

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

TAMARA DOS SANTOS

**REPRESENTAÇÕES DE PORTO ALEGRE
EM ROMANCES DE LITERATURA GAÚCHA CONTEMPORÂNEA:
Análise de romances de Daniel Galera, Michel Laub e João Gilberto Noll**

Porto Alegre
2016

Tamara dos Santos

**REPRESENTAÇÕES DE PORTO ALEGRE
EM ROMANCES DE LITERATURA GAÚCHA CONTEMPORÂNEA:
Análise de romances de Daniel Galera, Michel Laub e João Gilberto Noll**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Professor Orientador: Luís Augusto Fischer

Porto Alegre
2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe pelo apoio, na grande maioria das vezes, desde o início.

Agradeço também ao orientador deste trabalho pela acolhida, por boa parte das sugestões, críticas e conversas tidas até o momento.

Um agradecimento especial aos professores Guto Leite, Cinara Ferreira, Homero Araújo, Luiza Milano, Ana Liberato e Luciene Simões, por sempre alimentarem e instigarem a procurar mais e mais.

Agradeço a ajuda de Carolina Cheik com a tradução do resumo.

Merecem menção de agradecimento Ângela Trevisol, Bruna Almeida, Dandara Cagliari, Fabiana Candido, Luísa Pellegrini e Jamile Freitas, por estarem sempre disponíveis a ouvir e compartilhar ideias. Espero que a gente continue mantendo este mesmo fôlego depois da graduação.

Porto Alegre, antes, era uma grande cidade pequena.

Agora, é uma pequena cidade grande.

Mário Quintana, “Antes e depois”.

RESUMO

Este trabalho busca analisar o espaço em três romances contemporâneos da literatura gaúcha: *Mãos de cavalo* (2006), de Daniel Galera, *Solidão continental* (2012), de João Gilberto Noll, e *A maçã envenenada* (2013), de Michel Laub. A partir do conceito de Bakhtin (2008), propõe-se a existência de dois cronotopos: o da errância, a tendência em se perder apresentada pelos personagens dos romances; e o do duelo, que remete à tradição da literatura gaúcha. Fez-se a análise das narrativas no tratamento dos dois cronotopos, que mostram uma tendência à fuga dos problemas por parte dos personagens e uma mudança de comportamento frente ao duelo. Tenta-se também verificar como Porto Alegre está representada nos romances. As análises apontam que a cidade é vista como um espaço pouco desenvolvido, o que gera uma angústia existencial que motiva os personagens a saírem de Porto Alegre.

Palavras-Chave: Espaço. Literatura sul-riograndense. Literatura contemporânea.

ABSTRACT

This study aims to analyze the space in three contemporary novels of Rio Grande do Sul Literature: *Mãos de cavalo* (2006), by Daniel Galera, *Solidão continental* (2012), by João Gilberto Noll, and *A maçã envenenada* (2013), by Michel Laub. The existence of two chronotopes, from the concept of Bakhtin (2008), is proposed: the wonderings, the characters of the novels present a tendency to stray; and the duel, that refers to a tradition in the state's Literature. An analysis of the narratives concerning the two chronotopes showed that the characters have a tendency to escape their problems, and also, there is a change in behavior when they face a duel. The representation of the city of Porto Alegre is also verified in this study. The analysis points the city as an underdeveloped space, which generates an existential angst motivating the characters to leave it.

Keywords: Space. Sul-riograndense Literature. Contemporary Literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	08
2 AFINAL, O QUE É CRONOTOPO? PARA QUE NOS INTERESSA?.....	11
3 TEMPOS FRENÉTICOS MOVEM SUJEITOS CAÓTICOS: O CRONOTOPO DA ERRÂNCIA.....	16
3.1. MÃOS DE CAVALO: O “PERDER-SE” PARA SE ENCONTRAR.....	16
3.2. O SABOR DA MAÇÃ ENVENENADA: O “PERDER-SE” COMO PUNIÇÃO.....	19
3.3. SOLIDÃO CONTINENTAL: “PERDER-SE” COMO ESTRUTURA FICCIONAL..	22
4 REMINISCÊNCIAS DA ÉTICA GAUDÉRIA: O CRONOTOPO DO DUELO.....	27
5 AS MÚLTIPLAS FACES DE PORTO ALEGRE.....	33
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
REFERÊNCIAS.....	42

1 INTRODUÇÃO¹

Entre os elementos que compõem as narrativas, o espaço é o responsável por situar o andamento do enredo ficcional e, dependendo da construção, pode servir como eixo estruturante para a organização do romance. Quase não se pode pensar em romance sem espaço – seja ele físico ou não, real ou imaginário – porque é condição de existência da ficção que haja um lugar para que qualquer narrativa possa se desenvolver. Durante algumas décadas, a tendência estruturalista contribuiu para que não se fizessem tantas reflexões acerca do espaço em relação à sociedade, dando abertura para leituras que o consideravam como objeto estanque, sem tanto compromisso com o real e sem repercussão na análise. Mais contemporaneamente, têm aparecido estudos que buscam identificar outras relações entre espaço, romance e sociedade. Há alguns vieses através dos quais poderíamos estudar o espaço na ficção, porém restringimos o foco na vertente do espaço como estruturante do relato ficcional e como elemento específico da vida social de uma determinada sociedade, cuja configuração na materialidade ficcional apresenta historicidade, ou seja, partimos do pressuposto de que o autor está inserido em uma dinâmica social particular em um tempo histórico; assim, a ficção que o autor produziu mostra de alguma maneira esta dinâmica social na qual o autor está inserido. Pode-se então depreender, a partir deste pressuposto, que o espaço no romance de alguma maneira contém em sua estrutura estas dinâmicas sociais desta época em que foi concebida a obra de ficção.

Para elucidar as relações entre espaço e sociedade na literatura contemporânea gaúcha, entendemos que se faz necessário o estudo de romances, pois a representação do espaço colabora para o esclarecimento das relações sociais presentes na sociedade contemporânea. O conceito de cronotopo, presente nos artigos de Mikhail Bakhtin escritos em 1937-38, reunidos em livro pela primeira vez em 1975 e publicados no Brasil a partir da década de 1980, serve de base para a análise que será feita neste trabalho, pois nos fornece subsídios ao entendimento do espaço nos romances ao conceber espaço e tempo como

¹ Antes de iniciar o trabalho propriamente dito, é necessário comentar que muito do que foi aqui desenvolvido veio das ideias provenientes das conversas com o orientador; de certa forma, esta análise é uma materialização de alguns palpites dele a respeito de espaço no romance gaúcho contemporâneo, reforçado por argumentos que fiz na leitura dos romances abordados.

unidade integrada, histórica e material. Para ele, o cronotopo tem valor fundamental para as mudanças e estabelecimento dos gêneros textuais. Em suas palavras, o cronotopo é a “expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço) (...) categoria conteudístico-formal da literatura” (1998, p.211). Em resumo, na teoria de Bakhtin os espaços assumem características específicas a partir do tempo em que estão representados; quando o cronotopo muda radicalmente, este processo de mudança dá origem a novas formas literárias, ainda que não tenha delimitado a categoria com rigor formal. Neste sentido, vamos tentar nos aproximar o máximo possível do que Bakhtin propôs em o termo. Baseamo-nos também nas leituras de Franco Moretti (2003), um dos primeiros a estudar o romance a partir de mapas que mostram como ficcionistas ingleses representaram seu tempo e dinâmica social nas escolhas ficcionais feitas .

Escolhemos três romances que consideramos significativos do panorama da literatura gaúcha, guiados pela motivação de investigar como Porto Alegre está representada na ficção contemporânea, ainda que haja diferenças entre os romances escolhidos, desde o tempo da publicação até a diferença geracional dos autores. Serão analisados neste trabalho *Mãos de Cavalo* (2006), de Daniel Galera, *A maçã envenenada* (2011), de Michel Laub e *Solidão continental* (2012), de João Gilberto Noll.

Ainda que os autores não pertençam à mesma geração, colocar as obras deles em conjunto é pertinente para elaborar uma visão do que talvez seja a literatura contemporânea. Diferente do que acontece com obras literárias que estão distanciadas do tempo de sua confecção, as obras contemporâneas não têm distanciamento histórico suficiente para tornar o objeto completo, porque as dinâmicas históricas em torno da recepção e da obra em si não estão totalmente fixas. Muitas vezes, obras que gozam de prestígio em sua época acabam sendo consideradas datadas algumas décadas depois, por exemplo. Ao analisar obras de mais de um autor, que pertencem a momentos distintos do período contemporâneo (note-se que literatura contemporânea em geral é entendida nos manuais de literatura a partir de 1980, no Brasil), há um ganho metodológico em ampliar o espectro de análise, tanto em relação ao tempo quanto em relação às tendências literárias que se formaram nos últimos anos, conforme os livros analisados mostram.

A tentativa deste trabalho é examinar dois eixos distintos, a saber: a) investigar se há cronotopos que caracterizem o romance gaúcho contemporâneo, e traçar hipóteses a

respeito dos cronotopos identificados aos três romances; b) investigar como Porto Alegre é representada no romance contemporâneo. Outra ambição é pensar se é possível considerar a representação de Porto Alegre como alegoria de Brasil; nesse sentido, pretendemos traçar hipóteses de como a ideia de Brasil como nação se faz presente na literatura gaúcha e como ele se diferencia das representações canônicas (da representação de Brasil que está presente em romances do sudeste).

2 AFINAL, O QUE É CRONOTOPO? PARA QUE NOS INTERESSA?

Se pensarmos na história da literatura gaúcha, é possível traçar um breve panorama de alguns livros que vem à tona ao falar das representações de Porto Alegre, em prosa. Para citar alguns: *Os ratos* (1935), de Dyonélio Machado, *O resto é silêncio* (1943), de Erico Veríssimo, *O amor de Pedro por João* (1982), de Tabajara Ruas, e *Dançar tango em Porto Alegre* (1998), de Sergio Faraco; em poesia, alguns autores: Athos Damasceno Ferreira, Mario Quintana, Celso Gutfreind, Paulo Neves, entre outros. Todos eles trazem visões da cidade, retratam-na em período imediatamente anterior ao momento de sua publicação (Dyonélio, Ruas, Faraco) e mostram o processo de crescimento (modernização) ou procuram retratar o momento imediato (Veríssimo, Faraco, Quintana) da experiência em que estão inseridos. Como nosso intuito é analisar romances da literatura gaúcha contemporânea, vamos sem delongas ao conceito que nos servirá para a análise do espaço nestes objetos.

Investigando desde os romances gregos até o romance de Rabelais, Mikhail Bakhtin (1975) cria uma categorização para se referir ao espaço, com o conceito de cronotopo. Ainda que não fique definido de maneira clara, e o próprio autor reconheça que ao pensar nestes termos estamos partindo para uma reflexão abstrata, cronotopo seria mais ou menos uma unidade que leva em consideração espaço e tempo, em que a interligação dos dois elementos em um tem caráter de eixo coesivo e concreto na construção do romance. Nas palavras do autor, o cronotopo “determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva” (BAKHTIN, 1998, p. 349). Ou seja, é o cronotopo que interliga o romance à forma social em que o autor está inserido quando produziu o objeto estético, que define a relação entre forma estética e dinâmica social, principalmente no que diz respeito a gênero. Nesse sentido, os gêneros mudam de acordo com a mudança do cronotopo, o que é uma mudança gradual que envolve as sociedades. Bakhtin afirma que cronotopo é uma unidade de espaço penetrado no tempo que, em seu entrecruzamento, é a base para a determinação dos gêneros textuais literários, que se organizam em relação à predominância e aos tratamentos que são dados aos cronotopos.

Por um lado, os gêneros textuais literários surgem a partir das dinâmicas sociais, e cada autor tem um modo particular em realizar a tarefa de atualizar o que se entende por

literatura em sua época. Desta forma, o cronotopo é o aspecto material de uma dada maneira de viver do cotidiano que ganhou forma ficcional, em que os indivíduos aparecem de maneiras diferentes, a depender da época, como se a ficção produzida em determinado período histórico carregasse em si não apenas a forma estética mais recorrente do período, mas também características intrínsecas que remetem ao período no qual o objeto artístico foi gestado, pelo tratamento estético que é dado aos elementos narrativos, como aponta o autor: “A arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores” (BAKHTIN, 1998, p.349). O romance surgiu na antiguidade clássica, tal como os elementos que o constituem e, assim, nada seria novo no romance para o autor, exceto o cronotopo, que teria uma ligação com a época na qual ele surge, relacionado ao processo dialético de ressonância entre obra estética e forma social, que é determinado pelas categorias de tempo e espaço.

O elemento motriz do cronotopo, então, seria o tempo, que condiciona as ações e matérias dentro da organização romanesca, e funciona como se fosse “a quarta dimensão do espaço” (1998, p.211), porque define o espaço. Em outras palavras, o tempo e o espaço juntos formam um fenômeno único, indissociável, que não se repete em outra sociedade da mesma forma que aconteceu em dado lugar, porque é uma dinâmica social estabelecida naquele período com determinadas pessoas, concebido a partir do modo de compreensão de uma cultura. A literatura é feita de cronotopos, pois como o fenômeno literário muda de acordo com o tempo e o espaço em que é concebida, influenciada principalmente pelas dinâmicas sociais da qual surge. Em outro momento, Bakhtin aponta que os significados dos cronotopos podem ser divididos em dois tipos, os temáticos e os figurativos.

Quanto aos temáticos, ele comenta que são os que organizam a estrutura do romance, em que os nós e as costuras narrativas são feitas e dizem respeito ao enredo num todo. Quanto aos figurativos, são aqueles em que o tempo ganha significação concreta, mas sem necessariamente corresponder ao tempo de sua realização, em que “o próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos”, este tipo de cronotopo seria o responsável por dar concretude e unidade ao enredo. Os cronotopos que aparecem em nossa análise pertencem a esse segundo tipo, pois de alguma maneira eles parecem servir de princípio estruturante para os romances analisados.

Depois de estabelecer o conceito de cronotopo, Bakhtin propõe, em cada um dos objetos de análise, alguns dos cronotopos dominantes de cada período histórico, como o cronotopo do “motivo do encontro”. O cronotopo do encontro, em suas palavras, serve para certas funções dentro do romance, seja o avanço da trama, seja o desfecho. Outro cronotopo a ser ressaltado é o cronotopo da estrada que, em sua visão, é um dos mais frequentes e de grande importância para o romance, faz apontamentos de como cada época se apropria deste cronotopo de maneira diferente, a partir do recorte e do tratamento estético que os autores de literatura dão à matéria ficcional, que diz mais sobre a época da qual é proveniente do que sobre a ficção em si. O cronotopo da estrada está relacionado à viagem, no qual as pessoas se encontram e desencontram:

As séries espaciais e temporais dos destinos e das vidas dos homens se combinam de modo peculiar, complicando-se e concretizando-se pelas distâncias sociais, que não superadas. Este é o ponto do enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: “o caminho da vida”, o “ingressar numa nova estrada”, “o caminho histórico” e etc.; a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo.

Pensamos que isto é importante no que diz respeito ao romance contemporâneo, que trouxe uma nova formulação do cronotopo do encontro/ da estrada, uma derivação do cronotopo apontado por Bakhtin. Mais do que isso, na verdade. Ainda que não seja o objeto a ser analisado neste trabalho, acreditamos que exista uma mudança formal no romance, que agora é bastante menor em volume, porque as tecnologias e nossa relação com o tempo mudou, o que pode ter mudado o romance como o conhecemos. Em estudo sobre a cultura *clubber*, Tales Ab’Saber (2012) aponta que a relação das pessoas com o tempo mudou drasticamente. Para desenvolver sua investigação, ele analisa esta mudança na música eletrônica, e comenta que houve uma mudança do capitalismo de produção para o capitalismo de consumo, que pode ser vista nesta nova relação entre o homem e o tempo. As pessoas dos anos 2000 têm certa pulsão veloz, da qual o artista de música eletrônica seria o sintoma, o poeta dos novos profissionais, ao se contorcer e gozar o tempo inteiro. O futuro é vazio, e as pessoas vivem apenas o presente pois o tempo parado parece significar quase a morte. Desse modo, viver é gozar eternamente. As pessoas se tornaram “sujeito do nada”, objetos que estão no mercado e estão:

(...) radicalmente sós, amarrados a um futuro vazio, ocupados pela alucinação permanente de um presente que não pode parar, nem pensar, e que nos é, e que simplesmente somos. Os corpos agora são o próprio progresso abstrato, que não pode parar, rumo ao nada de sua própria jornada, nossa cultura. (AB'SABER, 2012, p.29)

O autor analisa o papel do corpo nesta cultura dos anos 2000, e aponta que viver se tornou um processo desordenado e frenético, em que os corpos não podem parar porque viver é consumir e gozar. Esta mudança parece se relacionar ao que vamos propor com o cronotopo da errância, no sentido de que os personagens também se deslocam rumo ao nada, em busca de algo que não é possível definir. O tempo é uma questão crucial para dois dos romances aqui abordados, pois os narradores-personagem precisam de distanciamento temporal para resgatar a si mesmos e quando agem, através da escrita, não se sabe exatamente para onde estão indo. Os personagens estão perdidos, sem rumo, buscam algo que eles mesmos não sabem definir em grande parte das vezes durante a narrativa, o que se torna ainda mais perceptível quando aparecem perdidos em momentos centrais de cada romance.

Em *Mãos de Cavalo* (2006), de Daniel Galera, o personagem busca uma fuga da realidade ao aceitar o convite para uma ida ao Cerro Bonette, um pico que jamais fora escalado na Bolívia, mas que ao sair de casa para iniciar a viagem acaba por se perder em Porto Alegre devido à rememoração dos traumas que vêm surgindo enquanto Hermano, protagonista da narrativa, dirige seu carro a partir da Zona Norte até a Zona Sul de Porto Alegre.

Com outro tema, *A maçã envenenada* (2011), de Michel Laub, também apresenta um personagem que se perde no clímax do romance, pois passa por experiências traumáticas que culminam em uma batida de carro, que é o elemento motivador para que o personagem deixe Porto Alegre para ir morar em Londres (e depois São Paulo). Mesmo distante de Porto Alegre, a impressão é que o personagem deste romance não consegue se desligar afetivamente da cidade, que é o ambiente da narrativa.

Outra situação ainda é a de *Solidão continental* (2012), livro mais recente de João Gilberto Noll, em que um personagem sem nome atravessa as Américas e faz um arco, dos EUA a Porto Alegre, passando por Chicago, depois Madison, indo em seguida para a Cidade do México e por fim terminando sua viagem em terras gaúchas (fisicamente mais da

metade do livro se passa em Porto Alegre), em que o narrador-personagem vaga ora nas ruas da capital, ora no Lami, na vizinha cidade de Viamão, ora no Campus São Leopoldo da Unisinos. Os três personagens se perdem no ápice do conflito ficcional nos três romances, e cada autor dá um determinado tratamento para essas situações, que serão melhor analisadas posteriormente.

A noção de cronotopo nos permite analisar o que há de recorrente no romance contemporâneo, o que pensamos ser coerente a partir das leituras destes três romances, e que vamos chamar de cronotopo da errância e cronotopo do duelo. Nos três romances, cada um a sua maneira, há enfrentamentos entre personagens que remetem à tradição da literatura gaúcha (como por exemplo em *Martin Fierro*, de José Hernandez, e “El sur”, de Jorge Luis Borges) quanto ao comportamento dos homens e o enfrentamento em relação à honra.

Por motivos históricos, o Rio Grande do Sul tem experiência consolidada com disputas pois, por ser estado fronteiro, aconteceram muitos combates para manter o território como brasileiro; assim, estava em estado de guerra permanente e mantinha um exército vivo e constantemente preparado. O resquício desta experiência está na maneira de se conceber do gaúcho, que se vê como o homem em cima do cavalo, sempre pronto para o embate, se ele vier. Ainda que com certa reapropriação e adequação desta “ética do duelo”, podemos dizer que há traços dela nos livros aqui analisados, que estão profundamente relacionados à cultura em que os livros estão inseridos, o que será posteriormente analisado.

3 TEMPOS FRENÉTICOS MOVEM SUJEITOS CAÓTICOS: O CRONOTOPO DA ERRÂNCIA

Partindo da leitura de Bakhtin (1998) sobre cronotopo, tal como sintetizamos acima, tentaremos então esboçar as relações entre os romances abordados neste trabalho e o espaço, para apontar os cronotopos do romance gaúcho contemporâneo nos três romances. Para tal, vamos nos focar em momentos de errância vivenciados pelos personagens, a fim de estabelecer semelhanças e diferenças entre as formas que os autores trataram da temática.

3.1 MÃOS DE CAVALO: O “PERDER-SE” PARA SE ENCONTRAR

O primeiro romance a ser analisado é *Mãos de cavalo*, de Daniel Galera, publicado em 2006. O autor morou em Porto Alegre durante grande parte da vida, mas é paulista de nascimento, e faz parte da nova geração de romancistas gaúchos. Fez o curso de Publicidade e Propaganda na UFRGS, trabalha eventualmente como tradutor e é uma pessoa envolvida com outras linguagens para além da literatura, como quadrinhos (HQ), por exemplo. Sua obra conversa com a linguagem cinematográfica, tanto que seu primeiro romance, *Até o dia em que o cão morreu* (2003) foi adaptado para o cinema com o título “Cão sem dono” (2007).

O livro que vamos analisar, *Mãos de cavalo* (2006) também foi recentemente adaptado para o cinema, com o nome “Prova de coragem” (2016). Terceiro romance publicado pelo autor, *Mãos de cavalo* serve como demonstrativo de sua maturidade narrativa, o que é notável desde o início do romance, com o capítulo “O ciclista urbano”, em que a técnica de descrição está bastante elaborada e causa identificação imediata no leitor, há uso do narrador onisciente intruso, que dá esse efeito como se o narrador estivesse próximo de um ciclista. Em linhas gerais, *Mãos de cavalo* é um romance de formação, e segue duas linhas narrativas claras, para além do capítulo que mostra um recorte da infância do personagem. A primeira trata do personagem enquanto adolescente, cujo nome é Hermano, de apelido “mãos de cavalo”, por ter as mãos grandes. Nesta parte são narradas

algumas das experiências infantis e juvenis do personagem quando ele ainda morava na casa de seus pais, na zona sul de Porto Alegre dos anos 1980-1990. Já a segunda linha narrativa trata da vida do personagem quando ele já está formado na universidade, com uma carreira consolidada como cirurgião plástico e enfrenta uma crise no casamento.

A narração começa a partir do momento em que um amigo dele, Renan, o convida para escalar um monte (Cerro Bonete) nos Alpes Bolivianos, e acompanhamos Hermano em seu Mitsubishi Pajero TR4 indo para a casa de Renan, que fica na Zona Sul de Porto Alegre, representada no período 2000-2005. O livro está dividido em capítulos com substantivos concretos que se referem ao período de infância-juventude e capítulos nomeados por horas, referentes ao período em que o personagem está adulto, se locomovendo em direção a casa do amigo, para partir para a grande viagem.

Desde o início da narrativa, nos capítulos denominados por horas, há algum estranhamento do leitor em relação ao personagem; por meio de flashbacks vamos construindo uma imagem estranha de Hermano, que parece levar uma vida quase que artificial. Fica evidente que ele é um homem com problemas, mas não é possível precisar que tipo de problema Hermano enfrenta, e a revelação só acontece de fato no capítulo “A clareira”. Descobrimos então que Hermano sofreu uma emboscada por um grupo de jovens que acabam por matar seu melhor amigo, Bonobo, cuja cena ele foi obrigado presenciar devido às circunstâncias, pois teve de ouvir os gritos sem dar um pio, para que os assassinos não percebessem sua presença (estava caído em uma clareira). Alguns capítulos antes que fiquemos sabendo deste trauma da adolescência de Hermano, o personagem presencia uma emboscada semelhante àquela no caminho que está seguindo em direção à casa de Renan, que de certa forma recompõe o passado e faz com que ele abandone seus planos para seguir outra rota:

Ruídos de passos e algum grito ou gemido chamam sua atenção e o fazem olhar de novo à esquerda. Na área mais plana da praça, um garoto de seus quinze ou dezesseis anos corre a toda a velocidade. Atrás dele logo surgem outros oito ou dez. Pára o carro e acompanha pelas janelas a trajetória do fugitivo e dos perseguidores através da praça. (...) O garoto que está fugindo a toda velocidade, salta sobre um obstáculo e some momentaneamente atrás de árvores, ressurgindo logo depois, cada vez mais distante. Será alcançado, fatalmente, e vai apanhar até desmaiar. É assim mesmo. O que pode fazer? O grupo atravessa um cruzamento e some por trás da esquina. É hora de seguir em frente, mas dali pra onde? Talvez um passeio até o Lami, dizem que a água está limpa mesmo. Depois decidir o que vai ser de sua vida. (GALERA, 2006, p.132)

Podemos ver que o narrador muda totalmente seus planos para recuperar a dívida com o passado e com o presente ao mesmo tempo, como se salvar a vida do jovem que estava em risco fosse salvar a si mesmo. É também como se o personagem se “perdesse” para poder reencontrar o que está precisando, uma forma de se reencontrar a partir da mudança de planos e do ajuste de contas com o passado. O pensamento dele ao perceber que irá abandonar-se ao destino, seja ele qual for, ao enfrentar a gangue e com os pensamentos de ir ao Lami e decidir o que vai ser de sua vida depois do que tiver de acontecer, nesse “perder-se” decisivo para o desenlace da narrativa, que identificamos a presença do que chamamos aqui de cronotopo da errância.

Nesta cidade que não permite que a vida seja autêntica, a única saída possível é fugir, e é neste ponto em que o romance começa, quando o personagem aceita ir para o Cerro Bonette. Quando o personagem se perde para se resgatar há uma tentativa empenhada de resgatar o inefável. Não é tão simples fazer esta fuga, pois o movimento de reificação da vida está profundamente entranhado na vida de Hermano e dos que vivem naquele espaço, principalmente na vida dele que está construída em torno de imagens.

Dessa forma, há a impressão de que o ápice e o desenlace narrativos apontam uma chave negativa como solução desta tensão entre reificação ou não da vida. Quando Hermano acaba por voltar à clareira onde seu amigo foi espancado e vê outro garoto apanhando também não deixa que uma tragédia aconteça novamente, como em um movimento de resgate da época anterior, tentativa de sanar e reconectar os dois pontos da vida e de salvar a si mesmo.

Contudo, tal resgate não resulta em nenhuma solução prática, conforme o fim do romance indica na visita que Hermano faz a casa de Naiara, que poderia ter sido a mulher da vida de Hermano, mas que deixou de sê-lo depois do acidente. Parece que o reencontro confirma como não há possibilidade de resgatar o tempo, independentemente do que seja feito, e não apenas do tempo mas do espaço em que tais relações se deram.

A impressão de leitura é de que Hermano muda de comportamento a partir do episódio traumático, como se adentrasse no mundo do espetáculo na totalidade e perdesse os vínculos a autenticidade da vida, como se não fosse possível ter uma vida interessante caso ele permanecesse vivendo naquele meio em que vivia (Zona Sul da década de 1990). É

a partir da morte de Bonobo que ele decide se afastar de Naiara e escolhe estudar para prestar o vestibular de medicina, toma as decisões de sua vida adulta e torna sua vida algo artificial, cujos efeitos refletem na crise do casamento e na vida que em geral está pedaçosa. Uma metáfora para isso aparece na exposição que a mulher de Hermano, Adriana, faz em um museu de arte, que é uma árvore fixada no teto, retirada da natureza e exposta em um museu, como uma imagem da vida.

Neste romance de Daniel Galera, os personagens não conseguem se encontrar porque habitam espaços e tempos diferentes. Quando o reencontro é desejado, eles aspiram recuperar relações que já não podem ser concretizadas. O cronotopo da errância se manifesta no romance como uma possibilidade de resgate do trauma, um “abandonar-se ao destino”, que na concepção do personagem tem por objetivo dar um novo rumo para a vida. Iniciar uma vida nova que, no entanto, a partir da leitura dos capítulos finais, talvez já não seja mais possível.

3.2 O SABOR DA MAÇÃ ENVENENADA: O “PERDER-SE” COMO PUNIÇÃO

O segundo romance analisado, *A maçã envenenada* (2011), de Michel Laub, é seu sétimo e mais recente livro, que é formado em Direito pela UFRGS mas que não exerceu a profissão. Laub morou em Porto Alegre até 1997, quando se mudou para São Paulo. Na literatura, ele tem se especializado em romances de formação, ainda que tenha escrito uma obra no gênero conto no início de sua carreira como escritor, *Depois do que não aconteceu* (1998).

A maçã envenenada (2011) faz parte de uma trilogia que ele vem escrevendo sobre efeitos individuais de catástrofes históricas. O primeiro livro desta trilogia é *Diário da queda*, lançado em 2011, que trata de nazismo, campos de concentração e Auschwitz em paralelo a uma atitude do narrador-personagem, em que ele e seus amigos, todos de origem judia, na festa de aniversário de um menino góí (que não é judeu) de 13 anos, deixam-no cair no quando reproduzem o ritual do Bar Mitzvah, violência que muda a vida do

personagem e faz com que ele se questione a respeito da brutalidade do nazismo em relação aos judeus.

Em *A maçã envenenada*, o narrador-personagem sem nome conta a respeito de sua adolescência e ingresso na vida adulta a partir do lendário show da banda norte-americana Nirvana no Brasil, em 1993, e dos acontecimentos de sua vida que rodearam este acontecimento. Porto Alegre aparece neste livro como eixo central, ainda que haja deslocamentos do personagem depois para a Inglaterra e, por fim, para São Paulo.

Michel Laub tem um procedimento de narrativa peculiar, pois escreve em fragmentos textuais em tom direto que vão construindo uma imagem cada vez mais profunda dos acontecimentos, e assim ficamos sabendo dos acontecimentos por diferentes vieses, já que o narrador-personagem tenta reconstruir em parte dos fragmentos o ponto de vista que tinha na época. O narrador é bastante direto, e a precisão do relato vai se tornando cada vez mais profunda através da objetividade com que se fala a respeito dos eventos traumáticos. Em outros fragmentos, ele olha a partir das experiências posteriores (como a viagem para a Inglaterra e a ida para São Paulo e com certo distanciamento) e há a coexistência dos tempos no romance. O personagem narra sobre sua vida em Porto Alegre, cidade na qual acontecem os fatos que mais são caros, tanto para a estrutura do romance quanto para o personagem. O acontecimento que marca a vida do personagem, como catástrofe particular, é um presente que ele recebe dois meses depois da morte da namorada no dia de seu aniversário, que foi preparado por ela com antecedência já tendo premeditado a própria morte. A namorada, Valéria, morreu por motivos obscuros (fica subentendido que pode ter sido uma morte deliberada, um suicídio, em certo sentido um indício da posterior morte de Kurt Cobain).

Poderíamos organizar o romance em três pontos que dão a chave de leitura: a morte de Kurt Cobain, com a qual o romance começa; a morte de Valéria, que acontece pouco tempo depois do show do Nirvana no Morumbi, em 1992; a entrevista concedida ao narrador-personagem por Immaculée Ilibagiza, sobrevivente do genocídio que aconteceu em Ruanda em 1993-1994, sendo ela conhecida como “Anne Frank de Ruanda” (LAUB, 2013, p.40).

O livro se divide em três partes, a primeira “Que sorte ter encontrado você”, que ambienta a narrativa em que nos é contado a respeito do período em que o narrador-

personagem precisa servir no exército, de como ele conhece Valéria, sua primeira namorada, e de como ela foi para o show do Nirvana com seu melhor amigo, Unha, porque o narrador-personagem subornara um amigo com o dinheiro que pagaria para ter ido ao show para que ele não o dedurasse em uma denúncia no quartel. “Por trás da beleza”, a segunda parte, conta a respeito do acidente que o personagem sofreu em 1993 quando tinha dezoito anos, dois meses depois do “suicídio” de Valéria. Há alguma reflexão do personagem sobre a doença (depressão e tendências suicidas) que a namorada tinha, que ele descobriria depois quando não havia mais o que ser feito (show do Nirvana) ao conversar com um ex-namorado; e “A não ser que seja sobre mim” mostra os desdobramentos anteriores ao suicídio de Valéria, e aponta o conjunto de ocorrências que a encorajaram a persistir com o intuito de acabar com a própria vida.

O livro é todo fragmentado, de maneira que o acontecimento mais importante da narrativa, na forma como ela foi organizada, é o acidente que o personagem principal sofre, narrado nas páginas finais do romance. O narrador-personagem, após decidir pagar a dívida com Diogo, o colega do quartel, o qual subornou com dinheiro para que ele assumisse a culpa pelas drogas que os dois foram pegos em flagrante fumando juntos no quartel, acaba se embebedando e se acidentando. Ao longo dos fragmentos, descobrimos que o acidente que o personagem sofre foi causado por causa da caixa de bombons com um cartão-postal que ele recebeu no dia do aniversário, o que motivou a reviravolta na vida do personagem, que ele saísse de casa sem rumo, se embebedasse e batesse de carro:

O acidente aconteceu por causa da bebida, a viagem a Londres por causa do acidente, a mudança de profissão por causa da viagem a Londres, a saída de Porto Alegre por causa da mudança de profissão, e as coisas que fiz e a pessoa que me tornei por causa disso tudo, e o que mais se pode destacar numa biografia iniciada com aqueles oito versos dentro do meu bolso? O momento em que tudo aquilo ficou tão claro: os dois meses entre o show do Nirvana e aquela noite, eu me iludindo de que não seria assim, sessenta dias nos quais fingi que Valéria não tinha direito a isso, o último pedido, a prova que ela sempre quis e agora estava ao meu alcance. (LAUB, 2011, p.119)

Percebemos que fica latente o desordenamento no conteúdo que este narrador-personagem expressa neste parágrafo, como se a vida tivesse perdido o sentido a partir do episódio traumático (morte de Valéria) reinterado pelo presente de aniversário recém-recebido. A prova, mencionada no final do parágrafo, é a decisão que o narrador toma

depois de sair bêbado de um bar. As últimas linhas indicam que o acidente pode ter sido uma tentativa frustrada dele de se suicidar. Neste sentido, o cronotopo da errância se caracteriza quase na maioria dos fragmentos, o sujeito que não consegue se encontrar após a experiência traumática. É como se o trauma fosse uma fissura que move o sujeito a buscar a si mesmo em experiências que não dão respostas efetivas ao problema. O fragmento 88 justifica este posicionamento, um dos poucos do romance que está narrado em fluxo de consciência, em que o narrador, ao presente da narração, faz um balanço do que foi sua vida até o momento: “Você já viu tudo aos quarenta anos. O desencantado. O sábio que dispensa a piedade das outras pessoas mas não deixa de aproveitar essa piedade que aparece em tantas formas de recompensa. Que sujeito interessante ele é” (LAUB, 2011, op. cit.), em que o personagem indaga a si próprio com linguagem repleta de ironias e autodepreciações o que ele realmente sente e de que maneira ele lida com isso, o que não fica respondido em nenhum lugar de maneira explícita, mas que é encaminhado com a frase final que nos leva a entender que o sujeito ainda não sabe exatamente o que fazer consigo mesmo, como se o perder-se fosse uma pena imposta a si mesmo por não ter levado a sério as promessas de Valéria e ter permitido que ela morresse.

3.3 SOLIDÃO CONTINENTAL: O PERDER-SE COMO ESTRUTURA FICCIONAL

Diferente dos outros romancistas abortados anteriormente, João Gilberto Noll já é um escritor experiente, reconhecido e premiado. Faz parte de outra geração de escritores, começou a publicar em 1980, com o livro de contos *O cego e a dançarina*, ainda que a maior parte de sua obra se componha de romances. É formado em Letras, e trabalhou algum tempo como jornalista e revisor. Morou nos Estados Unidos por breve período (como professor convidado da Universidade de Berkeley), assim como na Inglaterra. Em sua ficção, seus personagens-protagonistas são reconhecidos por serem na maioria das vezes homens que estão procurando a si mesmos, como por exemplo em *Harmada* (1993), na qual um ex-ator busca chegar em Harmada, um país desconhecido da América Latina, mas se perde durante este processo.

Em entrevista², Noll comenta que os protagonistas de seus romances são em essência um só, que “a alma é a mesma em todos os livros”. Parece que é sempre o mesmo homem, que passa por alguma experiência por causa das pulsões que levam-no a agir de acordo com as oportunidades que aparecem e durante este processo o personagem envelhece/amadurece e modifica sua relação com o exterior, com os acontecimentos. Com essa idéia de que é sempre o mesmo homem a narrar alguma história, podemos examinar o livro *Solidão continental* (2012), romance mais recente do autor. Como já dito, os personagens errantes de Noll em geral estão em busca de algo, que muitas vezes eles mesmos não conseguem definir.

No caso de *Solidão continental*, o personagem, que é professor de português para estrangeiros, está na viagem que começa em Chicago, sem que ele saiba explicar o porquê chegou naquele lugar: “E já nem percebia com alguma transparência o motivo de eu estar em Chicago (NOLL, 2012, p.9), no qual ele aponta uma confusão mental, e acaba sendo levado através de suas pulsões para um hotel ao qual o personagem retorna depois de passados vinte e oito anos. Ao chegar no hotel, ele reconhece o lugar, mas o nome havia mudado (de Bismarck para Allegro). Através do que o narrador nos conta, percebemos que o motivo que parece ter levado ele até ali seria a presença da filha, que estava vivendo o fim do casamento e precisava da ajuda do pai, pois estava prestes a ir para a Alemanha.

Ao mesmo tempo, de maneira onírica, um dos empregados conduz o personagem a determinado quarto, em que ele sente certa urgência, representada pelas sirenes que ele ouve antes de chegar ao quarto. no qual ele reencontra Bill Stevens, um amor do passado, e passa a retomar os motivos que o levaram a (não) acabar o casamento “frustrado” com Elvira, “que até então tinha sido a mulher da minha vida” (2012, p.15) mas que acabava sempre por reconquistá-lo. Nestas condições obscuras, o narrador-personagem tem aventuras amorosas com o recém-encontrado amante, que assumiu um estado de velhice doentia por parecer um adolescente atrofiado, que desaparece logo depois de entrar no banheiro. O personagem vai atrás de Bill, no entanto, encontra nada mais do que a privada e o banheiro vazio. Como em um sonho, o narrador salta na privada e se vê transportado para outro lugar, em que estava tomando banho de piscina cujas águas ficavam cada vez

² Encontro com os escritores Daniel Galera e João Gilberto Noll realizado pelo Delfos/PUCRS no dia 27 de novembro de 2015.

mais azuis, no hotel Satyricon, na qual ele encontra uma mulher que julga ser Elvira, com quem tem relações como se fosse com Bill, logo em seguida o foco muda para o embarque do personagem no avião sobrevoando Madison, cheia de neve assim como Chicago.

Passamos ao segundo movimento narrativo do livro, em que o narrador-personagem foi contratado por uma escola de idiomas em Madison durante quatro meses, para lecionar português para estrangeiros. Durante o trabalho, ele se apaixona por um dos alunos, Tom, um homem casado que serviu na Guerra do Iraque, que pretende se tornar professor em na base militar de West Point. Após algumas semanas, em que os laços se estreitam, o personagem vai com Tom a uma festa, Renaissance Fair. Após passarem pela festa, os dois vão para um lago solitário, no qual Tom se despe e leva um embrulho em que está seu uniforme de guerra e o personagem não faz absolutamente nada a respeito, pois não sabe como agir. Os dois acabam por ir a um bar, onde encontram um grupo de brasileiros, e começa novo delírio narrativo, em que o personagem se vê perdido em algum lugar com neve em aventura com os jovens bêbados, e logo adormece.

O terceiro movimento narrativo se dá quando o personagem se chega à Cidade do México, e visita o museu Trotsky, onde ocorrem aventuras sexuais e orgias, que mais parecem um delírio do inconsciente do personagem. Ele encontra uma adolescente, Mira, com quem tem aventuras sexuais, mas que ao mesmo tempo considera a filha que não teve.

Durante a leitura do livro podemos perceber que as histórias que o narrador nos conta não são necessariamente reais, não no sentido estrito. É como se as aventuras do personagem se pautassem em desfigurar a realidade, que pode ou não ter acontecido nos países mencionados, o que não é o essencial para o entendimento da narrativa.

A perspectiva do personagem dá um tom onírico porque não consegue interpretar/lidar com as situações tal qual elas aconteceram, ou porque a perspectiva do sujeito interfere sempre na maneira como ele encara o mundo e, nesse sentido, não está isenta de distorções. A metáfora que explica em parte estas distorções aparece no ponto central da narrativa, aparece pela primeira vez quando o personagem conhece Frederico, um jovem italiano que parece ao mesmo tempo uma salvação e o total desalento na vida do personagem. Esta metáfora, a de que os relacionamentos são viagens (2012, p.59), se expressa quando o personagem cogita a hipótese de ter ou não um envolvimento amoroso com Frederico. Neste momento, percebemos que os relatos anteriores retomam mais os

aspectos psicanalíticos das relações que o personagem teve do que a realidade do que aconteceu, como acontece com Mira, ao ver nela uma filha que ele nunca teve, ou ao ver um adolescente em Bill. Todos os relatos que o narrador fez até o momento foram a respeito de viagens, mas viagens amorosas, destorcidas pelo ponto de vista do sujeito.

Em certo sentido, através destes relatos temos acesso ao inconsciente do personagem, que nos informa as relações mais marcantes que ele teve durante a vida, e nos causa a sensação de inconstância, que se relaciona com o cronotopo da errância elaborado aqui. O personagem não se encontra, pois não sabe o que procura, o que fica aparece durante todo o romance, num movimento entre aproximação de um ideal e repelência.

Diferente do que acontece em Galera ou Laub, o personagem de Noll é alguém que vive o paradoxo entre a sensação da completude e do vazio sentimental, sintoma da “modernidade” em que os sujeitos estão cada vez mais separados. O personagem não consegue definir o que deseja; ou, ao definir, não acredita que aquela seja a escolha certa e reelabora outro desejo para satisfazer, e assim sucessivamente em uma sensação constante de incompletude. Ao mesmo tempo que o personagem deseja a solidão, uma solidão continental, ele daria tudo o que tem para estar junto com alguém que o completasse; talvez, se achasse alguém, largaria essa vida pouco tempo depois por achar que isso não fosse o suficiente para sua vida, e passaria a perseguir outro desejo. Este é um paradoxo que reflete o conflito psicanalítico existente no personagem.

Em termos psicanalíticos, de acordo com Freud, o sujeito está sempre em busca do princípio do prazer que se materializa no id (inconsciente), que é regulado pelas outras estruturas do aparelho mental do sujeito, o ego e o superego. A vontade é o desejo que foi confrontado com outros desejos, que passou pela aprovação do ego. A respeito do sofrimento e da felicidade humanas, Freud comenta que: “A proteção mais imediata contra o sofrimento que pode resultar das relações humanas é a solidão voluntária, o distanciamento em relação aos outros” (FREUD, 2012, p.65). Podemos pensar assim que a dificuldade do personagem em se relacionar provém dessa motivação em evitar o sofrimento; é como se tivéssemos acesso irrestrito ao id do personagem, que nos guia através de seus desejos que nunca acabam e levam à desorientação do sujeito.

O cronotopo da errância, assim, aponta esta inconstância característica do período em que o livro foi publicado (anos 2010), uma inconstância que se reflete na forma social,

em tempos em que vigoram as teses desconstrucionistas em que não existem verdades absolutas, que não permitem verdades, que tende quase ao autoritarismo. Há certo zeitgeist na representação que este personagem faz do sujeito moderno, ao flagrar esta incapacidade de se fixar em algum objetivo muito presente.

Ao conhecer Frederico, ele fica com medo do que possa acontecer, prevê o tipo de envolvimento que pode ter com este jovem. Quando os dois saem juntos pela primeira vez para ir ao Mercado Público, a presença do jovem provoca a seguinte reação: “eu me enfezava com qualquer coisa que, na minha cabeça, promettesse desmontar minha solidão” (2012, p.60). O personagem não consegue lidar com os problemas porque há uma fissura psicanalítica e ideológica em jogo, que não é exclusiva do personagem: “Não só eu, mas as pessoas em geral estavam morrendo de solidão” (2012, p.52), como se as pessoas não conseguissem mais criar vínculos e os comportamentos do personagem fossem sintoma deste grande mal-estar social, com o qual o personagem se “ressentia por não ter como provocar meu futuro por livre-escolha” (2012, p.63). Em certo momento, ele comenta que desejava “ser expelido do cotidiano por sua própria natureza” (2012, p.61), como se ele mesmo não fosse o sujeito de si, como se algo de fora fizesse ele agir desta forma doentia, uma motivação psíquica ou ideológica.

Neste sentido, o sujeito errante se tornou o padrão dentro deste mundo destorcido. No momento em que os dois saem do Mercado, encontram uma passeata e acabam por participar dela repetindo as reivindicações “palavras que mimetizávamos por nossas bocas famintas de fraternidade, mesmo que ali não houvesse nada para nos representar” (p.61), que reforçam esta ideia de que o sujeito não tem escolha e acaba sendo levado pelas multidões.

4 REMINISCÊNCIAS DA ÉTICA GAUDÉRIA: O CRONOTOPO DO DUELO

Os três romances também apresentam a recorrente imagem do enfrentamento que remete à “ética do duelo” mencionada/aventada anteriormente. Passemos a analisar isto de forma detalhada. No romance *Mãos de cavalo*, Hermano tem certo enfrentamento que é central para o romance.

No início, no primeiro capítulo que retoma a adolescência do personagem na Zona Sul de Porto Alegre (Esplanada, perto do Morro da Polícia), ele está entre outros jovens jogando bola. Nesta partida de futebol, o narrador onisciente intruso descreve a maior parte dos jovens que estão ali, e se aproxima da perspectiva de Hermano. Ao descrever Bonobo, comenta que:

(...) o Bonobo se movia como uma criatura do dobro de seu peso e tamanho. Os demais seres humanos eram obstáculos insignificantes. Ou melhor, tudo que existe era um obstáculo insignificante. Vivia trombando nas pessoas e atropelando móveis e vasos de planta, jamais pedindo desculpas ou virando o pescoço para conferir o estrago. Não estava nem aí. Era o tipo de sujeito que pisa em um caco de vidro e continua andando de chinelo o tempo todo, completamente à vontade, deixando atrás de si um rastro de pegadas sanguinolentas. (GALERA, op. cit., p.35)

A descrição remete imediatamente para a figura de um homem destemido, cheio de beirando ao brutamonte que lembra o gaúcho típico, que encara as adversidades que encontrar pelo caminho. Em seguida, o narrador sonda as motivações de Hermano para participar do jogo, que não era nem competir nem entrosar-se com os outros, mas parecem ser justamente a procura pelo enfrentamento, pois na partida de futebol “os níveis de agressividade inerentes ao temperamento do jogo eram ajustados, pela própria natureza do jogo, ao redor de um denominador comum” e o personagem podia livremente manifestar essa vontade de exercer a agressividade como se o ambiente justificasse a violência exercida por quem estivesse em campo. Durante a partida, Hermano passa a buscar um enfrentamento com Bonobo, coloca seu corpo como obstáculo, derrubando-o no chão. O enfrentamento começa entre os dois jovens, Bonobo ameaça Hermano que, se olhar para ele, vai se arrepender pelos próximos dias, e Hermano fica tentado a desobedecer e encarar

o desafio. Recria-se aqui a necessidade de testar a honra, que aparece na literatura gaúcha com certa recorrência, mas que aqui terá outro tratamento.

A ideia cronotópica de Bakhtin sugere que o tratamento que o autor dá para o cronotopo revela características da sociedade em que o objeto artístico foi produzido. Pensando nesta recorrência deste cronotopo na literatura gaúcha, é interessante observar o desfecho que Galera propõe para o embate que se formou. A irmã de Bonobo se aproxima do menino machucado, e aumenta o embate até seu ápice:

E a presença de Naiara e de sua voz desafinada de menina de treze anos tentando chamar a atenção do irmão aumentava ainda mais a vontade de Hermano de olhar na cara do Bonobo e deixar acontecer seja lá o que tivesse que acontecer. Tentou controlar a respiração e ponderar bem as conseqüências de diversas ações possíveis naquele instante, mas o simples fato de estar ponderando demais significava que não estava apto a encarar seu oponente. Essa constatação o paralisou de vez.

Hermano constata que não é capaz de encarar o desafio, e a partir desse comportamento a primeira coisa que ele sente necessidade ao chegar em casa é representar em si como seria levar um corte. Num primeiro momento, ao se lembrar do ocorrido, acha engraçado, mas a sensação logo dá lugar ao ódio, “provocar o Bonobo e depois fugir da briga era inadmissível e humilhante” (p.42) e tenta reproduzir em si como seria levar um soco e ter um corte no lábio superior esquerdo. Pega alguns lápis aquareláveis e pinta a si mesmo como se tivesse se cortado, imagina a si mesmo como um herói das histórias em quadrinhos em combate com Bonobo.

Fica latente que o enfrentamento só é possível na imaginação, o duelo é detalhado, o narrador coloca o que deveria ter sido feito para o garoto tentar defender a própria honra. No duelo imaginário, Hermano não é capaz de se imaginar como o ganhador, pois Bonobo é quem bate nele, que reproduz os golpes que hipoteticamente levaria com os lápis de cor, e imagina a retaliação do próprio rosto tal como os espectadores, que ficam a observar a retaliação completa de si.

Podemos pensar que esta representação de fuga ao duelo parece ser um contraponto ao comportamento do gaúcho. A maneira como o personagem age em relação a própria aparência, conforme os escritos de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo, e com os pensamentos que ele tem de ver a si mesmo como um ator frente a um público reforça nosso argumento de que Hermano vive nesta sociedade em que ele é um ator o tempo todo,

e segue uma dinâmica de objetificação da vida, pois se vê como imagem. As situações geram imagens, que atendem à demanda de si mesmo, e então não é necessário viver mas sim estabelecer aparências que atendam às vontades do ego.

Já em *A maçã envenenada* temos outra evocação da “ética do duelo”, que aparece desde a infância do protagonista, em que ele e o Unha, o melhor amigo, tinham confrontos de maneira simbólica por causa das namoradas, o que vai se complicando no momento em que o personagem está com Valéria. O personagem ficou alguns anos sem falar com Unha porque este conquistou a moça em que ele acabara de comentar que tinha interesse, mas por terem gostos musicais parecidos, acabou por rever a amizade. Depois de começar o namoro com Valéria, a amizade com Unha já estava restabelecida, e ele fez parte da banda em que Valéria e o protagonista tinham. Por causa de um traição mal resolvida, Valéria passa a flertar com outros garotos, inclusive Unha, e esta é a motivação para o duelo, que parece ser mais simbólico. Como o livro está disposto em fragmentos, é mais difícil recompor a cena do duelo, pois elementos essenciais estão espalhados em vários fragmentos separados um do outro. Fixaremos no momento de resolução do confronto, que é quando Unha chama o protagonista para contar detalhes a respeito da morte de Valéria uma hora depois do show do Nirvana:

Foi Unha que insistiu em me ver. Nós nos encontramos numa lanchonete da Fernandes Vieira, na semana posterior ao Hollywood Rock. Eu posso descrever a lanchonete: uma chapa de hambúrguer, o barulho do liquidificador fazendo suco, eu no banheiro lavando as mãos e pensando se queria ter mesmo aquela conversa. Se não era o caso de me secar, voltar para o salão, passar sem olhar pela mesa em que Unha me esperava como se aquele fosse um encontro igual a qualquer outro, a última chance de fazer o quê? Dar um quarto soco nele? Perguntar se ele já provou o milk-shake de creme que é muito bom neste lugar? (LAUB, 2011, p.94)

O narrador se divide entre o que fazer ou não fazer a respeito, e decide não tomar uma ação, como se o não-posicionamento fosse suficiente para definir o confronto. Em outro momento do livro, ele nos diz que não sentiu os momentos entre a morte de Valéria e seu aniversário porque estava perturbado demais. Sabendo desta informação, podemos pensar que o distanciamento demonstrado por ele ao narrar este episódio esconde as possíveis vontades do narrador no momento, devido à confusão que estava sua cabeça.

De certa forma, está presente neste parágrafo algum resquício desta confusão em que a vida do personagem se tornara a partir desta morte. O quarto soco remete para

alguma briga que não é mencionada em totalidade e só aparece nas entrelinhas, talvez quando o personagem percebeu o clima que existia entre a namorada e Unha, ou mesmo na primeira vez em que Unha o procurou depois do acidente. A confusão faz com que o narrador queira se afastar da história, pois ele vive o paradoxo da culpa entre a morte de Valéria ser resultado de uma doença psicológica ou ter sido motivada pela negligência dele em não acreditar nas promessas que ela fez quando aceitou ter um relacionamento com ele, que se perpetuará até o momento da escritura do livro, quando o personagem tem seus quarenta anos. Ao recompor a situação, o narrador-personagem comenta que:

Eu não pedi nenhuma explicação complementar para Unha. Eu não perguntei por que ele estava me falando tudo aquilo. Eu não olhei para ele e, com a voz calma, depois de uma pausa para deixar bem claro quem estava em posição de julgar quem, eu e Unha desde a dança com Sandra até aquele encontro, quase uma década que chegava ao fim naquela mesa cheia de farelos, a última vez que o vi mastigando e limpando a boca como se eu não percebesse quem ele era e o que ele merecia, eu não olhei para ele e disse o que deveria ter dito. Ele parecia querer que eu dissesse. Acho que foi por isso que me chamou até ali. (LAUB, 2011, p.95)

O trecho permite que façamos a leitura de que Unha desejava o enfrentamento o qual o personagem não fora capaz de provocar. Ao contrário, o enfrentamento escolhido por ele está no campo da violência simbólica, pois ele não olha para Unha, tal como se fosse alguém irrelevante que estivesse a sua frente, e decide falar as palavras que estavam guardadas há muito, ou seja, o personagem enfrenta o duelo, ainda que tardiamente, quando já não havia algo a ser reivindicado. O cronotopo do duelo, neste romance, parece apontar para uma não-solução dos problemas no enfrentamento, o personagem só reivindica algo quando não tem mais importância alguma.

Diferente do que nos dois romances, *Solidão continental* (2012) não tem nenhuma representação de duelo, e gostaríamos de pontuar algumas considerações a respeito. Antes, gostaríamos de salientar a importância do dilema em relação à temática homoafetiva, que aparece desde as primeiras publicações do autor e é vital para a compreensão deste romance, principalmente por representar tentativa de falar sobre sexualidade em uma sociedade pouco aberta para tais questões, tanto que na maioria das vezes os conflitos narrativos se solucionam ficcionalmente em viagens para o exterior, em ambiência

cosmopolita. Entretanto, este ponto não será o escopo da análise, sendo que provavelmente será melhor abordado em trabalhos posteriores.

Parece-nos que o fato de não haver enfrentamentos nos diz algo a respeito dos personagens. Se eles fossem analisados nesta perspectiva de “ética do duelo”, poderíamos julgá-los como fracassados, por eles não enfrentarem situações de embate que porventura aparecessem na trama narrativa. É como se houvesse uma obrigação moral, um valor socialmente construído, de que quem é homem nascido no Rio Grande do Sul necessariamente precisa aceitar os duelos que apareçam. Nesse sentido, aparecem duas passagens a serem comentadas. A primeira é a partir do momento em que o protagonista chega em sua casa, na Fernando Machado, para tomar banho e suprir algumas necessidades imediatas. Quando deita para dormir, ele toma vários comprimidos pois está ouvindo ruídos, que levam ele a sair de casa a vagar na noite e ele faz um breve comentário a respeito da confusão mental que sofre:

Saio para ir a algum lugar e dou em outro, saio mesmo assim para livrar-me dos ruídos, é noite, enquanto tiver os comprimidos eu os tomo em grande quantidade, eu tomo, eu saio na noite, eu caminho por calçadas úmidas de uma chuva de verão, eu rio de um motivo que a consciência não aborda, sou puxado por mãos que às vezes agridem outras vezes apenas aliciam, me atiram num porta-malas, me fecham aqui dentro, cobrinhas negras se retorcem no meu âmbito ocular, são várias, mil, é uma invasão réptil dentro do porta-malas, não sinto horror, apenas noto um desconforto naquela posição encolhida que não consigo mudar, tento me virar, não dá (...) (NOLL, 2012, p.85)

Vemos aqui uma fuga do duelo, o narrador não caracteriza seu agressor em seu relato, não conseguimos nem visualizar se é um ou mais de um (ainda que os indícios nos façam pensar em um grupo) nem o que motivou a tal reação por parte deles. Há uma fuga porque o personagem não é capaz de se defender pois sua natureza assim não permite, ou talvez por causa da confusão mental. Na sequência, o narrador comenta que os agressores tentaram fazer com que ele sacasse dinheiro em um caixa eletrônico, e é uma derrota dupla o fato de ele não conseguir lembrar da conta. Ele não consegue se defender, nem lembrar da conta, e por isso é espancado e atirado na rua, deixado no Campus da Unisinos.

A segunda passagem acontece quando o personagem amanhece na Orla do Guaíba com a Usina do Gasômetro, e o personagem avista um menino com traços de indígena está

soltando uma pandorga preta. Ao contrário do que se poderia esperar, o personagem sente um desejo de se comunicar com o menino:

O menino se franzia todo de medo da minha presença abrupta. Se houvesse uma toca no barranco nela ele entraria por certo para fugir de mim. Piá, falei. Eu poderia aproveitar a ocasião para partir calado. Mas não, não me afastei de imediato e repeti: piá, piá. Não tinha ideia se ele entendia o significado do quase nada que eu queria comunicar, se é que queria comunicar alguma coisa. A palavra saía da minha boca como uma graciosa litania para eu seguir a caminhada cujo fim eu não previa. (NOLL, 2012, p.122)

Nesta passagem, o personagem enfrenta o desafio, que não poderia ser encarado como um duelo. É um enfrentamento que não fica claro, o menino com feições indígenas e uma pandorga preta parece apontar mais para o subconsciente do personagem do que para um embate em um enfrentamento mental, em que o personagem quer comunicar algo que nem ele mesmo parece entender. Este chamado tem um eco estranho algumas páginas adiante, em que o personagem tenta acalmar o filho da empregada, e também fala “piá”, como se estabelecesse uma tênue relação com isso, sendo talvez uma alusão do personagem ao fato de que ele se propõe a assumir algum compromisso.

5 AS MÚLTIPLAS FACES DE PORTO ALEGRE

Passemos agora às representações de Porto Alegre nos romances. O narrador de *Mãos de cavalo* (2006), de Daniel Galera, por ser onisciente intruso, parece com uma câmera, guiando o leitor através da perspectiva do personagem pelas ruas de Porto Alegre enquanto ele dirige. Em uma leitura atenta, podemos perceber uma tentativa de depoimento a respeito do crescimento da Zona Sul de Porto Alegre ao comparar os capítulos de juventude com os da vida adulta. Os detalhes estão colocados de maneira tão explícita no romance que é possível traçar exatamente o trajeto que Hermano percorre entre sua casa em um bairro nobre da Zona Norte até a Zona Sul através das ruas, que são nomeadas a cada movimento que o personagem faz. É possível até saber o tempo do deslocamento de uma rua a outra, já que as horas que abrem os capítulos (como títulos) marcam o tempo que ele levou para realizar o trajeto. Nos capítulos que começam por horas, temos a impressão de uma Porto Alegre mais desenvolvida, mas ao mesmo tempo uma cidade pouco atrativa (se pensarmos nos espaços que são representados). Há a descrição presentificada das ruas, pois o narrador onisciente intruso reproduz os pensamentos do personagem e mostra as ruas decadentes conforme o carro anda, como por exemplo em “6:23”, quando o personagem deixa a Aparício Borges em direção à avenida Teresópolis, à avenida Nonoai e à avenida Eduardo Prado:

(...) em que o progresso urbano dos últimos cinco anos deixou marcas variadas porém relativamente superficiais. Motéis decadentes, trailers anunciando promoção de xis-bacon e alguns terrenos desocupados deram lugar a minimercados, condomínios residenciais de baixa renda e templos da Assembléia de Deus com enormes placas na fachada exclamando “Pare de sofrer!”, ainda que suas portas estejam fechadas às seis e meia da manhã de um sábado, em que pouquíssima gente deve sofrer. (GALERA, 2006, p.97, op. cit.)

Percebemos que a cidade progrediu, se modernizou, ainda que isto não tenha sido uma mudança necessariamente boa. As mudanças que ocorreram nos últimos anos deram espaço a elementos modernos que não são o “progresso” que se espera no senso comum. A impressão da representação que o narrador faz na verdade mostra certa decadência nesta cidade em que parece que os pobres ficaram ainda mais pobres, em que o ambiente sem

peças se tornou semi-marginalizado neste processo de modernização. Porto Alegre, nesse sentido, é vítima deste “progresso” que regime capitalista oferece.

Por outro lado, o que parece guiar a perspectiva do personagem é uma dinâmica de objetificação da vida, em que as pessoas acabam se transformando em imagens de si mesmas (mercadoria), pois o personagem se vê como um personagem o tempo inteiro, como diria Guy Debord. Hermano é movido a partir das imagens, como fica nítido em vários momentos do romance, desde o capítulo inicial, ou na infância ele sente a necessidade de se maquiagem em frente ao espelho como se tivesse levado uma surra e usa lápis aquareláveis para criar efeitos em si mesmo e se vê enquanto personagem, busca provocar efeitos; outro exemplo é a profissão que o personagem escolhe (medicina) e a necessidade que ele sente em ser o primeiro lugar no vestibular (o que é alcançado), ou a opção de se especializar como cirurgião plástico (que trata da imagem das pessoas), ou ainda desde o primeiro capítulo sobre o Ciclista Urbano, que em nossa leitura parece ser determinada imagem que o próprio personagem cria de si mesmo desde criança. O motivo pelo qual o personagem se interessa inicialmente para escalar o Cerro Bonette, por exemplo, é estar em um lugar que não havia sido visitado por ninguém para que “sua presença ali fosse algo realizado” (GALERA, 2006, p.29), como em movimento de auto isolamento desta cidade em que tudo é negócio e imagem, tanto que quando o personagem está meditando entre ir ou não para a viagem lembra de momentos em que ele teve a oportunidade de ficar isolado do mundo por alguns momentos, de como essas tentativas não deram certo, a viagem desta forma “era mais uma chance de eleger um instante no tempo e no espaço em detrimento dos outros” (GALERA, 2006, p.30).

Ao mesmo tempo, a Porto Alegre da infância de Hermano sugere outra dinâmica, com outras regras, pois ainda não estava tão desenvolvida e os bairros que são descritos estavam recém se desenvolvendo. O narrador dá conta da descrição das mudanças, comentando o que mudou ou não desde o tempo em que o personagem se mudou, e há marcações bastante precisas em todos os capítulos da espacialidade que está em jogo. Nos capítulos nomeados (O Ciclista Urbano, O Bonobo, O morro, etc.) temos outra noção do espaço, pois é uma representação da Zona Sul enquanto não estava desenvolvida economicamente, mais ou menos dos anos 1980. Percebemos que a relação do personagem com o espaço é diferente conforme nos é mostrado pelo narrador entre os capítulos com

nomes e os capítulos com horas, como se houvesse uma transformação na relação que o personagem passou a ter com o espaço a partir de sua mudança para a Zona Norte.

Na leitura, temos a impressão de que todos os laços afetivos estão nas relações que o personagem construiu enquanto adolescente e vivia na Zona Sul, como se o espaço também afetasse na relação que o personagem tinha com os outros. É como se nos capítulos que tem nomes o personagem ainda estivesse dividido a respeito de como viveria (cabe salientar que o fim dos anos 1980 e início dos 1990 são exatamente quando o regime capitalista finalmente alcança a plenitude com o fim da Guerra Fria e advento do capital que se reproduz de si mesmo), uma inquietação que se resolveu com a morte de Bonobo e o motivou a ingressar na lógica do capital de todo o modo.

Diferente do que acontece no romance de Daniel Galera, *a Porto Alegre* a que temos acesso em *A maçã envenenada* se situa na região central da época de 1990-1993: “Em Porto Alegre era comum se fazer o circuito Vinte e Quatro de Outubro, Independência, Osvaldo Aranha, Centro e Zona Sul parando em um bar a cada ponto” (LAUB, 2013, p. 87). Há algumas referências que remetem à Porto Alegre do período, em que aparecem os espaços localizados entre a Avenida Independência, Avenida Osvaldo Aranha e os lugares boêmios, espaços que têm por função caracterizar certo clima da geração sem utopias, cuja inexistência de objetivo de vida é própria do período 1990.

No romance de Laub, os personagens não conseguem prosperar ou conceber um futuro em Porto Alegre, como se a cidade não lhes oferecesse nada, nem possibilidades de crescimento nem de mudança, que de alguma maneira apontam para certo “provincianismo” gaúcho:

O acidente foi uma espécie de uma gota d'água, um ano que começou comigo entrando no CPOR e terminou naquela cama, eu olhando para o teto, e ter decidido trancar a faculdade e passar uma temporada no exterior era o mínimo se eu não quisesse uma repetição de tudo depois que me recuperasse: um curso que detestava, um estágio que não queria de volta, a mesma casa e a mesma cidade e as mesmas pessoas esperando que eu fizesse vinte anos e trinta e quarenta sem ter aprendido nada nem esquecido coisa alguma. (LAUB, 2013, p.52-53)

A cidade da qual o narrador fala parece um lugar onde não existem alternativas de crescimento pessoal, profissional ou financeiro, em que as pessoas estão alheias ao que acontece, onde a vida é sempre atrasada, o que em parte se assemelha ao que o narrador de

Mãos de cavalo constrói em sua narrativa, sendo que o personagem precisa abandonar a cidade gaúcha por algum tempo para que a vida se reestabeleça e para que seus propósitos de crescimento se efetivem.

Se pensarmos que o personagem se muda para São Paulo, e que o ritmo da cidade é tremendamente outro do que em Porto Alegre, há uma comparação implícita entre os dois lugares, ainda que São Paulo não apareça em nenhum momento enquanto espaço no romance. No período em que se o personagem está em Porto Alegre, ele não consegue ter um destino interessante, como está presente no trecho acima; em oposição, se ele sai da cidade, não consegue deixar para trás o que viveu nela, conforme pode-se observar em fragmentos posteriores do romance, porque a cidade tem significados afetivos, o que serve de amarra em primeiro momento, mas que serve também como marcas “de visão”, uma visão formada em Porto Alegre.

O narrador-personagem se afasta da cidade, mas a cidade não se afasta dele, pelo contrário, ele não consegue deixar para trás o que viveu e escreve o livro como maneira de se reorganizar enquanto pessoa e, em certo sentido, em relação à cidade também, pois as duas lembranças estão imbricadas uma na outra. É como se a vida tivesse acabado, ou seja, a solução é ainda mais pessimista do que a de Galera, pois não há como superar o que fora, a fissura está ali e não há como revivê-la e/ou expiar a própria culpa. O narrador analisa a própria maneira de lidar com os fatos, em auto-crítica a si:

Nos vinte anos posteriores a 1993 eu eventualmente detestei o trabalho, os relacionamentos que não deram certo, e também me senti triste e exausto, doente e vencido, e poderia listar dez ou vinte ou noventa situações em que é tentador pensar que tudo acabou por antecipação, portanto não há mais dor e problemas e estamos apenas cumprindo os últimos atos de uma pantomima comandada por um titereiro que gosta de brincar. (LAUB, 2013, p.89).

O trecho acima reformula a sensação de que o trauma está presente como uma ferida perpétua. Como fica claro ao longo do romance, o narrador está em São Paulo e beira os quarenta anos quando decide escrever a história de seu romance com Valéria, e nos dá a impressão de que este foi o romance que se eternizou pelo fato de ter acabado, em uma paranoia romântica que não seria o mesmo caso a menina estivesse viva (em vários momentos o narrador diz que a história poderia ter sido diferente caso ela estivesse viva,

pois ele não carregaria o peso de talvez ter sido uma motivação para a morte dela. Por carregar esta culpa, o narrador não consegue ver a beleza em outros relacionamentos, não a beleza do primeiro, ao menos. O final do romance reforça isso, na maneira como o narrador reconstrói a alucinação de estar falando com Valéria e dar a ela uma prova de amor.

No romance de Noll, quando o personagem chega em Porto Alegre, não ficamos sabendo exatamente em que cidade ele chegou, sabemos apenas que está no Brasil. Algumas páginas depois vamos descobrir que é Porto Alegre, mais porque a imagem da cidade vai se construindo diante de nossos olhos enquanto a narrativa se passa. No momento em que o personagem volta, ele se indaga se vai ou não se adaptar ao lugar depois dos anos vividos nos Estados Unidos:

Será que me acostumaria novamente ao anticlímax do Brasil? No entanto, esse anticlímax era do que eu precisava para viver sem sobressaltos um dia após o outro. Já tinha uns anos nas costas, e eu resolvera dar um prosseguimento regular à minha vida. Não é que tivesse algum motivo premente de apego à calmaria. Mas o medo de potencializar a minha conturbação interna sempre pronta a se expandir me avassalava nas insônias, pelas madrugadas... Saía então da cama, voltava a abrir o jornal do dia, entrava na internet para verificar se o mundo continuava doendo ou tudo era apenas um reflexo do meu desmazelo mental. (NOLL, 2012, p. 50)

O trecho acima nos mostra, assim como em vários momentos do romance, que o personagem sofre de alguma perturbação mental que o confunde, com a qual ele não consegue mais viver pois estava envelhecendo; o Brasil, ou mais precisamente Porto Alegre, parece ser o local adequado e redentor para este processo de apaziguar a si mesmo que o narrador coloca linhas antes. A Porto Alegre a qual o personagem se refere se assemelha à comentada por Laub, mas em outros termos, pois o personagem já fez sua vida em outro lugar e agora busca viver sua velhice, e o “provincianismo” já não o afeta em absoluto. Diferente do que acontece nos outros romances, a cidade que ambienta a narrativa de Noll vai se construindo pouco a pouco, lentamente, na mente do leitor. Passamos do Mercado Público à Borges de Medeiros, depois aparecemos meio que por encanto em algum lugar do bairro do Lami em que Frederico e o personagem estão perdidos, e o personagem não consegue lembrar de onde conhece o nome “Lami”; em outro momento os dois vão para um espaço que não fica definido se é Porto Alegre ou outro lugar, mas os indícios remetem a algum lugar nas redondezas da cidade; em seguida passamos ao HPS na

Osvaldo Aranha e redondezas (Praça Farrroupilha), para depois o personagem voltar a sua casa na Fernando Machado, e acaba enfim na Usina do Gasômetro (e de lá voltar para casa). Assim como o relato, o espaço vai se construindo a partir dos relatos oníricos.

Os acontecimentos importantes na vida do personagem parecem acontecer em Porto Alegre, o teor das vivências que o personagem tem na cidade parecem maiores do que as vivenciadas nos outros espaços presentes no romance (Estados Unidos e México). É em Porto Alegre que ele encontra os recomeços para sua vida, um convite para começar de novo a vida mesmo depois de envelhecer, como indica o fim do romance em que ele se envolve com a empregada de sua casa, Daiane. Porto Alegre parece ser seu lar emocional, por assim dizer. Temos a impressão de que a vida do personagem só toma contornos mais precisos a partir da vinda para Porto Alegre, pois temos mais pontos de referência para localizar a narrativa. Existem algumas poucas referências enquanto o personagem passa por Chicago, tão poucas que não é possível imaginar o espaço para além da Randolph Street, a qual o personagem refere três vezes quase como um mantra (“Ventava na Randolph Street...”) nos parágrafos iniciais do romance. Do México não é possível ir além do Museu Trotski, no qual o personagem teve de ir mais por acidente do que por escolha, pelo voo que teve que fazer uma escala. Porto Alegre é a cidade que abriga as desventuras e descobertas do personagem, em que ele anda pela Borges de Medeiros e é capaz de lembrar de sua juventude na Ditadura Militar, por exemplo. Assim, a nosso ver, parece que a cidade é o espaço que permite ao personagem ser quem ele é em sua plenitude, mesmo que afetado pelas confusões mentais de que sofre.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentamos discorrer neste trabalho sobre a ocorrência e os desdobramentos do que chamamos de cronotopo da errância e cronotopo do duelo nos romances de três escritores gaúchos contemporâneos que, em nossa análise, são os cronotopos que caracterizam a literatura gaúcha contemporânea. A partir da leitura dos romances, percebemos que há diferenças e semelhanças no tratamento do objeto, próprias dos enredos.

No romance de Daniel Galera, os personagens não conseguem se reencontrar pois habitam espaços e tempos diferentes que tem dinâmica social afetada pela modernização da cidade e pelos problemas traumáticos que os personagens enfrentaram. O cronotopo da errância se manifesta neste romance como uma possibilidade de resgate do trauma, um “abandonar-se ao destino”, que serviria quase como uma tentativa de salvação por parte do personagem em relação a si mesmo, que não é possível de ser realizada.

No romance de Michel Laub, o cronotopo da errância se caracteriza como uma tentativa de auto-flagelamento, um exílio constante ao qual o próprio sujeito se impõe para purgar a culpa em uma morte na qual teoricamente não teve participação direta. Já no romance de Noll, o cronotopo parece estruturar o romance, pois todos os acontecimentos se organizam em torno de viagens e em torno do perder-se do narrador-personagem, que sede às mudanças como quem respira. Em todos eles, parece que o perder-se é uma tentativa de fazer uma mudança radical na vida, gerada por um anseio de progresso, seja material ou afetivo.

Podemos perceber que a fuga funciona como uma válvula de escape para fugir dos problemas imediatos, como uma solução paliativa que se torna definitiva no momento em que o personagem não tem outra alternativa. Daniel Galera disse em entrevista que a ideia do apocalipse o fascina e que como autor tenta materializar isso através de sua ficção, como se o mundo tivesse acabado e houvesse sobreviventes que tivessem que continuar a vida. Isso reforça nosso argumento, já que *Mãos de cavalo* parece ser exatamente uma atitude responsiva a esse anseio de um mundo que acabou (efeito do mal-estar gerado pela crise do modelo econômico capitalista) pelo que persiste através das ações dos sujeitos que não podem mudar o sistema que funciona sem a presença das pessoas pois o dinheiro agora

também é virtual, mas ainda tem certa capacidade de se opor a ele, ainda que isso não faça diferença na lógica do capital.

A respeito do cronotopo do duelo, o romance da Galera parece questionar até que ponto todas as relações e experiências que temos na vida não são aparências para sermos aceitos socialmente, inclusive a do duelo. Em outro sentido, o romance de Laub aponta uma não-solução dos problemas no enfrentamento, ou melhor, certa covardia do personagem em defender as causas em que ele acreditava. Uma terceira possibilidade é trazida pelo romance de Noll, cujo personagem foge do enfrentamento (exceto quando é um enfrentamento consigo mesmo). Nos três romances poderíamos afirmar que há certa retomada do tema duelo para questionar se a imagem do gaúcho como valente ainda tem o mesmo valor que no passado. Nos exemplos que os autores nos trazem, vemos que os protagonistas em algum sentido fogem dos confrontos, ou seja, é uma variação do gaúcho para mostrar que existem outras possibilidades de gaúcho, as pessoas podem fugir de uma situação independentemente do lugar de seu nascimento.

Outro ponto a ser retomado é a necessidade de sair de Porto Alegre presente em nos romances de Galera e Laub. Em Galera, essa necessidade está relacionada à vontade de escapar à lógica do tornar-se objeto, de estar sozinho e alheio a ela por algum tempo, como por exemplo quando o personagem divaga a respeito dos únicos momentos em que pode estar sozinho na praia de SC, e o que o motiva a fazer a viagem com Renan é exatamente esta necessidade. Diferente disso, *A maçã envenenada* tem sua composição feita a partir da perspectiva do narrador que já está em São Paulo, e olha de maneira distanciada para os acontecimentos, ainda que se sinta próximo dos acontecimentos no que diz respeito ao afeto a Porto Alegre, ou seja, parece que o personagem não consegue se afastar de Porto Alegre mesmo com a distância. Uma terceira solução é a de Noll, mais otimista, na qual o narrador-personagem só retoma o sentido da vida de maneira plena quando está em Porto Alegre.

Em apanhado geral, poderíamos dizer que há uma necessidade de sair de Porto Alegre representada nos romances, porque a cidade parece não oferecer oportunidades de progresso aos seus moradores. *Mãos de cavalo* mostra uma modernização da Zona Sul que não parece ter mudado a condição de vida das pessoas que ali moram, ou seja, espera-se que a modernização traga benefícios, porém não é exatamente o que acontece. O

sentimento geral dos personagens de perder-se expressa então ser um efeito desse não ter o que fazer na cidade, como se as pessoas sentissem uma necessidade de migrar para se realizar enquanto sujeito. Ao mesmo tempo, vale lembrar que estas representações que estão em cotejo representam dilemas da classe média localizada, o que só flagra uma parcela do problema bastante específica deste estrato da população. Por outro lado, o regional flagra em si uma expressão do universal; neste sentido, a representação de Porto Alegre pode assumir as feições de alegoria do Brasil, ao indicar o processo de modernização em grandes cidades (exceto as do Sudeste, por ter outra condição histórica que não cabe explicar neste momento) e decorrente não melhoria na condição de vida dos seus habitantes. O cronotopo da errância aponta então esta incerteza e inconstância, sendo este um sintoma do mal-estar social que está materializado na época em que os romances foram concebidos, que em parte se explica também pela crise econômica que vem afetando o estado nos últimos anos.

REFERÊNCIAS

- AB'SABER, Tales A. M. **A música do tempo infinito**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Trad. Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e literatura: a teoria do romance**. 4ªed. Vários tradutores. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BORGES FILHO, O.; BARBOSA, S. (Org.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Claraluz, 2009.
- CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DALCASTAGNÈ, R.; AZEVEDO, L. (Org.). **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2016.
- FISCHER, Luís Augusto. **Literatura gaúcha**. Porto Alegre: Século XXI, 2004.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- GALERA, Daniel. **Mãos de cavalo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ILIBAGIZA, I. **Left to tell: discovering God amidst the Rwandan holocaust**. Carlsbad: Hay House, 2006.
- LAUB, Michel. **A maçã envenenada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- NOLL, João Gilberto. **Solidão continental**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. **A literatura vista de longe**. Trad. Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

SCHWARCZ, Lilia. Moritz.; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WOOD, James. **O que é a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

_____. **Roteiro de uma literatura singular**. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1998.