UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUANA DA SILVA COELHO

ELES ERAM MUITOS CAVALOS E PSSICA: A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA IMERSA NO CALEIDOSCÓPIO CITADINO

BELÉM-PA
2025

LUANA DA SILVA COELHO

ELES ERAM MUITOS CAVALOS E *PSSICA*: A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA IMERSA NO CALEIDOSCÓPIO CITADINO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, memória e identidades.

Orientadora: Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira.

BELÉM-PA
2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C672e Coelho, Luana da Silva.
Eles eram muitos cavalos e Pssica: a literatura brasileira contemporânea imersa no caleidoscópio citadino / Luana da Silva Coelho. — 2025.
91 f. : il.

Orientador(a): Profª. Dra. Helena Bonito Couto Pereira
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2025.

1. Cidade. 2. Eles eram muitos cavalos. 3. Pssica. 4. Literatura brasileira contemporânea. I. Título.

CDD 869.935

LUANA DA SILVA COELHO

ELES ERAM MUITOS CAVALOS E *PSSICA*: A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA IMERSA NO CALEIDOSCÓPIO CITADINO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Data da avaliação: 11/02/2025

BANCA EXAMINADORA

_____

Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira
(PPGL-UFPA – Orientadora)

_____

Prof. Dr. Luís Heleno Montoril del Castilo (PPGL-UFPA)
(Membro Interno)

_____

Prof. Dr. Ricardo Iannace (FLLCH-USP)
(Membro Externo)

_____

Profa. Dra. Alessandra Fabrícia Conde da Silva (PPGL-UFPA)
(Suplente)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço o apoio e o esforço dos meus pais para que fosse possível a chegada do primeiro membro da família ao nível de pós-graduação. Em especial, agradeço à minha mãe pelo suporte constante em todos os momentos da minha vida.

À Universidade Federal do Pará (UFPA), ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelas oportunidades geradas.

Dentre os vários professores a quem devo agradecer, começo pelo prof. Dr. Elielson Figueiredo, que anos atrás, ainda na graduação, me instigou a pesquisar o que no futuro se tornaria essa dissertação.

Agradeço imensamente à Profa. Dra. Helena Bonito, pela orientação e confiança no decorrer desses dois anos – levarei aprendizados eternos de suas aulas e momentos de conversas. Obrigada por ser sempre tão solícita.

À banca, por aceitar o convite e por suas considerações e recomendações visando o aprimoramento da pesquisa.

Agradeço a todos os docentes do PPGL que fizeram parte da minha construção acadêmica do mestrado: Profa. Dra. Juliana Queiroz, Profa. Dra. Valeria Augusti e Prof. Dr. Carlos Henrique. Em particular, às duas maiores luzes que eu poderia encontrar durante esse trajeto: Prof. Dr. Luis Heleno, pela cooperação durante as aulas e estágio; e Profa. Dra. Alessandra Conde, pelos conselhos, atenção, empatia e por acreditar em mim mais do que eu mesma.

Agradeço aos meus amigos que suportaram meus devaneios e preocupações com o futuro, em especial à primeira pessoa que encontrei no PPGL, ainda durante o processo seletivo do mestrado: Fernanda, você é incrível.

Por fim, não posso deixar de agradecer àquela cuja arte me preenche e descansa minha mente: Rita Lee. Obrigada por sua existência, músicas, livros e todo o acervo cultural e legado deixado.

Ai que pavor quando leio o jornal
É só desgraça, é só baixo astral
Meu diploma dependurado na porta
É o quadro de uma natureza morta

Quero voltar invisível
Pra dentro da barriga da mamãe
(Rita Lee & Roberto de Carvalho – Barriga da Mamãe)

RESUMO

Partindo do pressuposto da complexidade que é a vida nos centros urbanos, causadora de impactos sociais e psicológicos nos indivíduos que constituem essa realidade, o presente trabalho busca analisar de que forma esse espaço está sendo representado na literatura contemporânea brasileira, tendo como foco os romances *Eles eram muitos cavalos* (2001), do mineiro Luiz Ruffato e *Pssica* (2015), do paraense Edyr Augusto. Com auxílio do método da pesquisa bibliográfica e da literatura comparada, objetiva-se, portanto, a análise da cidade enquanto espaço-personagem nos romances supracitados guiando-se pelas marcas da fragmentação romanesca, discutidas por autores como Sá (2007), Hossne (2007), Ricciardi (2007) e Macedo (2007); as formas de realismo contemporâneo, baseadas principalmente em Schøllhammer (2009; 2012; 2013), as influências das técnicas da montagem cinematográfica, elaboradas por Eisenstein (1990), Leone & Mourão (1993), Stam (2000) e Carone (1973) e traços do romance policial, teorizado por Reimão (1983) e Massi (2011). À vista disso, sendo a cidade uma temática que perpassa a história da literatura brasileira, infere-se que é notável sua recorrente presença na escrita contemporânea, posto que é o *locus* que reúne um conjunto de mazelas sociais. Essa temática fisgou os escritores do contexto hodierno, sendo tratada de diferentes modos e representada através das técnicas de escrita que permeiam a simultaneidade dos fatos transcorrentes das grandes metrópoles e influenciada pelo cronotopo em que cada autor e obra estão inseridos – de São Paulo, como no romance de Ruffato, a Belém e região amazônica, como no caso de Edyr.

Palavras-chave: Cidade. *Eles eram muitos cavalos. Pssica*. Literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

Based on the assumption of the complexity of life in urban centers, which causes social and psychological impacts on the individuals who constitute this reality, this work seeks to analyze how this space is being represented in contemporary Brazilian literature, focusing on the novels *Eles eram muitos cavalos* (2001) by Luiz Ruffato from Minas Gerais and *Pssica* (2015) by Edyr Augusto from Pará. With the help of bibliographical research method and comparative literature, the aim is therefore to analyze the city as a space-character in the aforementioned novels, guided by the marks of Romanesque fragmentation, discussed by authors such as Sá (2007), Hossne (2007), Ricciardi (2007) and Macedo (2007); the forms of contemporary realism, based mainly on Schøllhammer (2009; 2012; 2013), the influences of cinematographic montagem techniques, elaborated by Eisenstein (1990), Leone & Mourão (1993), Stam (2000) and Carone (1973) and traces of the detective novel, theorized by Reimão (1983) and Massi (2011). In view of this, since the city is a theme that permeates the history of Brazilian literature, it can be inferred that its recurrent presence in contemporary writing is notable, since it is the locus that brings together a set of social ills. This theme has captured the attention of writers in today's context, being treated in different ways and represented through writing techniques that permeate the simultaneity of events occurring in big metropolises and influenced by the chronotope in which each author and work are inserted – from São Paulo, as in Ruffato's novel, to Belém and the Amazon region, as in Edyr's case.

Keywords: City. *Eles eram muitos cavalos*. *Pssica*. Contemporary Brazilian literature.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 10
2. A CIDADE: HISTÓRIA E FORMAÇÃO.....15
3. A CIDADE NO ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO 22
4. OS FRAGMENTOS DA CIDADE QUE PERMEIAM A MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA.....36
5. A CIDADE PELO *NEO* ROMANCE POLICIAL.....47
5.1. A figura de Amadeu como detetive contemporâneo 52
5.2. Janalice, Portuga e Preá: personagens sem saída?.....56
6. O EXPERIMENTALISMO E AS FORMAS DO REAL: AS SIMILITUDES ENTRE *ELES ERAM MUITOS CAVALOS* E *PSSICA*.....63
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS 85
REFERÊNCIAS.....88

1. INTRODUÇÃO

Observando o redor, vendo um noticiário ou lendo um jornal, é possível assinalar aspectos recorrentes que a cidade apresenta constantemente: desigualdade, violência, desemprego, pobreza, problemáticas que reúnem uma multidão solitária, marcada pela velocidade e simultaneidade dos fatos.

Diversas concepções já rondaram a cidade: de um aglomerado de pessoas, constituída por pequenas comunidades, como era encontrado desde o terceiro milênio antes da era cristã, passando ao longo do tempo por várias mudanças, principalmente durante os séculos XVIII e XIX, com a Revolução Industrial e o avanço tecnológico, que abriram espaço para a denominada “Cidade Mercado”, culminando na “Cidade Capitalista”.

Consequentemente, o centro urbano tornou-se o grande ideal de vida − em tese por ser mais desenvolvido, tanto tecnológica, quanto economicamente − seria o local propício para se ter uma vida com maior qualidade, em que o sonho de ascensão social pudesse ser concretizado. Entretanto, sobretudo após as transformações industriais e tecnológicas, intensificaram-se no espaço citadino diversas mazelas, complexidades que eclodem na realidade contemporânea.

Entre a cidade pós-liberal e a cidade moderna, Benevolo (2007, p. 589) destaca que “as dificuldades da vida urbana oneram de modo mais pesado as classes mais fracas, e a cidade se torna um grande aparato discriminante, que confirma o domínio das classes mais fortes”. Nesse contexto, a parcela pobre da população, uma parte considerada secundária, principalmente em países de terceiro mundo, culmina na existência de “estabelecimentos marginais”, isto é, locais de extrema periferia.

Todavia, na contemporaneidade, o autor evidencia que “esta definição não é mais válida, porque os estabelecimentos irregulares crescem com muito maior velocidade que os estabelecimentos regulares, e abrigam agora, em muitos países, a maioria da população. [...] Cada nação chama de modo diferente estes bairros irregulares: *ranchos* na Venezuela, *barriadas* no Peru, *favelas* no Brasil, *bidonvilles* nos países de língua francesa, *ishish* no Oriente Médio” (Benevolo, 2007, p. 707-8). Nesses espaços, os indivíduos são engolidos pela crescente violência e desigualmente e, partindo da inapreensibilidade da experiência citadina, tornou-se envolvente a busca por compreendê-la, tanto de modo positivo, quanto negativo; seja

como uma oportunidade de nova vida ou disseminadora de problemas sociais, a cidade é o grande acontecimento contemporâneo.

Seus aspectos e circunstâncias sociais e psicológicas transformaram-se em grande fonte de inspiração para a literatura, que do romantismo à contemporaneidade, retratou-a de diferentes modos, em romances como *Memórias de um sargento de milícias* (1853), *Lucíola* (1862), *O Cortiço* (1890), *Os ratos* (1944), *Belém do Grão Pará* (1960) e *A Cidade de Deus* (1997), dentre outros.

A escolha da análise a partir do contemporâneo ocorre pela urgência que há na criação do texto literário nesse sentido, isto é, partindo da ideia que o contemporâneo é caracterizado pela intempestividade, o anacronismo, o deslocamento, "pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentindo, inatual" (Agamben, 2009, p. 58). Os que correspondem plenamente à sua época não conseguem enxergá-la, ao contrário do contemporâneo, que compreende e assimila o seu tempo justamente por manter "fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (Agamben, 2009, p. 62). Assim, mergulhado nas trevas do presente de seu tempo, da vida do indivíduo e do tempo histórico coletivo, "um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo. A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias" (Agamben, 2009, p. 59).

Pode-se pensar essa questão a partir da reflexão de Bosi (1994) acerca dos romances estrangeiros da década de 1930, de autores como Ernest Hemingway e William Faulkner, que "deram exemplos de um realismo psicológico "bruto" como técnica ajustada a um tempo em que o homem se dissolve na massa: são os romances contemporâneos do fascismo, do racismo, do stalinismo, do '*new deal*" (Bosi, 1994, p. 390). Ou seja, é natural que autores de determinados períodos históricos absorvam as problemáticas que acometem o homem.

Em romancistas como Luiz Ruffato e Edyr Augusto, a figura da cidade que submete uma multidão à crescente miséria e violência é a temática contemporânea trivial, ainda mais se isoladamente analisarmos a região que cada um focaliza. De um lado São Paulo, a cidade mais populosa do Brasil, que segundo o Censo 2022, possui

11.451.999 habitantes. De outro, Belém, com 1.303.403 habitantes, além da passagem da narrativa por Soure, Ilha do Marajó e Caiena, que apesar de não serem grandes centros urbanos, carregam marcas advindas dessas conjunturas.

A própria história de vida de Ruffato é um exemplo dessa relação do contemporâneo ao enxergar a obscuridade de seu tempo. Segundo o escritor, vindo de uma família humilde sem acesso aos estudos, ele não tinha noção sobre a ditadura militar que assolava o Brasil durante sua juventude: “Meu pai, tão modesto, e minha mãe, lavadeira, não pensavam em política. Vivíamos no melhor dos mundos da alienação, ou seja, o pior dos mundos” (Ruffato, 2001, n.p). Essa alienação é justamente estar de acordo com os aspectos de seu tempo, sem questioná-los ou sequer percebê-los. Em meados da década de 1970, após presenciar estudantes sendo pisoteados por cavalos da polícia, Ruffato se deu conta da gravidade da situação que assolava o país.

Por meio dos estudos, sendo o primeiro da família a ingressar no ensino superior, e, principalmente pelo amor aos livros e à poesia, o então estudante de Comunicação apreendeu que “a literatura tem o poder de nos tirar do universo, não para nos alienar, mas para que tenhamos condições de refletir sobre o nosso país. Sobre nós mesmos” (Ruffato, 2001, n.p). Essa ligação entre literatura e reflexão sobre a realidade vivida é própria do contemporâneo, do enxergar além das luzes.

Corroborando tal ideia, a concepção feita por Schøllhammer (2009, p. 9-10) é de que “o contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo”. Isto é, o contemporâneo não significa somente aquilo que é produzido em uma recente época, mas é aquilo que, por uma falta de conformidade, consegue assimilar o que está ocorrendo atualmente. Germano (2009, p. 433) relata que a cidade se tornou a grande protagonista em muitas obras brasileiras dos últimos trinta anos por causa do “emblema da vida contemporânea em suas dimensões de diversidade, tensão e incomunicabilidade”. Isso significa que o contemporâneo diz respeito à captação do tempo, às formas que os autores criam e utilizam para compreender as complexidades de determinados períodos.

Levando esse contexto em consideração, torna-se instigante analisar como na literatura brasileira contemporânea a temática da cidade influenciou as formas de escrever, posto o ápice atual dos problemas advindos da vivência citadina. Dessa

maneira, esta pesquisa tem como norte dois romances: *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, e *Pssica* (2015), de Edyr Augusto.

Eles eram muitos cavalos (2001) é constituído por uma série de capítulos fragmentados, não convencionais para a forma tradicional de romance, que narra um dia em São Paulo, apresentando a simultaneidade dos fatos que ocorre na vida dos centros urbanos por meio da fragmentação textual, com *flashes* do realismo contemporâneo e técnicas cinematográficas. Desse modo, cada capítulo pode ser analisando sob uma perspectiva diferente, de uma lista com nomes de livros em uma estante a histórias que se assemelham ao conto, nas palavras de Schøllhammer (2009, p. 80):

> [...] cada fragmento traz uma solução de escrita própria, entre narrativa e poesia, que, se tomado separadamente, poderia ser considerado como um miniconto, um capítulo de uma narrativa mais longa, um poema em prosa, uma anotação, um registro, uma citação, uma lista ou outro registro.

Pssica (2015) parte do esquema de criminalidade que envolve o tráfico de mulheres para exploração sexual e abandono social presente na região amazônica, para correlacionar o destino marcado pelo azar de quatro personagens diferentes: Janalice, adolescente sequestrada no centro de Belém e forçada a se prostituir, Manoel Tourinhos (ou Portuga), comerciante que sofre uma reviravolta ao ter sua esposa assassinada por um grupo de piratas do mar (conhecidos como ratos d'água), e Preá, jovem integrante dos ratos d'água que se torna chefe da quadrilha após a morte de seu pai. Entrelaçando as experiências dos personagens com as problemáticas sociais, seja focalizando no mundo urbano, como Belém, ou o mundo rural, como a Ilha do Marajó, "o enredo da obra descortina a presença das mesmas mazelas (violência, miséria, crueldade, tráfico, prostituição, consumismo, tenebrosos desejos de poder, etc) nos dois sistemas, descaracterizando-as como peculiares de um ou outro sistema, mas concebendo-as como primícias de uma sociedade-monstro neoliberal" (Moreiro, 2018, p. 2117).

Os romances de Ruffato e Edyr, compostos por colagens, simultaneidade e velocidade, dialogam constantemente com outros gêneros, por vezes beirando o conto, a crônica jornalística ou a reportagem, buscam formas para representar os indivíduos comuns atingidos pelos impactos sociais e psicológicos da (sobre)vivência citadina, partindo de narrativas que constituem "o espaço que é também o da vivência

do leitor, o que faz com que esse possa ver seu cotidiano retratado e até, em princípio, repensá-lo criticamente" (Reimão, 1983, p. 87-88).

E o espaço como componente da narrativa se faz primordial para apreender as marcas e motivações dos autores para determinadas escolhas, posto que "se procurarmos a frequência, o ritmo, a ordem e sobretudo a razão das mudanças de lugares num romance, descobrimos a que ponto eles são importantes para assegurar à narrativa simultaneamente a sua unidade e o seu movimento, e quanto o espaço é solidário dos outros elementos constitutivos" (Bourneuf; Ouellet, 1976, p. 135).

Objetiva-se, assim, analisar de que modo a vida na cidade é retratada nas obras *Eles eram muitos cavalos* (2001) e *Pssica* (2015), averiguar como o conceito de cidade mudou no decorrer do tempo, evidenciar as representações da cidade nos romances urbanos brasileiros e verificar os recursos que são mobilizados para representar a cidade na literatura brasileira contemporânea.

Com o auxílio metodológico da pesquisa bibliográfica e da literatura comparada, fazem parte do embasamento teórico deste trabalho, pesquisadores que discutem a cidade enquanto conceito, como Le Goff (1998), Rolnik (1995) e Benevolo (2007). Acerca do percurso da temática citadina no romance brasileiro, destacam-se Candido (1896; 1993), Germano (2009) e Pellegrini (2002; 2005). Como fundamentação para as análises sobre conceitos de fragmentações romanescas, recorreu-se a Sá (2007), Hossne (2007), Ricciardi (2007), Macedo (2007). Pellegrini (2001; 2007) e Schøllhammer (2009; 2012; 2013) concorreram para sondagem sobre as formas de realismo contemporâneo. Eisenstein (1990), Leone & Mourão (1993), Stam (2000) e Carone (1973) apresentam aspectos de corte e montagem cinematográfica e, finalmente, Reimão (1983) e Massi (2011) teorizam acerca do romance policial.

Portanto, este trabalho se estrutura na seguinte divisão: inicia-se com capítulo considerando uma breve trajetória da história e formação do conceito de cidade; por seguinte focaliza a temática citadina no romance brasileiro, que abre a discussão acerca das particularidades de cada romance: a montagem cinematográfica que permeia a obra de Ruffato e o *neo* romance policial que caracteriza a obra de Edyr, com subtópicos sobre a figura do detetive e as personagens sem saída de *Pssica*. Por fim, direciona-se para as convergências dos romances em relação ao experimentalismo das fragmentações e as formas do real.

2. A CIDADE: HISTÓRIA E FORMAÇÃO

Para explanar sobre a representatividade da cidade dentro da literatura brasileira, faz-se necessário compreender, afinal, o que é a cidade e suas transformações no decorrer do tempo, visto que concebê-la como espaço social, portanto de relações humanas, é primordial para que se possa assimilar o predomínio desse espaço na literatura contemporânea.

A cidade se tornou vital, sendo praticamente impossível ao homem dissociá-la de seus sonhos, desejos, conquistas, frustrações e de qualquer outra de suas experiências. Portanto, impossível dissociá-la de um modo de ser humano, como se tal condição fosse inerente ao espaço urbano. Isso culmina em pensar nesse espaço para entender os sentidos do humano, posto que boa parte da miséria humana, as barbáries, tudo passou a ser assim também em função das aglomerações impostas pela cidade e de sua lógica de exclusão, competitividade, eliminação, condicionadas pela ambição e poder. Na pós-modernidade, o mal-estar presente nesse espaço se dá por meio do sentimento de impotência e inadequação do sujeito. É impossível, então, a literatura ser-lhe alheia diante da complexidade das relações intrínsecas entre o humano e a cidade.

Inicialmente, nos períodos pleistocênico e paleolítico, o homem “viveu coletando seu alimento e procurando um abrigo no ambiente natural, sem modificá-lo de maneira profunda e permanente” (Benevolo, 2007, p. 10). Com a sucessão do tempo, o homem passou a modificar o meio, aprendendo a “produzir seu alimento, cultivando plantas e criando animais, e organizaram estabelecimento estáveis – as primeiras aldeias – nas proximidades dos locais de trabalho” (Benevolo, 2007, p. 10).

Corroborando o contexto acima, segundo Abiko *et al* (1995), foram as antigas aldeias que deram lugar às cidades, devido ao contínuo aumento populacional, visto que, “em fins do período neolítico e princípios do período histórico, isto é, aproximadamente no ano 4000 a.C., começam a se formar os primeiros agrupamentos humanos, com características de cidade” (Abiko *et al*, 1995, p. 5).

A aldeia dá espaço a uma organização mais complexa, que controla o campo e requer a invenção da escrita, diferença crucial para o período pré-histórico. Mais do que somente o fator do crescimento populacional, a cidade se forma “quando as indústrias e os serviços já não são executados pelas pessoas que cultivam a terra,

mas por outras que não têm esta obrigação, e que são mantidas pelas primeiras com o excedente do produto total" (Benevolo, 2007, p. 23). Desse modo, a ascensão da agricultura intensiva levou a grandes mudanças nas áreas econômica, social, cultural, entre outras. Assim:

> A cidade, núcleo dessa evolução, não é apenas maior que a aldeia, ela possui uma velocidade de transformação muito maior, o que determina um salto civilizador e a abertura de novos caminhos para a sociedade, com mudanças profundas da composição e das atividades da classe dominante, que influem sobre toda a sociedade. (Abiko *et al*, 1995, p. 5)

Consequentemente, exige-se um nome para definir esta nova realidade, sendo relevante passar por um comentário de natureza etimológica do que é conhecido hoje como cidade. De acordo com Le Goff (1998), no Ocidente, até aproximadamente os séculos XI e XII, o uso do latim ainda era muito utilizado na escrita, sobretudo por conta da expansão das igrejas cristãs. Por isso, à cidade foram atribuídos os termos *civitas*, *cite* ou *urbs*. Com o surgimento das línguas vernáculas, todavia, passou-se a utilizar apenas *cite*, sendo o termo empregado durante muito tempo.

Depois o termo *villa* passou a ser incorporado com o sentido mais urbano, ou seja, antes, esse termo designava os espaços localizados na zona rural, os quais diziam respeito às pequenas comunidades de camponeses e artesãos. É preciso atentar, assim, para o fato de que este termo com sentido de centro urbano passou a ser utilizado muito tardiamente. A *villa*, então, passou a ser "um centro de poder, não apenas de poder econômico, mas também de poder em geral sobre todas as pessoas, os camponeses e os artesãos que vivem nas terras ao redor" (Le Goff, 1998, p. 12). Rolnik (1995, p. 7-8), por sua vez, refletindo sobre as relações do homem com a natureza primária e com a natureza secundária (a cidade) e suas constituições, afirma que:

> [...] Sobre montanhas, rios e pedras da natureza primeira se implanta uma segunda natureza, manufaturada [...] Fruto da imaginação e trabalho articulado de muitos homens, a cidade é uma obra coletiva que desafia a natureza. Ela nasce com o processo de sedentarização e seu aparecimento delimita uma nova relação homem/natureza: para fixar-se em um ponto para plantar é preciso garantir o domínio permanente de um território.

Pode-se perceber que é dentro dessa segunda natureza construída pelo homem que se dá a organização da vida e interação social, os meios de produção e

a existência política; consequentemente, surgindo uma série de problemáticas. A exemplo, países como a Inglaterra, que em meio à Revolução Industrial, apesar dos avanços obtidos, ficou com marcas profundas de perda e dor na transição da sociedade rural para a industrial, como relata Benevolo (2007, p. 559) sobre a contínua expansão dos espaços citadinos:

> Agora, o agrupamento de muitas casas num ambiente restrito impede a eliminação dos refugos e desenvolvimento das atividades ao ar livre: ao longo das ruas correm os esgotos descobertos, se acumulam as imundícies, e nos mesmos espaços circulam as pessoas e os veículos, vagueiam os animais, brincam as crianças. Além do mais, os bairros piores surgem nos lugares mais desfavoráveis: perto das indústrias e das estradas de ferro, longe das zonas verdes. As fábricas perturbam as casas com as fumaças e o ruído, poluem os cursos de água, e atraem um trânsito que deve misturar-se com o das casas.

Observa-se uma acentuada modificação tanto no que tange à vivência nas cidades, como nas relações que a circulam, com a adaptação ao modelo de vida industrial que, consequentemente, passou pela revolução tecnológica e se tornou o que é hoje. A partir de então, a industrialização revolucionou o espaço, de modo que a literatura também passou a refletir acerca das mudanças e vida urbana.

Assim, de acordo com Rolnik (1995), pode-se definir a cidade a partir de quatro perspectivas delimitadas por características únicas: a cidade como um ímã, a cidade como escrita, *civitas* - a cidade política e, finalmente, a cidade como mercado (que abriu espaço para a cidade capitalista). Ou seja, se a princípio, a cidade era um conjunto de edificações, depois passou a ser o espaço cuja forma de vida era o que predominava sobre o campo, transfigurando-se em um grande centro industrial, uma grande atração, sendo que, “este movimento tende a devorar todo o espaço, transformando em urbana a sociedade como um todo” (Rolnik, 1995, p. 12).

Dessa maneira, a cidade como um ímã configura-se tal qual “um campo magnético que atrai, reúne e concentra os homens” (Rolnik, 1995, p. 12), posto que, desde os primórdios a cidade é um local de aglomeração da sociedade, seja pela adoração dos deuses, para discussões democráticas, para o mercado ou para a sobrevivência, mas praticamente todo o tempo as pessoas estão próximas umas das outras, na cidade cada indivíduo é fragmento de um todo.

Ressalta-se, nesse ponto, que a cidade sempre foi um local cerimonial, com a presença de grandes templos, com a reunião das pessoas para a adoração dos

deuses, sendo que essas características ainda se perpetuam no mundo contemporâneo, mesmo que de modo diferente:

> Centro e expressão de domínio sobre um território, sede do poder e da administração, lugar da produção de mitos e símbolos - não estariam estas características ainda presentes nas metrópoles contemporâneas? cidades da era eletrônica, não seriam suas torres brilhantes de vidro e metal os centros de decisão dos destinos do Estado, país ou planeta? Não seriam seus *out-doors*, vitrines e telas de TV os templos dos novos deuses? (Rolnik, 1995, p. 8)

Isto é, com a expansão da industrialização nas cidades e o avanço da tecnologia grande marco da era atual a todo momento surgem novos modelos de aparelhos celulares, computadores, carros e vestimenta, sempre bombardeando a população por meio da propaganda, impulsionando o consumo e influenciando o culto a objetos que nem sempre são necessários e geralmente inacessíveis aos mais pobres. A cidade contemporânea é caracterizada pela velocidade da circulação. Seria, então, justamente a industrialização, atrelada aos ideais de *status* e beleza, que a cidade dissemina como os “deuses” cultuados atualmente?

Já a cidade como escrita corresponde ao fato de que esse espaço carrega histórias, relatos, conhecimentos daqueles que a constituem. A escrita é um recurso para que a memória de uma cidade não seja apagada com a morte de indivíduos, isto é, por meio de documentos, inventários e até mesmo os desenhos da arquitetura urbana desde as tipologias dos templos antigos até os prédios e construções atuais definem e traçam uma marca temporal na decifração de uma cidade.

Dessa forma, visto que a cidade demanda uma coletividade, cabe a todos uma participação política, seja de forma mais direta ou seja indiretamente, cada indivíduo possui uma função social, isto é, só o fato de se ter regras a cumprir e direitos a exigir, constitui-se a *civitas* - a cidade política. Essa relação pode ser constatada na antiguidade na *polis* da cidade-estado grega, com sua *acrópole*, espaço para garantir a proteção da população e função religiosa e *ágora*, espécie de praça central onde a população se reunia para discutir questões políticas da *polis*. Nas palavras de Rolnik (1995, p. 21-22):

> A relação morador da cidade/poder urbano pode variar infinitamente em cada caso, mas o certo é que desde sua origem cidade significa, ao mesmo tempo, uma maneira de organizar o território e uma relação política. Assim, ser

> habitante de cidade significa participar de alguma forma da vida pública, mesmo que em muitos casos esta participação seja apenas a submissão a regras e regulamentos.

A partir do exposto, constata-se que a característica principal da cidade é a aglomeração de pessoas, o que Le Goff (1998, p. 25) chama de “cadinho de um novo sistema de valores nascido da prática laboriosa e criadora do trabalho, do gosto pelo negócio e pelo dinheiro” e, assim, juntamente aos outros aspectos, a aglomeração massiva foi fundamental para a ascensão da cidade como mercado, intensificando “as possibilidades de troca e colaboração entre os homens, potencializando sua capacidade produtiva” (Rolnik, 1995, p. 25-26). Desse modo, o mercado na cidade impulsionou as relações capitalistas, sendo hoje o símbolo da cidade contemporânea, formando um centro de produção e consumo direto.

Para se chegar na cidade contemporânea, a cidade pós-industrial e moderna percorre por “outras transformações históricas – a civilização feudal e a civilização burguesa – preparam a transição histórica seguinte: o desenvolvimento da produção com métodos científicos, que caracteriza nossa *civilização industrial*” (Benevolo, 2007, p. 10). O ambiente da revolução industrial, depois da metade do século XVIII, de acordo com Benevolo (2007), tem como principais características a rapidez das transformações, com o aumento da população, redistribuição dos habitantes no território e o desenvolvimento dos meios de comunicação. Já na primeira metade do século XIX, o efeito substancial de tais mudanças podem ser constatado na formação da periferia, isto é, com o crescimento das cidades, “as velhas casas se tornam casebres onde se amontoam os pobres e os recém-imigrados” (Benevolo, 2007, p. 565).

Compreende-se que cada vez mais a estrutura urbana vai crescendo e abarcando um número maior de pessoas, entretanto, a cidade vai muito além de um esquema espacial com ruas, edificações e população; ela “é a expressão das relações sociais de produção capitalista, sua materialização política e espacial que está na base da produção e reprodução do capital” (Iasi, 2013, p. 41). E dessas relações resultam não só o desenvolvimento das grandes metrópoles, mas também as desigualdades e conflitos, a marginalização e exclusão.

Entre os “bairros e pessoas pobres, assaltos, lixo, doenças, engarrafamentos, drogas, violência, exploração, mercado de coisas e de corpos transformados em

coisas" (Iasi, 2013, p. 41), ressaltam-se duas formas de conviver com tamanha desigualdade: há os indivíduos que se "conformam" com a situação, guiados pelas instituições de ordem que os empurram para a adaptação; outros optam pela revolta, pela luta, que geram os movimentos e as organizações sociais, como os sindicatos. Por essa perspectiva, a escrita literária também é uma forma de revolta, denúncia e busca de transformação dos problemas sociais.

A exemplo disso, Johnson (2009), instigado pela situação de Manchester, na Inglaterra, presente em *A condição da classe operária na Inglaterra* (1845), de Friedrich Engels, reflete sobre as relações entre cidade e romance, expondo as desigualdades sociais presentes no século XIX. Mostrando que os bairros eram separados pela classe econômica dos moradores, Johnson (2009) observa que ao mesmo tempo em que a indústria capitalista cria, ela tenta ocultar a miséria deixada. Mas além da atenção dada pelos teóricos, tais questões também ocupam "um papel fundamental no romance, seja nas epopeias urbanas oitocentistas de Dickens e Flaubert, seja em obras mais experimentais, como *Mrs. Dalloway* e *Nadja*" (Johnson, 2009, p. 867).

Ainda no mesmo século, só que na França e na Itália, de acordo com Candido (1993), os romances se dividiam em duas vertentes, principalmente devido ao desenvolvimento econômico e cultural: uma ligada à estrutura burguesa nas cidades e outra ao regionalismo. A título de exemplo *L'Assommoir* (1877), de Émile Zola, é um romance que apresenta um bairro operário localizado em Paris, focaliza um cortiço e a desigualdade existente na cidade, visto que "é nas ruas do centro que a marginalidade explode, definida pelo riso com que é recebido o desejo de, pelo menos uma vez na vida, o operário vestir e passear como os burgueses. Nesse espaço ele não cabe" (Candido, 1993, p. 56).

Isto é, com as transformações que foram ocorrendo, em especial, na vida na cidade, despertavam as buscas por novos modos de alocar essa experiência em forma literária. De acordo com Johnson (2009), se os romances de Jane Austen estavam ligados ao capitalismo agrário do século XIX, o século XX apresentou adaptações com a revolução digital, personificada no movimento *cyberpunk*; assim a vivência citadina torna-se um desafio para a organização do romance tradicional, haja vista que "a própria cidade se tornava protagonista ativa, personagem dotado de todas as nuances e potencialidades mutáveis de um herói literário" (Johnson, 2009, p. 868).

No Brasil, desde o século XX e principalmente no século XXI, a ficção direciona seu foco à narrativa urbana, para os problemas e crises da cidade que se mostram de forma brutal, posto que a realidade brasileira contemporânea “em processo acelerado de massificação e pauperização, vê-se refletida no mundo caótico e violento das grandes cidades” (Gomes, 2000, p. 67).

Portanto, percebe-se que com os avanços e modificações que atingiram a vida nas metrópoles urbanas, a literatura, para acompanhar tais mudanças, procura novos meios e formas de representá-las em suas obras, demonstrando a preocupação dos autores com a captação e denúncia das problemáticas contemporâneas.

3. A CIDADE NO ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Ao longo das transformações das temáticas recorrentes na literatura brasileira, infere-se que a cidade é um elemento extremamente importante para construção do conjunto do tecido literário, entretanto, no decorrer do tempo, essa temática metamorfoseou-se, passando da representação dos costumes de época, como no romantismo, dos problemas sociais, como no naturalismo e realismo, até se tornar praticamente uma personagem-protagonista na ficção atual.

Dessa maneira, o romance urbano no Brasil é consequência da ânsia por modernidade, e apesar do indianismo e do regionalismo, a cidade, desde o Romantismo, já era um aspecto relevante, como pode ser constatado em obras como *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida ou *Lucíola* (1862), de José de Alencar − em ambas a cidade do Rio de Janeiro é palco do enredo em que personagens se movimentam, além de ser uma forma para os autores exporem os costumes e críticas à conjuntura da época. Segundo Candido (1986, p. 202):

> [...] a ficção brasileira, desde os anos de 1840, se orientou para outra vertente de identificação nacional através da literatura: a descrição da vida nas cidades grandes, sobretudo o Rio de Janeiro e áreas de influência, o que sobrepunha à diversidade do pitoresco regional “uma visão unificadora”.

Desse modo, observando-se o período do Romantismo brasileiro, a cidade aparecia como uma espécie de pano de fundo para o desenrolar das ações dos personagens nas obras − isto é, determinado autor poderia fazer uma obra com crítica social, mostrando as personalidades e características da época e local sobre os quais escrevia, mas o papel da cidade não passava disso, ela não exercia função maior do que permitir a expressão dos aspectos psicológicos dos personagens, assim, as características advindas do social estavam intrínsecas aos personagens. É importante ressaltar que tais críticas, por vezes, estavam nas entrelinhas, visto que as obras da época eram escritas para o entretenimento da burguesia.

Buscando retratar ironicamente um mundo de falsidade e hipocrisia, Manuel Antônio de Almeia acerta o tom entre a crítica e o humor em *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853). Nesta narrativa que se insere no período de transição do Romantismo para o Realismo, tem como foco a vida de Leonardo, posto na figura de

“malandro”, e apresenta diversos costumes e o cotidiano das classes populares do Rio de Janeiro, do tempo “del-rei” – um período bem anterior ao de sua publicação. Como afirma Candido (1993, p. 25): “embora deformando pelo ângulo satírico, o seu ponto de vista descobre a sociedade na variação dos lugares, dos grupos, das classes”. Aqui, entre a sátira e a ironia, encontram-se personagens que carregam o mais típico da cidade fluminense daquele período, como o Major Vidigal, personificando a temida figura de lei e ordem na cidade, a comadre, uma senhora que é religiosa e fofoqueira e a persona mentirosa e aproveitadora em José Manuel.

Já José de Alencar, que construiu um caminho pelo romance urbano em que a crítica à sociedade vigente e seus costumes era fundamental, apresenta em *Lucíola*, que também se passa no Rio de Janeiro, a relação entre Paulo e Lúcia, que era uma prostituta. Ao longo do romance, entretanto, apesar do argumento do amor como forma de purificação (visto que só o amor por Paulo pode livrar a protagonista de sua vida anterior, de promiscuidade), Alencar apresenta em contrapartida, uma sociedade hipócrita, de aparências, em que sobressai o julgamento sobre a vida dos outros. Com esta obra, Alencar apresenta-nos que tanto Lúcia, quanto Paulo, estão em uma sociedade, na figura da cidade, do centro urbano, cercados por atitudes controversas, que não compreendem o indivíduo por sua nobreza interna. Somente a plenitude do amor e a chegada da morte poderia ser o caminho viável para o ser regenerar-se ou mesmo santificar-se.

Percebe-se, então, que a cidade é representada através dos personagens contidos em ambas as obras e, que, apesar da escrita de Alencar ser séria e formal e a de Almeida conter humor, ambas revelam costumes e características gerais da ideologia, isto é, do pensamento da sociedade urbana da época, personificados nos indivíduos presentes em tais romances.

Já na conjuntura realista e naturalista brasileira, principalmente pela perspectiva da segunda, um de seus grandes representantes é a obra *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. O romance naturalista se passa no contexto do século XIX, época em que o Rio de Janeiro era sede do império, dando os primeiros passos para a configuração de uma cidade moderna. À vista disso, com o enredo localizado em um cortiço, a obra reflete o crescimento urbano daquele momento, com o embate entre portugueses e brasileiros, entre pobreza e riqueza, em meio à exploração existente. Durante esse período a crítica social se tornou muito mais evidente nos

romances. Como Candido (1993, p. 138) comenta, tal obra “passa a representar aspectos que definem o país todo. E como solução literária foi excelente, porque graças a ele o coletivo exprime a generalidade do social”.

Os personagens de *O Cortiço* são diretamente condicionados pelo meio em que vivem. Nesse sentido, o meio urbano e, principalmente a cidade do Rio de Janeiro, já é vista como local de grandes oportunidades, tanto para se tornar rico, quanto para apenas melhorar de vida arranjando um trabalho com melhores condições. É um local de ambição, mas também deturpação de princípios, com a infidelidade, a prostituição e assassinato presentes. Diante desse cenário, Nejar (2011, p. 272-3) comenta que

> Aluísio Azevedo foi influenciado por Eça de Queiroz e pelo francês Émile Zola, lutando contra o preconceito de cor, o cotidiano da miséria do povo, a exploração, a riqueza bem ou mal havida, os vícios de seu tempo - no que se mostra moralista -, desvendando a trama dos poderosos, a falsidade, a febre do dinheiro e os paradoxos clericais.

Apesar da grande influência de Émile Zola na criação de *O Cortiço*, é importante ressaltar que, procurando interpretar a realidade brasileira, filtrando o meio, nas palavras de Candido (1993), Aluísio de Azevedo tendo “a consciência das condições próprias do meio brasileiro interferiu na influência literária, tornando o exemplo francês uma fórmula capaz de funcionar com liberdade e força criadora em circunstâncias diferentes” (Candido, 1993, p. 127).

Infere-se que a cidade no romance, do romantismo ao naturalismo, das críticas e representações mais brandas às narrativas mais ácidas e ativas, torna-se um espaço dinâmico que interfere sobre o modo de viver dos personagens, é um elemento da estrutura da narrativa – o espaço – que atua sobre os demais: o enredo, a personagem e o tempo.

Assim, dando continuidade às fases na literatura brasileira, um dos principais momentos para ir além das liberdades ocorridas na Geração de 1920 foi durante a Geração de 1930, considerada por alguns teóricos como a Segunda Geração Modernista, visto que nesse período surgiram as condições ideais para “realizar, difundir e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças. Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura” (Candido, 1986, p. 181).

Na literatura, tomada pela onda de inconformismo e o anticonvencionalismo, verificou-se o fortalecimento e alastramento de ideais que transgredissem o purismo gramatical aos moldes da literatura portuguesa: inovações na forma e no tema, que mergulham as narrativas em aspectos sociais e psicológicos, fragmentação da narrativa e hibridismo dos gêneros, como o romance entrelaçado no diário.

Dessa forma, a cidade ganha um lugar especial no século XX, sendo discutida não somente na área literária, mas também na filosofia, sociologia, entre outras ciências humanas e sociais, estas também interessadas em refletir acerca dos avanços da industrialização e das transformações do espaço urbano. Apesar do movimento de 1930 ser, sobretudo, regionalista, começava-se também a dar atenção aos problemas sociais e psicológicos causados pelos conflitos na cidade, em romances como *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos e *Capitães de Areia* (1937), de Jorge Amado.

Como exemplo dessa escrita pode-se citar o romance *Os Ratos* (1935), de Dyonélio Machado. Com grande reconhecimento dentro do movimento modernista brasileiro, a obra retrata a luta do protagonista, Naziazeno, em busca de dinheiro para quitar uma dívida com o leiteiro. Partindo desse enredo, a história se entrelaça aos aspectos sociais, visto que o protagonista percorre a cidade durante um dia inteiro (prazo dado para quitar a dívida) e quase todos são evasivos, não tendo empatia o suficiente, além da demonstração do dinheiro como elemento fundamental no meio urbano capitalista, e aos aspectos psicológicos do personagem, já que a mente dele, em meio a grandes devaneios, lembranças, angústia e paranoias, mostra como Naziazeno é pressionado e reage perante a sociedade urbana.

Já ao final do romance, quando o protagonista finalmente consegue o dinheiro, seu estado mental parece entrar em colapso com a preocupação de que algo ocorra com o dinheiro guardado em sua casa. Depois, perdido em pensamentos, Naziazeno escuta um barulho vindo da cozinha, que pensa ser de ratos, que podem roer o dinheiro, ficando, assim, em estado de alerta e imaginando toda a cena do dinheiro sendo destruído:

> [...] Os ratos vão roer — já roeram! — todo o dinheiro!... [...] Estuda bem a "questão": se os ratos roem dinheiro... Vê os ninhos, os papéis picados, miudinhos, picadinhos, uma moinha... uma poeira... Sente um pavor e um frio amargo dentro de si! Aquela nota verde, gordurosa, graxenta, está sendo roída... roída... roída... Esse fato está se passando agora... é contemporâneo dele!... Os ratos estão roendo ali na cozinha... na mesa... são dois... são

> três.... andam daqui para lá... giram.... dançam... infatigáveis... afanosos... infatigáveis... Vai levantar! Vai dar outra arrumação. (Machado, 2004, p. 109)

À vista disso, quem são realmente os ratos? Apenas a imaginação de Naziazeno divagando ou são os próprios homens em busca do capital, somente preocupados com o dinheiro, corroendo-o subitamente, sem se preocupar com a situação alheia?

Por conta da abordagem de tais temáticas, de acordo com Bosi (1994, p. 388) "os decênios de 30 e de 40 serão lembrados como 'a era do romance brasileiro'", marcados pela ficção regionalista, prosa cosmopolita e narrativas de sondagem psicológica e moral.

No contexto paraense, nos decênios finais do século XX, nomes como Márcio Souza, Milton Hatoum e, principalmente, Dalcídio Jurandir rompem com a clássica representação da Amazônia, "afastando-se sumariamente suas obras da tradição narrativa ficcional, na qual a grande floresta prefigurava cindida entre a visão edênica e infernista" (Moreira, 2018, p. 2116). Jurandir, inclusive, pertencente à Geração de 30, sendo reconhecido por *Chove Nos Campos de Cachoeira* (1941), transfere a ambientação interiorana para o centro em *Belém do Grão Pará* (1960), refletindo as consequências da corrupção e do declínio pelos quais a cidade passou a ter após o Ciclo da Borracha.

É perceptível, assim, que estamos diante de outra forma citadina, a cidade contemporânea pertence ao capital, tornando-se um recinto desregrado, que perpetua a desigualdade, a aflição e a ansiedade, como retratado no romance supracitado. Nessa relação entre cidade, capital e indústria, Rolnik (1995, p. 73) pontua que:

> [...] Com a industrialização da produção assistimos a um processo de urbanização numa escala jamais conhecida. A *Gross-stadt*, grande cidade, aglomeração urbana de centenas de milhares, de milhões de habitantes, é produto deste processo. Além de as grandes concentrações, de as densidades serem precedentes à população, é a indústria também que impulsiona o processo de urbanização da sociedade como um todo.

Desse modo, se por um lado, essa "nova" cidade trouxe grandes evoluções ao mercado e à urbanização, também acarretou diversos problemas sociais, causando perdas, solidão, deslocamento e, principalmente, a violência, tanto para aqueles que viviam em solo rural, quanto para aqueles que já se encontram presos ao urbano; e a

literatura contemporânea procurou, consequentemente, formas de representar tal complexidade.

Se a partir do Modernismo, “houve, sobretudo, uma ruptura com certa psicologia convencional que mascarava a relação do ficcionalista com o mundo e com seu próprio eu” (Bosi, 1994, p.389), herdando “novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos” (Bosi, 1994, p. 389), a utilização de uma escrita fragmentada, com fluidez de gêneros, cortes, simultaneidade e perspectivas de *realismos* acompanha as obras contemporâneas, convocando “o leitor a abandonar suas expectativas de leitura já arraigadas − da obra e do mundo − exigindo-o abertamente como coautor, dificultando-lhe a recepção e produzindo momentos de estranheza e desalojamento” (Germano, 2009, p. 426). Os textos contemporâneos abarcam situações e elementos recorrentes da vida urbana: os espaços degradados, o medo, as relações de alteridade ou de sua falta, a população marginalizada e, principalmente, a violência que atinge a todos. Refletindo sobre esta temática, Pellegrini (2005, p. 134) elucida que:

> [...] a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras... Todos esses temas estão divididos, grosso modo, na já clássica nomenclatura literatura urbana e literatura regional.

A cidade que conhecemos hoje converteu-se cada vez mais em um modelo de segregação social, onde cada um parece ter o seu espaço diferenciado, de acordo com sua classe, uns com melhores condições, outros com piores, culminando na desigualdade e conflito social, “é como se a cidade fosse um imenso quebra-cabeça, feito de peças diferenciadas, onde cada qual conhece seu lugar e se sente estrangeiro nos demais” (Rolnik, 1995. p. 40).

No Brasil, principalmente a partir dos anos de 1970, ocorre a expansão da sociedade de consumo, “que condiciona valores e comportamento sociais ligados ao modo de vida impulsionado pelo reino dos objetos, do conforto e lazer de massa, pano de fundo para o surgimento de uma nova cultura urbana” (Gomes, 2000, p. 67). Sendo assim, a ficção contemporânea se projeta como uma forma de denúncia,

“acompanhada de um discurso autorreflexivo em que o escritor questiona o papel político da literatura na sociedade de consumo, diante do poderio da indústria cultural, muitas vezes moldando essa autocrítica como objeto de sua escrita” (Germano, 2009, p. 426).

O romance, que sempre acompanhou a temática da cidade no decorrer das transformações da literatura brasileira, também se apoderou de novas direções estéticas, necessárias para que se pudesse captar a vida na metrópole repleta de acontecimentos simultâneos, cercadas de desigualdades, dando conta não somente da temática urbana, mas também de seus efeitos sociais. Sobre as mudanças de representação que a cidade sofreu, Pellegrini (2002, p. 369) considera que:

> O espaço urbano ficcionalizado passa, gradativamente, a abrigar significados novos, ampliando o seu espectro simbólico, hoje já muito diferente daquele das origens. De cenário que funcionava apenas como pano de fundo para idílios e aventuras, *locus amenus*, foi aos poucos se transformando numa possibilidade de representação dos problemas sociais, até se metamorfosear num complexo corpo vivo, de que os habitantes são apenas parte, a parte mais frágil, admitamos, cujas vozes são as menos audíveis na turbulência das ruas.

A ficção contemporânea traz um romance, ou “romances”, dada a multiplicidade apresentada atualmente, atrelados às (dolorosas) experiências urbanas de fluxo constante, das idas e vindas visíveis e invisíveis em meio às multidões, como já elucidava Benjamin (1994, p. 125):

> O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas sequenciais, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. E, logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de “um caleidoscópio dotado de consciência”

Nas palavras de Luiz Ruffato, em entrevista para Lucas Zamberlan (2015) “não é a arte que cria a narrativa, mas a realidade”. A fragmentação, então, torna-se uma forma privilegiada para condução da representatividade da cidade. São os cortes, os *flashes*, as ruínas, as colagens que formam o grande retrato da cidade. Isto é:

> Seja descrevendo caleidoscopicamente as cenas da vida urbana, sua heterogeneidade, as cruezas da violência e do medo e os fragmentos do presente avassalador, seja revisitando nostalgicamente a cidade perdida e o trabalho da memória e do sonho, os textos evocam a distopia, o sentido penoso de se viver na metrópole e de dizê-la. (Germano, 2009, p. 427)

Ou seja, se atualmente pode-se constatar que os problemas sociais perpetuados pelo ambiente urbano contribuíram para a criação de narrativas fragmentadas, durante os anos de 1960 e 1970, por exemplo, as conturbadas mudanças urbanas e sociais, principalmente causadas pela Ditadura Militar, impuseram “sobre os escritores a demanda de encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação política e social do regime autoritário” (Schøllhammer, 2009, p. 22). Nesse período a linguagem coloquial foi um importante elemento para agregação do real e aproximação com o marginal, representando “a vontade de superar as barreiras sociais da comunicação e, ao mesmo tempo, imbuir a própria linguagem literária de uma nova vitalidade, para poder sair do impasse do realismo tradicional diante da moderna realidade urbana” (Schøllhammer, 2013, p. 42).

Outra autora que trata sobre a questão do urbano a partir do período ditatorial e como isso afetou as relações na cidade atual é Pellegrini (2002, p. 367), que refletindo acerca da escrita sobre as ruas e os becos do espaço urbano, diz que:

> [...] o êxodo rural, que a esperança no milagre da industrialização opera, vai, na verdade, inchar as cidades, favelizando as periferias, gerando legiões de excluídos que rapidamente se tornam marginais, pelo fato de não poderem suprir uma série de novas necessidades que a própria cidade cria, sobretudo por meio da publicidade e dos meios de comunicação de massa. Atraído pela cidade, o homem do campo vê irremediavelmente transformados sua vida, valores, usos e costumes, perdendo com as raízes, a identidade.

O ponto levantado por Pellegrini (2002) sobre a marginalização e as periferias difundida diante da expansão da cidade, pode ser vista em romances como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins. Se durante os anos de 1970 tinha-se o teor documentarista jornalístico e nos anos de 1980 a literatura confessional, denunciando a esfera autoritária dos anos de chumbo, na literatura de 1990 encontram-se as ruínas deixadas pelas épocas anteriores.

A obra de Paulo Lins retrata o dia a dia na favela e as suas transformações no decorrer do tempo, culminando, principalmente, na violência. Olhando por esta perspectiva, o romance evoca, à distância, o cortiço retratado por Aluísio Azevedo, na medida em que o meio influencia o indivíduo, visto que o embate de grupos na favela, a disputa por poder e até por banalidades, é regido pela violência:

> Antigamente, comentavam pasmados os moradores, somente os miseráveis, compelidos por seus infortúnios, se tornavam bandidos. Agora estava tudo diferente, até os mais providos da favela, os jovens estudantes de famílias estáveis, cujos pais eram bem empregados, não bebiam, não espancavam suas esposas, não tinham nenhum comprometimento com a criminalidade, caíram no fascínio da guerra. Guerreavam por motivos banais: pipa, bola de gude, disputas de namoradas. (Lins, 2002, p. 260)

Portanto, a marginalização que o espaço urbano acarretou para esses indivíduos marca-os desde o território em que vivem até o modo como vivem, sendo constantemente perseguidos, silenciados:

> Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas. Os novos moradores levaram [...] pobreza para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensanguentar destinos, fazer a guerra e para ser tatuado (Lins, 2002, p. 14).

É interessante também observar que por mais que a cidade do Rio de Janeiro ainda seja uma grande provocação para os autores ao tratarem dos problemas da cidade, como nas histórias de Paulo Lins e Rubem Fonseca, com o passar do tempo e principalmente com a grande urbanização, São Paulo tornou-se uma importante referência para o que temos em mente como cidade, perpassando a ficção contemporânea, como pode ser visto em *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato e *O Matador* (1995), de Patrícia Melo, posto que, segundo Rocha (2012, p. 115):

> A dimensão do processo de urbanização pelo qual passou a cidade de São Paulo, no início do século XX, e a maneira pela qual foi conduzido, apoiado, sobretudo, na consolidação do capital industrial, não tinham precedentes no Brasil, até então. As profundas modificações no tecido urbano não se limitavam à materialidade arquitetônica da cidade, que teve que adaptar suas moradias para acolher o fluxo crescente de imigrantes do próprio país e do estrangeiro, acomodar as edificações industriais que então surgiam, abrir as vias de circulação para os veículos motorizados que deveriam transportar no ritmo veloz da modernidade os seus habitantes e os seus produtos. Essa nova materialidade urbana produziu traços simbólicos que contaminaram as relações sociais estabelecidas na cidade e forneceram material temático e motivação formal para os diversos produtos culturais que circularam pela São Paulo no início do século XX.

Sendo a cidade brasileira mais populosa − segundo o IBGE possuía 12,25 milhões de habitantes em 2019 − São Paulo se tornou um paradigma da urbanização caótica brasileira, um espelho da cidade contemporânea. De acordo com Ribeiro

(1995), com os processos de industrialização e urbanização, o Brasil teve um dos maiores e mais violentos êxodos rurais, sendo São Paulo representante de um grande porcentual, experienciando como consequência “a miserabilização da população urbana e uma pressão enorme na competição por empregos” (Ribeiro, 1995, p. 198). Isso contribuiu para a deterioração urbana, com a segregação vista no grande número de moradias irregulares, o amontoado das favelas e aumento da violência, sem que haja políticas públicas para dispor de melhores condições e reparação dos danos causados.

Segundo Bauman (2012, p. 20): “a tendência a segregar, a excluir, que em São Paulo (a maior conurbação do Brasil, à frente do Rio de Janeiro) manifesta-se da maneira mais brutal, despudorada e sem escrúpulos, apresenta-se – mesmo que de forma atenuada – na maior parte das metrópoles”. Ademais, o autor ressalta que “Paradoxalmente, as cidades que na origem foram construídas para dar segurança a todos os seus habitantes hoje estão cada vez mais associadas ao perigo” (Bauman, 2012, p. 20). A realidade urbana brasileira desde então tem sido marcada, além da segregação, desigualdade e opressão supracitada, consequentemente, também pela violência e marginalização, marcas de uma cidade fragmentada e conflituosa. Sendo assim, como tais características complexas são transpostas para a obra literária?

Depois que a Geração de 30 consolidou formas como o romance, com características mais definidas como a introspecção e o retrato da vida sob os impactos do capitalismo, os autores contemporâneos têm encontrado seu caminho através da mescla entre gêneros textuais, das formas de narrar, isso atrelado às inovações na escrita como a livre utilização de fontes e tamanhos diversos, negrito, sublinhado, quebra de texto. Tudo que possa demonstrar a fragmentação, a velocidade de acontecimentos, a instantaneidade que configura as vidas no meio urbano. Nessa perspectiva de criatividade, as formas se diluem, os gêneros como o romance e o conto se entrecruzam, constituindo um grande hibridismo. Bem como diz Candido (1986, p. 208):

> Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou

> crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte.

Assim, a ficção contemporânea revela uma busca por representar a cidade e seus problemas sociais de forma expressiva e insólita, culminando em uma reinvenção do realismo, que é denominado de distintos modos, desde *realismo feroz*, *hiper-realismo* ou *brutalismo*, como afirma Pellegrini (2005, p. 139):

> Parece que a questão primeira a ser tratada [...] é a da *possibilidade* e *legitimidade* de sua representação hoje, ou seja, até que ponto e de que maneira a situação concreta e imediata da exclusão e da violência, com todas as suas implicações e nuanças, pode ser representada sem resvalar para o artificial, para o convencional ou para o ambíguo, tornando-se mais um elemento de folclore ou de exotismo, presa fácil de manipulação da mídia e do mercado.

Dessa forma, Candido (1986) reúne as principais características do romance urbano na primeira forma de realismo - o *realismo feroz* - levando em consideração, primordialmente, a violência existente na cidade:

> [...] guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social — tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. [...] Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico [...]. (Candido, 1986, p. 211-213)

Já Schøllhammer (2009), citando Alfredo Bosi, apresenta o *brutalismo* como uma nova forma de retratar a realidade cruel da cidade sem restrições ou eufemismo:

> A principal inovação literária foi a prosa que Alfredo Bosi (1975) batizou de *brutalismo*. O *brutalismo* caracteriza-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. (Schøllhammer, 2009, p. 27)

Portanto, constata-se que no romance urbano brasileiro a cidade, apesar das críticas postas pelos pesquisadores e teóricos, iniciou-se, no romantismo, sendo

retratada de forma mais superficial e após muitas mudanças (tanto urbanas quanto sociais) principalmente depois das décadas de 1960 e 1970 – marcadas pela Ditadura Militar – a representatividade da cidade e seus respectivos problemas sociais, como a segregação, desigualdade, preconceito, violência e criminalização, tornou-se uma grande reinvenção da forma do real, com todo o teor conflituoso da cidade sendo apresentado sem amarras.

Partindo desse contexto, escolheu-se duas obras, que entre as correspondências e as particularidades, englobam o conflito da existência citadina: *Eles eram muitos cavalos* e *Pssica*.

Publicado em 2001, *Eles eram muitos cavalos* é composto por setenta fragmentos e narrativas, incluindo duas páginas ao final que apresentam um retângulo preto. Vencedor na categoria romance no Prêmio APCA de Literatura, organizado pela Associação Paulista de Críticos de Arte, e do Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional, a obra de Ruffato obteve repercussão positiva das críticas literárias e suscitou diversas discussões acadêmicas, principalmente em razão da escrita e estrutura que o autor utilizou para narrar a cidade de São Paulo ao longo das narrativas.

O título da obra foi retirado do poema “Dos Cavalos da Inconfidência” da coletânea de poemas *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles, que conta as mudanças drásticas na história de Minas Gerais ocasionadas, principalmente, pela Inconfidência Mineira, sendo a epígrafe da obra de Ruffato uma homenagem à inspiração da autora: “Eles eram muitos cavalos,/ mas ninguém mais sabe os seus nomes,/ sua pelagem, sua origem...”. Desse modo, o autor faz uma espécie de analogia entre os indivíduos na cidade – aglomerados, sem identidade definida, sem raízes, sozinhos na multidão – e os animais na Inconfidência que, sem poder de escolha, morreram após uma vida de esforços sem propósito próprio.

Assim, de forma irregular e fragmentada, distinto do que normalmente se encontra na estrutura de um romance, cada capítulo conta uma narrativa diferente, de um cardápio a uma cena de tiroteio. Entre si os capítulos têm tamanhos variados (de uma a oito páginas) e funcionam independentes, sendo ligados somente pelo fato de que todos se passam em São Paulo, aparentemente, ao longo de um mesmo dia, posto que no primeiro capítulo, denominado “Cabeçalho”, estão apenas as informações “São Paulo, 9 de maio de 2000. Terça-feira” (Ruffato, 2013, p. 8).

A obra de Ruffato aglomera uma multidão de personagens com ou sem nomes, que simboliza a família pobre que ainda sonha com uma vida melhor na cidade grande (“De cor”), o indígena deslocado de seu espaço (“Um índio”), a hipocrisia política (“O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos”, “Política”).

No decorrer dos capítulos, além das correspondências existentes, como a escrita fragmentada que transpassa todo o romance, seja por episódios estruturados apenas em diálogos, como em “Tetrálogo” e o diálogo sem título que finaliza o romance, seja pelos monólogos “Táxi” e “O ‘Crânio’”, há espécies de grupos de temáticas recorrentes: o universo quase mítico da religiosidade, simpatias, crenças e astrologia em “Hagiologia”, “66”, “Touro”, “Fé”, “Leia o Salmo 38”, “A Menina”, “Ritual para terça-feira, Lua em Câncer”, “Diploma” e “Ciúmes”. A importância da figura materna em “Mãe”, “Era um garoto”, “A espera”, “Brabeza”, “ele)”, “Aquela mulher”, “O ‘Crânio’” e “Carta”. Retratos da classe média em “O que quer uma mulher” e “Nós poderíamos ter sido grandes amigos”. A violência que transborda na cidade em “Ratos”, “Chacina nº 41”, “Natureza-morta”, “Chegasse o cliente”, “O velho contínuo”, “Tudo acaba” e “Regime”. Os *flashes* do cotidiano citadino em “Assim”, “Negócio”, “Onde estávamos há cem anos”, “Vista parcial da cidade” e “Insônia”. E o aspecto da enumeração em “Na ponta do dedo (1)”, “Uma estante”, “Uma copa”, “Na ponta do dedo (2)”, “Na ponta do dedo (3)”.

Pssica, publicado em 2015, apresenta um enredo que gira em torno de quatro núcleos paralelos que no decorrer da narrativa vão estreitando relações. Primeiro, a protagonista Janalice, personagem que é expulsa de casa pelos pais e após fazer amizades indevidas no centro da cidade de Belém, é raptada pela rede de tráfico sexual de mulheres. Segundo surge a narrativa ao redor de Manoel Tourinhos, comerciante angolano que reside na Ilha do Marajó. Após sua esposa, Ana Maura, ser brutalmente assassinada por um grupo de ratos d’água - quadrilha de criminosos que atuam pelos rios dos interiores – Manoel, conhecido também como Portuga, segue em busca de vingança. Terceiro existe a presença do detetive por meio do policial aposentado Amadeu, amigo da família de Janalice, que começa a tentar desvendar o que ocorreu com a jovem desaparecida. Por fim, há Preá, apelido de Jonas, jovem integrante do grupo de ratos d´água que matou Ana Maura. Após seu pai, o chefe, ser assassinado por Manoel, ele se torna o novo líder da quadrilha.

O título da obra, de origem indígena, também é simbólico. Segundo consta no *Glossário de termos e expressões paraense e marajoaras* (2021), “pissica” ou “psica” significa “azar, urucubaca, pode ser usado também pra dizer que vai torcer contra” (Ladislau, 2021, p. 33). Essa maré de azar reflete tanto o destino que cerca os personagens, quanto a própria experiência no âmbito citadino e o descaso com a região amazônica, em que é evidenciado na narrativa a organização criminosa do tráfico sexual de mulheres, crianças e adolescentes, acobertado por políticos de alta patente, o trabalho em garimpos ilegais, a violência e luta por sobrevivência, como pondera Moreira (2018, p. 2107):

> Quanto à construção do enredo do romance de Edyr Augusto, a obra está estruturalmente organizada no intuito de evidenciar a ligação entre os problemas individuais das personagens e os problemas históricos da Amazônia. Com efeito, a progressão da ação narrativa e do conflito dramático acompanham a ampliação do espaço que parte do restrito, especificamente, a cidade de Belém, passando por Breves, Soure e Muaná (na ilha do Marajó), indo em direção à Pan-Amazônia, precisamente, a cidade de Caiena, capital da Guiana Francesa.

Levando em consideração a estrutura das obras, nesse momento especialmente de *Eles eram muitos cavalos*, parte-se da teoria que Bourneuf & Ouellet (1976) fazem sobre a escrita de Louis Aragon, romancista francês conhecido pelas características do dadaísmo e surrealismo, ressaltando que se em um momento as longas descrições de espaço eram recorrentes na literatura, agora o espaço é marcado pela fragmentação: “o leitor é conduzido pela mão ou então desembaraça-se com as peças esparsas de um puzzle” (Bourneuf; Ouellet, 1976, p. 131).

Os autores discutem analogicamente o papel do espaço no romance com outras experiências artísticas como a pintura, podendo o romancista utilizar métodos como “justaposição de pequenas pinceladas ‹‹impressionistas››, largos frescos de história, colagens cubistas, etc...” (Bourneuf; Ouellet, 1976, p. 156), além da relação com o cinema, com o emprego de “panorâmica, o traveling, a profundeza de campo, os jogos de luz” (Bourneuf; Ouellet, 1976, p. 157). À vista dessa relação, a seguir, serão analisadas as formas pelas quais o cinema, a cidade e a literatura dialogam.

4. OS FRAGMENTOS DA CIDADE QUE PERMEIAM A MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA

Um dos grandes traços da literatura moderna, e, sobretudo, contemporânea, é o entrelaçar de características do cinema, como os ângulos de câmera, corte e montagem, a partir da roteirização, na composição literária. Ainda dentro do estudo de cinema, o conceito de montagem passou por diversas vertentes e debates − principalmente suas ligações com outras artes, como a literatura.

A história do cinema revela como, na sua vertente soviética, a montagem ganhou destaque nas obras de Sergei Eisenstein, reconhecido por filmes como *A Greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro* (1927) e *Alexandre Nevski* (1938). O cineasta, envolvido com a vanguarda russa e atuante da Revolução de 1917, desenvolveu e ampliou conceitos e técnicas que influenciam autores e cineastas até hoje, sendo considerado por muitos como o maior nome em se tratando de montagem do cinema.

A montagem é o elemento durante a produção de um filme responsável por juntar as imagens, as sequências, articulando o todo. Eisenstein (1990), discutindo as relações entre palavra e imagem, acreditava que, por meio da montagem, dois planos quando colocados juntos, resultariam não em uma soma, mas em produto: “inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (Eisenstein, 1990, p. 14). Ou seja, o conflito entre dois planos resulta em um terceiro conceito, que é a “imagem” que surge na mente do espectador.

Desse modo, cada fragmento presente na montagem está relacionado, criando o tema geral, a ideia central que o autor quer repassar ao espectador. Isto é, o desenvolvimento de uma montagem percorre por corte de fragmentos, o conflito entre planos constituintes, pela escolha de elementos, visto que “a imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador” (Eisenstein, 1990, p. 22). Eisenstein desenvolvia a entrada na consciência e nos sentimentos do espectador através da metonímia ou pela metáfora, trabalhando tanto a estética, quanto a ideologia, em suas obras:

> A montagem era, pois, a chave tanto para o domínio estético como ideológico. Na concepção eisensteiniano, o cinema era acima de tudo transformador,

> catalisando, em sua forma ideal, não a contemplação estética, mas a prática social, ao submeter o espectador a um choque de consciência com relação aos problemas contemporâneos. (Stam, 2000, p. 58)

Leone e Mourão (1993, p. 51) destacam que Eisenstein defendia em sua teoria a ideia de que o "plano é constituído por uma série de elementos formais (luz, movimentos, volume, composição), através dos quais o realizador constituirá relações novas que não estão necessariamente implícitas no plano". Na constituição dessas novas relações em que nascerá a montagem, o espectador resguardará de forma sentimental e na memória cada parte como um todo, "seja ela uma imagem sonora - uma sequência rítmica e melódica de sons − ou plástica, visual" (Eisenstein, 1990, p. 21).

Outro importante nome do cinema soviético também destacava o papel da montagem. Lev Kuleshov, ainda nos anos 20, desenvolveu uma sequência de experimentos que mostravam como a montagem influencia na percepção do espectador sobre os planos. Uma de suas práticas que ficou conhecida como "Efeito Kuleshov" consiste em três cenas do ator Ivan Mosjoukine, com expressão facial neutra, intercaladas a diferentes imagens: um prato com comida, uma criança no caixão e uma mulher deitada no sofá.

Figura 1 – Efeito Kuleshov

Fonte: Cinemascope

Apesar das cenas de Mosjoukine serem a mesma, isto é, sua expressão inalterada, o público reagia de modo distinto a cada sequência, observando como o ator apresentava um semblante de fome, luto e desejo em cada montagem. Dessa forma, Kuleshov acreditava que “a arte cinematográfica consistia em exercer o controle sobre os processos cognitivos e visuais do espectador por meio da segmentação analítica de visões parciais” (Stam, 2000, p. 55) e justamente a montagem era o elemento organizador de “fragmentos dispersos em uma sequência rítmica e com sentido” (Stam, 2000, p. 55). O “Efeito Kuleshov” acabou se tornando mundialmente famoso e utilizado por diversos cineastas ao longo do tempo, desde Alfred Hitchcock, quase meio século após Kuleshov, até Steve McQueen, em *Shame*, filme de 2011.

Mas a montagem não está relacionada somente ao contexto cinematográfico, pelo contrário. As crianças possuem os brinquedos de montar e encaixar peças − existem as instruções ou roteiros. Mesmo o ato de escrever, seja um romance ou trabalho acadêmico, há as etapas, partes que precisam ser retiradas, partes que se juntam. Nas palavras de Leone e Mourão (1993, p. 9) “se tomada sob o ponto de vista articulatório, verificamos que ela [montagem] pertence ao mundo da arte de maneira privilegiada”.

Partindo disso, podem ser encontrados na escrita literária diversos elementos disseminados por aspectos que remetem à montagem cinematográfica. Carone (1973), discutindo a relação da montagem com arte moderna e, principalmente, com a literatura, elenca várias peculiaridades. Para o autor, “o emprego da palavra [montagem], para caracterizar simultaneidade de posição e justaposição funcional de fragmentos na narrativa, não surpreende” (Carone, 1973, p. 187). A montagem tem afinidade com o espaço como componente da narrativa a partir do momento em que as “deslocações do olhar introduzem na descriminação um elemento dinâmico, permitindo nela uma ‹‹circulação››, uma exploração do espaço em vários sentidos. [...] O olhar estabelece, portanto, relações entre as diversas partes do objecto a descrever, assinala as similitudes, fixa as proporções, marca os contrastes” (Bourneuf; Ouellet, 1976, p. 144).

Esses aspectos podem ser percebidos no romance de Ruffato em “O que quer uma mulher”, que apresenta a insatisfação de uma mulher no casamento, intercalando a diferença entre ela e o marido, e o panorama citadino que ocorre fora da casa,

utilizando o deslocamento de frases em trechos do texto, a ausência de pontuação e mesclas de fontes gráficas:

> A mulher pastoreia os olhos sonados por entre a fumaça azulada que se dispersa próximo à lâmpada de quarenta velas acesa.
> A vizinhança espreguiça-se
> uma discussão, logo abortada
> uma porta que se fecha
> um rádio ligado
> a porta-de-aço descerrada da padaria
> passos rápidos na calçada
> um bebê que esgoela
> uma sirene, longe "*Polícia*?"
> O ônibus encosta, os passageiros apressam-se, arranca
> *e eu decidi que não quero mais essa vida pra mim não não quero*
> (O marido, impaciente, "*Vou acabar perdendo a hora*",
> *Mas*... (Ruffato, 2013, p. 24)

Em *Pssica*, o aspecto da simultaneidade de posição e justaposição se apresenta de forma diferente. As vozes que entram sem aviso prévio, exigem atenção do leitor para captar quando a narração muda o autor do discurso, como no trecho a seguir, em que o parágrafo se inicia com a fala da personagem e se intercala com diálogo e narrador heterodiegético: "Oi! Di estava na feira. Tinha um vestido nos braços. Quer comprar? Baratinho! Olha, fica lindo em ti. Pronto pra ir a uma festa! Compra. Qualquer dinheiro. Não posso. Não tenho dinheiro. Pronto. Agora vamos. Entram na Riachuelo" (Augusto, 2015, p. 09).

Além da montagem, a narrativa de Edyr se entrelaça, principalmente, com a estrutura crua de um roteiro, apresentando de forma veloz a ambientação e ação das personagens com curtas frases seguidas de ponto: "Janalice em casa. A tia e o namorado chegam. Jantam. Assistem à televisão. Toma banho" (Augusto, 2015, p. 08).

Outro ponto destacado entre a relação de cinema e literatura é a agregação de partes vindas de outras fontes, como a utilização das citações. Esse fenômeno também pode ser classificado como colagem, isto é: "como uma espécie do gênero montagem, caracterizada pela apresentação, no texto-base, de elementos estranhos a ele, os quais, embora assimilados ao texto, não perdem os contornos originais dentro do organismo em que se viram de repente introduzidos" (Carone, 1973, p. 188). Essas agregações de fontes, gêneros e textos de diferentes formas podem ser vistas nas narrativas de *Eles eram muitos cavalos* como "Mãe" e "A espera", que incluem

trechos de bilhetes e cartas. Sobre a simultaneidade, justaposição e colagem na montagem de narrativas literárias, Zamberlan (2015, p. 58) evidencia que no romance de Luiz Ruffato,

> [...] a arquitetura fragmentária do texto, o processo de colagens e principalmente as inovações gráficas, como o uso de diferentes fintes, a disposição das palavras no texto com o intuito de formar desenhos, e as desbragadas liberdades no campo da pontuação viabilizam a sensação de que tudo acontece ao mesmo tempo, sugerindo dessa forma, a multiplicidade das ações ocorridas na cidade.

De acordo com Dayrell (2010), p. 65), discutindo a obra de Ruffato, verifica-se que é "um texto destituído de linearidade que desmonta a vida na metrópole contemporânea induzindo uma leitura atenta à captação dos flashes transmitidos por esta câmera operada pela repetição e pelo corte" e esses dois procedimentos são essenciais para a criação da montagem. A repetição em *Eles eram muitos cavalos* não significa mostra a mesma coisa de forma igual, pelo contrário, apresenta a possibilidade de múltiplas visões das problemáticas que cercam a vida na cidade. Como já foi explicado aqui, por exemplo, a temática da violência urbana está sempre presente, mas pelo olhar do ladrão, do parente preocupado, do rico, da vítima de um crime; ou então diversas ressignificações do que é violência, da implícita à explicita.

Em *Pssica*, nota-se a presença da caixa alta e negrito em parte das frases iniciais de todos os capítulos, como "**ERA PARA SER UM** dia normal, de aula" (Augusto, 2015, p. 07), "**JANALICE DEMOROU A ACOSTUMAR** a vista à escuridão" (Augusto, 2015, p. 22), "**BREVES, A MAIOR CIDADE** do Marajó, festejava seu aniversário" (Augusto, 2015, p. 61).

Outros gêneros e textos também são encontrados ao longo do romance, como a inserção de uma nota policial no meio de um diálogo: "Foi assassinada. Quem? A tal moleca que vivia por aqui. Olha aí no caderno de polícia. Nota pequena. Corpo na rua, desfocado. A menor DG foi encontrada morta, na esquina da General Gurjão com a Primeira de Março, vítima de várias balas disparadas por um motoqueiro que fugiu após os disparos. A polícia acha que foi um acerto de contas. A menor circulava entre os drogaditos. Amadeu sentiu um aperto no peito" (Augusto, 2015, p. 21).

Surge também a intervenção de reportagem, em primeiro momento com uso das aspas, marcando na narrativa essa espécie de colagem jornalística:

> “Estamos aqui com o delegado Roberto Barbosa, que comandou essa operação no Benguí. Delegado, quer dizer que essas garotas todas seriam vendidas para a prostituição? Positivo. Recebemos denúncia. Essa tal de Carlena Gonçalves, rapta ou então vira a cabeça dessas meninas bobas, prometendo euro, dinheiro bom e fácil, só pra dançar nas boates em Caiena. Quando elas chegam, ficam sem passaporte e começam devendo passagem, comida e aí viram escravas sexuais. Só aqui encontramos quatro garotas trancadas. Orlando Urubu na área, ouvintes, não podemos entrevistar as meninas porque são menores e o juiz de menores não deixa, mas logo mais voltamos com novos detalhes da casa onde estavam presas, prontas para serem escravas brancas, jovens que não chegam a ter dezesseis anos. Um verdadeiro escândalo. Felizmente a polícia apareceu. Delegado, somente mais uma pergunta: Há outras investigações na direção desses crimes de escravas brancas? Há, mas não posso te adiantar nada. Orlando Urubu na área. Logo mais eu volto.” (Augusto, 2015, p. 33)

No segundo momento a aparição do noticiário ocorre em aviso, no meio de parágrafos da narrativa, quase de forma fragmentada, como se fosse um plantão do jornal durante o romance:

> Bomba, bomba! Uma operação secreta das polícias Civil e Federal acaba de prender em Breves um grupo de pessoas acusadas de tráfico de drogas, roubo de cargas e assassinato. Entre elas, o prefeito Cosme de Barros, Barrão, alguns vereadores e traficantes. A operação foi comandada pelo inspetor federal Roberto Camões e pelo delegado Ed Paulo. Eles chegaram à cidade na manhã desta segunda-feira e prenderam essas pessoas no sítio do prefeito, depois de uma noite de festas, por conta do aniversário de Breves, no domingo. Durante a operação, alguns se evadiram, mas houve troca de tiros e três meliantes foram mortos. Do lado dos policiais, um homem ferido. Repetindo, operação conjunta das polícias Civil e Federal prende em Breves até mesmo o prefeito Cosme de Barros, Barrão. E eu já vou correr para o porto esperar o barco que está chegando a qualquer momento. É mais um furo de reportagem de Orlando Urubu! (Augusto, 2015, p. 72)

Já o corte, como também foi observado, ocorre de acordo com as necessidades de determinada história, levando em consideração vários elementos: movimentos, cromatismo, trilha sonora, cenário, entre outros, visto que “não existe o acaso na montagem; todos os elementos constitutivos de um plano, enquadrado a partir da intenção do diretor, são passiveis de uma leitura ideológica pelo espectador, e serão reforçados, ou não, pela relação criada pelo corte” (Leone e Mourão, 1993, p. 57).

Em “66”, Ruffato faz uso da montagem em uma estrutura fragmentada para apresentar uma espécie de previsão astrológica, colocando elementos entre parênteses e outros deslocados do resto do texto, criando uma possível brincadeira

com a numerologia, com as possibilidades de dados jogados à mesa e previsões feitas:

> A vibração do número de hoje estimula a realização dos aspectos materiais da vida
> (mais dinheiro e prestígio)
> pode contar com a ajuda de um amigo influente
> pode receber uma promoção ou herança:
> o momento é para ser prático
> e objetivo. (Ruffato, 2013, p. 19)

Outro bom exemplo de corte e montagem ocorre em "*Slow Motion*", título referente a técnica de câmera lenta, muito utilizada no cinema. A narrativa é centrada na arquibancada de um estádio em pleno jogo de futebol, quando de repente um torcedor é atingido por uma lata de cerveja, o que leva ele a olhar na direção de onde veio tal objeto e em meio a tantas pessoas se depara com um homem que o assaltou um tempo atrás. Trabalhando em paralelo na perspectiva da vítima e do assaltante, Ruffato escreve as duas percepções como se estivéssemos vendo o mesmo momento por ângulos diferentes, duas cenas que apresentam planos da lata de cerveja sobrevoando a multidão.

Mas tais características de teor cinematográfico não foram valorizadas apenas pelos contemporâneos, elas já eram presentes no universo dos movimentos de vanguarda, como o futurismo e o concretismo literário, que marcaram as obras de autores como Oswald de Andrade, Augusto de Campos e Haroldo de Campos − e influenciaram a escrita de Ruffato. Como diz Schøllhammer (2007, p. 71):

> Ruffato responde ao desafio de procurar uma linguagem capaz de expressar a metrópole moderna e inscreve-se assim nas experiências da vanguarda modernista lançado mão de técnicas futuristas, dadaístas, expressionistas, cubistas e surrealistas, como a montagem, a polifonia, a colagem, as enumerações, os experimentos sinestésicos e outras técnicas que visam dar corpo à cidade como o espaço da simultaneidade de tempos históricos diferentes.

No futurismo, a partir do Manifesto de Marinetti, havia o anseio por liberdade, pela destruição da sintaxe, abolição da pontuação e valorização da desordem – em parte, influência do mundo das máquinas e da velocidade, que culminou em aspectos como a simultaneidade na escrita literária. Já no concretismo os efeitos de rapidez,

velocidade, síntese, simultaneidade e fragmentação eram os mais desenvolvidos pelos autores, posto que tal movimento emergiu principalmente de um contexto urbano, em que o elemento visual predominava. Nas palavras de Cabanãs (2008, p. 22):

> [...] fatores como a aceleração do tempo cotidiano e os inúmeros choques psicológicos que o sujeito enfrenta nas grandes urbes, pela multiplicidade de situações que se lhe apresentam como opções, e que tanto excitam como entorpecem sua percepção, convertem-se em questões de primeira consideração para os jovens poetas.

A autenticidade artística e estética se revelava através da "aventura de explorar as potencialidades semânticas, visuais e sonoras da palavra, mas também de organizar o espaço gráfico, de "controlar" a partir dele as possibilidades comunicativas dos elementos verbais que aí serão colocados" (Cabanãs, 2008, p. 22). Esses aspectos visuais e sonoros, além da problemática social da grande metrópole, também são importantes elementos da produção do cinema pós-guerra, conforme as reflexões de Deleuze (2005, p. 55): "as percepções e as ações não se encadeiam mais, e [que] os espaços já não se coordenam nem se preenchem. Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoros puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação".

Em determinados momentos do romance de Ruffato há, principalmente, a utilização da onomatopeia com diferentes efeitos sonoros, como o barulho do ônibus ou da música eletrônica, mas pela repetição e acúmulo o autor também transmite tal ideia, visto que "o ritmo da frase ou do conjunto do texto sugere também o ruído ou o silêncio, como a rapidez ou a lentidão" (Bourneuf; Ouellet, 1976, p. 147).

No final do capítulo "Tudo acaba", apresenta-se uma provável morte em pleno trânsito, e com a utilização da repetição o autor dá ênfase ao aspecto visual (as pessoas irritadas) e sonoro (a buzina):

> o sujeito no farol se assusta
> e o cara sangrando sobre o volante o carro ligado
> o povo puto atrás dele
> ele
> atrapalhando o trânsito
> o povo puto atrás dele
> buzinando
> buzinando
> puto atrás dele (Ruffato, 2013, p. 64-5)

Já em “Onde estávamos há cem anos?” encontra-se a característica visual pela acumulação para descrever o cenário simultâneo do trânsito, parecendo *flashes* da cidade: “Meninos esfarrapados, imundos, 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” (Ruffato, 2013, p. 71).

Mas se a origem e vivência dos autores de vanguarda em pleno contexto da paisagem citadina inspiravam representações visuais, na contemporaneidade tal fato se acentuou; a cultura contemporânea é, principalmente, “baseada na imagem, principiada pela absorção das técnicas e procedimentos desenvolvidos pelo cinema e, posteriormente, pela televisão e pela internet” (Zamberlan, 2015, p. 23).

Esse interesse pelas representações visuais pode ser constatado no romance de Ruffato pela intrigante página preta que surge quase ao final do livro. As páginas 127 e 128 trazem apenas um retângulo preto, que faz pensar o motivo ou ligação de sua presença no meio das narrativas. Tal rompimento é semelhante ao corte cinematográfico e experimental apresentado por Deleuze (2005, p. 240): “o corte numa sequência de imagens já não é um corte racional que marca fim de uma *ou* o começo de outra, mas um corte dito irracional que não pertence a uma nem a outra, e começa a valer por si mesmo”.

A concepção desse corte “irracional”, levando em consideração a página preta de Ruffato, muito se parece com a teoria de Lajolo (2007), de que após o leitor passar por todas as páginas anteriores de Eles eram muitos cavalos, desiste “de procurar/construir significados individuais para os vários fragmentos que compõem o livro. [...] Faz força para desfazer-se da hipótese de que cada um dos fragmentos que se sucedem no livro terá um desenvolvimento linear, ainda que não sequenciado” (Lajolo, 2007, p. 106). Isto é, em meio a tantos fragmentos, a página preta por não ter uma palavra e nenhuma conexão aparente, acaba ganhando um teor ainda mais polissêmico.

Quase impossível não associá-la com a noite, visto que o romance perpassa São Paulo durante um dia. Mas a escuridão também pode ser o assombro da experiência citadina ou até mesmo a morte. A narrativa que encerra o romance e vem logo após a imagem preta apresenta um casal, que escuta alguém agonizando perto de sua casa, provavelmente após um ataque com arma branca. A mulher quer ir lá

fora, o homem hesita, pode ter alguém escondido. Até que o barulho cessa. Apesar da insistência de sua companheira, o homem pondera que é melhor ir dormir e deixa para saber a história no outro dia. O misto de normalização e medo da violência presente na última narrativa, que se passa à noite, abre a possibilidade de que a página negra também represente a morte, o medo, a violência.

O fato de a página preta anteceder tal narrativa, também pode ser interligado a técnica do *fade-in*, que ocorre entre a transição de planos cinematográficos, quando no início de um plano a imagem surge de uma tela preta. Segundo Lehnen (2007), analisando plausíveis significados da escolha de Ruffato, infere que

> [a] obliteração do tempo, do espaço, e do próprio sujeito como agente social, assume o signo gráfico de uma página em negro. O quadrado em preto oblitera a cartografia espacial e humana que tradicionalmente marcaria a urbe, transformando-a em um abismo, um não-espaço discursivo. A cor representa, por um lado, o caos de múltiplos discursos que se confundem na cidade-monstro, produzindo assim o oposto da comunicação, ou seja, o silêncio. Por outro lado, a página em negro representa também outro tipo de silêncio: aquele do medo ante uma violência que envolve os habitantes urbanos como uma mancha escura que prolifera invadindo tanto margens como centros. (Lehnen, 2007, p. 80)

Ademais, há também uma crível conexão com o autor irlandês Laurence Sterne, do qual o próprio Ruffato não esconde admiração, pela modernidade presente em suas obras. De fato, ainda no século XVIII, rompendo com parâmetros literários, Sterne já apresentava muito do que Ruffato faz uso atualmente; além da página negra e outras imagens, presente na obra *Tristram Shandy* (1759), havia a utilização de sinais gráficos, temáticas relativas à velocidade e digressões e quebra de narrativas lineares. Tanto é que Sterne influenciou autores como Machado de Assis, principalmente na composição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881).

Levando em consideração tudo o que já foi dito sobre a vivência na cidade e as características do cinema pós-guerra explicada por Deleuze (2005), a escrita rende-se especialmente à fragmentação, montagem, visualidade e simultaneidade, devido ao trabalho de retratar a catástrofe e horror urbano, indo de uma “descrição do absurdo e das situações inumanas que povoam o cotidiano da metrópole contemporânea direto para as cenas mais corriqueiras e vazias do dia a dia” (Dayrell, 2010, p. 64).

Em *Pssica*, essa linha entre uma aparente cena comum e o conflito, que geralmente culmina em atos de violência, pode ser verificada quando, após grande insistência, um dos integrantes do grupo de ratos d'água consegue fazer sua namorada, ainda virgem, ceder sexualmente. Logo após o ato, surpreendentemente o pai da garota o assassina, em cenário cercado pela tranquilidade do mar e natureza:

> Estava batendo um vento de maré alta gostoso. Então, um braço forte envolveu seu pescoço e começou a apertar. Na surpresa, chegou a gritar de susto. O braço apertando. Tentou rolar. De todas as maneiras. Socou para trás. Pegou a cabeça do oponente, puxou. Mas o ar estava faltando. Agora importante era respirar. De qualquer maneira. Tentava baixar o queixo, morder o braço que apertava. Via luzes. Luzes. Escurecia. Escureceu. Os olhos quase saltados da órbita. Ofegante, o pai de Tetê soltou o pescoço de Pitico. Braço forte de remo, de pesca. Recuperou a respiração. Olhou em volta. Tirou a roupa. Deu um mergulho. Ninguém de testemunha. Voltou para casa. Aproveitou o vento para secar o corpo. (Augusto, 2015, p. 52)

Essa dualidade também pode ser vista em *Eles eram muitos cavalos* na trivial narrativa de "Ciúmes", que mostra uma simpatia para lidar com os ciúmes em uma relação; isto é, simpatia no sentido de um ritual realizado para se conseguir o que deseja, para se livrar de um sentimento destruidor. Ou na descrição violenta de "Natureza-morta", que apresenta a invasão de criminosos em uma escola, contraponto a delicadeza do local à ação agressiva: "rastros de cola-colorida, massinhas-de-modelar esmagadas, folhas de papel-sulfite estragados, uma lousa no chão vomitada, trabalhinhos rasgados, pincéis embebidos de fezes que riscavam abstrações nas paredes brancas" (Ruffato, 2013, p. 29).

Percebe-se, então, que as técnicas cinematográficas advindas da montagem perpassam movimentos literários de teor experimental e inovadores, como o Futurismo e o Concretismo, o que não deve ser considerado uma surpresa, visto que o próprio cinema soviético foi grande realizador do experimental e problematizador de tais questões. Na literatura contemporânea esses aspectos seguem de grande importância, principalmente vinculados à controversa vivência na cidade.

Se, por um lado, a categoria da montagem cinematográfica caracteriza mais *Eles eram muitos cavalos* do que *Pssica*, o romance de Edyr Augusto tem como grande aliado o romance policial, como será analisado na sequência.

5. A CIDADE PELO *NEO* ROMANCE POLICIAL

É consenso entre os teóricos que o gênero romance policial surge a partir de *Os crimes da rua Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe, que insere na literatura um presença fundamental do investigador, como um detetive. Porém, tal termo nasce após a criação do personagem Auguste Dupin por Poe, atribuído a um grupo inglês de policiais astutos – The Detective Police. De todo modo, o personagem de Poe "apresentou e definiu traços característicos da figura do detetive, quais sejam, o caráter analítico, racional, a capacidade de encontrar a resolução de um enigma pela lógica a partir de um método de investigação" (Massi, 2011, p. 15).

É importante ressaltar que o início do romance policial ocorre no contexto histórico das cidades industriais, logo, os *faits divers* – espécie de notícias variadas e curiosas, que englobam narrativas de crime – focalizam seus enredos nas "fachadas, as multidões humanas, os labirintos de ruas serão, quase sempre, personagens mudos constantes nas narrativas policiais" (Reimão, 1983, p. 10).

Para existir uma trama policial é necessário haver um enigma, tradicionalmente, um crime, em torno do qual se estrutura a tríade: criminoso, vítima e investigação que o detetive seguirá. De acordo com Massi (2011) a presença dessas características fundamentais se manteve nos romances policiais contemporâneos. Mas se na narrativa policial tradicional ocorria uma purificação, uma catarse, por meio da "solução do drama, que cessa a angústia do leitor, das personagens do enredo e, inclusive, do próprio detetive, que age a fim de eliminá-la" (Massi, 2011, p. 21), na contemporaneidade esse traço tende a se diluir.

Reimão (1983) divide o romance policial entre duas vertentes: a narrativa policial de detetive ou romance enigma, de um lado e, de outro, o romance *noir*, romance da "Série Negra" ou romance americano. Se a primeira classificação é conhecida pelas histórias de Edgar Allan Poe e Agatha Christie, a segunda é atribuída ao autor Dashiell Hammett. Desse modo, "o romance enigma atua na esfera do raciocínio quase-matemático, na esfera da montagem racional, e o romance negro atua na esfera do viver e perceber criticamente o mundo que nos cerca" (Reimão, 1983, p. 90).

Entre as principais diferenças encontradas nas duas vertentes, enquanto o romance enigma, que surge no período do movimento filosófico do Positivismo, parte

de um crime em que se sabe, de antemão, que o detetive irá solucionar – é otimista, no sentindo de moralidade, em que o detetive é infalível. O romance *noir*, por sua vez, em um contexto próximo do início da Segunda Guerra Mundial e nos primórdios da filosofia do Existencialismo, apresenta uma contrapartida, admitindo a imoralidade ou amoralidade, de modo que "o detetive também é falível e nem sempre há mistério, um enigma inicial e radicaliza-se, por oposição, a apresentação, avisando-se que pode até ocorrer que não haja detetive" (Reimão, 1983, p. 56-57).

Pela breve discussão, pode-se alocar *Pssica* como um romance policial da vertente *noir*, visto que nesse tipo de narrativa "não se tenta amenizar a presença da ação: pelo contrário, exploram-se, detalham-se as ações brutais, as violências físicas" (Reimão, 1983, p. 57), como ocorre no momento detalhado do assassinato de Ana Maura, em que a tensão é guiada para um desfecho que o leitor apreende ser cruel:

> Já passava das duas da manhã quando, silenciosamente, amarraram a rabeta em um toco e chegaram ao Portuga. Pitico bateu na porta. Seu irmão, Índio, ficou atrás. Uma mulher perguntou quem era. Tô precisando de um quilo de açúcar, comadre! É madrugada, tá fechado! Por favor, é uma emergência! Abriu uma fresta. Entraram com tudo. Cala a boca e dá o serviço! Manoel! Ela grita e leva uma coronhada que lhe abre um rasgo no supercílio. Do segundo andar, um tiro. Índio grita e cai. O filho da puta me acertou, caralho! Puta que pariu, vaza, vaza, porra! Eles atiram na direção da escada enquanto Preá carrega Índio e Pitico carrega a mulher como escudo. Saem correndo. Mais tiros no seu encalço. Na rabeta, ao largo, Índio geme, estrebuchando. Pitico o abraça. Mano, tu não vai morrer. Não vou deixar. O filho da puta me acertou! Olha o rombo. Isso foi fuzil! Índio foi se engasgando com sangue e tombou. Mano, não morre! E agora, meu Deus?! Vou voltar pra matar esse desgraçado. E tu, mulher, tu vai morrer. Vai morrer devagar como meu mano morreu. Tu vai sofrer. Não faz isso, não. Não me mata. Eu não tenho culpa. Eu só abri a porta. Não me mata, pelo amor de Deus! Preá, dá aí esse terçado. Não faz maldade, não. Não me mata, por favor. Pitico desfere um golpe e decepa a mão. Ela grita, se curva, tenta se jogar da rabeta. Pitico não deixa. Vai morrer, filha da puta, sofrendo. Agora ele corta o pé. Ela grita. Vai, Preá. Tá gelado, porra? Vamos, caralho! Sem paciência, ele enfia o terçado no bucho da mulher, que já não se mexe. E a decapita em uns cinco golpes. Joga fora a cabeça. O corpo. Está todo ensanguentado. Senta na proa e fica assim até voltarem. Preá, o Portuga vem aí atrás da gente. Vaza, some por uns tempos. Eu me cuido. Quero que ele venha porque eu vou me vingar. (Augusto, 2015, p. 13-14)

No trecho acima também podem ser notadas duas características do romance *noir*: a linguagem coloquial, admitindo-se as gírias e palavrões. A obra de Ruffato, apesar de não poder ser enquadrada nos traços do romance policial, compartilha em diversos momentos determinadas afinidades com a obra de Edyr, como a citada

linguagem informal, como no capítulo “ele)”: “hora do almoço devora um xis-salada da lanchonete da esquina, pudesse comia ali mesmo, mas a chefia, *Estraga o teclado... Esse farelinho aqui ó, trava tudo, uma bosta! E se cai Coca-Cola então, puta!, aí fodeu!*” (Ruffato, 2001, p. 43), e em “A vida antes da morte”: “No retruco, ganhou no corpo várias manchas vermelhas de mertiolate, pontas de faca de cozinha que ele esculpiu, berrando Te pico todinha, piranha filha da puta” (Ruffato, 2001, p. 61).

O transparecer da angústia humana perante situações complexas, explorando sentimentos como a paixão, o ódio e a vingança, torna-se também uma característica do romance policial contemporâneo, o que constantemente segue o enredo dos personagens Manoel Tourinhos e Preá. O primeiro é levado pela sede de vingança por causa do homicídio de sua esposa, o segundo pela morte do pai e ambos se encantam por Janalice. Sobre o aspecto da vingança, Massi (2011) corrobora que:

> Nos romances policiais em que o sujeito criminoso foi manipulado pela paixão da vingança, por exemplo um crime anterior à narrativa principal foi o causador da manipulação. O criminoso, portanto, foi manipulado por tentação, uma vez que o destinador-manipulador provocou-o com o assassinato de alguém importante para ele, fazendo com que o criminoso *queira* cometer o crime para provar sua competência, em reação à provocação recebida. (Massi, 2011, p. 28).

Em *Eles eram muitos cavalos*, a exteriorização do sentido de ódio e vingança se dá, por exemplo, no capítulo “De branco”, onde um médico em serviço se depara com o homem que assaltou sua casa:

> Ao aproximar-se, o monitor ligado, coração desacertado, percebeu, caralho!
> descontrolada Cláudia esgoela bate os pés no chão puxa os cabelos olhos desorbitados
> Ju revólver nuca choraminga amedrontada
> faz calar cacete senão arrebento a
> Cláudia pelo amor de deus os caras
> porra fala logo onde estão os dólares
> — Tarcísio, pode suspender a anestesia....
> — Quê?
> — Pode suspender... Não vale a pena...
> — Como assim, “não vale a pena”?
> — O estado é grave, doutor Fernando, mas acredito que (intrometeu-se o residente)
> — Cala a boca, (ia nominá-lo, mas)
> Doutor Fernando arrancou a máscara, afastou-se do leito, aos berros, virou-se, parou.
> — Tarcísio... você lembra do assalto?, daquele assalto lá em casa? Pois então: um era esse, cara um era esse! E eu não vou salvar ele não, cara, não vou mesmo! Não vou mexer uma palha

> pra salvar ele... Ele quase fodeu minha vida, cara, quase fodeu...” (Ruffato, 2013, p. 95-6)

No capítulo “Malabares”, a lembrança do tratamento de ternura e cuidado por um homem, faz o contraponto com a raiva e humilhação que uma prostituta sofre, revelando o turbilhão de emoções de uma vida de violência constante:

> E sempre que coisas assim 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 amigos de uma vez só, pinto na boca, pinto na buceta, pinto no cu, pensam que eu sou o 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 nunca vão entrar, nunca vão entrar... (Ruffato, 2001, p. 105-6)

Retornando à *Pssica*, como dito anteriormente, o romance percorre núcleos paralelos que ao longo da trama se relacionam, construído no presente dos fatos, outro traço da literatura *noir*, posto que “a narrativa se dá ao mesmo tempo que a ação” (Reimão, 1983, p. 60). Possuindo uma forma de escrita que se aproxima dos elementos da montagem cinematográfica, “uma narração cenográfica, na qual os fatos são descritos em cenas, como nos filmes, e o leitor deve estar sempre atento para relacioná-los” (Massi, 2011, p. 60).

Se o romance *noir* apreende criticamente o mundo ao redor, logo, o mundo do crime funciona como subsídio para metaforicamente denunciar o real, sendo Dashiell Hammett, do qual Edyr Augusto é declaradamente admirador, um precursor dessa crítica político-social, em que denunciava “a falência das instituições burguesa, a corrupção, o egoísmo, a falsa moralidade etc. E faz com que nós, leitores, passemos a enxergar com outros olhos não a própria narrativa policial, mas o mundo em que vivemos cotidianamente” (Reimão. 1983, p. 66), além da inserção do sexo e violência nas narrativas.

No romance de Edyr, no contexto que envolve Janalice, situa-se o tráfico sexual de mulheres, principalmente localizado na região da Ilha do Marajó, com a narrativa sobre um esquema existente por trás de todo o processo:

> Esse pessoal tem gente graúda por trás, faturando. Mas tem uma coisa. Esse tráfico está no caminho de Caiena e Suriname. E antes, ali no Marajó. Essas cidades tipo Soure, Breves, Portel, Melgaço, ali perto do estreito, porra, tem muita coisa disso. A gente não pode agir porque falta verba, os caralhos. A delegacia fluvial não tem pessoal suficiente nem lancha pra fiscalizar. Olha, procura o bispo do Marajó em Breves. O cara já botou a boca no trombone, acusou todo mundo e ninguém fez nada. (Augusto, 2015, p. 37)

O tráfico de mulheres para fins sexuais abrange uma rede que engloba desde dependentes químicos que aliciam as jovens nas ruas, até políticos de alta patente: “Barrão, prefeito de Breves, avisou que tinha festa. Ia ter muita mulher, direto de Belém. Carga da boa” (Augusto, 2015, p. 31). O mesmo prefeito, em outro momento, organiza uma festa em que as vítimas são oferecidas como prostitutas: “Eles se conheciam, mas se uniam apenas se o negócio interessasse. A galera que mandava no Marajó. Vereadores, prefeitos, atravessadores, ratos-d’água, fazendeiros. A fina flor do crime reunida” (Augusto, 2015, p. 53).

No romance de Ruffato, a questão da corrupção e falsa moralidade surge de modo distinto, principalmente vinculada a uma linguagem irônica, como em “O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos”, onde a personalidade de um prefeito, colocado por seu subordinado como um “sujeito legal, que ia acabar com a roubalheira, ia fazer uma administração voltada pros mais carentes” (Ruffato, 2001, p. 84), é contrastada pelo nível pessoal, como diversas exigências que incluem a temperatura do café e da água, a perfeição do abacaxi dividido em seis partes iguais na sobremesa, a quantidade de talheres, entre outras exigências estapafúrdias, e pelo nível social, com supostas ilicitudes: “Por isso é esquisito esse falatório todo, esse tititi, que ‘Ele’ tem conta no exterior, que ‘Ele’ comprou um apartamento triplex nos Jardins, que ‘Ele’ é o chefe da quadrilha que roubava os cofres da Prefeitura...” (Ruffato, 2001, p. 85). Brilhantemente, o pronome com inicial maiúscula, ligado a referências divinas, potencializa a sátira da figura política presente no texto.

O capítulo “Política” segue pela mesma trilha, sendo evidenciada a ironia do título pelo relato de um funcionário de um deputado famoso, que organiza para o chefe orgias sexuais, envolvendo agenciamento de moças e rapazes, álcool e drogas, com o “disque-cocaína, um serviço que tem um motoboy que entrega o troço em mãos e discretamente” (Ruffato, 2001, p. 93). O final do capítulo denota o sarcasmo que abarca a figura política, o título do texto e a história do empregado: “aí eu saio, tranco a porta, e fico no hall do hotel conversando com o barman, que é meu amigo, e ele

sempre especula que merda é aquela lá em cima e eu sempre digo que não sei e nem quero saber, porque não tenho nada com isso e a gente fica então conversando sobre política, que é um assunto que eu gosto e ele também" (Ruffato, 2001, p. 94).

Partindo para a figura do detetive no romance policial contemporâneo, pode-notar diversas convergências com as configurações da literatura *noir*, além de mudanças estruturais na narrativa, já que os autores no âmbito hodierno "apresentam uma liberdade de escrita, característica da modernidade, e traçam suas narrativas sem se preocupar em repetir um modelo fixo de estrutura e em respeitar os limites até então propostos ao gênero" (Massi, 2011, p. 22). Isto é, por exemplo, se na estrutura clássica, o enredo partia do crime e o detetive tinha como função desvendá-lo, o leitor ia também seguindo as mesmas pistas, já que em torno do crime sempre era mantido o enigma e mistério.

Em *Pssica* é diferente. Desde o início o leitor sabe que Janalice, que para os demais personagens se torna desaparecida, foi raptada e obrigada a se prostituir. Como expõe Massi (2011, p. 50): "Na narrativa policial contemporânea, a transformação central do enredo nem sempre é determinada pela *performance* do criminoso, o crime, mas sim, na maioria das vezes, por suas consequências e segredos". O suspense no caso de *Pssica* gira em torno, principalmente a partir da aparição de Amadeu, se a protagonista será ou não encontrada.

5.1. A figura de Amadeu como detetive contemporâneo

O personagem Amadeu surge na narrativa de Edyr no terceiro capítulo, quando Lizete e Pedro, pais de Janalice, entram em desespero pelo sumiço da filha e resolvem buscar o auxílio do conhecido da família: "Pedro chamou um amigo, que foi da polícia. O Amadeu agora faz uns servicinhos. Virou encostado. Se aposentou, mas não consegue largar a investigação" (Augusto, 2015, p. 17). Mais adiante, o próprio Amadeu confirma sua paixão pela vida investigativa: "Estás na polícia ainda? Não, me aposentei, sabe? Cansei daquela vida. A Dolores implicava, me queria em casa, com as crianças, então me aposentei. Mas, sabe como é, a gente nunca se afasta de todo. É uma cachaça" (Augusto, 2015, p. 19).

A partir de então, Amadeu passa a percorrer o centro da cidade de Belém com uma foto da jovem nas mãos: "Amadeu andou por Ó de Almeida, Presidente Vargas,

Aristides Lobo, Manoel Barata, Riachuelo, Frei Gil e Primeiro de Março. Conferindo. Ninguém sabia de nada. Nunca tinham visto" (Augusto, 2015, p. 18).

Relevante notar as nomeações das ruas da cidade, algo recorrente na escrita de Edyr, que cita espaços como as Lojas Americanas, Praça da República, Bosque Rodrigues Alves e o prédio do Instituto Nacional do Seguro Social (INSS) localizado na avenida Presidente Vargas. Tal marcação não é por acaso, visto que no romance policial contemporâneo "as referências espaciais e temporais apresentadas indicam ao leitor a contemporaneidade da obra" (Massi, 2011, p. 58).

Essa característica também se manifesta constantemente na escrita de Ruffato, localizando as narrativas de *Eles eram muitos cavalos* por São Paulo afora, por ruas, bairros, centro histórico, sendo presente a Lapa, Embu, Alphaville, Jabaquara, viaduto do Chá, Morumbi, Mercado Municipal e Parque Ibirapuera. No trecho de "A espera" vislumbra-se esse traço: "A entrevista às duas horas, esquina da avenida Ipiranga com a rua da Consolação, *Tem Tempo*, vasculha as lojas da Galeria do Rock, Cada cedê!, uma tentação, mas, nem um nada no bolso, a conta de voltar para casa, desanima, bate perna, rua Conselheiro Crispiniano, rua Xavier de Toledo, rua Bráulio Gomes, praça Dom José Gaspar, avenida São Luís, avenida Ipiranga" (Ruffato, 2001, p. 36).

Voltando a investigação de Amadeu, este recebe uma grande informação de Joca, amigo de longa data que virou engraxate, logo, alguém de observa a movimentação das ruas:

> Lembras do Pedro, meu amigo? Acho que ele chegou a jogar com a gente. Não, não lembro. Porra, a filha fez cagada com o namorado, ele deu uma surra e mandou passar um tempo com a tia. Mora aqui perto. A moleca sumiu. Desapareceu. Com a roupa do corpo. Deram porrada no namoradinho, mas não foi ele. Já fizemos BO e até agora nada. Será que foi outro namorado? Olha essa foto. Conheces? Não sei. Trabalho de costas pra rua, mas olha, quem sabe, tem uma menina que mora ali na Frei Gil. Ela é meio doidinha, sabe?, mas vive zanzando por aqui. Não é flor que se cheire. Mora com a mãe e a tia, mas cuidado, elas também não são boas. Acho que são meio birutas, sabe? A casa vive fechada. Quando uma delas sai, é dando bronca em todo mundo, fala sozinha, fuma pra caralho. Sei lá, a menina pode ter visto. É alguma coisa. (Augusto, 2015, p. 19)

O leitor, então, descobre que a menina é Dionete, aliciadora de Janalice, criando um clima de tensão, já que Amadeu vai à casa dela, porém sem sucesso nas tentativas. Logo em seguida, a jovem aparece morta:

> Escuta, tu não soubeste? De quê? A menina. Que menina, a que eu estou procurando? Não. Aquela que eu te falei que podia saber alguma coisa. Que foi? Foi assassinada. [...] Amadeu sentiu um aperto no peito. Estava afastado do dia a dia policial e levou um choque. Mas essa menina. Eu ainda a vi dois dias atrás. Tentei falar, mas não quis. (Augusto, 2015, p. 21)

Amadeu investiga pelas alamedas, entre dependentes químicos e pessoas em situação de rua, descobre que Janalice estava ligada a Dionete, um homem mais velho e consumo de drogas. O fato da averiguação de Amadeu ocorrer *in situ*, passando pelos mesmos locais em que a protagonista esteve, é uma característica da literatura noir: “O detetive existe e atua na convivência direta com o crime, com os criminosos, os envolvidos” (Reimão, 1983, p. 86). Adiante, Amadeu vai aos bares de Marajó, em busca da jovem sumida, em mais um momento *in loco*: “À noite Amadeu foi para a zona. Boates. Inferninhos. Botecos. Pediu cerveja. Ficou apreciando. Meninas jovens, caboquinhas de treze anos se oferecendo. Pensou em Janalice. Onde estará?” (Augusto, 2015, p. 39).

Outro importante ponto do romance policial contemporâneo é a presença da imprensa. Em *Pssica* há o radialista Orlando Urubu, que revela a notícia que envolve a descoberta do tráfico de mulheres em Belém, fazendo com que Amadeu ligue os pontos e chegue à conclusão de que Janalice pode ter sido raptada. A partir de então, o radialista se torna aliado do policial aposentado, que agora se sente intrigado pelo desenrolar do caso que tem em mãos:

> E agora? Estava empolgado? Valia a pena? Tinha largado a polícia por tempo de serviço e também por cansaço. Mas tinha em mãos um caso interessante. Para sentir-se vivo. Ativo. Útil. Um amigo e pai desesperado. Pega o dinheiro da aposentadoria, que não sabia bem por que estava guardando, e investe na busca? Aguentaria? Um velho como ele? Começar por onde? Pelo bispo? Talvez. Melhor saber onde ele estava, no Marajó. Em Melgaço, o menor IDH do Brasil. Miséria pura. Comprou a passagem. (Augusto, 2015, p. 38)

O trecho supracitado apresenta a interioridade do personagem, entre a empolgação e receio. Em outras ocasiões, o narrador declara que Amadeu tem esposa e filhos, é alguém que sabe interagir facilmente com desconhecidos, possui amigos que o ajudam na nova empreitada e durante a viagem para Melgaço, ele se envolve sexualmente com uma prostituta: “Corredor comprido. Quartinhos fétidos.

Cheiro de suor, roupa usada, sexo. Uma cama. Transaram. Amadeu gostou de Waleska. Deixou pra lá o perfume barato, o suor, o bodum, o que fosse. Acabaram" (Augusto, 2015, p. 40). Esse momento condiz com o que Massi (2011) relata sobre a manifestação da sexualidade das personagens no romance policial contemporâneo, seja por meio de cenas explícitas ou sugeridas, como em episódios de uma "necessidade fisiológica entre um investigador policial e uma prostituta, por exemplo" (Massi, 2011, p. 69).

Essas características e atos de Amadeu dificilmente fariam parte do romance policial tradicional, em que os detetives "eram sujeitos insensíveis, que não amavam, não tinham nem faziam amigos, não expressam emoções, enfim, eram solitários, frios, lógicos, racionais e extremamente profissionais, preocupados apenas em descobrir a identidade dos criminosos" (Massi, 2011, p. 67).

Reimão (1983) ressalta outra marca do romance *noir*: "a não garantia da imunidade física do detetive" (Reimão, 1983, p. 60), por exemplo, em determinado momento Amadeu é assaltado e parte para a luta corporal para se livrar. Isto é, agora, na contemporaneidade mais do que nunca, o detetive é uma personagem comum, perdendo "a sua imunidade por integrar-se ao universo das demais personagens e encontra-se suscetível ao fracasso, enfrentando as mesmas emoções que as outras personagens do romance policial, envolvendo-se com pessoas do sexo oposto e até, algumas vezes, com as pessoas interrogadas" (Massi, 2011, p. 68).

Amadeu chega próximo de descobrir o paradeiro de Janalice, inclusive descobrindo a participação do prefeito, conhecido como Barrão, na organização criminosa; porém, seguindo o destino trágico que o narrador reserva para a maioria de suas personagens, típicas da literatura contemporânea, após revelar para Orlando Urubu o que acabara de saber, o investigador é assassinado abruptamente, sem resolver o caso:

> Amadeu discou para sua casa. Deu saudade da mulher, dos filhos. Tentou quatro vezes. Na última, somente chamou. Não atendeu. Ah, porra. Uma moto passou ao seu lado. Será que Amadeu chegou a ouvir o disparo da arma que lhe perfurou o crânio? O assassino estacionou, voltou e deu mais três tiros. Desnecessários. Amadeu estava morto. (Augusto, 2011, p. 72).

Pressupõe-se que o avanço da investigação de Amadeu havia chegado aos ouvidos da organização que comandava o esquema de tráfico e prostituição, logo,

como consequência de sua morte, ninguém mais estaria na pista de Janalice, portanto desde então se intui que não haverá “salvação” para a protagonista no desfecho da trama.

Infere-se que os traços do romance policial, principalmente ligados à vertente *noir*, encontrados em *Pssica* tendem à verossimilhança espacial e temporal, personagens movidos pelo ódio e vingança, além de representar como a criminalidade, ocorrida nas diferentes esferas sociais, quase nunca é punida devidamente. Como evidencia Benjamin (1994, p. 38): “Em tempos de terror, quando cada qual tem em si algo do conspirador, o papel do detetive pode também ser desempenhado”. Desenvolvendo formas de reação ao ritmo imposto pela experiência citadina, o *flâneur*, o observador, assemelha-se à figura do detetive, sendo-lhe característico a velocidade e apreensão rápida.

A busca por Janalice, que percorre diversos lugares, condiz com “o conteúdo social primitivo do romance policial [que] é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande” (Benjamin, 1994, p. 41). Ademais, a figura do detetive é despida da frieza e perfeição ao solucionar o caso investigado, sendo agora uma personagem comum, entre erros e acertos, que pode sofrer graves consequências ao averiguar um desaparecimento.

5.2. Janalice, Portuga e Preá: personagens sem saída?

Se no romance policial tradicional pressupõe-se um crime, geralmente o assassinato de uma personagem, e, logo, a figura do indivíduo culpado, em *Pssica* as configurações são diferentes. O enigma que move a investigação de Amadeu é o desaparecimento de Janalice, mas o leitor sabe que a personagem está viva e foi sequestrada, isto é, não há assassinato. Por conseguinte, não há apenas um culpado pelo rapto da protagonista, existe uma organização criminosa, envolvendo até grandes políticos, que lucra com o tráfico humano e a exploração sexual de mulheres. Ademais, qualquer possibilidade de justiça ou punição se dissolve quando o investigador da história se aproxima demais e é abruptamente morto.

Mas se Janalice não é assassinada, metaforicamente a personagem morre aos poucos em vida, a cada escalada de abuso, violência e escape pelo uso de substâncias ilícitas. Antes de ser raptada, uma sequência de tragédias a atinge: o

vídeo vazado pelo namorado, a falta de auxílio pelos pais e pela escola, o estupro cometido pelo namorado da tia. Por fim, o início da derrocada de estabilidade e consciência de Janalice:

> **JANALICE DEMOROU A ACOSTUMAR** a vista à escuridão. Gemeu pelos chutes que recebeu. Preferiu chorar. Compulsivamente. O que seria aquilo? Onde estava? Qual era a razão? Só podia ser engano. Era só uma guria que transara com o namorado e o pai botara de castigo. Uma mão tocou seu ombro. Deu um salto. Não! Psssh! Alguém sussurrou para que não chorasse. Não paro e pronto! Em alguns instantes, a claridade. Alguém abriu a porta. O que foi? Tô ouvindo barulho. Já falei que dou de rebenque em quem fizer barulho, caralho! Se ouvir mais uma vez, vão ficar sem a janta! Ah, mas é a princesinha que acabou de chorar. Minha filha, cala a boca e te acostuma. Chegou agora e já vai pegar porrada? Puta que pariu! Saiu batendo a porta. Escuridão. (Augusto, 2015, p. 22)

A partir do momento em que Janalice é forçada a se prostituir e, consequentemente, é inserida em um meio violento, começa um processo de desumanização e objetificação; sem poder de fala ou expressão, agora sua única utilidade é servir aos caprichos de homens poderosos: “Quando o chefe chegar, tu jantas com ele. Não, nada de vestir esses trapos. E o que vou vestir? Nada. O chefe te quer assim” (Augusto, 2015, p. 23). Em seguida, a personagem perde sua identidade, seu nome, uma parte de si: “Como é seu nome, boneca? Não respondeu. Pode dizer seu nome, ao menos? Você é muito arisca, menina. Como se chama? Janalice. Hum, Janalice. Bom, para mim, de hoje em diante, se chamará Jane” (Augusto, 2015, p. 23). Jane, então, passa a ser oferecida como a atração principal nas festas clandestinas de prostituição:

> [...] Philippe vai mostrar a atração da noite. Cheirando a leite. Trazida de Belém pelo Zé Elídio. Preparada pelo Zé para ser uma foda muito especial. Philippe, por favor, mande entrar. Quando Jane entrou naquela sala, um arrepio passou em sua coluna. Sentia como se estivesse em uma jaula de feras famintas, babando por seu corpo. (Augusto, 2015, p. 55)

Manoel Tourinhos, o Portuga, é outra vítima de psica na narrativa. Como já observado, após sua esposa ser brutalmente assassinada, o comerciante parte em busca de vingança. Caracterizado com um homem pacato, amoroso marido e querido pela vizinhança, Portuga é tomado pelo ódio, pelo desespero de perder sua amada: “Começar por onde? A vida perdeu a graça. Ficava naquele balcão, calado, o dia

inteiro. As pessoas tentaram reanimá-lo. Não. Mas ouvia. Gente que passava contava as novidades. Alguém falou que foi Tabaco, lá de Breves. Foi a galera dele. Um tal de Pitico. Manoel revive" (Augusto, 2015, p. 14). *A priori*, parecia ser um personagem incapaz de cometer um assassinato a sangue frio, porém, por se tornar vítima de uma situação que o leva ao extremo, durante o trajeto da vingança Portuga mutila e mata Tabaco, então chefe da quadrilha de ratos d'água e pai de Preá:

> Tabaco roncava na rede. Acordou afobado, tossindo, com a faca que lhe penetrara levemente a garganta. Manoel montado sobre ele. Quem foi, gajo? Quem foi que cometeu o crime? O que é, caralho? Tu sabes quem eu sou. Sei nada, porra. Então vou te lembrar. Foi tua quadrilha que atacou minha venda e esquartejou minha mulher? T'é doid'é? E eu lá sei disso, sai daqui da minha casa, não tenho nada. A faca lhe levou a orelha. Filho da puta, tu me cortou! Cala a boca, caralho! Me responde ou vai perder a outra orelha. Eu não sei! A faca ia. Não, espera. Sei lá. Sim, tá bom, foi Manel, Pedro, Calango, Pitico, Índio. Isso, esses dois. Cadê? Quem? Levou um tapa na cara. Fala, porra. A cara vermelha de raiva e vergonha do tapa na cara. Eles sumiram daqui. Nunca mais vi. A faca levou a outra orelha. Tá sangrando, porra! Chama um médico! Portuga filho da puta, eu vou te matar devagar, porra. Eu é que vou te matar. Cadê? O Índio morreu. Tu matou! Boa notícia. E o outro? Pitico? Fala, caralho! Procura ele em Soure. Na casa da tia. Pega esse filho da puta, caralho. Ele é um merda, mesmo! Em Soure. É. Me larga, porra! Tinha mais um! Tinha mais um! Ele não fez nada! Não fez nada! Só estava na rabeta, não fez nada! Quem era, porra? Fala! Pode me matar que esse não digo o nome nem pelo caralho! Então morre, filho da puta! Agora ouvia o ruído desagradável da faca penetrando em seu bucho. A vontade era de reagir, matar o Portuga, mas não havia forças. Manoel terminou. (Augusto, 2015, p. 15)

Tal acontecimento leva para a evidência um outro personagem: Jonas, conhecido pelo apelido de Preá, que após perder o pai, torna-se o chefe da quadrilha:

> Em pouco tempo, Preá assumiu a liderança do grupo que era do pai, Tabaco. Aliou-se aos membros mais jovens. Quem não gostou foi embora ou morto. Quem ficou pensou mais nos lucros. Jogador era o que ia na frente. Ganhava percentual maior por isso. Preá nos negócios. Tudo o que vinha pelo rio era avisado e ele decidia pra onde ia. Os empresários ganhavam seguro, recompravam de Preá por menores preços, e todos ficavam felizes. Nunca esqueceu os acontecimentos do assalto ao Portuga, a morte da mulher e o assassinato do pai. Tinha sempre segurança à volta. (Augusto, 2015, p. 28)

Preá, diferentemente dos outros dois personagens, já é envolvido no meio do crime por causa de seu pai. Não chegou a conhecer sua mãe e diziam que ela foi assassinada pelo marido por causa de ciúmes – ou seja, um personagem que cresce e se desenvolve em ambiente conturbado. Apesar disso, no primeiro instante, por exemplo, reluta em esfaquear Ana Maura, esposa de Portuga. Entre os demais

membros do grupo criminoso, aparenta ser o mais introvertido e não participa gratuitamente de atos violentos em meio às ações.

Janalice é quem, em momentos distintos, encanta os rivais Portuga e Preá: “Preá estava em choque. Mulher assim, só mesmo nas revistas e nos filmes pornôs. E agora estava na sua frente. Um rosto angelical, cabelos louros, corpo branquinho e aqueles seios! Não manifestou movimento, ao contrário dos outros que correram para pegar suas garotas. Eu quero essa mulher. Eu espero” (Augusto, 2015, p. 55). O êxtase que a jovem causa em Preá é tamanha ao ponto de querer comprá-la após consumar o ato sexual:

> Como é teu nome? Janalice, mas me chamam de Jane. Tu és muito linda. O que estás fazendo aqui? Fui raptada e vendida. As outras meninas nem chegam aos teus pés. Qual é a diferença? Estou aqui para ser fodida por quem quiser. Por que não foges? Como? Já pensei, mas não vi oportunidade. E se eu te comprar? Tu? Tenho dinheiro. Sei lá. Tu farias isso? Pode ser. Só porque me comeste uma vez queres me comprar? É. Gostei de ti. Tu não tens mulher? Todos esses homens têm mulher em casa. Aqui é só putaria. Tô chegando agora nessa turma. Vou te comprar. Tu queres que eu te compre? Quero voltar pra casa. Pra minha família. Me salva. Também não é assim. Se te compro, te levo pra mim. Não queres? Me salva. (Augusto, 2015, p. 57)

O encontro entre os dois personagens demonstra como a protagonista é objetificada; transformada em mercadoria, atrai apenas pela beleza, pela sexualidade. Não há uma real preocupação com ela pois já não é vista como um indivíduo, o que é comprovado quando Janalice pede para salvá-la e reencontrar a família, e Preá alega que se comprá-la, ela terá que ser somente dele. Não há salvação para Janalice.

Quando Portuga a avista pela primeira vez há uma mescla de ternura e pena pelo estado em que ela se encontra:

> Jane se afasta e se encosta em uma parede. Mesmo desgrenhada, amassada, trôpega e com a boca inchada de quem recebeu um soco, naquela manhã ela é uma deusa que de repente o céu liberou. Portuga, sem pensar, levanta e vai até lá. Oi. Silêncio. Bom dia. Silêncio. Qual é o seu nome? Nada. Posso te ajudar? Me salva, é tudo o que ela balbucia. Salvar? Do quê? Me salva. E quando o fita, seu olhar elimina todas as barreiras de Manoel Tourinho, todo o sofrimento pela morte de Ana Maura. Eu te salvo. Como é seu nome? Janalice, mas me chamam Jane. Vem um segurança. Aí, campeão, colabora conosco. O gringo não quer ninguém conversando com as mulheres. Tá bom. Olha aqui. Oferece cem reais. Só mais dois minutos. Tá. Como eu posso te salvar? Me raptaram, me venderam e agora sou uma prostituta. Isso na tua boca? Foi um soco que um miserável me deu. Filho da puta. Deus me abandonou. Só pode ser. Não acredito em mais nada. Sou

> uma fodida, sozinha no mundo. Me salva. Como? Sei lá, me compra, me leva contigo. Pra onde vocês vão agora? Pra Caiena. Caiena? É. Pra ser prostituta. Aí, campeão, tá bom pra ti. O chefe vem aí. Falou. Jane, a gente ainda vai se ver. Ela apenas olha. Está sem esperanças. (Augusto, 2015, p. 62)

Tanto no contato com Preá, quanto com Portuga, observa-se uma Janalice apática, autômata, que apenas repete “me salva”, mas nem ela acredita que realmente exista uma possibilidade de saída:

> O tempo de *Pssica* é o de um loop infinito de temporalidades: quando se pensa que as coisas podem mudar, é então que se percebe o retorno do mesmo, melhor dizendo, a repetição infinita da dor como condição imutável para determinados corpos, pois, ainda que pareça haver alguma abertura para a saída da personagem, desse círculo de matabilidade e exploração, a maquinaria de poderes reinventa-se e recria formas de neutralizar sua resistência, “nadificando-a” cada vez mais. (Autiello, 2020, p. 50)

Se durante o início da narrativa, Janalice demonstrava emoções, chorava, sentia ódio e não compreendia o motivo de se encontrar naquela situação, mais adiante, transmutou-se em uma jovem perdida na própria consciência, seu discernimento foi completamente aniquilado: “De onde tu vem? Não me lembro. Só sei que meu nome é Jane. Ao se olhar no espelho, via ninguém. Quem era aquela?” (Augusto, 2015, p. 87). Analisando a força motriz do espaço em romances como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, Bourneuf & Ouellet (1976, p. 138) destacam como as mudanças de lugares “marcam pontos de viragem da intriga e, por consequência, da composição e da curva dramática da narrativa”.

Percebe-se esse efeito na jornada de Janalice: quanto mais lugares a personagem passa, mais ela fica submersa na sucessão de violência: a escola, a casa da tia, as ruas do centro de Belém, a escuridão dos quartos em que a jogavam, a podridão das casas de prostituição. Esse quadro evidencia que “o espaço opressivo parece predominar nos romances contemporâneos. Por vezes, faz gerar ódio ou a revolta no coração duma personagem” (Bourneuf; Ouellet, 1976, p. 166). O transbordar do ódio e a revolta pelo choro reduziram Janalice ao silenciamento, à imersão no completo abismo de si mesma.

No ponto em que se aproxima o final dos três personagens, é interessante destacar que a expressão “pssica” aparece em dois momentos do romance de Edyr, marcando, justamente, a trajetória de Portuga e Preá. Em conversa com um antigo

namorado apaixonado de Ana Maura, que se torna seu aliado em busca de vingança, Manoel Tourinhos ouve o seguinte desabafo: “Eu te roguei uma praga, Portuga. Uma pssica pra vocês não serem felizes” (Augusto, 2015, p. 46). Já Preá, após uma série de adversidades e pouco antes de ser assassinado ao tentar escapar com Janalice, reflete: “Na rua, desesperado. Para onde ir? E agora? Duas esquinas adiante, sentou para pensar. Acabaram todos os sonhos. Jogaram pssica em mim. Só pode ser. Me salva, lembrou” (Augusto, 2015, p. 88). Tal qual reflete Autiello (2020, p. 46): “Quando o azar chega, não possui medida certa, ele simplesmente compele o sujeito a ir até o mais profundo desamparo”.

Apesar do trauma, ressentimento e frustração de não conseguir se vingar totalmente pela morte de Ana Maura, além dos pensamentos no aliado que foi assassinado no percurso e em Janalice, Manoel consegue reerguer sua vida, estabilizando-se profissionalmente e amorosamente.

A última aparição de Janalice, abrigada em consulado brasileiro na Guiana Francesa, para onde fora conduzida após fugir da casa de prostituição, momento em que nem mais se recordava de Preá: “Pegou Jane pelos braços. Vamos! Non, non! Sai! Sai! Não me reconheces? Ela olhava, esgazeada, e dizia que não” (Augusto, 2015, p. 89), ratifica a morte em vida da personagem: retraída, calada, perdida no corpo da adolescente que outrora existiu:

> As sucessivas brutalidades vão esfacelando a individualidade da jovem; estilisticamente, esse esfacelamento manifesta-se no sutil abandono do narrador à perspectiva de Janalice. Ao final do livro, não é mais possível acessar a subjetividade da personagem, sobretudo porque os traumas e agressões fraturam a adolescente, tornando-a incapaz de lembrar do seu passado e de sua identidade. A desgrenhada e desconhecida Jane – abrigada no consulado brasileiro na Guiana Francesa – é um fantasma, isto é, o que sobra são restos mínimos de Janalice. (Moreira, 2018, p. 2118)

Ninguém mais poderia salvar Janalice da psica que corroeu sua vida:

> Entra uma moça, branquinha, seios grandes, bem feita de corpo, com uma bandeja. Quando Portuga olha, quase dá um grito. Me salva. O que foi, amor? Nada. Essa moça. Acho que já a vi antes. Na rua, amor? Não. Não sei. Não lembro. Essa moça é Jane. Está conosco há uns três meses. Deu muito trabalho. Estava sendo perseguida. Vício em drogas. Acho que isso alterou um pouco a cabeça dela. Fala muito pouco. Pediu para ficar aqui. Faz seu trabalho. Estamos tentando legalizar seus papéis. Ah, ela é brasileira. O motorista que a trouxe até aqui lembra que ela dizia palavras em português.

> Mas aqui praticamente não fala nada. Sabe lá o que passou. Um dia, quem sabe. Portuga a encarou. Me salva. Ela olhou firmemente também. Como que uma faísca passou em seus olhos, mas, em seguida, voltaram a ser frios. É, acho que a estou confundindo mesmo. (Augusto, 2015, p. 91-92)

Como pondera Moreira (2018, p. 2117): "As monstruosidades do neoliberalismo transformam Janalice, Portuga e Preá em protagonistas fracassados diante da vida devido às crueldades que viveram, pois todos foram achacados por outros personagens. Por mais que se esforcem para acabar com seus dramas e insucessos, sempre fracassam em meio ao emaranhado de inimigos tentaculares". Infere-se que os três personagens fogem da dualidade bem *versus* mal representada na estrutura clássica do romance policial, sendo uma das possibilidades de leitura do romance de Edyr Augusto.

A multidão presente na experiência citadina aglutina os personagens em situações que fogem de seu próprio controle. Segundo Benjamin (1994), o tema da multidão impõe-se como determinante na literatura do século XIX, que se aproxima das características do romance policial:

> À literatura que se atinha aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana estava reservado um grande futuro. Essa literatura também tem a ver com as massas, mas procede de modo diferente das fisiologias. Pouco lhe importa a determinação de tipo; ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande. [...] Aqui, a massa desponta como o asilo que protege o antissocial contra os seus perseguidores. Entre todos os seus aspectos ameaçadores, este foi o que se anunciou mais prematuramente; está na origem dos romances policiais. (Benjamin, 1994, p. 38)

Na contemporaneidade, a vítima pode se tornar um assassino, o criminoso pode safar-se, retratado sem julgamento, pode não haver volta para o indivíduo constantemente violentado (em diversas esferas) pela sociedade. Não há espaço para julgar as atitudes dos personagens, pois todos fazem parte de um mesmo meio regido pela disputa de poder, corrupção, violência e sofrimento contínuo.

6. O EXPERIMENTALISMO E AS FORMAS DO REAL: AS SIMILITUDES ENTRE *ELES ERAM MUITOS CAVALOS* E *PSSICA*

Tanto o romance de Ruffato, quanto o de Edyr, assinala que a literatura não é uma cosmogonia, isto é, seu papel não é criar um mundo plenamente ordenado. Portanto, ela lida com fragmentos de vida que também cabe ao leitor ordenar segundo suas experiências.

Desse modo, Zamberlan (2015), em seu livro *Velocidade e Simultaneidade na São Paulo de Eles eram muitos cavalos*, apresenta quatro conceitos que podem ser encontrados dentro do romance de Ruffato: *romance-mural*, *romance-ruinoso*, *romance-mosaico* e *romance-caleidoscópio*. Esses conceitos foram desenvolvidos *a priori* na coletânea de ensaios *Eles eram muitos cavalos*: Uma cidade em Camadas (2007), com organização de Marguerite Itamar Harrison.

Observa-se que apesar de serem categorias de análise que focalizam o romance de Ruffato, ocasionalmente aqui serão transpostos determinados conceitos para a obra de Edyr.

A primeira concepção, de *romance-mural*, é desenvolvida pela professora Lúcia Sá (2007), que a partir do termo utilizado pelo escritor Juan Villoro, para descrever como Carlos Fuentes[1] inclui na sua escrita a percepção de várias cidades dentro de uma só, no caso a cidade do México.

Voltando a Ruffato, Sá (2007) comenta que o autor apresenta diversos fragmentos da realidade de São Paulo, pelo ponto de vista de várias classes e âmbitos, justamente para mostrar a realidade de pequenas partes que constituem um todo, peças de um mural. Isto é, a concepção de *romance-mural* abarca a inapreensibilidade da cidade, dada tamanha grandiosidade da metrópole.

Mas essa ideia é um antigo encanto dos escritores pelo mundo: a imagem de diversos traços que juntos tentam representar a complexidade da cidade, já era frequente na literatura novecentista e modernista. No modernismo, inclusive, devido a sua multiplicidade a cidade é vista como algo já internalizado ao Homem, o que obrigou artistas à procura de novas formas de linguagem e escrita que englobassem

[1] Carlos Fuentes foi um escritor (romancista, novelista e ensaísta) mexicano. De acordo com os estudos do escritor e jornalista Juan Villoro, Fuentes pretendia em sua obra *La región más transparente*, representar a cidade do México em sua grande complexidade e estrutura da metrópole.

a experiência da vida urbana principalmente na poesia modernista, o que abriu caminho para formas fragmentadas como modo de expressão. Walter Benjamin, por exemplo, percebia a necessidade do subsídio do fragmento para pensar a cidade moderna; o teórico acreditava que as imagens dialéticas, ao invés de argumentação dialética, eram o melhor caminho para isso.

Desse modo, a montagem ganha um importante destaque, visto que "a forma fragmentária da literatura e do cinema do século XX está, pois, intrinsecamente ligada à cidade moderna" (Sá, 2007, p. 93) e, também, à contemporânea. A utilização da montagem e, consequentemente, a fragmentação, eram grandes aliadas dos modernistas porque para eles a observação da cidade se passava através de diversos lugares, como o trem ou o carro, que apenas captam partes de múltiplos planos que se dão na velocidade da experiência na metrópole.

Mas se tal característica era apreciada pelos modernistas, na literatura contemporânea é predominante. Essas relações entre a grandiosidade da cidade e a forma fragmentária podem ser constatadas na obra de Ruffato, como explica Sá (2007, p. 94):

> A ideia da cidade, da sua enormidade, é dada pela multiplicação de histórias individuais - histórias diferentes que podem potencialmente se multiplicar ao infinito, como a própria cidade. Tampouco somos levados a observar a cidade pelos olhos de um *flâneur* que extrai fragmentos de passantes, vitrines, luzes, monumentos e carros. A cidade não é internalizada pelo drama de um indivíduo, mas pelos pequenos dramas de muitos indivíduos. É fragmentária precisamente porque aponta para a multiplicidade de si mesma.

Essa imagem de várias histórias entrelaçadas e vistas por diversos ângulos, resultando em fragmentos, pode ser exemplificada em "Mãe", que relata a história de uma viagem de ônibus de uma senhora, no trajeto Garanhuns-São Paulo, que irá visitar o filho:

> A velha, esbugalhada, tenaz grudada na poltrona número 3 da linha Garanhuns-São Paulo, 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 ta prestando atenção na estrada!*, devota, que a viagem termine logo, reza, nem ao banheiro pode, fica balangando sobre cabeças, e, alcançando o fedor do cubículo no rabo do corredor, nada adiantaria, embora a bexiga espremida, embora o intestino solto, *Meu Deus!,* só se alivia nas paradas, findo o sacolejo, *E agora?, Tá perto?*, **Paciência, vovó!, Ainda demora pouquinho ainda** [...]. (Ruffato, 2013, p. 15)

No trecho acima (e ao longo do mesmo capítulo), Ruffato faz uso repetido das figuras de linguagens como aliteração, assonância e onomatopeia, da utilização do negrito, itálico e sublinhado, sem ponto final ou ponto seguido de parágrafo e repetição de palavras, o que representa tanto a fragmentação da escrita e de indivíduos (percebe-se a voz do narrador, da senhora e de um passageiro do ônibus), além de apresentar cortes dignos da montagem cinematográfica. Essa aproximação entre a escrita desmembrada e aspectos da montagem também é desenvolvida por Sá (2007, p. 95):

> As experimentações tipográficas tentam compensar a linearidade natural da escrita alfabética, criando uma forma de simultaneidade que ocorre mais facilmente no teatro por meio da distribuição espacial no palco, por exemplo, ou do uso simultâneo de diferentes formas de comunicação (isto é, no teatro, dois ou mais personagens podem falar ao mesmo tempo, e além disso pode-se projetar imagens, textos, tocar música, etc).

O simultâneo de falas, característico do teatro e do contato cotidiano, também é marca da escrita de Edyr Augusto, tal qual relata Moreira (2018, p. 2110):

> [...] possui uma escrita de ritmo frenético e ágil, os diálogos das personagens estão fundidos ao ato enunciativo do narrador e ao discurso indireto livre, e a verossimilhança da narrativa é mantida pelo uso dos traços linguísticos das localidades por onde transitam os protagonistas e pelo abuso das paixões, do sexo e da violência.

O simultâneo e a ruptura sem aviso após curtas frases compõem uma narrativa veloz e alucinante como forma de retratar episódios complexos, como o momento em que Janalice é abusada sexualmente pelo namorado da tia:

> A casa em silêncio. Deita no sofá. O sono demora. Um susto. Uma respiração... Psssh. Cala a boca. A tia. Tia porra nenhuma, sussurra. A casa é minha. Tu tem de pagar pra ficar, tá? Calma. Calada. Vai pegar porrada e ainda digo que tirou onda comigo. Calada. Isso. Janalice morde a almofada. Acaba e vai. (Augusto, 2015, p. 08)

A característica de sobreposição de falas e projeção pode ser vista na narrativa de Ruffato em “A caminho”, que acompanha os pensamentos de um jovem dirigindo seu carro; a onomatopeia do instrumental da música que o personagem está ouvindo também aparece transcrita na narrativa:

há dois anos ganha dinheiro pro
o velho não vai deixar porra nenhuma pra mim
há um ano cuida do caixa-dois da corretora
vai ficar tudo pros
ela desembarca london-gatwick um anel adquirido na portobello Road
na palma da mão
é seu
londres como estava?
tum-tum-tum-tum-tum-tum-tum-tum (Ruffato, 2013, p. 15)

Desse modo, o *romance-mural* é aquele que apetece ao tema da incompletude: vozes e ações intercaladas e interrompidas dentro das narrativas formam um grande mural sobre a vivência na cidade, sendo a perspectiva da desigualdade social um dos grandes pontos, que no caso do romance de Ruffato:

> Trata-se, em parte, de um retrato realista de uma cidade onde os problemas de trânsito são de fato um assunto do dia-a-dia. Mas a estagnação do trânsito, o movimento lento que constantemente paralisa a cidade em EEMC, aponta, também, para a estagnação social. O abismo entre ricos e pobres é, pode-se dizer, um dos temas principais do livro, assim como a quase inexistente mobilidade para cima, sobretudo entre as classes mais baixas. (Sá, 2007, p. 98).

Tal temática, além das outras citadas pertencentes ao *romance-mural*, é verificada em “Vista parcial da cidade”, onde são apresentados os trabalhadores, estudantes, dentro de um transporte público, cansados, tentando até dormir em pé, enquanto a visão de fora é compartilhada com os carros no trânsito e mais frutos da desigualdade existente: mendigos, ladrões, prostitutas, entre outros.

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, 2013, p. 83)

Já sobre as considerações de Andrea Saad Hossne (2007), destaca-se o *romance-ruinoso*. A autora considera que ao tentar apresentar a questão da degradação urbana e seus frutos, Ruffato constrói uma obra que pode ser compreendida a partir de vários pontos de vista:

> É comum o leitor se perguntar diante desses textos se o que se tem em mãos é uma coletânea de contos ou romance; se os breves textos são fragmentos, capítulos, contos ou poemas em prosa; se a articulação entre eles se faz pelo tema, se há uma moldura que os enfeixe, ou se não existe propriamente articulação, mas um mero enfileirar de pequenas histórias ou de comentários eivados de lirismo ou sarcasmo. (Hossne, 2007, p. 34)

Essas múltiplas perspectivas estão ligadas por um eixo organizador que Hossne (2007) designa como sendo: o tempo (a obra acompanha a vida pela cidade de São Paulo em um 9 de maio de 2000, como já foi dito), espaço (São Paulo), enredo (a vida na cidade) e personagem (a própria cidade). Assim, com a cidade perpassando todos os elementos da obra, a concepção de *romance-ruinoso* trata a temática da degradação urbana, isto é, as consequências de um projeto falido de urbanização e modernização.

Durante esse processo, as mudanças sociais e econômicas da vida rural para a metrópole trouxeram, entre outros problemas, “concentração de renda e exclusões − barbárie” (Hossne, 2007, p. 21). Ou seja, o maior resultado foi a desigualdade causada, que não atinge somente os centros urbanos, mas principalmente aqueles que estão à margem. As consequências dessa desigualdade revelam-se em uma angústia que toca a todos, seja de forma direta ou indireta, por intermédio da violência, do desemprego, da prostituição, da marginalização.

Em *Pssica* o retrato de uma realidade marcada pela barbárie e violência é constante, como o contato de Janalice com dependentes químicos na rua: “Janalice olha em volta para homens e mulheres magros, roupas imundas, olhos vidrados. Eles também a contemplam. Vamos embora, diz Dionete. Vão para a praça. Dionete puxa um cachimbo tosco, feito de caneta Bic e lata e acende. Quer provar?” (Augusto, 2015, p. 09).

A temática da degradação urbana se sobressai na narrativa de Edyr a partir do momento em que o enredo desmitifica a representação do âmbito amazônico, como ressaltam Batista e Augusti (2022, p. 59): “ao ambientar seu romance na capital paraense, em municípios do interior do Estado do Pará e/ou em locais considerados

“paradisíacos” a atenção não recai sobre a natureza exuberante, mas sim sobre o crime e a violência, que contaminam tais locais de maneira muito similar”. Isto é, se outrora a literatura de expressão amazônica procurava uma representação amena do belo, dos mitos, da paisagem verde, agora as florestas e rios trazem violência, sangue e morte:

> Manoel volta. Agora se dá conta de todo o trauma. Perdeu Ana Maura, sua mulher, caboquinha da terra, tão linda, parceira, vinte anos que lhe aquecia o leito nas noites úmidas. Pior, ao chegar, o chamam para ver o que o rio havia trazido. Pés, mãos, a cabeça, o corpo de Ana Maura. Chorou. Não havia conforto. Só a vingança. (Augusto, 2015, p. 14)

Em outro momento, Amadeu se encontra com um bispo que reside em Melgaço, no Marajó, e busca denunciar as calamidades que ocorrem na região. O presbítero relata como a pobreza e a impunidade culmina em uma série de problemáticas sociais, como a prostituição de crianças:

> O bispo estava na igreja, batizando. Meu filho, você sabe que estou prometido para morir. A qualquer momento una bala me mata. Mas não vou me calar. Essa región não tem lei. Aqui mesmo, em Melgaço, Portel, Breves, há boates, todas com quartos, quartinhos, só espacio para una cama. As meninas são vendidas. E ainda há pais que vendem sus hijas porque estão com fome. Vendem por quinhentos reais, no meio de la calle. Tem niños se vendendo por três reais à vista de todos, nada escondido. Sabe o que es pior? Prefeito, vereadores, empresários, formam una quadrilha. Pagam alto para deflorar as virgens! Um horor! (Augusto, 2015, p. 38)

Percebe-se, assim, a semelhança entre as considerações de Hossne (2007) e Sá (2007): a temática da violência incendeia a literatura contemporânea. A violência da cidade-personagem que “permeia todas as relações, não apenas sob a forma explícita do crime − violência que é, pois, uma espécie de elemento unificador da narrativa, mesmo aquela que nem sempre é visível em um primeiro olhar” (Hossne, 2007, p. 35). Essa violência “implícita” pode ser constatada em “Pelo telefone”, que mostra uma esposa traída deixando diversas mensagens na caixa postal da amante do marido. O que se inicia com vários xingamentos, termina com conselho. É retratada uma mulher que coloca, primeiramente, toda a culpa na amante pela desconstrução de seu casamento, enquanto mostra que a própria convivência com o marido é tóxica e prejudicial. Ela é infeliz, mas, mesmo assim, não quer perdê-lo:

> *(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! [...] Então... então você vai descobrir quem é... de verdade... a pessoa que... a pessoa que está dormindo com você... (Ruffato, 2013, p. 49)

Desse modo, de acordo com Hossne (2007), a escrita de Ruffato apresenta três traços principais: colagens, simultaneidade e acumulação − sobre a qual Zamberlan (2015, p. 70) disserta: "edifica-se, assim, uma estética do acúmulo na qual a repetição e a enumeração são seus agentes fundamentais. A repetição se vislumbra pela fabricação industrial serializante e a enumeração pela tentativa de dar conta da pluralidade".

A repetição é um aspecto primordial nos capítulos "Fraldas" e "Aquela mulher". No primeiro, que se desenrola na observação de um segurança sobre um homem no supermercado, ambos são identificados por uma frase-definição que é reiterada continuamente. O funcionário do supermercado é o "segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável, dentro do terno preto" (Ruffato, 2001, p. 49), enquanto o outro homem é o "negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto falha nos dentes da frente" (Ruffato, 2001, p. 49). São sujeitos sem individualidade, determinados por suas aparências e representações na sociedade. No segundo caso, a protagonista de "Aquela mulher" é identificada repetidamente como "aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi" (Ruffato, 2001, p. 62), uma mãe que ficou psicologicamente abalada e mentalmente instável após o desaparecimento da filha.

O sucessivo uso de repetição, colagens, simultaneidade e acumulação funciona como subsídio para marcar a experiência citadina através da escrita, seja em Ruffato, seja em Edyr, como expõe Autiello (2020, p. 48) sobre *Pssica*:

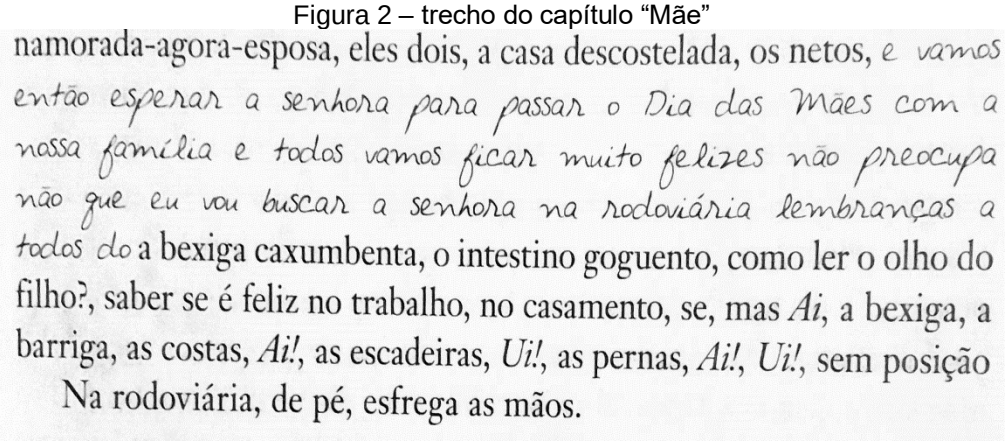
> A linguagem é ágil e o padrão rítmico é veloz. Os diálogos são bem construídos e estruturalmente pensados para atender à velocidade da narrativa, eliminando a utilização clássica de travessões ou aspas para indicar os discursos diretos. Inevitável é fazer aqui a comparação desta velocidade com a sensação de insegurança, como a fuga constante de tudo a passos apressados com os quais se tenta fugir de um possível evento ruim, por conta do abandono à (má)sorte (*pssica*?) ao qual, muitas vezes, as pessoas estão subordinadas, nas cidades brasileiras.

No capítulo “Mãe”, já citado, é possível identificar a simultaneidade de vozes, dos elementos dentro e fora do ônibus, a colagem com a presença da caligrafia de uma carta do filho que a senhora relembra (que entrecorta a narrativa), a repetição do “zuuuummmm” do motor e o “cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado” ao longo da viagem. Ocorre ainda a enumeração em “Na ponta do dedo (1)”, que lista vagas de emprego, e em “Uma estante”, que enumera vários títulos de livros em sequência. Em “Da última vez” um homem relata a crise em seu casamento, com repetições e enumeração:

> 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,
> tínhamos de sair dali (Ruffato, 2013, p. 109)

A mesma técnica da colagem da carta presente em “Mãe” surge em “A espera” e “Carta”, onde se tem a transposição da grafia dos personagens.

Figura 2 – trecho do capítulo “Mãe”


namorada-agora-esposa, eles dois, a casa descostelada, os netos, e vamos então esperar a senhora para passar o Dia das Mães com a nossa família e todos vamos ficar muito felizes não preocupa não que eu vou buscar a senhora na rodoviária lembranças a todos do a bexiga caxumbenta, o intestino goguento, como ler o olho do filho?, saber se é feliz no trabalho, no casamento, se, mas *Ai*, a bexiga, a barriga, as costas, *Ai!*, as escadeiras, *Ui!*, as pernas, *Ai!*, *Ui!*, sem posição
Na rodoviária, de pé, esfrega as mãos.

Fonte: Ruffato, 2001, p. 19

Em *Pssica* a colagem surge por meio da introdução da imprensa. No romance policial contemporâneo é fundamental a presença da imprensa, “já que ela supervisiona a investigação exigindo que os mistérios ao redor do crime sejam resolvidos o mais breve possível e apontando possíveis culpados enquanto isso não ocorre” (Massi, 2011, p. 59). Assim, há o radialista Orlando Urubu, personagem que surge em outras narrativas de Edyr Augusto. Ao lado de um certo sensacionalismo conhecido do jornalismo policial, Orlando é um personagem que denuncia

publicamente um esquema de crimes que os políticos querem acobertar. Autiello (2020) ressalta que determinadas características do romance de Edyr remontam ao jornalístico:

> [...] não se pode abandonar vez por outra a sensação de estar lendo uma reportagem sobre o estado de abandono da região e as consequências socioeconômicas que isso traz, impressão reforçada por uma linguagem ágil, pela exposição de assuntos, pelas frases iniciais de cada capítulo em negrito, que se assemelham aos destaques gráficos dados aos títulos de matérias jornalísticas. (Autiello, 2020, p. 49)

As novidades noticiadas por Orlando aparecem no texto, como já dito, na forma de colagem jornalística, com a intervenção da reportagem e plantão de notícias circulados em seu programa de rádio.

Ao citar a questão da acumulação, o amontoado que forma uma estrutura que parece se abrir como uma arena, Hossne (2007) prefere distanciar tal característica da montagem cinematográfica, posto que não é uma justaposição de blocos e junção de imagem; acumular é a "experiência do precário". Entretanto, analisando pelo ponto de vista e foco narrativo, as noções de fragmentos e montagem voltam à tona, como, segundo a autora, ocorre em clássicos como *Ulysses* (1922) ou *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924). Ao se mirar um desenho, um *frame*, da leitura de um romance, percebe-se "a presença de locais diversos que estabelecem entre si relações de simetria ou de contraste, de atracção, de tensão ou de repulsão" (Bourneuf; Ouellet, 1976, p. 132).

Portanto, apesar de a obra de Ruffato não ter um único narrador, o ponto de vista do marginalizado, do proletariado, daqueles que são mais atingidos pelo processo de degradação urbana, é o que estabiliza o seu foco, sendo "um texto que, como conjunto articulado e pelo procedimento de acumulação, remete ao romance parecendo mesmo sua ruína" (Hossne, 2007, p. 39).

A propósito da questão acerca das relações de simetria ou contraste e pontos de vista em um romance, é interessante ressaltar uma diferença primordial que condiciona as narrativas analisadas: há uma certa esperança e poeticidade na obra de Ruffato que é praticamente inexistente na escrita de Edyr. No episódio "De cor", por exemplo, em que é retratada a habilidade de um menino com conhecimentos

geográficos, apesar de ter abandonado os estudos para trabalhar e ajudar economicamente o pai:

> — Ele sabe onde ficam todas as cidades do Brasil, o pai argumenta. Tem um mapa na cabeça, o peste. — Todas? — Todas! O conhecido-de-vista então para, vira-se, mira o letreiro do ônibus que passa velozmente, *Merda!*, não consegue ler, *Muito rápido... Merda!* Envergonhado, pensa, *Alagoinhas*, o nome de sua cidade, "Alagoinhas", *Essa, esse não acerta*. — Bahia, o menino responde, displicente. — É Bahia?, o pai indaga, pressuroso. — É, o rapaz acede, contrariado. (Ruffato, 2001, p. 16)

Posteriormente reconhecendo a habilidade do menino, o rapaz sugere ao pai que o leve à televisão: "— 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, 2001, p. 17). O termo "televisão" em itálico, como se fosse uma palavra rondando os pensamentos do pai, que caminha ao lado do filho em direção ao centro, denota um resquício de uma nova oportunidade, uma forma de poder ter uma vida melhor.

Já em *Pssica* há uma sucessão de tragédias que acomete todos os personagens: Amadeu e Preá morrem abruptamente, Janalice fica com a mente definitivamente comprometida, sendo Portuga o único a ter alguma chance, embora continue marcado pelo rastro de devastação: "Na volta, Portuga olhava a janela. Passava aquela floresta imensa e ele pensava no tanto que havia vivido e em Jane" (Augusto, 2015, p. 92).

Para além dos conceitos de *romance-mural* e *romance-ruinoso*, há a concepção de *romance-mosaico*, que se assemelha às outras pela marca narrativa da fragmentação. Mosaico representa o romance construído pelo conjunto de pequenas peças, da montagem com recortes, fragmentos que formam a ideia central – o grande mosaico da condição humana. Levando em consideração essa estrutura, Giovanni Ricciardi (2007) relaciona o *romance-mosaico* à construção de *Eles eram muitos cavalos*:

> A construção narrativa [...] lembra um grande e colorido polítpico, o típico quadro medieval, que tem na parte central a figura de um santo ou de Jesus Cristo ou de Nossa Senhora ou de um bem-aventurado, rodeada por cenas e quadros e figuras menores contando acontecimentos, episódios e milagres

> de sua vida. Em nosso caso, a figura central é a cidade de São Paulo rodeada e vivificada por estórias e personagens paulistanos [...] (Ricciardi, 2007, p. 49)

Ressaltando a questão do ponto de vista, tratado também por Hossne (2007) no seu *romance-ruinoso*, Ricciardi (2007) pontua que a voz do trabalhador, do indivíduo marginalizado, é algo recorrente nas obras de Luiz Ruffato, "de Cataguases, onde o autor nasceu, desloca-se agora para São Paulo. Muda a cidade, não muda o olhar" (Ricciardi, 2007, p. 49). Dessa forma, Ricciardi (2007), alinhado a Hossne (2007), também destaca a característica da enumeração na escrita ruffatiana, marcas deixadas pelo modernismo e, principalmente, pela prosa de Oswald de Andrade, além do concretismo e outras influências. O traço da enumeração é fundamental no capítulo "Uma copa", dele se faz uso para descrever todo o ambiente, além de demonstrar, como no trecho abaixo, as marcas do consumismo de aparelhos tecnológicos:

> Uma poltrona, napa marrom
> Um rack, madeira aglomerada castanha-clara, sustenta
> um três-em-um Frahm
> um toca-cedê Philips laser CD Player 165
> um catálogo telefônico
> um aparelho telefônico Ibratel
> duas fotografias:
> um menino, dois, três anos
> enfiado
> num macaquinho azul estampas amarelas
> enfiado
> numa roupa leão-da-Parmalat (Ruffato, 2013, p. 59)

Assim, o autor pondera que a linguagem de Ruffato, sua grande inovação, está "enraizada na tradição modernista, uma linguagem que é espelho de uma condição humana e social desvairada e esquizofrênica" (Ricciardi, 2007, p. 50), como se pode ver em "Insônia", que apresenta um fluxo de pensamento do indivíduo imerso na cidade, tendo diversos *flashes* de sua vida e do ambiente que o rodeia, até finalmente dormir:

> [...] merda, amanhã compromissos, freio do carro, óleo, do you wanna dance?, festinha, maia aparecida albino, loura, cara de sono, sol quente, chácara, monte de areia, pedra britada, gol, traves de chinelos, grupo escolar fláviadutra, rio pomba, vila teresa de baixo versus vila teresa de cima, maria rita, maria rita, anúncio no jornal, procura-se maria rita, bairro-jardim, favela, campo brasil, poeira, lama, estão lááááá no campinho jogando bola, dinim preso, está fodido, virou bandido. (Ruffato, 2013, p. 122)

Algo recorrente nas considerações dos três estudiosos até agora comentados, além da fragmentação, é a temática da violência e desigualdade. Em “Brabeza” é mostrado um jovem que procura um presente para sua mãe: um rádio-gravador. Mas não tem dinheiro, mora sozinho com a mãe doente, decide roubar, apesar de não se orgulhar disso: “experiência pouca, vergonha de roubar, fica alembrando a mãe, maginando, se ela desconfia, hum, nossa senhora!, o fim, capaz de morrer, desgostosa” (Ruffato, 2013, p. 39).

Em meio à loucura que é a vida contemporânea na metrópole, a “prosa adapta-se melhor aos períodos de reflexão, de estabilização, de labuta cotidiana” (Ricciardi, 2007, p. 51), características encontradas em “Negócio”. As aparências e dualidades da cidade são expostas, enquanto um homem rico (por vias ilegais) está em seu carro blindado, o outro lado é repleto de desigualdade; um retrato da divisão existente que desencadeia mais pobreza e violência:

> 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 desfilados uma caixa de copos de água mineral; outro, ensonado bebê ao colo, exige esmolas; rodinho e balde em garras subnutridas disputam para-brisas; adolescentes coxas sorridentes impingem propagandas de imóveis. (Ruffato, 2013, p. 54)

Por fim, contempla-se o *romance-caleidoscópio* de Helder Macedo (2007). Como é notável, termos como “mural”, “ruinoso” e “mosaico” transmitem a imagem de algo constituído de diversas partes, fragmentos; e não é diferente com “caleidoscópio”, aparelho ótico formado com pequenos pedaços de vidro com várias cores, que resultam em movimentos com combinações diversas, muitas perspectivas. Todos os autores são unificados na visão fragmentada que a leitura de *Eles eram muitos cavalos* causa, enquanto Macedo (2007) aponta a (in)classificação da obra.

Interessante notar que Autiello (2020) destaca a mescla que *Pssica* possui em sua composição, indo além da estrutura tradicional de romance: é “um amálgama de gêneros, um romance que parece uma novela, que se assemelha a uma reportagem em tom de crônica” (Autiello, 2020, p. 49). Corroborando essa perspectiva, Belo *et al* (2022, p. 04) argumenta que “por mais que haja um gênero discursivo, também se

mescla a elementos de outros gêneros, como a crônica, o diálogo, o inquérito, a notícia de jornal etc. O romance de Edyr pende, também, para o dramático/cênico".

A literatura contemporânea apresenta o hibridismo permeada por procedimentos cinematográficos e enfoques realistas. Macedo (2007) afirma que muito se discutiu sobre a natureza do realismo em romances, o que levou à criação das bases para procedimentos como enquadramento, corte e montagem, sendo "evidente que o portátil 'espelho' autoral só pode refletir aquilo que enquadra, e que enquadrar pressupõe uma seleção que elimina os outros fatos ou acontecimentos, porventura não menos significativos, que não estão sendo refletidos e mostrados" (Macedo, 2007, p. 54). Ao lado da montagem estão características como a simultaneidade e justaposição de fragmentos, sendo tais aspectos encontrados em diversos momentos em *Eles eram muitos cavalos*, como na narrativa "Fran", sobre uma mulher que tenta resolver seus problemas com álcool, enquanto sua carreira de atriz não deslancha:

> [...] atira-se novamente no sofá, beberica uma terceira dose de uísque-caubói, verifica a campainha do telefone, *Está alta sim*, *no máximo*, 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, 2013, p. 33)

Desse modo, apesar das dúvidas que surgem diante do esforço de tentar definir *Eles eram muitos cavalos*, Macedo (2007) diz que é uma obra que só poderia ser feita no pós-modernismo, e mais, utiliza uma escrita pós-cinematográfica, "tudo acontece como se fosse ao vivo resultando em uma obra mais realista do que a literatura realista alguma vez havia sido" (Macedo, 2007, p. 53-54).

Nesse contexto, é importante compreender as relações entre os conceitos de modernismo e pós-modernismo, como corrente estética, que influenciaram a narrativa contemporânea, segundo Pereira (2011, p. 253): "Em linhas gerais, o emprego de ironia e paródia, o experimentalismo formal, por meio da ruptura com a sintaxe tradicional, em textos fragmentários com múltiplos sentidos, o gosto pela transgressão são algumas das marcas do texto moderno. Vale o mesmo para componentes temáticos como a problematização do real [...]".

Na contemporaneidade, partindo dos romances aqui analisados, percebe-se a preocupação não apenas com a característica do experimentalismo, destacada nas categorias de romance mural, ruinoso, mosaico e caleidoscópio, mas, também, da problematização do real. Levando em consideração que diversos textos críticos abordam a representação da realidade das cidades, do meio urbano em *Eles eram muitos cavalos* e *Pssica*, examine-se a diversidade presente para responder os questionamentos acerca dos novos enfoques de realismo e quais realidades são essas. É importante que se reflita, primeiramente, sobre o romance e a ficção contemporânea e, posteriormente, faça-se a análise das formas contemporâneas de realismo na literatura, dentre elas o *hiper-realismo* ou *realismo traumático*, *realismo refratado* e *realismo indexical*.

Partindo da visão de Magris (2009), não se pode imaginar o romance sem o mundo moderno, posto que “o romance *é* o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem este, como a onda sem mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto” (Magris, 2009, p. 3).

Isto é, o romance cresce e acompanha os movimentos da sociedade, do mundo que o engloba e é por esse motivo que o romance marca e define a sociedade que o abraça, suas ideologias. Desse modo, “o próprio homem, pouco a pouco ou seja, suas paixões, suas percepções, sua consciência, sua lógica, seu ser , surgirá mutável em sua essência, e mutável surgem, por conseguinte, os próprios cânones e ideais de poesia e beleza” (Magris, 2009, p. 5).

Dessa forma, na perspectiva contemporânea, é necessário compreender que o modernismo nasceu justamente em meio a um espaço desajustado, com a problematização do real e dedicação na experimentação, tornando a cidade o ponto de destaque do romance atual, consoante a ideia de Magris (2009, p. 7):

> O romance nasce dessa desconexão e a reproduz. Ele é urbano e a grande cidade moderna, emblema do moderno, logo aparece como alegoria da caducidade, de um tumultuoso progresso, que transforma o mundo e constrói realidades ciclópicas, mas também e sobretudo acumula ruínas.

É a partir daí que o romance procura demonstrar na escrita narrativa o caos vivido no meio urbano, a desagregação social. Em muitos romances, “a complexidade,

a organização, a desconexão e o caleidoscópio da vida na metrópole tornam-se montagem e colagem narrativa, estilo e respiro da narração" (Magris, 2009, p. 13).

Muito da obra de Ruffato, por exemplo, partiu do que ele mesmo via e anotava pelas ruas de São Paulo, transformando o visual em textual, elaborando formas de representar o real. Em entrevista para o jornal *O Globo* (2003), o autor relata que, de seu ponto de vista:

> [...] para levar à frente um projeto de aproximação da realidade do Brasil de hoje, torna-se necessária a invenção de novas formas de apreensão dessa realidade. Escrever romances baseando-se nas premissas do século XIX para descrever o caos do século XXI me parece um contrassenso. Por isso, acredito na busca de novas formas de expressão, em que a literatura dialoga com outras artes (música, artes plásticas, teatro, cinema, etc.) e tecnologias (internet, por exemplo) para a criação de uma linguagem que exprima esse novo indivíduo. (Ruffato, 2003, n.p)

Assim, o romance contemporâneo, através de distintas estruturas e métodos de escrita que compõem a narrativa, tem gosto por mostrar a cidade em seu caos cotidiano; tudo isso pode ser encontrado na obra de Ruffato. No capítulo "assim", são retratadas as diferenças de classe, aparentemente, sob as visões de diferentes personagens:

> - não sou insensível à questão social *irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteiras homens-sanduíche cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de* a mão os cabelos ralos percorre (**minha mãe punha luvas, chapéu, salto-alto para passear no viaduto do chá, eu, menino, pequenininho mesmo, corria na**) 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, 2013, p. 33)

Pode-se perceber que com a riqueza da utilização de discurso direto, itálico, parênteses, negrito e tamanho de fontes diferentes e falas cortadas que são postas diretamente, Ruffato consegue transpor não somente várias visões sobre o meio social, mas também os problemas que vieram acompanhando a estrutura da sociedade contemporânea: o trabalho informal, a bandidagem, o crescimento das favelas e presídios, o apagamento da memória presente em um prédio antigo, em razão de sua transformação em apartamentos de classe média com visual moderno.

Portanto, com a valorização da cidade na temática literária, outros aspectos ligados a ela também começaram a crescer, como a violência, que se mostra de várias formas, como no trecho a seguir de *Pssica*:

> Nas balsas, havia seguranças e policiais. Por isso Jogador passou a faca no pescoço do primeiro e saiu carregando o corpo, mostrando a cabeça pendendo, quase decepada. E aí, quem vai ser o próximo? Ninguém vai sair vivo daqui. Melhor desistir. Os guardas e os seguranças olharam em volta e estavam cercados. Loro deu um tiro na barriga de um. Não gosto de macho me olhando. Olha pro chão! Olha pro chão, caralho! Joga as armas, se quiser ficar vivo! Jogaram. (Augusto, 2015, p. 28-29)

E a descrição do cenário que abriga corpos assassinados no capítulo “Chacina nº 41”:

> O que exalava dos corpos era azedume de suor embaralhado ao doceamargo do medo. Pedaços de chumbo ricocheteavam na parede da oficina-mecânica arrancando lascas do enorme Aírton Senna grafitado - mais tarde, a polícia técnica colheria vinte e três cápsulas calibre 380. O sangue borbotava das várias perfurações na pele formando no chão uma mancha vermelho-escura que, espraiando-se pela calçada, decaía na direção da guia, quando reduzia-se a dois débeis fiozinhos que, mal alcançavam a rua descalça, morriam absorvidos pela terra. (Ruffato, 2013, p. 26)

Os dois episódios supracitados não são diferentes do que estamos acostumados a ver na televisão, nos noticiários, nas fotos dos jornais, diariamente, de modo sensacionalista, que Schøllhammer (2013) chama de uma espécie de *reality show* promovido pela mídia, que distorce, banaliza e esvazia a violência. Diferente dessa abordagem midiática que não apresenta um cenário capaz de despertar intervenção ou mudança, a literatura contemporânea procura comunicar a violência não de modo pretensamente neutra, não simplesmente para divulgá-la, mas como forma “de ressimbolizá-la e de reverbalizá-la” (Schøllhammer, 2013, p. 45).

Como no capítulo “O velho contínuo”, em que, numa conversa entre marido e mulher, pode-se verificar como cada um reage a um tiroteio que estava ocorrendo, um misto de frieza e pânico:

> [...] *a patroa ligou há pouco... está um tiroteio danado lá na rua de casa... ela estava falando encolhidinha atrás do sofá que encostou na parede pra não ficar zumbindo bala perdida na cabeça dela... ligou preocupada, coitada... falou pra eu não aparecer lá hoje de terno-e gravata... alguém pode me confundir... achar que sou delegado... eu pensei cá com meus botões, que besteira! eu lá tenho cara de delegado? mas, coitada, eu entendo... ela está*

> *certa... quê que eu vou fazer? vou pendurar o paletó na cadeira... enfio a gravata no bolso...largo aí... que mal faz? não vai sumir... amanhã torno a vestir... não custa nada agradar à patroa... ela está velha, coitada... e a gente...* (Ruffato, 2013, p. 55)

Em *Pssica* há a frieza do abusador e o abalo psicológico sofrido pela vítima em perspectiva:

> Janalice pulou da cama. Tentou esconder-se no banheiro. Não tinha porta. Aquele homem foi chegando lentamente. Senhor do lugar. Encolheu-se junto a uma parede. Gritou nome de santos. Dos pais. Ele a levantou, chorando. Aquele cheiro, nunca mais esqueceria. E tinha muita força. Deitou-a no chão e a possuiu violentamente. Serviu-se à vontade. Janalice sentiu dor, humilhação, impotência. Tentou resistir. Fechou os olhos. Pensou no namorado. Nos amigos. Na mãe. Acabou. [...] Nua, Janalice – ou Jane, de agora em diante – sentiu-se completamente só no mundo e sem nenhuma chance. O que fizera para merecer isso? Encolheu-se em um canto e chorou. (Agusto, 2015, p. 24)

Dessa forma, pode-se afirmar que um tipo de realismo frequente nas obras de Ruffato e Edyr é o *hiper-realismo.* Segundo Pellegrini (2001, p. 8) “as cidades inchadas e a favelização das periferias, gerando legiões de excluídos que rapidamente se tornam marginais, é o tema ideal para o *hiper-realismo* pós-moderno, vazado numa brutalidade suja inescapável e numa ausência de afeto quase obscenas”. Isto é, em meio à multiplicidade da violência exacerbada experienciada na cidade, esta definição de realismo é correlacionada ao aspecto ligado às diversas focalizações narrativas e toda fragmentação, enumeração e acúmulo já mencionadas.

Procurando apresentar um conceito mais aprofundado sobre o *hiper-realismo*, a autora propõe a seguinte questão:

> O que está em jogo nesse novo realismo feroz – neo-realismo, hiper-realismo ou ultra-realismo, como já foi chamado – não é apenas o modo como as coisas são construídas enquanto linguagem, mas também o que elas são; sendo um estilo, esse realismo está funcionalmente ligado a um objetivo cuja referência é concreta; assim, o objetivo da mimesis aqui tanto pode ser a indignação, a denúncia, o protesto, a contestação, quanto a constatação desinteressada ou interesseira e, na pior das hipóteses, cínica. (Pellegrini, 2005, p. 139)

O *hiper-realismo*, de acordo com Schøllhammer (2009, p. 72) é “simultaneamente referencial e simulacral, pois cria imagens literárias que estão conectadas à realidade, mas também desconectadas e artificiais, afetivas e frias, críticas e complacentes”. Para Hal Foster, citado por Schøllhammer (2009), a junção do referencial com o simulacro, é denominada *realismo traumático*, em que “a

representação nos guarda e protege contra o real em sua manifestação mais concreta (violência, sofrimento e morte) e, num mesmo golpe, indica e aponta para o real, na recriação de alguns de seus efeitos como efeitos estéticos" (Schøllhammer, 2009, p. 72 - 73).

A arte ligada a temáticas mais pesadas, como morte e sexo, e expostas de modo chocante, adveio principalmente do final do século XX, como nas fotografias de Andrés Serrano, citado por Schøllhammer como um grande exemplo de hiper-realismo, em que o artista estadunidense apresenta imagens que mesclam cadáveres, religiosidade, sexualidade, indivíduos marginalizados e uso de fluidos corporais para criação da arte sob um olhar cru - um encontro chocante ao real.

Entretanto, apesar de ser facilmente encontrado nas artes plásticas justamente pelo seu caráter visual, o realismo do choque foi disseminado pela literatura, visto que é "uma produção artística que abandona a distância da realidade e se propõe um encontro com ela no seu aspecto mais cru, abrindo caminho através de linguagens e imagens, através do simbólico e do imaginário em direção a um encontro impossível com o real" (Schøllhammer, 2012, p. 134).

Essa descrição de Schøllhammer pode ser comparada ao que ocorre no capítulo "Ratos", em que há a narrativa de uma família que mora nas ruas, marcados não só pela pobreza, mas pelo abuso sexual, prostituição e drogas. No início do texto apresenta-se a "interação" dos ratos nas ruas com um bebê, a mais nova da família:

> Um rato, de pé sobre as patinhas traseiras, rilha uma casquinha de pão, observando os companheiros que se espalham nervosos por sobre a imundície, como personagens de um videogame. Outro, mais ousado, experimenta mastigar um pedaço de pano emplastrado 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. (Ruffato, 2013, p. 20)

O ataque de ratos d'água a uma embarcação no quinto capítulo de *Pssica* atesta o realismo traumático por meio de criminosos que não se contentam em apenas roubar suas vítimas, faz parte na ação a violência, o estupro, a humilhação perante a impotência de defesa:

> No convés, Jogador reinava. Os outros recolhiam as posses dos passageiros. Mael gostou de uma mulher que estava com o marido. Quer morrer? Não te mexe. Vê como se fode uma boceta! Seu merda! Vem cá, caralho! Rasgou a roupa da mulher. Empurrou-a de cara na parede. Ela chorava. Meu pau vai te fazer parar de chorar. Meteu de uma vez. O marido lagrimava de raiva. Ele se serviu. Ela aguentou calada. Os olhos no marido. Porra, caralho. Égua da mulher escrota! Os outros riam. Mael se empolgou. Já fodeste uma prenha, Dezenove? Sabe de nada! Olha aquela. Vai lá e fode ela. Vai que eu quero ver. Vai gelar? Vai gelar? Tu vai é ver. Dezenove foi lá. Puxou a mulher para o meio. Uma criança chorou. Segura aí, senão vou matar. Ele a penetrou no chão e, ao final, deu-lhe um chute na barriga. (Augusto, 2015, p. 27-28)

Outro momento brutal no romance de Edyr é a denúncia da exploração sexual infantil, estupro e incesto, narrado em um diálogo que assusta pela neutralidade dos personagens perante tamanha crueldade:

> Chega uma garota. Pergunta aí pro alemão se ele não quer foder. Faço pra ele por cinquenta reais. Égua! Assim tu estás querendo te aproveitar. Pera lá. Porra, o cara paga em dólar, né? Não, faz por vinte que tá bom. Nem fodendo. Trinta, então. Quantos anos ela tem? Doze. Muito criança. Já fode pra caralho, meu! É minha filha. Quem fodeu primeiro fui eu. Tu és o pai? Que é que tem? Eu criei, alimentei, fui o primeiro a provar desse xiri aí. Não é, Marluce? A criança concorda e ri. Tu qué fodê? Pergunta. (Augusto, 2015, p. 42).

Já Pellegrini (2007) introduz a ideia de *realismo refratado*, que é a fragmentação da narrativa, ao lado de outros aspectos, como forma de representar a realidade, dessa maneira, “traduzindo as condições específicas da sociedade brasileira contemporânea: caos urbano, desigualdade social, abandono do campo, empobrecimento das classes médias, violência crescente” (Pellegrini, 2007, p. 139).

Essa perspectiva pode ser vista em “Regime”: a história inicialmente narra sobre uma garota insatisfeita com sua aparência, no meio introduz a visão de um assaltante e, por fim, o crime acontecendo:

> [...] o cano do revólver na sua testa o rapaz voz engrolada *Enfia o dinheiro aqui,anda!* um saco plástico do Carrefour meio pão de cachorro-quente meia salsicha atravancando a língua o molho de tomate escorrendo vermelho pelo canto da boca vermelha a mão inútil sobre o tampo da mesa a gaveta fechada vazia hirta olhos esbugalhados *Enfia o dinheiro aqui,porra!* impaciente mãos estragadas trêmulas lábios insanguíneos gotas merejando na testa um latido inseguro *Vamos, porra!* a voz de alguém na cobertura a máquina-de-costura industrial se cala um ganido a falta de ar o gatilho plec (Ruffato, 2013, p. 67)

Já o realismo refratado em *Pssica* se observa por meio dos recursos narrativos e linguísticos que permitem a paulatina inserção da fala de uma personagem no transcurso de outra, da linguagem que imprime a teatralidade da polifonia de falas, da velocidade de uma experiência em meio a violência que não viabiliza sossego: “as falas das personagens são incorporadas ao parágrafo de narração, as frases curtas e a pontuação auxiliam no revezamento entre a voz do narrador e a dos personagens. Esses recursos criam uma performance visual, veloz e, propositalmente, desordenada” (Belo *et al*, 2022, p. 06-07). Como pode ser verificado no trecho em que Janalice é raptada:

> Uma Kombi com vidros negros encosta. O coroa e Dionete a seguram pelos braços. Abrem a porta. Ela está dentro da Kombi. O que é isso? Leva um murrão nos seios e cai. Alguém diz: Valeu! O carro arranca, balançando nos buracos. O que é isso? Um chute na bunda. Cala a boca. Mas. Cala a boca, caralho! Não dava pra ver pelos vidros aonde estava indo. Fechou os olhos, se encolheu e chorou. (Augusto, 2015, p. 11)

Outra forma de realismo que se pode observar em *Eles eram muitos cavalos e Pssica*, explicado por Schøllhammer (2012), é o *indexical*, que diz respeito ao realismo que ou vem de índices, de imagens ou tenta mesclar a percepção visual dentro do texto:

> Assim como a fotografia funciona como índice não representativo de contextualidade, a inclusão de nomes próprios, de citações, cartas, desenhos, textos de músicas e outras miscelâneas criam uma espécie de Realismo textual que desequilibra a relação entre ficção e documento. São todos elementos de uma indexação do relato, são índices reais que projetam sua própria sombra no texto e permitem a passagem de um Realismo descritivo para um indexical. (Schøllhammer, 2012, p. 141)

O *realismo indexical* é uma forma de representar a contemporaneidade pela fragmentação, velocidade e junção de diversas informações cotidianas que constituem a experiência da vida na cidade, “os olhos dos habitantes, leitores da cidade, estão num processo de fusão visual, compactando uma multiplicidade de gestos e movimentos, de imagens, no ato de ver/ler a realidade urbana” (Gomes, 2000, p. 65). As vozes que aparecem entre os fragmentos são inclusões de índices da realidade, são elementos encontrados entre as ruínas urbanas. Schøllhammer

(2012) inclusive cita Ruffato para exemplificar a questão do *realismo indexical*, dizendo que este escreveu *Eles eram muitos cavalos*:

> [...] a partir de caminhadas nas ruas de São Paulo durante as quais colecionava e anotava tudo o que encontrava — textos diversos, publicidades, santinhos, cardápios, falas, anúncios eróticos, advertências e imagens. Quando chegava em casa era só converter essa coleção de fragmentos e índices em texto, mantendo a estrutura caótica e fragmentada e inconclusa dentro de uma escrita criativa que tende a ser uma precipitação do real, um coágulo insolúvel de realidade dentro da representação simbólica. (Schølhammer, 2012, p. 142)

Semelhante é a visão de Edyr Augusto, em entrevista para o *Estadão*, ao revelar como realiza a composição de suas narrativas:

> Sou da cidade. Gosto do urbano", observa Edyr. "Minha literatura reflete isso. Esse choque entre essas pessoas que vêm do interior para a cidade grande e vão se adaptando ou não a isso. Moro no centro da cidade, e meu escritório fica a 300 metros. Ando todos os dias, indo e vindo. Conheço toda a fauna que me cerca. Craqueiros, engraxates, camelôs, 'olhadores' de carros, motoristas de táxi, ladrões, prostitutas e rappers. Falo com todos. Ouço conversas. Observo sua ação no dia a dia. (Augusto, 2015, n.p)

Partindo das discussões entrelaçadas sobre um realismo que beira o brutal, no sentido de analisar, agredir e protestar, Bosi (1994), inspirado no trabalho de Lucien Goldmann, que desenvolveu uma abordagem genético-estrutural do romance moderno a partir das relações de tensão entre escritor e sociedade, propõe a classificação de quatro vertentes de romance: *romances de tensão mínima*, de *tensão crítica*, de *tensão interiorizada* e *tensão transfigurada*.

Apesar dos desdobramentos que a literatura configura a cada período, em termos de temática, é possível associar em maior escala a definição de *romance de tensão crítica* a *Eles eram muitos cavalos* e *Pssica*, visto que dentro dessa concepção, "os fatos assumem significação menos "ingênua" e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda" (Bosi, 1994, p. 393). Isto é, o *romance de tensão crítica* eleva a verossimilhança e a utilização do documental e da crônica para níveis de correlacionar os personagens à paisagem e à realidade socioeconômica. Nesse sentido, é pertinente a relação que Ruffato faz de seus personagens com o centro urbano e que Edyr faz de seus

personagens com a realidade urbana e a falta de políticas públicas para a região amazônica.

É importante destacar que o esquema criado por Lucien Goldman, em que Bosi se inspira ao criar as classificações de tensões, está embasado na figura do herói, basicamente divididos em três categorias: heróis ligados aos valores pessoais, à memória e estado de alma e aqueles que buscam enfrentar as dificuldades do meio, como ressalta Bosi (1994, p. 393): “o esquema foi construído em torno de uma só variável: o *herói*, ou, mais precisamente, *o anti-herói* romanesco. Mas a cada um dos tipos de romance enunciados correspondem também modos diversos de captar o *ambiente* e de propor a ação”.

Portanto, essa é uma diferença essencial entre os romances tradicionais e os romances contemporâneos: se antes sempre havia a figura do herói, em descompasso com o mundo; nos romances contemporâneos, essa figura está diluída, só há anti-heróis.

Com isso, é possível constatar que as obras analisadas perpassam várias vertentes do realismo, conforme as temáticas e os recursos estilísticos, cada uma focalizando de determinada forma o que o autor pretende repassar, seja pelo choque da violência ou seja pela mescla de técnicas visuais para retratar a multiplicidade da vida na cidade.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração a complexidade contemporânea que configura a vida nos centros urbanos, sobretudo, por conta do grande fluxo de pessoas que acaba se concentrando nas grandes cidades em busca de melhores condições e oportunidades, intensificaram-se problemáticas sociais como a desigualdade, segregação e violência.

A cidade, então, transforma-se em um grande projeto falido de urbanização e modernização e a literatura, acompanhando seu percurso e mudanças, buscou formas de representá-la, o que na contemporaneidade ganhou destaque − visto que o ser contemporâneo é justamente enxergar e captar a obscuridade de seu tempo, sem passividade diante do tempo que é inexorável.

Ora, o que pode ser mais enigmático que a multiplicidade que a cidade apresenta, consumindo até aqueles que não estão nos grandes centros? Sendo tema obsedante na literatura brasileira, foi, principalmente, após a década de 1970 que a representatividade da cidade e seus respectivos problemas socioeconômicos culminou em uma grande reinvenção das formas de realismo, de escrita e de técnicas que explorassem o teor conflituoso recorrentemente apresentado.

O início da pesquisa partiu da questão sobre o modo pelo qual a experiência citadina está sendo representada na literatura brasileira contemporânea. As semelhanças e diferenças entre os romances escolhidos servem de caminho para uma possível compreensão. Ambos partem da experiencia citadina, porém, de cidades muito diferentes entre si, culminando em particularidades no aspecto temático e, principalmente, estilístico.

Ruffato parte do caos da vivência cotidiana do centro de São Paulo, perpassando a falta de emprego, a questão de inúmeras pessoas em situação de rua, os dependentes químicos, a prostituição, o aumento da insegurança e violência, que é dualizada com o enriquecimento ilícito e os poderosos que lucram com a estrutura corrupta; já Edyr parte do urbano de Belém e das problemáticas sociais que atingem regiões do território amazônico, como Breves e a Ilha do Marajó, demonstrando que o que anteriormente era tido como um elemento paisagístico de beleza e contemplação, chega na contemporaneidade pela denúncia do espaço já em ruínas, sendo alcançando por complexidades similares às da metrópole.

Em *Eles eram muitos cavalos* ocorre a representação da cidade hodierna pela forma atípica para a estrutura de um romance tradicional, que projetou debates acerca de possíveis novas nomenclaturas que abrangessem o hibridismo e a heterogeneidade da obra de Ruffato − *romance-mural, romance-ruinoso, romance-mosaico, romance-caleidoscópio* − narrando a vida na grande metrópole por meio de sobreposição de falas, colagens, simultaneidade, acumulação, que permeiam temáticas da inapreensibilidade da vida citadina, sua incompletude, a violência, degradação urbana, alinhadas por um teor experimental, com utilização de conceitos cinematográficos, como corte e montagem. Sem um personagem fixo ao longo do romance e, consequentemente, com as diversas vozes que se intercalam, a própria cidade se torna a protagonista, posto que em torno dela que todas as vozes presentes se atravessam e constroem a narrativa sobre um dia em São Paulo.

Pssica, apesar de mais tradicional do ponto de vista da estrutura do romance, com fortes personagens bem delineados, apresenta uma linguagem polifônica que evidencia a fala cotidiana, as gírias e palavrões, com o diálogo com o texto jornalístico e teatral, que intencionam uma fragmentação menos explícita que na obra de Ruffato, mas demonstram uma narrativa que também tende à velocidade, colagem e simultaneidade. Como forma de representar a criminalidade, corrupção e violência sucessiva, Edyr Augusto opta pelo retorno de traços do romance policial, principalmente da vertente *noir*, mas alocando a tríade tradicional – vítima, criminoso e detetive – em contexto de erros e acertos sem julgamentos.

Sobre os aspectos dos ideais contemporâneos de realismo − *hiper-realismo* ou *realismo traumático, realismo refratado* e *realismo indexical* – todos podem ser observados nos romances supracitados, que culminam no choque resultante das descrições brutais, porém recorrentes no centro urbano, e nas misturas de técnicas visuais na escrita. Se Ruffato constitui sua narrativa por um viés que beira o poético, deixando, por vezes, uma possibilidade de esperança e escapatória, Edyr enreda a narrativa em um círculo vicioso cruel, retomando o trágico contínuo em que seus personagens estão imersos, apresentando, nesse sentido, uma escrita que talvez se revele mais explícita que a de Ruffato.

Em 2013, durante seu discurso na abertura da Feira do Livro de Frankfurt, Luiz Ruffato afirmou que ser escritor em um país como o Brasil é compromisso. Essa característica se sobressai ao se ler *Eles eram muitos cavalos*, o que vale também

para *Pssica*. Por meio do entrecruzado e inacabado, os rastros da violência, corrupção, preconceito, desigualdade definem a trajetória de diferentes figuras comuns como o trabalhador informal, a prostituta, o desempregado, o imigrante.

Portanto, da grande metrópole paulista, com uma multidão sem nome, tão imersa no urbano ao ponto de perder suas particularidades e a própria identidade, às problemáticas sociais que entrelaçam a jornada de perdas e danos da região amazônica e o centro da capital paraense, com personagens dualistas engolidos por um sistemático abandono, as narrativas analisadas são marcadas por fragmentações e correlações de discursos diferentes que remetem ao realismo bruto que denuncia e alerta a realidade brasileira.

REFERÊNCIAS

ABIKO, Alex Kenya. *et al*. **Urbanismo**: História e Desenvolvimento. Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, Departamento de Engenharia de Construção Civil, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AUGUSTO, Edyr. Edyr Augusto prova que viver é perigoso no livro 'Pssica'. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil. **Estadão**. 2015. Disponível em: https://www.estadao.com.br/cultura/literatura/-edy--augusto-prova-que-viver-e-perigoso-no-livro-pssica/. Acesso em: 20 fev. 2024.

AUGUSTO, Edyr. **Pssica**. São Paulo: Boitempo; Belém: Samauma Editorial, 2015.

AUTIELLO, Sheila Maués. Da casa ao macrobordel: o remanescente colonial da escravidão e os (necro)negócios *gore* do Brasil contemporâneo, no romance *pssica*. **Tintas**. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane. n. 9, pp. 45-58, 2020.

BATISTA, Suellen Monteiro.; AUGUSTI, Valéria. Crimes ao Norte: Os Éguas e a tradição do romance policial. **Nova Revista Amazônica**. V. x, n. 01. Jun, 2022.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BELO, Geovane. *et al*. A representação da criminalidade na narrativa de *Pssica*, de Edyr Augusto. In: **Conedu** – VIII Congresso Nacional de Educação. 2022.

BENEVOLO, Leonardo. **História da cidade**. Trad. Silvia Mazza. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas: volume III. Trad: José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasilense, 1994.

BOURNEUF, Roland.; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 41 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CABANÃS, Teresa. A aventura concretista: da técnica visual à tecnologia da informação, impasses e aporias. **Ipotesi**: Juiz de Fora. v. 12, n. 2, p. 21 - 36, 2008.

CANDIDO, Antonio. **A Educação Pela Noite & Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1986.

CANDIDO. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARONE, Modesto. Em busca de um conceito de montagem. In: **Revista Discurso**. v. 4, USP, 1973.

DAYRELL, João Guilherme. A montagem em eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato: conversações entre cinema e literatura. **Anuário de Literatura**. v, 15, n. 1, 2010.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

EISENTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar. 1990.

GERMANO, Idilva Maria Pires. As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, UERJ: Rio de Janeiro. ano 9, n. 2, p. 425-446, 2009. Disponível em: <http://www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/pdf/v9n2a11.pdf>. Acesso em: 4. jun. 2020.

GOMES, Renato Cordeiro. Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna?. **ALCEU**, v.1, p. 64 -74. jul/dez, 2000.

HOSSNE, Andrea Saad. Degradação e Acumulação: considerações sobre algumas de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte, 2007.

IASI, Mauro Luis. A rebelião, a cidade e a consciência. IN: MARICATO, Ermínia. *et al*. **Cidades rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. Ermínia Maricato. *et al.* São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

JOHNSON, Steven. Complexidade urbana e enredo romanesco. IN: MORETTI, Franco (orgs). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009

LADISLAU, Claudiane da Silva. *et al* (org). **Glossário de termos e expressões paraenses e marajoaras**. Breves: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará, 2021.

LAJOLO, Marisa. Uma paulicéia pra lá de desvairada. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte, 2007.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LEHNEN, Leila. Os não-espaços da metrópole: espaço urbano e violência social em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte, 2007.

LEONE, Eduardo.; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. São Paulo: Ática, 1993

LINS, Paulo. **Cidade de Deus.** São Paulo: Planeta, 2012.

MACEDO, Helder. Um livro que exacerba. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte, 2007.

MACHADO, Dyonélio. **Os Ratos**. São Paulo: Planeta, 2004.

MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI**: manutenção, transgressão e inovação no gênero. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? IN: MORETTI, Franco (org). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOREIRA, Alex. *Pssica*, de Edyr Augusto: Amazônia *laisse-faire* ou o retorno ao inferno verde?. In: Congresso Internacional ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada. **Circulação, tramas & sentidos na Literatura**. Jul/Ago, 2018.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**: da Carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura contemporânea. **Crítica Marxista**. São Paulo: UNICAMP, p. 132-153, 2005.

PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?. **Novos Rumos**. ano 16, n. 35. 2001.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**. v. 42, n.4, 2007. p. 137 - 155.

PEREIRA, Helena. Cultura de massa: o caso José Agustín. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 29, p. 253-266, 2011. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9129. Acesso em: 27 dez. 2024.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICCIARDI, Giovanni. Pedras para um mosaico. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte, 2007.

ROCHA, Rejane Cristina. As formas do real: a representação da cidade em *Eles Eram Muitos Cavalos*. Revista: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n. 39, jan/jun, 2012. p. 107-127.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2013.

RUFFATO, Luiz. Em entrevista, Luiz Ruffato fala sobre literatura que incomoda. Entrevista concedida a Nahima Maciel. **Correio Braziliense**. 2018. Disponível: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte-2018/02/20/interna_diversao_arte,660829/em-entrevista-luiz-ruffato-fala-sobre-a-literatura-que-incomoda.shtml>. Acesso em: 20 mar. 2024.

RUFFATO, Luiz. Entrevista concedida a Cecília Costa. **O Globo**, Segundo Caderno. 2001. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em: 27 nov. 2023.

SÁ, Lúcia. Dividir, multiplicar, repetir: a São Paulo de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. Fragmentos do real e do real do fragmento. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n. 39, jan/jun. 2012. p. 129 - 148.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2000.

ZAMBERLAN, Lucas da Cunha. **Velocidade e Simultaneidade na São Paulo de Eles Eram Muitos Cavalos**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.