, 1986, p.16), o qual altera o semblante urbano e, por conseguinte, acarreta modificações internas no indivíduo moderno. A propriedade dispersiva por entre os descaminhos do labiríntico traçado

urbano é característica de grande parte das personagens à procura de um norte em suas vidas ou do “fio de sua Ariadne”.

Em *Eles eram muitos cavalos*, o formato labiríntico do texto desnorteia o próprio processo de leitura daquelas peças ou retratos. As personagens também sofrem pelos descaminhos de São Paulo e perdem-se por suas ruas, a exemplo do retrato “Aquela mulher”, a qual é devorada pela cidade à procura da filha desaparecida; ou do fragmento “Um índio”, no qual a personagem, sem rumo, sem nome, sem teto, não tem espaço na cidade, e “De quando em quando, o bobo sumia, dias sem notícias, [...] de verdade, nunca soubemos desses paradeiros” (RUFFATO, 2011, p.36), aumentando o número de rejeitos urbanos; ou nos percursos dos inúmeros animais – ratos, cachorros de rua, etc. – que, também perdidos, tentam sobreviver como em “Chacina nº 41”, em que o vira-lata “caminhava [...] à procura de seu dono” (RUFFATO, 2011, p.31).

A ciência da “photomancia”, em *O fotógrafo*, tenta reconhecer as fisionomias urbana e humana da capital paranaense. Os deslocamentos a pé pela urbe permitem um contato com a pele da cidade propriamente dita, instantes em que as personagens observam o outro e são, ao mesmo tempo, objeto do olhar de outrem. Situações espelhadas e que ecoam dentro dos retratos tezzianos originam o ambiente labiríntico em que estão submersas as inquietações das personagens. A simetria nas situações vividas entre as mesmas condiciona o espelhamento intrínseco ao texto e reforça ocorrências comuns experienciadas pelo homem na cidade. A dualidade dos acontecimentos proporciona uma calcificação dos registros na memória e auxilia a fixação de cenários e ações captados nos fotogramas que já estão em fase de decomposição, haja vista a rapidez dos processos na modernidade.

As relações esfaceladas mantidas por todas elas são apenas um dos exemplos do jogo simétrico presente no romance. Sem um norte em suas vidas, as personagens tentam repensar suas escolhas e desenredar seus destinos imersos nos “pequenos ódios miúdos” (TEZZA, 2011, p.19) do cotidiano que, em um sentido macro, apontam para novos caminhos, a exemplo da nação em época eleitoral.

Em *Satolep*, o jogo de espelhos entre fotografia e texto registra os signos urbanos e resgata cenários citadinos protegidos pela memória das personagens. Espaços dentro de outros espaços vão se (re)desenhando à medida que detalhes e acontecimentos trazem sentido aos mesmos. A duplicidade reitera a fisionomia humana e a imagem dos lugares em que viveram. As pessoas encontradas pelo caminho também agregam fatos e histórias da cidade, os quais se multiplicam por meio das fotografias irmãs siamesas da palavra escrita.

A sinestesia foi outro recurso presente nos textos com o propósito de estreitar a interação homem e cidade, bem como serve de ferramenta para a compreensão do espaço. Em *Eles eram muitos cavalos*, o cheiro “podre” da cidade, o seu rio de “águas podres” (RUFFATO, 2011, p.39), a sua cor mestiça, o burburinho constante de veículos e pessoas em trânsito, os diferentes tipos sociais, etc., deixam pistas da imensa megalópole marcada pela heterogeneidade.

Em *O fotógrafo*, a experiência sensorial surge ao revelar as fotografias e pelo contato visual, seja pela câmera, seja pelo olhar, entre as personagens. O fotógrafo lança mão desta habilidade para reconhecer o *Spectrum* (BARTHES, 2010) ou o alvo de sua lente: “Era uma sensação sinestésica (o cheiro da revelação): varrer cada fotografia à procura de todo o seu potencial – o que essa fotografia terá a me dizer? Ele resistia teimosamente – e burramente, ele sabia – à idéia da fotografia digital, [...]” (TEZZA, 2011, p.200). O processo de revelação analógico confere-lhe a condição de um detetive, pois, com a ajuda de uma lupa, o fotógrafo apura seu olhar dentro do pequeno laboratório que concentra o odor de álcool utilizado na química. A opção pelo método mais antigo de revelação aguça seus sentidos, permitindo uma leitura mais atenta do outro por meio da “photomania”.

Já no romance de Ramil, a sinestesia está diretamente associada à leitura da cidade nebulosa. O protagonista Selbor sente o frio congelante que singulariza Satolep, observa a intensidade da luz sob a sua simetria, seus cheiros peculiares, enfim, percepções estas que o arrebataram no seu primeiro contato com a cidade ainda na estação de trem:

Meu corpo que na plataforma de desembarque demonstrara determinação e confiança na cidade, ao chegar na porta principal da estação e se deparar com o bulício de transeuntes, carros, bondes, charretes, com o cheiro de soja e café, com uma luminosidade intacta depois de tantos anos, não pôde prosseguir. [...] olhei demoradamente a rua até que uma náusea abrupta e incontrolável me acometeu. Meus joelhos cederam, e vomitei de forma lamentável. (RAMIL, 2008, p.22)

As imagens, os sons, os cheiros de Satolep guardados há tempos na memória confrontam-se com a cidade real diante de seus olhos no dia de seu retorno. A experiência de rever sua cidade natal após anos de ausência e perceber seus cheiros característicos, bem como a agitação das pessoas fazem com que o mapa da cidade reconfigure-se em sua mente, despertando sentimentos adormecidos que brotam todos de uma só vez através dos seus sentidos.

Todavia, é através do olhar que a personagem busca ler a cidade, na maioria das vezes, com o auxílio de sua câmera: “Peguei minha máquina, pela força do hábito, e saí para a

rua. [...] ‘Quero aproveitar a primeira luz do dia para fotografar’, ocorreu-me dizer” (RAMIL, 2008, p.112). O desejo de “aprender a ver” movia Selbor e fazia-o registrar cada detalhe de Satolep para compreendê-la por inteiro.

Trazer legibilidade aos espaços caleidoscópicos por meio do intercâmbio e/ou flerte entre literatura e fotografia, atrelando as duas técnicas artísticas, foi o que os autores fizeram em suas narrativas imagéticas. A partir da representação do caos instaurado na líquida sociedade moderna e da atenção dispensada ao ser humano nesse percurso, esboços e desenhos urbanos foram configurando-se a cada nova tentativa de ler o intrincado texto que emana desses universos complexos e paradoxais chamados cidade.

5.2 Flagrantes da estranheza e da fluidez

Somos um filme, mas não nos assistimos.
(Cristovão Tezza)

A fragilidade dos vínculos interpessoais percebida em cada um dos romances vai ao encontro das características intrínsecas do líquido cenário moderno em que vivemos. A rapidez com que acontece o rompimento dos laços humanos dialoga com a velocidade dos processos na vida moderna. Deste modo, a dificuldade de muitas personagens em cultivar relações sólidas ao longo de suas vidas sinaliza para as alterações experienciadas na contemporaneidade, época em que “conectar-se” e “desconectar-se” do outro tornaram-se um hábito comum, devido ao aspecto fluido e virtual impresso nas novas formas de relacionamento.

A ênfase na quantidade dessas “conexões” está diretamente associada à lógica do capitalismo moderno, a qual prioriza a aquisição de novos produtos e o imediato descarte dos mesmos, com o propósito de trazer “rotatividade” ao mercado, pois “a vida consumista favorece a leveza e a velocidade. E também a novidade e a variedade” (BAUMAN, 2004, p.67).

O estranhamento para com pessoas muito próximas também é flagrado pela lente dos narradores nos três textos. Tomar conhecimento de que na origem da palavra ‘estranho’ encontra-se também o sentido de íntimo e familiar, como nos explica Freud (1919),

possibilita-nos esclarecer o sentimento de algumas personagens fotografadas para com seus entes queridos.

Na análise do texto de Ruffato, a fluidez e a estranheza foram focalizadas pela lente dos mais diversos narradores-fotógrafos. A transformação das relações humanas em “redes”, como nos explica Bauman (2004), facilita o descarte do outro de nossas vidas com o simples apertar de um botão³⁹. Os retratos flagram relações líquidas e banais, como a troca de casais em “Tetrálogo”, prática comum que envolve encontros fortuitos, nos quais a “conexão” e “desconexão” imediata revelam a efemeridade desses relacionamentos superficiais; ou as novas relações virtuais em “Via internet”, em que o que realmente interessa são a quantidade e variedade das conquistas e a possibilidade compulsiva de descartá-las o mais breve possível; ou os diversos casamentos fracassados em “Nosso encontro”, no qual os vínculos de amizade também mostram-se frágeis e desgastados; ou, ainda, o total isolamento humano nos retratos “Nós poderíamos ter sido grandes amigos” e “Tudo acaba”, nos quais o diálogo entre vizinhos, que dividem e compartilham espaços de convivência comuns, simplesmente não existe, uma vez que a hostilidade, a indiferença frente ao outro e o medo do contato criam guetos individuais e ganham força na sociedade moderna (SENNETT, 2008).

Ao lado da fluidez nas relações humanas, foram retratados relacionamentos desgastados entre casais, em que um dos cônjuges não mais reconhece o parceiro com quem se casou no passado. Conviver com um estranho muito próximo é a impressão de muitas personagens, as quais demonstraram consciência de que a estranheza surge com a conquista da intimidade.

No romance de Tezza, temos a fluidez retratada nas relações mantidas pela personagem Íris, e a estranheza presente nas duas relações conjugais estáveis da trama: no casamento de sete anos entre Lídia e o fotógrafo e no de Duarte e Mara, além da fragilidade da relação entre pais e filhos.

Íris não consegue solidificar nenhum vínculo, seja de afeto, seja profissional, seja terapêutico. A fragilidade constitui a própria essência dessa personagem, pois, como ela mesma assevera, “meu dia é frágil como uma porcelana” (TEZZA, 2011, p.56). A qualquer momento, tudo pode se romper e sua queda é inevitável. A jovem de 22 anos, que mora sozinha em um apartamento dado pelo pai – figura geradora do seu trama infantil –, prostituiu-se, tem recaídas constantes no vício do pó pela sua instabilidade emocional, não tem amigos

³⁹Em seu livro *Amor Líquido*, Bauman (2004, p.13) traz o depoimento de um jovem de 28 anos, estudante da Universidade de Bath, que declara o lado positivo da relação eletrônica: “Sempre se pode apertar a tecla de deletar.”

sólidas, apenas conhecidos do bar que frequenta e vai à analista que parece ser indiferente aos seus problemas. Essa personagem resume o mecanismo do capitalismo moderno, que transforma pessoas em mercadorias: uma vez expostas no mercado, elas estão prontas para o consumo e, imediatamente, são rejeitadas após o uso. Sem uma colocação profissional, ela vive às custas do amante, vendendo seu corpo para conseguir sobreviver e sustentar seus vícios do cigarro e do pó: “há sete anos, o doutor Joaquim, médico de senhoras, abriu a blusa branca de Íris e, mudando o rumo da consulta, comprou o seu passe para o resto da vida” (TEZZA, 2011, p.95-96). A jovem, desde os 15 anos, é sustentada pelo médico em troca de favores sexuais. Segundo seu primeiro analista, sua aceitação e submissão aos desejos desse homem foram “para compensar a outra figura paterna” (TEZZA, 2011, p.96). A relação conflituosa de Íris com o pai pedófilo irá marcar todos os relacionamentos que mantém ao longo de sua vida, bem como sua personalidade, a julgar pelas amizades escassas, pela nova analista, pelo rompimento recente com o doutor Joaquim, pelo autocontrole diário para não cair nas mãos do traficante loiro que a aguarda na esquina de casa, entre outros.

As relações conjugais foram as que mais demonstraram a sensação de estranheza freudiana ou do esfacelamento – termo utilizado por Mara ao caminhar pelas ruas da cidade. Nos retratos do fotógrafo e de Lídia, é possível notar a “íntima familiaridade da estranheza” (HANNIS, 1996) através de seus pensamentos em diversos momentos daquele dia qualquer de suas vidas. Não reconhecer mais o outro, após sete anos de convivência, é sentimento recíproco entre o casal. A distância entre eles fica nítida nas palavras do fotógrafo: “A estranheza, ele pensou, é uma construção sólida, demorada, trabalhada como uma parede. Trabalhamos nela noite e dia, atentos, detalhistas, até um não enxergar mais o outro” (TEZZA, 2011, p.198). Ou Lídia, ao constatar que seu marido “não tinha mais sentido algum” e, finalmente, poderia “Dizer a ele: Eu quero me separar” (TEZZA, 2011, p.50). A relação de indiferença entre ambos, o afastamento sentimental da própria filha ou “aquela tensão surda que se arrastava havia meses” (TEZZA, 2011, p.14) demonstram a precariedade instaurada entre esses seres estranhos muito próximos.

Após o beijo dado na aluna na sessão de cinema, Duarte começa a se dar conta de todas as distâncias que o afastavam de Mara, tanto financeira quanto emocionalmente, com cores mais vivas ao recordar “os períodos de distância e indiferença, os pequenos abismos de convivência, [...] uma excessiva autonomia” (TEZZA, 2011, p.102) por parte da esposa, enfim, ocorrências que, somadas à experiência inusitada ao lado de Lídia, mostravam-lhe “alguma coisa nova” (TEZZA, 2011, p.50). Mara, por sua vez, também pensa no cônjuge e analisa seus aspectos negativos: “Duarte precisa marcar seu território, em todas as pequenas

coisas” (TEZZA, 2011, p.146). Não é por acaso que Mara, psicóloga de profissão, é a personagem que quase verbaliza *ipsis litteris* a tese freudiana contida em *Das Unheimliche* (1919) – “O estranho”: “viveu uma vertigem curta de relações que se esfacelam, como se as filhas não fossem mais suas filhas e Duarte, súbito, se transformasse num *estranho muito próximo, e a proximidade aumenta a estranheza*” (TEZZA, 2011, p.148, grifos nossos). Ao encontro das palavras do fotógrafo, está o pensamento de Mara: ambos entendem que é a partir da conquista da intimidade que advém a sensação de conviver com um estranho.

O relacionamento dos dois protagonistas fotógrafos com a figura paterna mostra a precariedade que atinge também os vínculos familiares. O medo de igualar-se ao pai apresenta-se recorrente no comportamento de ambos, reafirmando a estranheza impregnada nos laços de afeto em decorrência da intimidade e familiaridade dessas relações. No romance de Tezza, o desconhecimento para com o pai leva o fotógrafo a refletir sobre essa relação de “azedume” (TEZZA, 2011, p.66): “o velho precisa mais de mim do que eu dele. Alguma coisa resiste ao afago, entretanto. Maria, minha mãe, era tão doce com ele, mas Maria morreu. Agora ficamos nós, assim *estranhos*” (TEZZA, 2011, p.66-67, grifos nossos). Os laços que antes pareciam sólidos ficam frágeis e sujeitos a romper-se a qualquer instante.

A distância entre pai e filho é reforçada no momento em que o fotógrafo verbaliza o desejo de não ser igual ao pai; contudo, as semelhanças entre eles sobressaem por meio da comparação: “Um pai sem densidade, [...], opaco; um pai em meio-tom, de pouco contraste; um pai discretamente à espera; uma espécie de sobrevivente na penumbra. [...] Tudo em torno do meu pai, ele pensou, é mais forte do que ele, e ele, sabiamente, se deixa levar. [...] Talvez eu seja um pouco assim, [...]” (TEZZA, 2011, p.86-87). A sensação de enxergar-se em um espelho após analisar aquele homem “opaco”, quase uma sombra, como ele mesmo se sentia, indigna, de certa forma, a personagem que afirma: “mas não me aceitei assim como ele se aceitou” (TEZZA, 2011, p.87). Apesar de reconhecer-se naquele outro tão estranho e tão próximo ao mesmo tempo, o fotógrafo tenta encontrar alguma diferença que o liberte daquele sujeito com o qual mantém uma relação ambígua de atração e repulsão.

Em *Satolep*, Selbor tenta diversas vezes discernir essa figura obscura de sua infância tão distante e tão estranha, cujos “julgamentos severos nos isolavam do mundo” (RAMIL, 2008, p.84). O distanciamento tanto temporal quanto ideológico da “estufa familiar” (RAMIL, 2008, p.20) não propicia o retorno imediato do fotógrafo à casa paterna ao regressar à sua cidade natal. Os frequentes discursos paternos eram indecifráveis aos olhos e ouvidos do menino Selbor: “Heráclito já me respondeu muitas coisas pela boca de meu pai, sem esclarecê-las, evidentemente. Até hoje não sei se o grego sábio e obscuro predominava em seu

repertório pela sabedoria ou pela obscuridade” (RAMIL, 2008, p.184). A dificuldade em entender o pai, por conta dos aforismos impregnados em seus ensinamentos, afastava ainda mais qualquer chance de aproximação entre eles.

Em certo momento da narrativa, Selbor percebe estar agindo de forma idêntica ao pai, fato este que o desagrada profundamente:

“Quando meu irmão mais velho saiu de casa, renegou a atmosfera de subjetividade em que vivíamos, trocou-a pela realidade objetiva do mundo lá fora. Sempre acreditei que aprenderia a ver quando fosse capaz de ver as coisas como ele. Mas agora, [...] descobro-me mais próximo da visão de meu pai do que da dele. [...] Sinto-me como a tinta de uma escaiola que toma um caminho imprevisito”, eu disse. (RAMIL, 2008, p.191)

O “retrato dessa compreensão tardia” (RAMIL, 2008, p.191) faz com que a personagem reflita sobre quanto o modelo paterno influenciara sua personalidade, como o fotógrafo de Tezza, que, ao apontar os defeitos do pai, consegue vê-los nítidos em si mesmo. A fragilidade desses laços de afeto entre pai e filho sinaliza para a sensação de estranhamento por parte daquele que nos é muito próximo ou familiar, de acordo com os estudos de Freud.

Outra característica do fotógrafo Selbor é sua essência fluida e ambígua, como a própria cidade composta de pedra e nuvem. Sua “alma de cerração” (RAMIL, 2008, p.34) não mantém laços de afeto em todas as travessias pelas “inúmeras cidades de muitos países” (RAMIL, 2008, p.44), nas quais viveu sua “vida transitiva”. A dificuldade em relacionar-se dialoga com nossa era líquida que acentua a fragilidade no estabelecimento de vínculos duradouros e a sensação de insegurança frente ao outro. Para Sennett (2008, p.360), “o individualismo moderno sedimentou o silêncio dos cidadãos nas cidades”. A instabilidade da casa paterna, acentuada após a partida do irmão mais velho, mostra-se a raiz de seu isolamento. As suas recorrentes visões em ruínas vão ao encontro desse esfacelamento nas relações familiares e que o marcam para sempre.

Flagrar o relacionamento humano moderno por meio dos retratos redireciona o olhar às questões micro, as quais sofrem transformações em decorrência das macromudanças, isto é, a marca característica de desintegração que acompanha a modernidade tornando-a líquida e fluida, como propõe Bauman (2001), atinge os laços interpessoais e modifica-os à sua maneira. A liquidez e precariedade estampadas nas fotografias dos três romances mostram bem os tempos líquidos da contemporaneidade.

5.3 Solidão, individualismo e invisibilidade humana na cidade

*São solidões que se abraçam,
que se enroscam, se deglutem.*
(Carlos Drummond de Andrade)

A vida é feita assim de pequenas solidões.
(Roland Barthes)

O ser humano moderno caracteriza-se por ser um solitário em meio à urbe. O poema “Les foules”, de Charles Baudelaire, retrata bem esse sentimento típico da modernidade: “Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis pelo poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão, não sabe também ser só no meio de uma multidão atarefada”⁴⁰. Estar isolado entre os demais é o comportamento das personagens retratadas nos três romances. Anônimas, invisíveis, solitárias e individualistas, elas dão forma ao conglomerado de vidas humanas espalhadas pelas cidades e têm evidência nas narrativas do século XXI.

Segundo Gomes (2004, p.134), o romance de Ruffato “mostra seres isolados em sua solidão e frustração, ao plasmar subjetividades esfaceladas”. A própria composição do texto, feito com recortes do grande mosaico, acentua as marcas do “estilhaçamento” (GOMES, 2004, p.134) humano flagrado em cada um dos retratos. Seres fluidos, sem capacidade de manterem vínculos estáveis, compõem a grande maioria dos retratos e põem em evidência o completo isolamento do homem moderno, como bem mostram, por exemplo, a personagem Luciano em “Tudo acaba” ou as modelos em “Fran” e “Minuano”.

Essa questão também encontra espaço na narrativa de Tezza. A frase que é repetida com frequência pelas personagens em *O fotógrafo* e inclusive abre a narrativa – “a solidão é a forma discreta do ressentimento” (TEZZA, 2011, p.7) – sintetiza o sentimento de cada uma delas em mais um dia de suas vidas pelo labirinto curitibano.

Solitária e insegura se mostra a instável personagem Íris, que tenta, nas sessões de análise com a psicóloga Mara, sanar seu trauma de infância. Abusada pelo pai aos nove anos, ela prostitui-se e não consegue manter relações afetivas sólidas.

⁴⁰Tradução extraída de Walter Benjamin (1985). Texto original: « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. » Poème « Les foules », *Le Spleen de Paris*, XII, 1869.

Ao refletir sobre seu casamento com o fotógrafo e sobre sua relação distante com a própria filha, Lídia atesta a solidão como sendo característica de todos em sua família. A percepção da personagem sobre o isolamento entre eles ratifica o comportamento moderno referido no poema baudelairiano e que se prolifera na nossa líquida modernidade.

Já Duarte entende a solidão como “uma escolha, uma boa escolha, simplesmente. Despovoar-se”. E continua: “Quero me despovoar, ele decidiu – também isso é uma vida nova” (TEZZA, 2011, p.112). O desejo de encontrar novas descobertas na solidão permeia o pensamento da personagem que vive sem muita liberdade, tendo as três filhas morando em casa.

No romance de Ramil, por sua vez, o solitário protagonista Selbor corrobora ainda mais esse sentimento característico da contemporaneidade. Apesar de ter feito alguns amigos após sua chegada a Satolep, o fotógrafo isola-se nos arredores da cidade como que revivendo um pouco dos diversos locais semelhantes pelos quais passara desde sua partida. O sentimento de solidão apoderava-se dele e fazia-o compreender que “a voz quase imperceptível da água era a voz evidente de um vazio que se dizia facilmente reconhecível, uma vez que eu estava de novo numa casa que não era minha, entre objetos que não eram meus” (RAMIL, 2008, p.178). Sua conduta arredia pode ter origem “na estufa familiar” (RAMIL, 2008, p.178), na qual adquirira uma “visão de mundo hostil” (RAMIL, 2008, p.178), afastando-o dos demais. Um ser humano oco e desabitado é o que antevemos em sua autoanálise: “vazio, vazio que talvez fosse eu mesmo” (RAMIL, 2008, p.15).

O individualismo é uma das constantes encontradas nos textos. No retrato “Festa”, que compõe a fotomontagem ruffatiana, há a pior demonstração de comportamentos desse tipo advinda por parte dos parentes e familiares, os quais nem sequer desejam receber notícias da irmã doente e, menos ainda, ajudá-la. A preocupação com os próprios problemas sobrepujou o socorro à irmã necessitada. A indiferença aglutina-se aos corpos de maneira a impedir toda e qualquer interação humana no mundo moderno. Hostilidade e apatia frente ao outro são atitudes comuns na nossa líquida modernidade individualizante e individualizadora a um só tempo.

Retratos do comportamento individualista no romance de Tezza são recorrentes. Lídia, esposa do fotógrafo, insatisfeita com a atitude passiva do parceiro na relação, coloca seus desejos de ascensão profissional em primeiro plano. Seu ingresso no mestrado faz com que ela concentre todos os planos em sua carreira, isolando de vez o marido de seu futuro promissor e deixando para trás até mesmo a filha de três anos: “Alice: por que eu penso tão pouco na minha filha?” (TEZZA, 2011, p.138). A opção por ter filhos no mundo moderno,

como nos mostra Bauman (2004, p.60), “pode significar a necessidade de [...] sacrificar uma carreira”. Desse modo, as atitudes de uma mãe que prioriza suas vontades e aspirações não encontrarão espaço para pensar no filho, sabendo que este pode atravancar, de alguma forma, seus projetos vindouros.

Na esteira desse pensamento, encontra-se o fotógrafo que “nunca quis ter um filho” (TEZZA, 2011, p.154), pois, como ele mesmo afirmava à esposa: “mal domino a fotografia e você quer que eu tenha um filho?” (TEZZA, 2011, p.154). Sua incompetência profissional alastrava-se à paternidade. Talvez por sentir-se incapaz para realizar as funções de pai, ele evita os carinhos da filha toda vez que chega em casa. Com medo de perder o emprego no jornal, ele planeja criar a ciência da “photomania”: “preciso abrir uma empresa, fazer algo produtivo do meu talento” (TEZZA, 2011, p.158). Seus planos excluem a esposa e a filha, contudo, sua passividade característica não o deixa avançar em seus projetos. No segundo trabalho daquele dia, o fotógrafo esboça a reação de desistência que lhe é peculiar: “sentindo [...] o desejo que senti praticamente em todos os momentos maduros de sua vida: voltar, desistir, preferir dar o passo atrás, acomodar-se no silêncio em que já estava” (TEZZA, 2011, p.119). A inércia que singulariza a personagem esmaece seus ímpetos individualistas, pois refreia cada anseio de mudança em sua vida.

Talvez por retratar uma outra época, o texto de Ramil não explicita de forma tão marcante o individualismo das personagens, como acontece em Ruffato e Tezza. No entanto, o objetivo que movera Selbor a sair “pelo mundo atrás de todas as coisas” (RAMIL, 2008, p.14), fazendo disso sua profissão e deixando para trás sua família, pode revelar traços individualistas da personagem.

Com relação à ênfase dada pela ficção aos personagens anônimos, a pesquisadora Maria Zilda Cury (2007, p.111), ao trazer os estudos de Fredric Jameson, afirma que “a literatura contemporânea mundial, diga-se de passagem, também se ocupa desses ‘não-cidadãos’, guindados a protagonistas de narrativas que não mais dão lugar a grandes heróis, seres à margem do Estado de bem-estar social dos países desenvolvidos”. A tendência literária global de dar voz a um grande número de excluídos socialmente parece ir ao encontro do “espírito de época” da contemporaneidade, na qual esses seres invisíveis no mundo real não passam despercebidos por nossos artistas, os quais conseguem dar visibilidade a esses “sem-rostos” no amplo universo ficcional.

A pesquisadora Giovanna Dealtry (2007, p.172), por sua vez, defende que a narrativa ruffatiana evoca “os habitantes invisíveis da metrópole”. O difícil reconhecimento de seus rostos indica a invisibilidade característica dessas personagens, na maior parte sem

nome, identificadas pelas marcas da indefinição: “*um rapaz, um garoto, um índio, uma mãe, uma mulher, um homem, um médico fracassado, etc.*”, que transitam por lugares também indefinidos: “*uma copa, uma sala improvisada, num ninho da Rua Henrique Schaumann, num colchonete magro, num quartículo, um quintalzinho acimentado, num farol da Avenida Francisco Morato, etc.*” (RUFFATO, 2011). Podendo ser qualquer pessoa em qualquer ponto da cidade, esses cidadãos anônimos moldam o complexo universo paulistano, “símbolo do heterogêneo que compõe a contemporaneidade” (MELO, 2013, p.241).

O holofote lançado “à população desnomeada que habita as grandes cidades” (WALTY, 2007, p.56) faz emergir de cada retrato uma infinidade de vidas que se multiplicam nas ruas e dão forma ao imenso contingente de “refugio humano” (BAUMAN, 2005). Entre eles, destacam-se: prostitutas, mendigos, catadores de lixo, desempregados, ladrões, loucos de rua, enfim, todos seres invisíveis aos olhos do mercado. A grande maioria dos componentes da fotomontagem ruffatiana pertence a essa categoria dos excluídos e rejeitados pelo mercado de trabalho, fato este que dialoga com a cada vez mais frequente tematização desses “refugos” nas obras literárias contemporâneas.

Em *Satolep*, o louco Meio-Dia é outra personagem anônima que sobrevive pelas ruas da cidade dependendo da boa vontade alheia. Na condição de mendigo, ele encontra-se entre a enormidade de “refugos humanos” que coabitam os espaços urbanos, ao lado do papeleiro e do desempregado captados pela lente fotográfica de Selbor em suas travessias por *Satolep*. Entretanto, o cômico Calvero está na cidade para gravar algumas cenas para o seu próximo filme e representa um louco andando várias vezes de um lado a outro da calçada em uma de suas tomadas cinematográficas. Este artista, por sua vez, tenta trazer visibilidade através de sua arte aos seres invisíveis da urbe.

O anonimato ou a invisibilidade podem ser entendidos como desejados pelo protagonista do romance de Ramil ao trocar sua identidade. Ao deixar sua cidade natal, o menino adota o nome do fotógrafo Selbor que vira em sua infância. Quando retorna ao lugar onde nasceu, depois de trinta anos e no dia de seu aniversário, o também fotógrafo “adulto, anônimo, recém-chegado” escreve o seu nome no vidro e confessa: “não o nome dado por meus pais, mas este que adotei ao ir embora de *Satolep* e pelo qual os senhores e todos me conhecem. Depois ergui a taça na direção do vidro e ofereci um brinde à minha alma, devidamente rebatizada na noite de seu ressurgimento” (RAMIL, 2008, p.36). A reafirmação dessa “outra identidade” sobre a sua de batismo, passado tanto tempo, além de ratificar a negação para consigo mesmo, confere à personagem a invisibilidade que lhe deixava em posição confortável pelas ruas daquela cidade que “ainda não passara” (RAMIL, 2008, p.11).

O apagamento de seu verdadeiro eu concede o anonimato à personagem de essência errante: “Minha alma carregava meu nome. Mas, durante o longo período que vai do fim daqueles primeiros anos à noite do meu trigésimo aniversário, eu não a vira. Viajando pelo mundo, esquecera-me dela” (RAMIL, 2008, p.9).

O protagonista tezziano, a seu modo, identifica-se com a sombra, um ser irrevelado e, portanto, invisível em sua andança pela cidade. Ele é apenas mais um entre os passantes, sem nome, prefere a sombra à luz: “Não precisava estar tão escuro como agora, mas talvez eu não queira mesmo mais luz” (TEZZA, 2011, p.81). Apenas reconhecemos sua ocupação no imenso mercado de trabalho, aos olhos do qual ele é meramente mais um simples fotógrafo, sem rosto, que se esconde por detrás de sua câmera. O leitor conhece *en passant* o seu segundo nome, “pelo qual o fotógrafo nunca foi chamado” (TEZZA, 2011, p.157), revelado, pela brevidade de um *flash*, por um amigo de infância. Ser passivo e quase uma sombra, como afirma Íris: “Ele também não tem nome. Esqueceram de dar um nome a ele e ele foi crescendo sem nome nem sobrenome, perdido no mundo, uma sombra fotografante cheia de fotografias fotografadas” (TEZZA, 2011, p.93-94).

A personagem Íris é parte dos excedentes, pois tenta arrumar emprego como modelo, contudo, não é bem-sucedida: “quem sou eu para ter agência? A periferia da periferia das modelos, ciscando aqui e ali com um book na mão – [...] Talvez ele saiba quem eu sou de fato. Alguém que já recebeu proposta de filme pornô – e recusou.” (TEZZA, 2011, p.38). Com as negativas do mercado de trabalho, ela recai nas mãos do traficante que a aguarda na esquina para vender-lhe drogas, meio pelo qual ela esquece, temporariamente, dos fracassos profissional e pessoal. Talvez por ser mais uma anônima entre tantos outros seres humanos, o fotógrafo identifique-se de imediato com essa personagem invisível, que vive nas sombras como ele também vive.

Contudo, tanto o fotógrafo de Tezza quanto o fotógrafo de Ramil sentem a necessidade de revelação de quem são e o desejo de saber qual o seu lugar no mundo. Aqui, a fotografia passa a ser ferramenta auxiliar na busca pelo “pertencimento” (GOMES, 2004, p.133), tema recorrente na ficção brasileira contemporânea. Em *Satolep*, Selbor busca encontrar-se no regresso à sua cidade natal, porém, ele não sabe ao certo o que está procurando: “O que foi que eu perdi?” (RAMIL, 2008, p.95). A sua “necessidade compulsiva de mudança” (RAMIL, 2008, p.95) faz com que os lugares por onde andou multipliquem-se sem, ao menos, apontar-lhe as respostas: “O mundo me queimava. Há quanto tempo eu estava naquela cidade? Como era mesmo o seu nome?” (RAMIL, 2008, p.11). Selbor reconhece-se na cerração e prefere fugir da claridade: “eu evitava o calor do sol como uma lesma evita o sal

derramado em seu caminho” (RAMIL, 2008, p.10). A não identificação com os inúmeros locais por onde passou revela sua incompatibilidade com aqueles lugares longínquos que o afastavam de sua Satolep mosaico e nem sequer lembrava de seus nomes.

De maneira similar acontece com o protagonista de Tezza, o qual sente como ninguém esse desajustamento para com o ambiente ao seu redor: “Esse mundo não é o meu mundo” (TEZZA, 2011, p.115), ele afirma. Revendo sua agenda para o dia seguinte, o fotógrafo enxerga sua vida profissional como maçante, dominada pelo “tédio, esse sentimento de lugar nenhum” (TEZZA, 2011, p.153). A rotina no jornal, somada à sua vida pessoal desgastada levam-no a esquecer de sua nulidade na bebida: “Senti o desejo de beber, como sentia cada vez mais todos os dias, e ele mesmo se avaliou como alguém que vai se afundando na mais previsível banalidade: não há nada espetacular sobre mim; nem mesmo o meu nome [...]” (TEZZA, 2011, p.157). A lucidez com que enxergava a si mesmo e sua completa discrepância para com tudo que o cerca reafirmam sua invisibilidade entre os demais.

Sentir-se solitário é o comportamento demonstrado por grande parte das personagens flagradas nesses retratos contemporâneos. A individualização exacerbada por tempos em que o valor humano está no valor atribuído pelo mercado ao homem moderno produz uma gama de excedentes que, sem uma colocação digna de trabalho, tornam-se invisíveis socialmente, posto que sem utilidade ou função para a economia global. Ser apenas mais um na multidão, desgarrado pelo labirinto citadino, é o perfil de muitas personagens anônimas que somente aumentam o número de “refugos humanos” nas grandes cidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma cidade é um corpo de pedra com um rosto.
(Machado de Assis, “Tempo de crise”)

A partir da análise dos textos arrolados nesta pesquisa, foi possível constatar o protagonismo ocupado pelos espaços urbanos nos romances do século XXI. A confirmação de nossa hipótese acerca do papel de destaque das cidades nos leva a enxergá-las não mais como simples pano de fundo às histórias narradas, mas, sim, como coadjuvantes e, até mesmo, protagonistas nos textos contemporâneos, seja pelo jogo de presença na ausência (caso de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato), seja pela sua presença física através de descrições ou sensações emanadas às personagens da trama (caso de *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza, e *Satolep*, de Vitor Ramil).

Em todos os três textos que serviram de *corpus* para esta análise, percebemos a estreita ligação das narrativas com a arte fotográfica. O romance *Eles eram muitos cavalos* foi analisado como sendo uma autêntica fotomontagem, que tenta dar conta do complexo universo urbano chamado São Paulo, composto, entre tantos outros motivos, pelos mais variados tipos de deslocamentos, os quais deixam à mostra fluidos laços interpessoais e seres humanos rejeitados pelas regras do capitalismo tardio. Trata-se de registros que, de maneira singular, dialogam entre si e, mais ainda, com a própria cidade, revelando-nos a um só tempo, na forma de um imenso mosaico, “todas as cidades” (GOMES, 2008).

A segunda narrativa – *O fotógrafo* – apresenta-se também como um álbum de retratos. Não bastassem seus capítulos serem intitulados ‘fotogramas’ e o protagonista ser um fotógrafo de profissão, as demais personagens (bem como o narrador do romance) utilizam o campo da fotografia para registrar e focalizar uns aos outros e a cidade de Curitiba, a qual surge como espaço labiríntico devido aos diversos espelhamentos e reflexos presentes no texto. Com o propósito de entender esse espaço plural e o outro que, frente a seus olhos se apresenta, como também a si mesmos, os narradores-fotógrafos fazem uso da ciência da “photomania”, criada por aquele profissional para compreender, por meio do universo fotográfico, as pessoas e o mundo ao seu redor.

A materialização de nossa hipótese inicial sobre a literatura metamorfosear-se em fotografia, ou da palavra escrita corresponder a um álbum de retratos concretiza-se, de algum

modo, no romance *Satolep*, de Vitor Ramil, no qual há a presença física das duas entidades no corpo da narrativa: fotos e texto literário. Tanto a fotomontagem ruffatiana feita de elementos da escrita com alterações nos recursos tipográficos e seus flagrantes de instantes vividos pelas personagens em apenas vinte e quatro horas na megalópole brasileira, como o álbum tezziano, que nos transporta ao campo fotográfico com termos específicos do equipamento e das estratégias próprias daquele universo, desde a nomeação dos capítulos em “fotogramas”, equivalem, sem dúvida, à coletânea de “retratos urbanos” perseguida em nossa análise, pois a cidade foi o objeto do olhar nesses registros imagético-literários.

Relacionado diretamente ao campo fotográfico, o *punctum* pôde ser percebido em todos os álbuns. Apesar de não ser algo tão frequente (BARTHES, 2010), a fotomontagem de Ruffato parece ter sido pensada para registrar esse momento único, no qual a fotografia fere e apunhala o seu *Spectator*. Os diferentes retratos dos “refugos humanos” nos grandes centros urbanos e das relações precárias abalam o observador, desestabilizando crenças e conceitos tidos como sólidos e que se refazem e voltam de forma insistente (BARTHES, 2010), sem que consigamos verbalizar o sentimento proveniente daquela experiência que passa a ser exatamente o *punctum*, ou seja, “aquilo a que posso dar um nome não pode realmente ferir-me. A incapacidade de dar um nome é um sintoma característico de perturbação” (BARTHES, 2010, p.61). Nomear a dor da perda de um filho ou senti-la; ou ver um roedor mordiscando a pele de um recém-nascido, que dorme em meio à sujeira de um barraco (em *Eles eram muitos cavalos*); ou tomar ciência de um caso de abuso sexual do pai contra a própria filha (n’*O fotógrafo*) são, no mínimo, aberrações, na falta de um termo melhor para tentar descrever sensações e situações inomináveis aos olhos e sentimentos humanos; ou, ainda, defrontar-se com os fantasmas ou ecos da infância no jogo de espelhamento entre as fotos e os textos do Rapaz (em *Satolep*).

O capítulo inicial “Recortes críticos” foi importante, na medida em que notamos a escassez de estudos sobre os romances *O fotógrafo* (2004) e *Satolep* (2008). Em contrapartida, encontra-se *Eles eram muitos cavalos*, de 2001. A fartura de análises sobre o primeiro romance de Luiz Ruffato foi decisiva para restringirmos nosso recorte apenas às análises mais aprofundadas, isto é, às teses e dissertações defendidas em instituições brasileiras. Algumas abordagens foram ao encontro de nosso trabalho, ora perseguindo a representação da cidade, ora investigando a complementariedade entre as artes literária e fotográfica. Entretanto, não encontramos nenhum estudo que unisse as duas propostas ou exibisse aporte teórico idêntico acerca da problemática cidadina que fundamentou nossa tese, a exemplo dos teóricos norte-americanos Kevin Lynch e Richard Sennett. Os retratos urbanos

perseguidos em nossa pesquisa provaram-se autênticos, uma vez que os narradores-fotógrafos, compiladores das narrativas imagéticas aqui analisadas, expuseram, por meio da câmera-olho, detalhes humanos e urbanos flagrados nas cidades.

Ao cruzarmos os dados obtidos através da leitura pormenorizada de cada texto, evidenciamos aspectos comuns que podem acenar para o “espírito de época” da literatura brasileira contemporânea. O individualismo presente no comportamento das personagens e os holofotes postos sobre os seres humanos invisíveis que habitam as grandes cidades dialogam com uma tendência da literatura mundial, como nos explica Fredric Jameson. Os retratos captados pelas lentes fotográficas mostram tipos comuns dos grandes centros urbanos, como, por exemplo, mendigos, prostitutas, trabalhadores informais, motoristas, traficantes, catadores de lixo, loucos, enfim, a massa multifacetada de personagens que delinea a heterogênea fisionomia cidadina, a qual deixa expostos os contrastes da urbe.

O hibridismo das narrativas literárias, as quais se mesclam com outras expressões artísticas, a exemplo da fotografia, está diretamente associado à tentativa de ler o ilegível traçado urbano, como provamos em nossa leitura. As imagens tornaram-se um fenômeno-chave da contemporaneidade e desempenham papel significativo nos textos, pois auxiliam na produção de sentido daquele *locus* plural, propiciando uma compreensão mais acurada da estreita relação entre o homem e a urbe.

O esfacelamento dos vínculos humanos está presente em todos os romances. Tanto na fotomontagem de Ruffato quanto nos álbuns de Tezza e Ramil, a fragilidade das relações humanas, sejam filiais, sejam amorosas, sejam de amizade, apresentou-se como uma fotografia urbana recorrente. A prática de descartar o outro de sua vida condiz com uma época em que a busca pelo simples prazer do consumo exagerado, com a finalidade primeira de desfrutar de coisas novas e diferentes, de maneira análoga aos habitantes de Lêonia, n’*As cidades invisíveis*, acarreta o rompimento de laços estáveis e duradouros, além de estar em consonância com a filosofia individualista de nossa líquida sociedade moderna (BAUMAN, 2004).

A partir desses pontos de contato entre os textos, entendemos que uma das consequências da modernidade é a uniformização das cidades, ou seja, os traços começam a ser idênticos, simétricos, não importando as distâncias que as separam. Segundo a pesquisadora Marcella Delle Donne (1990, p. 200), “toda a grande cidade é hoje a imagem do mundo inteiro, espaço homogeneizado sob o signo da coexistência pacífica [...]. A cidade, o urbano, é um espaço-tempo neutralizado, homogeneizado, um espaço-tempo de indiferença”.

A esse respeito, encontramos alusão no romance *As cidades invisíveis*, no qual o narrador Marco Polo descreve uma cidade que é a representação de todas as demais existentes:

Se ao aterrissar em Trude eu não tivesse lido o nome da cidade escrito num grande letreiro, pensaria ter chegado ao mesmo aeroporto de onde havia partido. [...] Por que vir a Trude, perguntava-me. E sentia vontade de partir.
- Pode partir quando quiser – disseram-me –, mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto. (CALVINO, 2006, p. 118).

Como um guia em vários momentos de nossa pesquisa, a narrativa de Calvino possibilitou infinitas leituras e, ao mesmo tempo, age como fonte de teorização sobre os espaços urbanos. As afinidades encontradas nas três análises apontam para padrões de comportamento humano perpassados pela indiferença e pelo individualismo, reflexos do capitalismo tardio (JAMESON, 2004), que penetram e alteram as relações interpessoais, os quais são facilmente perceptíveis nas três cidades retratadas – São Paulo, Curitiba e Satolep –, tornando-as, assim, similares, posto que repletas de seres indiferentes, solitários e individualistas.

Se, por um lado, percebemos a semelhança entre os três textos no que tange às estratégias utilizadas pelos escritores ao combinarem literatura e fotografia, a fim de lerem os mapas labirínticos das cidades retratadas, por outro, foi possível destacar aspectos singulares de cada um com vistas a retratar o cristal e a chama (CALVINO, 1990), componentes intrínsecos ao espaço urbano. O modo de representação único de cada autor para registrar os signos citadinos enriquece ainda mais a amplitude da arte literária, que lança mão de diálogos com outras artes para então (re)ordenar o caos urbano. Por vezes, a aproximação entre dois textos deu-se, com mais intensidade, ou em virtude da duração temporal, ou pela sintonia técnica, ou ainda no que tange a aspectos similares presentes nos mesmos.

Nesse sentido, os diferentes meios de transportes singularizam cada uma das cidades. A hipermoderna São Paulo, com seus retratos de deslocamentos terrestre, aéreo, subterrâneo, mostra veículos variados como os automóveis de luxo, táxis, aviões, helicópteros, metrô, entre outros. Na moderna Curitiba, representada em *O fotógrafo*, são focalizados o movimento a pé pela urbe, além dos ônibus e carros que dividem o espaço das artérias urbanas com os passantes. Já em *Satolep*, são mencionados deslocamentos de navio, de trem, de charretes e de “bonde elétrico Imperial” (RAMIL, 2008, p.26), além dos barcos utilizados durante a grande enchente, evidenciando transportes típicos de um outro tempo ou, digamos assim, de uma cidade pré-moderna, na qual predominam costumes e hábitos

revividos pela memória do protagonista Selbor. Contudo, nesses dois últimos textos, preponderam os deslocamentos a pé pela cidade, em detrimento do transporte mecanizado.

O tempo da narrativa é de apenas vinte e quatro horas em dois textos – no de Tezza e no de Ruffato –, o que aponta para a velocidade moderna e o tempo líquido no qual estão inseridos. *Flashes*, *closes*, panorâmicas, etc., são recursos que tentam dar conta de um amplo campo de visão em um curto espaço temporal, capturando parte a parte esse ser chamado cidade (SENNETT, 2008), com vistas a proceder à compreensão do todo. No caso do romance de Tezza, a sua divisão em exatos vinte e cinco fotogramas remete-nos, de imediato, ao período total de um dia em que se passa a história.

A técnica do *chiaroscuro* aparece tanto em *Satolep* quanto em *O fotógrafo*. A temática do duplo é recorrente e está em sintonia com tempos líquidos em que a ambiguidade surge como metáfora da vida moderna (BERMAN, 1986). No romance tezziano, todo o vocabulário é permeado por antíteses presentes nos efeitos de luz e sombra, os quais migram às atitudes das personagens, gerando, por sua vez, desorientação e dúvida em suas trajetórias pessoais. Em *Satolep*, as fotografias em preto e branco ao lado de cada texto, de letras brancas no fundo negro, reforçam a característica labiríntica da própria cidade feita de pedra e nuvem, bem como da essência instável do narrador e fotógrafo Selbor.

Ao desmembrar as cidades através de pequenas partes ou recortes fotográficos, os narradores obtiveram sucesso na compreensão do todo. Partir do fragmento para a noção do conjunto; (re)cortar para (re)montar o híbrido universo urbano; (des)construir a forma para (re)construir o sentido, essas foram as alternativas viáveis para se conseguir representar a dimensão complexa do real na contemporaneidade. Portanto, “ler/escrever a cidade é tentar captá-la [em suas] dobras; é inventar a metáfora que a inscreve, é construir sua possível leitura. Cidade: linguagem dobrada, em busca de ordenação” (GOMES, 2008, p. 29). Sendo assim, cada romance impõe-se como um ciclo incessante de significações e possibilidades e, imediatamente, um infinito desenha-se à procura de ser desvelado.

Nossa leitura apontou apenas um dos diversos caminhos dentre a gama de horizontes a serem percorridos, devido à riqueza contida em cada uma dessas narrativas. Cientes da incompletude da nossa travessia e convencidos de que algumas questões urbanas não foram investigadas à exaustão, entendemos que os romances estão, pois, abertos para novas análises. Este é o caso dos inúmeros problemas sociais decorrentes do crescimento desordenado dos grandes centros urbanos, como a intensificação da pedofilia na cidade, ou ainda a interferência direta das mídias digitais na forma de interação humana, aspectos abordados pelos autores, mas apenas tangenciados em nosso estudo. Cabe ainda salientar a

escassez de abordagens críticas acerca dos romances *Satolep* e *O fotógrafo*, os quais se mostraram fonte profícua para pesquisa.

Como um pequeno *iceberg*, nossa análise deixa à mostra o início de um amplo universo a ser explorado. A temática urbana, tão atual e produtiva nos diversos campos do saber, adquire proporções expandidas quando trabalhada pela arte literária. Mover-se pelos espaços como viajantes à deriva, armados com a câmera-olho, foi uma das maneiras de conseguirmos ressignificar percursos, personagens e histórias eternizados nas entrelinhas dos romances brasileiros contemporâneos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Fabio Galli. *Termos e modos de fazer relacionados ao estuque denominado de escaiola nos revestimentos de paredes no séc. XIX*. Monografia. Universidade Federal de Pelotas, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A paixão medida*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fonte, 1997.

BARBOSA, Cátia Valério F. *Representações da realidade em romances brasileiros contemporâneos: a literatura da angústia*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Círculo do Livro, [1984?].

_____. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. [Les] *fleurs du mal* [Document électronique]; Les épaves; Bribes / Baudelaire. Societé Bibliopolis. Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br>> Acesso em: jun. 2013.

_____. *Le spleen de Paris*. [Document électronique]. Baudelaire. Societé Bibliopolis. Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br>> Acesso em: maio 2014.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In:_____. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. p. 44-122.

_____. Paris, capital do século XIX. In:_____. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. p. 30-43.

_____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Col. *Os Pensadores*)

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERN, Zilá (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial; Editora da Universidade, 2007.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 2000.

BORDINI, Maria da Glória. Teorias da cidade: do moderno ao pós-moderno. In: GOMES, Gínia (Org.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre literatura brasileira*. Porto Alegre: Libretos, 2012.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum*. São Paulo: Editora Global, 2007.

BRIVIO, Gustavo R. B. *Representações sobre a prostituição feminina na obra de Jorge Amado: um estudo estatístico*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, 2010.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUSCÁCIO, Livia Letícia B. *O projeto de escritura literária de Ruffato: reflexões sobre a estética do romance brasileiro contemporâneo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2007.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMBRIDGE. *Cambridge International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

CANALE, Gabriela. Alguns contágios da fotografia na literatura brasileira contemporânea em *ET Eu Tu*, de Arnaldo Antunes e *O Fotógrafo*, de Cristovão Tezza. In: *XII Congresso Internacional da ABRALIC. Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Centro, Centros – Ética, Estética. jul. 2011. UFPR, Curitiba, 2011.

CARNEIRO, Flávio M. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CASTRO, Márcia Carrano. *A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHIAMPI, Irleamar e MORIANA, Antonio G. O mito literário de Don Juan. In: SCHULER, D.; GOETTENS, M. B. *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1990.

COUTINHO, Ilmara Valois B. F. *Margens limiars da prosa contemporânea: a poética do fragmento em Eles Eram Muitos Cavalos, de Luiz Ruffato, e Ó, de Nuno Ramos*. Tese de Doutorado. PUCRS, 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71

_____. O tempo no romance brasileiro contemporâneo. In: GOMES, Gínia (Org.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre literatura brasileira*. Porto Alegre: Libretos, 2012.

DEBORTOLI, Solange Fernandes Barrozo. *A (des)construção narrativa como forma de representação da sociedade do espetáculo em Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Dissertação de Mestrado. Universidade Regional do Alto Uruguai e das Missões, 2011.

DELLE DONNE, Marcella. *Teorias sobre a cidade*. Lisboa: Edições 70, 1990.

EBLE, Laeticia Jensen. *Imagens convergentes: os anônimos de Oswald Goeldi e Luiz Ruffato*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2011.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERNANDES, Dinalva Barbosa da S. *Reconfigurações do espaço em O fotógrafo, de Cristovão Tezza*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Rondônia, 2013.

FERREIRA, Terezinha Perini. *Caótica Unidade: a narrativa de Luiz Ruffato em Eles eram muito cavalos*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRAGA FILHO, Walter. *Mendigos, moleques e vadios na Bahia do século XIX*. Salvador: Ed. da UFBA, 1996.

FREITAS, Patrícia Médici de. *Instantâneos do homem pós-moderno: uma leitura de O fotógrafo, de Cristovão Tezza*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009.

FRETTA, Cristiano. *A relação forma literária e sociedade em Eles Eram Muitos Cavalos, de Luiz Ruffato*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

FREUD, Sigmund. “O estranho” (1919). In: *Obras Psicológicas Completas*, Edição Standard Brasileira. v. XVII. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1990.

_____. Obras completas v.15. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos* (1920-1923). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMES, Gínia Maria. Percursos de um narrador-viajante: leitura de *Satolep*. In: PENJON, Jacqueline (Org.). *Fêtes de la cour dans le Royaume et dans l'Empires portugais*. 17ed. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 147-158.

_____. O anonimato das ruas: reflexões sobre a exclusão em *Eles eran muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. In: SILVA, Denise Almeida (Org.). *Poéticas do espaço, geografias simbólicas*. Frederico Westphalen: URI, 2013.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. Retratos urbanos e identidade nacional brasileira: mediações literárias. In: REIS, Elisa P.; ZILBERMAN, Regina. (Orgs.). *Retratos do Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

HANNS, L. A. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HILLMAN, James. *Cidade & alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HOBSBAWM, Eric J. *A era do capital: 1848-1875*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

_____. *A era dos impérios: 1875-1914*. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

HUGO, Victor. *Nossa Senhora de Paris O corcunda de Notre Dame*. Trad. Uliano Tevoniuk. Rio de Janeiro: Ediouro/Tecnoprint, s/d.

IBÁÑEZ, Enrique D. A. *Sociología de la ciudad occidental*. Argentina: Editorial Claridad, 1993.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 2004.

KLUG, Marlise Buchweitz. *Por Satolep: (per)seguindo Selbor*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

KLUG, Marlise Buchweitz; LIMA, Rosimeire Simões de; LEBEDEFF, Tatiana Bolivar. Literatura como lugar de memória: uma análise do romance *Satolep*, de Vitor Ramil. *ANTARES*, v. 7, n. 13, jan/jun 2015. Disponível em:

<<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2954>>. Acesso em: 30 jan. 2015.

KONZEN, Paulo César. *Ficções visíveis: diálogos entre a tela e a página na ficção brasileira contemporânea*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUSTER, Eliana M. P. *Uma província de muitos olhos. Janela Indiscreta e Caché: quando a cidade revela segredos através do cinema*. Urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana, v. 1, p. 11-22, 2009.

LAROUSSE. *Dicionário Larousse inglês-português*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 1-4.

MARQUES, Barbara C. 25 Fotogramas: a interface literatura/cinema no romance *O fotógrafo*, de Cristóvão Tezza. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.219-237, Jan./Jun., 2013.

MARTINS, Anna Faedrich. Cidade, identidade e narrativa entre névoas: a estética do frio em *Satolep*. 2010. *Cadernos de Pesquisas em Literatura*, v. 16, n. 2, p.41-51, 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MEDEIROS, Marco Aurélio P. *O labirinto dos eus cambiantes: a questão da identidade em eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

_____. *Romanceiro da inconfidência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

MELO, Cimara Valim. *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. “Pelas dobras do tempo-espço: literatura e fotografia em *Satolep*, de Vitor Ramil”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 39, p. 193, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000100011>. Acesso em: 30 abril 2013.

_____. “Romance e imagem em *O fotógrafo*, de Cristóvão Tezza”. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 8, p. 92-109, 2013. Disponível em: <<http://www.red.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2007/1586>>. Acesso em: 30 jan. 2014.

MENDES, Marco Aurélio de S. *A personagem em Fernando Cesário, Luiz Ruffato e Ronaldo Cagiano: alteridade e desenraizamento em três universos*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

OLIVEIRA, Giovana Paula S. *Silêncio e som: o discurso do trabalho em obras de Drummond e Ruffato*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O espetáculo da rua*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996.

_____. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMIL, Vitor. *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RASSIER, Luciana Wrege. “De Pequod a Satolep: identidades em jogo na obra de Vitor Ramil”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: UnB. n. 32. jul./dez., 2008. Disponível em: <<http://www.red.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2007/1586>>. Acesso em: 9 dez. 2013.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *Da impossibilidade de narrar*. Discurso apresentado no 4º Assises internacionais do roman, Lyon, França, 24-30 maio 2010. Disponível em: <<http://www.conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2010/05/da-impossibilidade-denarrar.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2013.

SANDRINI, Paulo Henrique da C. *Que Romance é Este? Uma análise estético-sociológica de Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, 2007.

SANTOS, João Guilherme D. M. *Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato: leituras da contemporaneidade*. *RevLet – Revista Virtual de Letras*. UFG Goiás, 2010, Volume 2, pp. 281-298.

_____. *O sensível cinemático: des-montagens em “eles eram muitos cavalos”, de Luiz Ruffato*. 202 p. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

SANTOS, Tibério Fabian. *Na fábrica do presente brasileiro: o sentido e a palavra nos romances de Cristovão Tezza e Bernardo Carvalho*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Sul de Santa Catarina, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SILVA, Cristina Maria da. *Rastros das Socialidades: conversações com João Gilberto Noll e Luiz Ruffato*. Tese de Doutorado. Universidade de Campinas, 2009.

SILVA, Gisele Menezes da. *A cidade e o caos: uma leitura do contemporâneo*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUCRJ, 2009.

SIMÕES, Clarisse Lyra. Sobre a ordem do tempo em *Satolep*, de Vitor Ramil. *Desenredos*, ano II – n. 5 – Teresina, Piauí. Abril, maio, jun. 2010. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/05_dossie_-_Satolep_-_Clarisse_Lyra.pdf> Acesso em: 10 jan. 2015.

SOARES, Taís Castro. Memória da fotografia em Pelotas/RS na produção dos ateliês de Lhullier e Amoretty (1876-1906). 2009. 174f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas/RS.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TEZZA, Cristóvão. *O fotógrafo*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

TONUS, José Leonardo. O discurso sobre a precariedade em Luiz Ruffato e Arlindo Gonçalves. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.41, Brasília, p.47-59, jun. 2013.

TRAJANO, Roberta Torres. *Sujeitos em trânsito: espaços urbanos em Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

URBIM, Luciana Pastorini. *O sujeito e a cidade: um mergulho no imaginário de Satolep*, de Vitor Ramil. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande, 2013.

VERISSIMO, Luis Fernando. *O gigolô das palavras*. Porto Alegre: L&PM, 1982.

VIEIRA, Gabriel Carrara. *Autonomia e referencialização em Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

WALTY, Ivete Lara C. Anonimato e resistência em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar. (Org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.

WILSON, Colin. *O outsider – o drama moderno da alienação e da criação*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

XAVIER, Maria do Carmo D. *A cidade como palco da (des)construção da subjetividade no romance Eles eram muitos cavalos*. Dissertação de Mestrado. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2010.

Websites consultados:

<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=83984 >

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/el-carro-de-heno/oimg/0/> >

<<http://www2.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/foto/pioneiro/valeriov/apresent.htm>>

<<http://www.cristovaotezza.com.br>>

<<https://pt-br.facebook.com/luizruffato>>

<<http://www.vitorramil.com.br>>

<<http://www1.folha.uol.com.br/tec/2014/11/1553088-internet-ja-tem-quase-3-bilhoes-de-usuarios-no-mundo-diz-onu.shtml>>

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Os_trinta_val%C3%A9rios.jpg>

ANEXO A – *Os trinta Valérios*, de Valério Vieira



Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki>

ANEXO B – *Metrópole*, 1922, de Paul Citroën



Fonte: Site do MOMA de Nova York

ANEXO C – O Carro de Feno, de Hieronymus Bosch



Fonte: Museo Nacional del Prado, Madrid.

The Hay Wain. Tríptico aberto. Óleo sobre madeira. Painel central 135 x 100 cm.

Volantes laterais 135 x 45 cm