

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CURSO DE MESTRADO**

**A CIDADE (PÓS) MODERNA E SUAS TRAMAS ESPACIAIS,
TEMPORAIS E AFETIVAS NAS NARRATIVAS LITERÁRIAS DE
DANIEL GALERA E DANIEL PELLIZZARI**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como parte
dos pré-requisitos para obtenção do título de Mestre em
Sociologia.**

GUILHERME LINHARES NETO

ORIENTADORA: PROFA. DRA. LINDA MARIA DE PONTES GONDIM

FORTALEZA

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Universidade Federal do Ceará
Centro de Humanidades
Programa de Pós-graduação em Sociologia
Curso de Mestrado

Título: *A cidade (pós) moderna e suas tramas espaciais, temporais e afetivas nas narrativas literárias de Daniel Galera e Daniel Pellizzari*

Autor: **Guilherme Linhares Neto**

Defesa em: **20 de Outubro de 2009**

Banca Examinadora

Profa. Dra. Linda Maria de Pontes Gondim (orientadora)

Profa. Dra. Andréa Borges Leão

Profa. Dra. Roberta Manuela Barros de Andrade

Agradecimentos

À toda minha família, a principal responsável por eu ter chegado até aqui.

A todos os professores e funcionários que me acompanharam na graduação de Ciências Sociais na UECE, onde tudo começou. Uma menção mais que especial para todas as amigas que fiz no Centro de Humanidades da universidade citada, cuja boa parte me acompanha até hoje.

Aos professores Peregrina, Léa e Domingos banca examinadora que me avaliou positivamente para o ingresso no mestrado de 2007.

À minha orientadora Linda Gondim pela dedicação.

À professora Andréa, por todas sugestões e artigos indicados, e pela sua aceitação para integrar a banca examinadora, assim como à professora Manoela.

Ao Aimberê e Socorro, que sempre me trataram com atenção e profissionalismo.

Aos amigos sociólogos: Clodomir, Hélio, Márcio, Herbert, Juliana, Socorro, Éden, Mário, Nahyara, Jandson, Secundo, Juliano, Vera, Eduardo...muitos outros poderiam ser citados!

Ao Manoel Ricardo de Lima e Diana Melo pela inspiração.

Ao Carlos Augusto Lima por todo material cedido que foi de grande valia.

A todos os escritores e editores da coletânea de contos *Encontos & Desencontos* e da revista *Pindaíba*.

Aos coletivos *Nenhum* e *Atapu*.

À CAPES que me proporcionou uma bolsa de estudos a qual foi essencial para o desenvolvimento da minha dissertação.

“É pressa, a cidade tem. Gentes. Aqui os lentos não tem vez. Ela os engole e os substitui num golpe”.

(“Abraçado ao meu rancor”, João Antônio)

*“Sim, o lugar de tudo é na cidade.
O único sertão que vale é o do coração”.*
(“O Lote Clandestino”, Adriano Espínola)

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar as obras literárias de Daniel Galera e Daniel Pellizzari detectando influências do espaço urbano em suas narrativas a partir de várias perspectivas: referências à arquitetura e esfera social urbana; experiência das passagens de tempo; pluralidades de vivências e percepções a que estão submetidos os habitantes da urbe. Procurarei assim desvendar as tramas espaciais, temporais e afetivas ligadas à urbanidade do novo milênio, que a literatura é capaz de revelar através de sua linguagem auto-referencial. Galera e Pellizzari começaram a editar seus livros nos anos 2000 – conjuntura histórica em que as cidades contemporâneas trazem de uma maneira complementar e interativa redes telecomunicacionais e de infra-estrutura física – e inicialmente ficaram conhecidos através de textos veiculados na internet. Além da análise das narrativas, outra questão relevante que faz parte do trabalho é um percurso histórico sobre a constituição da modernidade e pós-modernidade na cidade, e como a tecnologia está presente no seu cotidiano.

Palavras-chave: cidade, literatura, tecnologia.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the literary works of Daniel Galera and Daniel Pellizzari detecting influences of the urban space in their narratives from several perspectives: references to the architecture and social urban sphere; experience of the passages of time; pluralities of existences and perceptions that subdue the inhabitants of the city. I also focus on understanding the space, stormy and affectionate woofs connected to the new millennium's urbanity that literature is able to reveal through its auto-referencial language. Galera and Pellizzari began to publish their books in the 2000's – historical state of affairs in which the contemporary cities bring in a complementary and interactive way telecommunication networks and physical infrastructure – and initially were known through texts conveyed in the Internet. Besides the analysis of the narratives, another relevant issue of this paper is a historical trajectory on the constitution of the modernity and postmodernity in the city, and how technology permeates the daily life.

Key-words: city, literature, technology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1. – Cidade (pós) moderna: constituição histórica e algumas de suas representações literárias.....	16
CAPÍTULO 2. – Contextualização da produção literária de Daniel Galera e Daniel Pellizzari: internet, tecnologia e urbanidade.....	34
CAPÍTULO 3.– As primeiras publicações: <i>Ovelhas que voam se perdem no céu e Dentes Guardados</i>.....	49
CAPÍTULO 4. – <i>O livro das cousas que acontecem</i> e participação de Daniel Galera e Daniel Pellizzari em coletâneas.....	68
CAPÍTULO 5.– Romances de Daniel Galera: <i>Até o dia em que o cão morreu e Mãos de Cavalo</i>.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIAS.....	99
APÊNDICE: Dados bibliográficos de Daniel Galera e Daniel Pellizzari.....	111

INTRODUÇÃO

O poema “O Cisne” de Baudelaire (2007, p.99) traz a frase “a forma da cidade muda bem mais que o coração de uma infiel”¹. O poeta tinha então como referência estética a Paris do século XIX, a qual passava por profundas transformações no seu tecido social, devido ao fluxo migratório intenso – facilitado pela mobilidade cada vez mais veloz que os seres humanos adquiriram com as conquistas tecnológicas da revolução industrial – e na sua estrutura física, em decorrência das reformas realizadas pelo barão de Haussmann. Assim como o coração de uma “infel” traz embutido uma dinâmica de mudança, pois não se deixa monopolizar por um único homem, a cidade possui como característica fundamental a constante reformulação social e temporal no seu delineamento, assumindo uma “união afetiva” com vários escritores que a têm como fonte de inspiração: Eugenie Sue, Victor Hugo, Balzac, que foi responsável pela criação do mito parisiense, nas palavras de Pesavento (2002, p.59), “A Paris que Balzac fala já é uma cidade em transformação, em rota de tornar-se a cidade aberta, segundo concepção então em voga”. Balzac (1990, p.58) descreve assim a metamorfose pela qual passava a cidade:

Naquele momento, todo mundo construía ou demolia fosse o que fosse, não importando o que fosse, não importando o quê. Muito poucas ruas havia que não se vissem andaimes de longas varas, guarnecidos de pranchas postas sobre travessas fixadas de andar em andar em agulheiros, construções frágeis, sacudida pelos passos dos pedreiros, mas fixadas por cordame, todas brancas de cal, raramente garantidas contra os choques dos veículos por essa parede de tábuas que cerca obrigatoriamente os monumentos que nunca se constroem.

O símbolo dessa cidade aberta onde seus habitantes se aglomeravam e formavam uma multidão em constante movimento são os bulevares, avenidas que rasgavam a capital francesa e expunham toda a sua diversidade humana. Balzac (1994, p.89) faz o seguinte comentário a respeito destes:

Toda capital tem seu poema onde ela se exprime, onde ela assume, onde ela é mais particularmente ela mesma. Os boulevards são hoje para Paris o que foi o Grande canal para Veneza, o que é a Corsia dei Servi para Milão, o

¹ Segundo Pesavento (2002, p.72): “O estereótipo feminino, com seus tradicionais e consensuais atributos e fraquezas – coqueteria, incapacidade de guardar segredos ou capacidade de trair e seduzir -, é, metaforicamente associada à capital francesa. (...) Paris-mulher, cobiçada, desejada e sempre renovada”.

Corso para Roma, a Perspectiva para Petesburgo (imitação dos boulevards), Unter den Lindem para Berlim, o Bois para Haia na Holanda, Regent Street para Londres, a Puerta del Sol para Madrid. De todos esses corações de cidades, nada é comparável aos boulevards de Paris. [...] Oh! Paris, aqui está a liberdade da inteligência, aqui está a vida! estranha e fecunda, uma vida comunitária, uma vida quente, uma vida lagarto e uma vida de sol, uma vida de artista e uma vida divertida, uma vida de contrastes.

Como aponta Pesavento (2002, p.69) é “(...) na mobilidade, na circulação e na mudança, princípios chaves associados à modernização urbana e à própria modernidade, que Balzac vai buscar o elemento identitário para sua Paris”. Tomando ainda a autora como referência de discussão, o oxímoro é uma figura de estilo em que associam-se palavras de sentido contraditório, e que se pode aplicar aos discursos estabelecidos sobre Paris, palco ao mesmo tempo de civilização e barbárie. Ao lado da construção da imagem da Paris-mulher sedutora e atraente, subsiste também a Paris-monstro, com a cidade catalisando uma afetividade paradoxal envolvendo atração e repúdio nos escritores que a tematizam, como pode-se observar em mais uma passagem da literatura de Balzac (1990, p.34):

[...] o mais delicioso dos monstros [...] monstro completo, aliás. Sua águas furtadas são-lhe a cabeça cheia de ciência e gênio; os primeiros andares, estômagos felizes; suas lojas, verdadeiros pés, deles saem todos os transeuntes e todos ocupados. E que vida tem o monstro! Apenas o último rodar das últimas carruagens de baile lhe cessa o coração. Já os braços se agitam nas barreiras e ele se espreguiça lentamente. Todas as portas bocejam, giram sobre os gonzos, como as membranas de uma imensa lagosta, invisivelmente manobradas por trinta mil homens ou mulheres, cada um dos quais vive num espaço de seis pés quadrados onde tem uma cozinha, um ateliê, um leito, filhos e um jardim, onde não se vê claro e onde tudo deve ver. Invisivelmente, as articulações estalam, o movimento se comunica, a rua fala. Ao meio dia tudo está vivo, as chaminés fumegam, o monstro come, depois ruge e as suas mil patas se agitam. Belo espetáculo!

Ianni (2003) afirma que a arte em suas diversas formas (literatura, música, pintura, escultura, cinema) é um paradigma importante a fim de dar constituição e sentido à modernidade e pós-modernidade, apreendendo por via metafórica e alegórica as constantes metamorfoses do sujeito no decorrer dos tempos, captando e traduzindo as tensões inerentes a uma dada realidade histórica. A criação artística que está estreitamente vinculada à vivência psicológica do sujeito – estando livre do compromisso científico de oferecer uma explicação direta e objetiva sobre as coisas – traz o poder de elucidar e desvendar o que se mostra

informe e caótico através da expressão estética² daquele no mundo que o cerca, como Balzac em relação à sua Paris que tomava vulto, bela e aterradora. O próprio Ianni para exemplificar o significado da cidade construiu uma alegoria, ela como “máquina do mundo”, onde se fabricam utopias e nostalgias, problemas e soluções, através de uma pluralidade de teorias, doutrinas e artes. Em meio a essa colagem complexa de referências que caracteriza o ambiente metropolitano, modernidade e pós-modernidade por vezes se tornam indistinguíveis.

Pesavento (2002) atesta que as transformações espaciais e sociais por que passava Paris no século XIX, poderiam também ser verificadas em outros lugares, como Londres. O que tornou a capital francesa paradigma da cidade moderna foram as reformas que lá se realizaram, as quais tiveram muita projeção com o “haussmanismo” e a representação literária de toda essa metamorfose urbana. De acordo com a autora, a literatura é “(...) capaz de conferir sentidos e resgatar sensibilidades aos cenários citadinos, às suas ruas e formas arquitetônicas, aos seus personagens e à sociabilidade que nesse espaço tem lugar”. (PESAVENTO, 2002, p.10). Nas palavras de Proust (1992) – um dos expoentes do modernismo literário – se agrega um significado à cidade através de sensações, sonhos, imagens advindas de toda uma percepção em torno da vivência nela. Pesavento constata então que a identidade, categoria construída socialmente, está vinculada à compleição social e material cidadina, mas ao mesmo tempo a transcende, através da ligação a um imaginário social erigido em torno da mundanidade urbana.

Discorrendo sobre a sociedade urbana contemporânea, a mesma está constituída não só pelo espaço físico tradicional (ruas, edificações), mas também por redes telecomunicacionais através de uma tecnosfera que compatibiliza espacialidades e temporalidades diversas e que se enreda pelas infovias globalizadas. Os arranjos espaciais então, se modificam ao longo da história, como observa Rodrigues (2007, p.144) ao comentar a obra *Os motores da História* de Virilio (1998):

(...) as instalações industriais, comerciais, de serviços, com várias características estão imbricadas com os motores e máquinas da história: motor a vapor, à explosão, elétrico, foguete, da informática. Cada um desses motores e suas poderosas máquinas implicaram em formações sócio-espaciais específicas e ao mesmo tempo concomitantes.

² Quanto ao termo “estética” vale registrar um pequeno comentário de Mattos (2007, p.59) sobre a constituição histórica do seu significado: “Alexander Baumgarten pode ser considerado o fundador da Estética. Seu livro que traz esse título foi publicado em 1750 e dedica-se a desenvolver uma filosofia da faculdade de sentir, investigando como a sensibilidade pode levar à produção de conhecimento”.

Durante os anos 2000, me despertaram atenção e afinidade – pois também produzo minhas narrativas – as obras literárias de alguns escritores que traziam um imaginário voltado para a tematização do ambiente urbano³, e que se utilizavam da internet como forma de divulgar alguns de seus escritos e estabelecer laços comunicacionais através do ciberespaço - configuração espaço-temporal própria da rede mundial de computadores – com alguns aproveitando o barateamento de produção do livro, criando pequenos selos editoriais. Daniel Galera e Daniel Pellizzari estão agregados a essa realidade histórica, inserindo seus escritos na internet, além de começarem a lançar livros a partir do ano 2001 por uma editora própria a *Livros do Mal*⁴, tendo como parâmetro temático importante a cidade.

O objetivo central dessa dissertação é compreender como os afetos, o espaço e o tempo são desenvolvidos e estão relacionados no ambiente citadino, trazendo como referência de discussão a análise das narrativas literárias de Daniel Galera e Daniel Pellizzari, e como parâmetro de escrita sobre a cidade, GOMES (1994), que a entende enquanto uma recombinação de vários elementos com possibilidades de leituras múltiplas, cujo cenário é a metrópole contemporânea.

Fischer (2007) aponta uma tradição realista em nossas narrativas literárias, renunciando a relatos demasiadamente fantasiosos e procurando investigar o real como ele se apresenta, tendo como parâmetro o modo de funcionamento da sociedade. Essa tendência, conforme o referido autor, estaria relacionada com o desenvolvimento tardio dos estudos sociais no Brasil. Com efeito, as primeiras universidades chegaram em solo nacional no século XX, enquanto que na América espanhola as primeiras instituições dessa estirpe datam do século XVI. A coletânea *Wunderblogs.com* (2004) contém narrativas de blogs de diversos escritores, trazendo elas aspecto fragmentado e pluralidade temática. Pellizzari participa com alguns textos que foram lançados originalmente em seu site. Em algumas passagens ele se contrapõe a essa tradição realista, como a transcrita abaixo:

(...) mesmo depois do brilhantismo de um satirista como Machado de Assis, não nos restou mais que o romance de 30, o sociologismo regionalista, as narrativas naturalistas sobre uma suposta realidade dos desfavorecidos, que

³ Em um trecho do romance *Divã* de Medeiros (2002, p.34) a mundanidade urbana fica bem explícita: “Não chego a ser uma urbanóide sem solução (...). Gosto da natureza, desde que com alguma infra-estrutura. Me agrada uma paisagem formada por arranha-céus envidraçados e elevadores panorâmicos. Uma semana na beira da praia e já sinto falta de uma avenida para atravessar. Cinemas, restaurantes, lojas, cybercafés, caixas 24 horas, metrô, piscinas, calçadas: preciso sabê-los disponíveis. Necessito de uma tomada ao alcance da mão, seja para ligar o abajur, o computador, ou secador de cabelos. Tenho que ouvir algum barulhinho, o zunido de um ar-condicionado, o alarme de um carro, um jato cruzando o céu”.

⁴ A editora foi fundada por Galera, Pellizzari e pelo artista plástico Guilherme Pilla.

seria a Realidade. E quem se importa com a, ahn, Verdadeira Realidade ? (...). O que eu realmente gostaria ver de volta é a imaginação, a alegoria, a ficção pura e exuberante. (PELLIZZARI, 2004, p.198)

É interessante ressaltar uma aproximação da prosa de Pellizzari com o realismo mágico, gênero literário que conta com uma tradição erigida no século XX em países de língua espanhola. Tal expressão seria utilizada, a partir do final da década de 1940,

(...) para denominar um tipo de ficção hispano-americana que reagia contra o realismo/naturalismo do século XIX e contra a ‘novela da terra’, um tipo de regionalismo que imperava nas primeiras décadas do século XX (...). O primeiro de todos os autores a empregar a expressão realismo mágico foi o venezuelano Uslar Pietri, em *Letras y Hombres de Venezuela* (1948). Para ele essa nova narrativa viria incorporar o ‘mistério’ e uma ‘adivinhação (ou negação) poética dessa realidade’. Dessa forma procurava corrigir os limites do realismo puro. (RODRIGUES, 2008, s/p).

Já Daniel Galera apresenta uma narrativa realista. Para Jaguaribe (2007, p.17) o que torna esse tipo de referência estética emblemática nas suas várias manifestações, começando no seu surgimento no século XIX e perdurando até hoje é que “(...) a narrativa ou imagem realista nos diz que está em sintonia com a experiência presente, que ela traduz a equiparação entre a representação do mundo e a realidade social”.

Quanto ao discurso literário, pelas reflexões de Eagleton (1983), este se contrapõe ao pragmatismo do uso da linguagem que dá configuração ao cotidiano, se consubstanciando em uma linguagem auto-referencial. Problematizando a questão da auto-referencialidade da literatura, Lajolo (1982, p.43) assim a concebe:

É assim a literatura a porta de um mundo autônomo que, nascendo com ela, não se desfaz na última página do livro, no último verso do poema, na última fala da representação. Permanece ricocheteando no leitor, incorporando como vivência, erigindo-se em marco do percurso de leitura de cada um. Daí o engano de quem acha o caráter humanizante e formador da literatura vem da natureza ou quantidade de informações que ela propicia ao leitor. Literatura não transmite nada. Cria. Dá existência plena ao que, sem ela, ficaria no caos do inomeado e, conseqüentemente, do não existente para cada um.

Mas, mesmo considerando as características de não-pragmatismo e autonomia do discurso literário, para Eagleton (1983, p.10) não existe uma definição hermética para o conceito de literatura, pois ela fala “(...) do que fazemos não do estado fixo das coisas”. Em

relação às obras do autores a serem estudados tratam-se de narrativas de ficção. Através do texto ficcional é possível “(...) desvendar o real enquanto processo fruto das relações dos homens entre si e com a natureza”. (WALTY, 1986, p.50). Proença Filho (2005) compreende o discurso literário como algo ambíguo, que se decodifica a partir da particularidade cultural do receptor. É na inter-relação autor-texto-leitor que o fenômeno literário se realiza plenamente. Tentarei desvendar esse fenômeno no presente trabalho, como propõe Bourdieu (1996, p.14), construindo “(...) sistemas de relações inteligíveis capazes de explicar os dados sensíveis”, compreender a feitura do texto literário no âmbito das produções materiais e institucionais do seu período histórico. Buscar entender o processo de criação literária na perspectiva sociológica é “(...) privilegiar a análise das obras e dos autores em seus contextos, muito mais que estudo específico dos aspectos formais do texto literário”. (FACINA, 2004, p.48). Sem negligenciar a singularidade que o indivíduo criador imprime a obra, como observa Leão (2009), deve-se levar em consideração as várias representações das práticas literárias, admitindo a singularidade como algo inserido na multiplicidade dessas práticas.

Contextualizando historicamente a recente produção literária no Brasil, Pellegrini (2008) aponta para uma temática predominantemente urbana na ficção brasileira produzida ao longo das últimas décadas, fenômeno que tem a ver com a intensa industrialização do país a partir dos anos 1960, tendência esta que contribui para o enfraquecimento da clássica dicotomia ficção urbana/ficção regional que sempre esteve presente desde o período da formação da literatura brasileira. Solidifica-se uma escrita que aborda questões como solidão, angústia, violência (temas que aparecerão nas análises de narrativas de Galera e Pellizzari) relacionadas às metrópoles brasileiras e aos contrastes sociais e problemas existenciais que nela tomam vulto.

Refletindo sobre a produção literária nacional a partir dos anos 1980, Carneiro (2005) detecta que no referido marco histórico emergiu um período o qual ele denomina como “pós-utópico”, trazendo como principal característica o deslocamento dos grandes projetos inerentes às vanguardas modernistas entre as décadas de 1920 e 1960 para os projetos particulares, cujo protagonista é o cidadão comum voltado para o próprio presente.

Dando continuidade à tematização do contexto (que será aprofundada no segundo capítulo) em que são produzidas as obras de Galera e Pellizzari nos anos 2000, podemos definir a editora *Livros do Mal* – a qual lançou outros escritores além dos citados – como um pequeno selo editorial na compreensão de Resende (2008) e que teve seu surgimento facilitado pelo barateamento do custo do livro. Aquela, então, está situada no campo literário

como uma companhia que não ocupa uma faixa de mercado dedicado a um grande público. As obras literárias no campo são dotadas de sentido a partir de relações estabelecidas principalmente entre escritores, autores e críticos. A investigação da criação artística pressupõe a forma como o artista se insere no campo. Segundo Bourdieu (1996, p.107):

(...) só se pode adotar o ponto de vista do autor (ou de qualquer outro agente), e compreendê-lo – mas como uma compreensão muito diferente daquela que possui, na prática, aquele que ocupa realmente o ponto considerado -, com a condição de reaprender a situação do autor no espaço das posições constitutivas do campo literário (...).

Continuando a reflexão a respeito do campo literário, nas palavras ainda do autor, este se situa entre oposições que envolvem dois pólos:

(...) o campo literário tende a organizar-se segundo dois princípios de diferenciação independentes e hierarquizados: a oposição principal, entre produção pura, destinada a um mercado restrito aos produtores, e a grande produção, dirigida para a satisfação das expectativas do grande público, reproduz a ruptura fundadora com a ordem econômica, que está no princípio do campo de produção restrita; ela é cortada novamente por uma oposição secundária que se estabelece, no interior mesmo do subcampo de produção pura, entre a vanguarda e a vanguarda consagrada. (BOURDIEU, 1996, p.141).

Podemos então aproximar as obras literárias dos autores que lançaram seus livros pela *Livros do Mal* como estando situados no subcampo da produção pura, não trazendo como meta satisfazer as necessidades do grande público, mas sim afirmar-se na própria hierarquia do pólo independente, e que se mostra mais segmentado, onde os produtores trazem como parte dos clientes outros produtores.

Pellizzari lançou os seus dois primeiros livros pela *Livros do Mal* e o terceiro pela *DBA*, editora que não se encontra entre as que lançam *best sellers*. Galera teve também sua primeira e segunda obra editada pela *Livros do Mal*, enquanto o terceiro e quarto lançamento foram pela Companhia das Letras. Apesar disto, de acordo com as minhas pesquisas, seus livros nunca figuraram nas listas dos mais vendidos no mercado nacional, publicadas em revistas semanais de grande circulação como *Veja* e *Época*. Mesmo presentes no catálogo de uma das grandes editoras do país, suas publicações nunca tiveram apelo junto a um grande público.

Como já mencionado, no segundo capítulo serão aprofundadas questões ligadas à contextualização das narrativas literárias de Galera e Pellizzari, tais como dados biobibliográficos relevantes na trajetória dos escritores, e a importância da informática em suas produções literárias. Essa análise será precedida pela discussão, no primeiro capítulo, do modernismo nas ruas: o impacto da revolução industrial, reformas haussmannianas e a poesia de Baudelaire são alguns dos assuntos destacáveis; a colagem de fragmentos da pós-modernidade urbana; as representações literárias que tematizam a experiência cidadina. A partir do terceiro capítulo começarei a análise das narrativas dos autores estudados através das suas publicações em livro – o cerne central do presente trabalho – abordando os contos presentes na estréia de ambos, nas obras *Ovelhas que voam se perdem no céu* de Pellizzari e *Dentes Guardados* de Galera. No quarto capítulo comentarei *O livro das cousas que acontecem*, a segunda obra de Pellizzari (e que se constitui também de contos) e a participação dos escritores nas coletâneas *Os cem menores contos do século* e *Wunderblogs.com*. No quinto capítulo serão examinados os romances *Até o dia em que o cão morreu* e *Mãos de Cavalo* de Daniel Galera.

CAPÍTULO 1. CIDADE (PÓS) MODERNA: CONSTITUIÇÃO HISTÓRICA E ALGUMAS DE SUAS REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS

*“(...)a cidade se apresentava como um complexo infinito
de organismos e mecanismos em locomoção”.*

“Cordilheira”, Daniel Galera

A técnica empregada no processo de produção material é um elemento fundamental para a constituição das civilizações, pois condiciona o modo de como essa produção é articulada economicamente, o que é decisivo para o processo evolutivo das sociedades. A indústria, que transforma matéria prima em mercadoria para uso dos homens, deu um salto decisivo em termos de aprimoramento tecnológico no século XVIII, sobretudo na Inglaterra, aprimoramento este que progrediu ao longo da História. As principais conseqüências advindas da revolução industrial foram a produção de mercadorias em larga escala e a velocidade das mudanças sociais envolvida em todo processo. Convencionou-se apontar o ano de 1769 como decisivo para sua catalisação, quando James Watt aperfeiçoou a máquina a vapor, espécie de símbolo primordial do novo industrialismo (HOBSBAWN, 1979; IGLÉSIAS, 1981). A revolução industrial representou um momento capital de transformação para o espaço urbano, iniciando o processo de “tecnologização” da vida social.

Um dos paradigmas seminais da modernidade, o desencaixe da vida social dos contextos localizados, significa uma mobilidade que engendra para os indivíduos vivências distantes geograficamente dos seus locais de origem, configurando a aceleração do tempo como uma das referências definidoras da modernidade (GIDDENS, 1991). Com a industrialização e o incremento dos meios de transporte, as pessoas passaram a experimentar um deslocamento jamais visto, agregando-se a núcleos populacionais que serviam de mão-de-obra produtora e consumidora em torno das indústrias. Houve um acentuado incremento do comércio, de fundamental importância também para o crescimento dos aglomerados urbanos, inclusive de metrópoles como Londres e Paris. O acúmulo populacional súbito nas cidades acarretou uma série de problemas, devido à falta de estrutura das mesmas para absorver o

número massivo de habitantes: falta de saneamento; dificuldade de circulação dos transportes e das pessoas; ar poluído pela falta de ventilação; habitações precárias; surtos de doenças. Houve uma série de intervenções a fim de minorar tais problemas. De acordo com Benévolo (1963) a moderna legislação urbanística deriva da legislação sanitária. Abaixo algumas providências sugeridas nos anos 1840, por uma comissão responsável em investigar os problemas sanitários de Londres:

(...) confiar os controlos sanitários às autoridades locais (...); fazer levantamentos e indagações exactas sobre a zona, antes de projectar a instalação de esgotos; combinar os trabalhos dos esgotos com os da pavimentação; conceder fundo às autoridades locais para alargarem e melhorarem as ruas; criar um corpo de médicos técnicos em higiene; conceder fundos para a abertura de parques públicos nas cidades industriais que os não possuem (...). (BEVEVOLO, 1963, p.96, 98).

As reformas feitas pelo barão Haussmann, prefeito de Paris durante 17 anos (1853-1870) foram as mais emblemáticas, pois transformaram a capital francesa no modelo de metrópole do século XIX e foram de grande importância para a formação do urbanismo moderno. Haussmann põe em prática medidas de carácter técnico e administrativo, defendendo os direitos da instituição cidade e não o exercício pleno de cidadania por parte dos habitantes, dando destaque ao espetáculo da rua. Ocorreu uma tentativa de racionalização do espaço a partir dos seguintes paradigmas: circulação (a cidade aberta, onde as coisas postas em movimento eram saudáveis para o ambiente); saneamento; linha reta (aberturas de grandes vias que rasgam a cidade contemplando interesses higiênicos, comerciais e estéticos) e desenvolvimento de equipamentos públicos. É válido citar White (2001, p.114, 115) e expor alguns dados que envolvem as transformações haussmannianas:

Em dezessete anos sob Haussmann, Paris aumentou sua população de 1,2 milhão para 1,6 milhão de habitantes. Vinte mil casas foram postas abaixo e 44 mil novas moradias saíram do chão. Onze cidades ao redor de Paris foram anexadas à capital. O som das demolições e a aparência de cidade desmantelada (que as pessoas comparavam às ruínas imaginárias pintadas pro Piranesi) eram a realidade constante de Paris de meados do século XIX. Em consequência disso, o afastamento dos pobres, a dramática subida dos aluguéis e as colossais fortunas amealhadas pelos especuladores imobiliários conferiam a substância da história social do período.

As necessidades das reformas atendiam a uma série de interesses ligados ao usufruto e ocupação do espaço citadino, a fim de reformá-lo e atender as exigências do mercado, por conta da consolidação do modo de produção capitalista. Segundo Pesavento (2002, p.93):

(...) a legitimidade de tais intervenções não se dão [sic] apenas em torno de exigências científicas, mas também de uma lógica econômica e financeira do capitalismo triunfante. Demolir, construir, desenvolver as comunicações e otimizar a prestação de serviços públicos configuram-se como oportunidades lucrativas para o investimento de capitais. Portanto à idéia do lucro se conjuga e reforça [sic] os imperativos da estética, da higiene e da técnica.

As medidas interventoras de Haussmann servem para compreender a postura do homem (pós) moderno relativa ao ambiente citadino e que serão discutidas no presente tópico: a remodelação constante do espaço urbano atendendo a interesses políticos, estéticos e econômicos variáveis, de acordo com a conjuntura histórica.

As reformas introduzidas por Haussmann e seus predecessores tiveram grande influência no desenvolvimento de um imaginário literário em relação à Paris, metonímia da modernidade que tomava vulto no século XIX, como discutido na introdução. A tematização literária da modernidade urbana que se solidificava, feita por Baudelaire, é de suma importância para a compreensão da sociedade que estava sendo construída, como também se constitui numa referência para entendermos a contemporaneidade. No poema “O Cisne” ele aborda as modificações na estrutura física de Paris, as quais ele vivenciava intensamente:

(...)

Rápido fecundou minha fértil saudade,
Como eu atravesse o novo Carrosel
Morto é o velho Paris (A forma da cidade
muda bem mais que o coração de uma infiel);

Em espírito vejo os campos de barracas,
Os fustes aos montões, as cornijas rachadas,
Os muros de um verniz verde, as ervas opacas,
O vago ferro- velho a brilhar nas calçadas

Ali outrora havia um aviário;
Lá vi uma manhã, quando sob a amplidão
Clara, o trabalho acorda e o lixo funerário
Manda ao ar silencioso obscuro furacão,

Um cisne que ao deixar sua gaiola, as palmas
Dos seus pés atritando o pavimento iníquo,
Arrastava no chão as grandes plumas calmas.
Junto a um riacho sem água, a ave abrindo seu bico,

(...)

Paris mudou! Porém minha nostalgia
É sempre igual: torreões, andaimes, lajedos,
Arrabaldes, em tudo eu vejo alegoria,
Minhas lembranças são mais pesadas que rochedos.

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, o do gesto feroz,
Exilado que ele é, ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! Como em vós, (...).
(BAUDELAIRE, 2007, p.99, 100).

O poeta então traz como uma referência seminal da sua produção literária o espaço urbano, que está em permanente reformulação. No olhar que constata as transformações, surge um sentimento de nostalgia do que outrora era a capital francesa, o qual aparece também em “O amor da mentira”:

Sempre hei de recordar, vizinha da cidade,
Nossa casa tão branca na tranqüilidade;
A Pomona de gesso e a tão antiga Vênus
Escondendo num bosque os seus membros pequenos;
E o sol da tarde, pleno de soberba fria,
Que, atrás do vidro em que seu feixe se partia,
Parecia, olho aberto para um céu curioso,
Contemplar-nos a ceia, longo e silencioso,
Abrindo largamente a sua luz que tarja
Nossa toalha frugal e as cortinas de sarja.
(BAUDELAIRE, 2007, p.114).

A nostalgia é um sentimento que afinal combina com o homem da urbe, pois o que é simbólico à sua volta pode a vir ser transformado em ruína, devido à dialética da “demolição/reconstrução” que impera na metrópole. Em meio às recordações e andanças na metrópole moderna que estava sendo criada em solo parisiense, Baudelaire ia tecendo a sua literatura como em “Spleen”.

Tenho mais recordações que se tivesse mil anos.

Enorme papeleira atulhada de planos,
Notas, versos de amor, processos e cartões,
Madeixas cor de lua atrás de quitações,
Menos segredos tem o meu cérebro triste.
Pirâmide afinal, ou carneiro em que existe.
Mais mortos do que na vala comum. – Na rua
Eu sou um cemitério odiado pela Lua,

Onde arrasto, assim como os remorsos, os versos (...).
(BAUDELAIRE, 2007, P.87)

Em relação ao espaço por excelência da experiência poética baudelairiana, os bulevares, Berman (1989) os aponta como locais aglutinadores de indivíduos diferenciados quanto à condição sócio-econômica, formando uma massa heterogênea. Uma das razões dessa mistura social foi o fato de que as vias públicas abertas ficaram acessíveis aos bairros pobres, pois devido às reformas, involuntariamente, Haussmann facilitou a circulação de pessoas vindas dessas regiões que antes eram inacessíveis. A pluralidade social então visível nos bulevares é abordada por Baudelaire na prosa poética “Os olhos dos pobres” em que um casal que conversa em frente a um café é exposto aos olhares de uma família de pobres, causando incômodo e deslocamento nos amantes. O narrador descreve de uma maneira suntuosa o estabelecimento:

À noite, um pouco cansada, você quis sentar-se em frente a um café novo, que formava a esquina de uma avenida nova, ainda repleta de cascalhos e já mostrando gloriosamente seus esplendores inacabados. O café reluzia. Até o gás ostentava ali o ardor de um início, e iluminava com todas as suas forças as paredes ofuscantes de brancura, as extensões deslumbrantes dos espelhos, os ouros das molduras e das cornijas, os pajens de faces roliças arrastados por cães de coleira, as senhoras rindo para o falcão empoleirado em seus punhos, as ninfas e deusas carregando na cabeça frutas, patês e cabeças, as Hebes e os Ganimedes⁵ estendendo os braços para apresentar a pequena ânfora de licores ou o obelisco bicolor dos sorvetes variados; toda a história e toda a mitologia a serviço da glotonaria. (BAUDELAIRE, 2007, p.135, 137).

Um dos membros da família se mostra deslumbrado e ao mesmo tempo resignado ao constatar que o café não é destinado às pessoas iguais a ele e aos seus familiares: “Como é bonito! Como é bonito! Mas é uma casa onde só pode entrar gente que não é como nós”. (p.137). O narrador demonstra consternação, através de um questionamento do excesso que envolve o seu consumo, junto à parceira no local, ao se deparar com “os olhos dos pobres”: “Eu não só estava comovido com aquela família de olhos, como me sentia envergonhado com nossos copos e nossas jarras maiores que nossa sede”. (p.139). A reação da mulher que o acompanhava é exasperada, não demonstrando a mesma sensibilidade social: “Essa gente me

⁵ Reproduzo literalmente a nota de tradução: “Na mitologia grega, Hebe é a deusa da juventude e Ganimedes, um príncipe troiano de quem Zeus fez o copeiro dos deuses”.(BRUCHARD, 2007, p.250).

é insuportável com seus olhos arregalados! Você não poderia pedir ao dono do café que os afastasse daqui?”. (p.139).

Através dessa cena focada sob o olhar poético baudelaireano, Berman (1989, p.149) lança uma reflexão sobre as relações sociais que brotam na cidade moderna, em que as diferenças classistas ficam cada vez mais evidentes no espaço público, influenciando o universo simbólico dos seus habitantes:

A manifestação das divisões de classe na cidade moderna implica divisões interiores no indivíduo moderno. Como poderiam os amantes olhar os pobres em farrapos, de súbito surgidos entre eles? Nesse ponto, o amor moderno perde sua inocência. A presença dos pobres lança uma sombra inexorável sobre a cidade iluminada. O estabelecimento daquele amor magicamente inspirado desencadeia agora uma mágica contrária e impele os amantes para fora de seu enclausuramento romântico, na direção de relacionamentos mais amplos e menos idílicos. Sob essa nova luz, sua felicidade pessoal aparece como privilégio de classe.

Baudelaire, então, imergia nos bulevares e seus contrastes sociais derivados do modo capitalista de produção, transfigurando-os em matéria poética como em “Os sete velhos”:

Cidade formigante, e que ao sonho se aviva,
(...)
De repente um ancião cujas pobres sacolas
Imitavam a cor de um céu a tempestear,
A cujo aspecto só choveriam esmolos,
Se não fosse o rancor que ardia em seu olhar,
(...)
Vinha outro: barba, olhar, costas, bastão, molambos,
Eram em tudo iguais, do mesmo inferno oriundos,
Centenários os dois, visões barrocas ambos,
Iam com passo igual a misteriosos mundos.

Tinha eu diante do olhar um enredo poluto,
Ou era humilhação de um acaso perverso?
Sete vezes contei, de minuto em minuto,
A multiplicação de velho tão diverso.

Aquele que se ri dessa minha inquietude,
Que não se vê prender de um frêmito fraterno,
Pense bem que, apesar dessa decrepitude,
Esses monstros fatais tinham um ar eterno!⁶

⁶ Junqueira (2007) afirma que Baudelaire tinha apreço pela deformidade, que se verifica na poetização de aspectos soturnos da existência e do cotidiano, como no caso dos velhos, que podem ser remetidos “(...) à

(BAUDELAIRE, 2007, P,101, 102).

Essa postura de Baudelaire em cultivar uma percepção poética a partir da vivência no cotidiano do espaço público, se contrapõe a uma postura transcendente do artista em relação às experiências comuns do dia-a-dia metropolitano, e que aparece tematizada em “A Perda da Auréola” a qual representa uma espécie de “santificação” do poeta, elevado acima dos “simples mortais” qualificação expressa na prosa poética citada adiante.

Ainda há pouco, enquanto atravessava a avenida, apressadíssimo, e saltitava na lama em meio a este caos move-diço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de juntá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais (...). A dignidade, aliás, me entedia. E também penso com alegria que algum poeta ruim há de juntá-la e vesti-la imprudentemente. (BAUDELAIRE, 2007, p.221).

Para Berman (1989, p.152), “A Perda da Auréola” acontece “(...) em um ponto para qual convergem o mundo da arte e o mundo comum. E não se trata de um ponto apenas espiritual, mas físico, um determinado ponto na paisagem da cidade moderna (...)”, onde acontece a fusão histórica de modernização e modernismo. Essa convergência da qual fala Berman entre “o mundo da arte e o mundo comum” se radicaliza com a condição pós-moderna em que os objetos do cotidiano viram artefatos artísticos e as vanguardas são dessacralizadas.

Apesar da construção poética de sua obra incluir “tomar um banho de multidão” nos bulevares como forma de inspiração, Baudelaire, segundo White (2000), se comprazia em gastar seu capital particular em objetos caros e freqüentar lugares luxuosos. Seu ideal estava ligado à luxúria e riqueza. O poeta francês é um exemplo da fragmentação do homem moderno-citadino, pois no ambiente urbano segundo Wirth (1967) “(...) o indivíduo se torna membro de grupos bastantes divergentes, cada um dos quais funciona somente com um segmento da sua personalidade”. Mas, enfim, foi das ruas, com sua heterogeneidade de pessoas e signos, que Baudelaire tirou a matéria-prima de sua obra, “esgrimindo” com as palavras como no poema “O Sol”:

multiplicidade caduca e contingente cuja miséria e decadência desfilam ao longo dos ‘quadros parisienses’ dessa fervilhante ‘cidade cheia de sonhos’, dessa Paris dantesca e da qual não se pode dizer que seja infernal, porque é o próprio inferno”. (p. 41,42).

Ao longo dos subúrbios em que, pelas mansardas,
Persianas fazem véu às luxúrias bastardas,
Quando o sol arroja, imponente, seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Eu me ponho a treinar em minha estranha esgrima,
Farejando por tudo os acasos da rima,
Numa frase a tombar como sobre as calçadas,
Ou topando as imagens há muito já sonhadas.
(BAUDELAIRE, 2007, p.96).⁷

De acordo com Berman (1986), Baudelaire poderia ser apontado como primeiro modernista, pois foi pioneiro em tematizar o homem moderno nos seus excessos e nas suas fraquezas, imerso no espetáculo violento e aventureiro das ruas. Se a cidade representa a vanguarda da civilização moderna e de uma cultura cosmopolita sempre em renovação, ela também é palco de barbárie e contastes sociais, que ficaram mais visíveis com o incremento da circulação através dos bulevares que cortavam Paris, como já foi discutido. Enquanto a massa populacional citadina mostra-se em sua plenitude, a cidade produz um nível de indiferença entre os indivíduos, enclausurados em suas tarefas e suas subjetividades.

Na clássica definição de Richard Sennett (1988, p.70) uma cidade “é um assentamento humano em que estranhos têm chance de se encontrar”. Nesse contexto, surge a figura do *flâneur* baudeleriano, que extrai sua sensibilidade poética ao se misturar no tráfego da multidão e de suas experiências transitórias, criando o conceito de multidão (multidão atarefada) e solidão (solidão povoada) (LIMA, 2003). Um voyeur da cidade e de suas transformações através de olhares de passagem, impregnando de difícil determinação o sentido da vida moderna, que se configura num eterno vir-a-ser, numa constante inventividade.

Em “O Pintor da Vida Moderna”, Baudelaire afirma: “Por modernidade eu entendo o efêmero, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é eterna e imutável”. (1988, p.174). É através do olhar de passagem que se torna compreensiva a postura do poeta em relação à modernidade: concebê-la como algo efêmero, mas ao mesmo tempo sendo necessário detectar referências eternas na mesma. O poema “A Uma Passante” é bem alusivo a essa postura, pois

⁷ Sobre a atividade de “esgrimista”, Benjamin (1989, p.68) explica assim a metáfora baudelariana: “Nela Baudelaire gostava de apresentar como artísticos os traços marciais. Quando descreve Constantin Guys, a quem era muito apegado, visita-o numa hora em que todos dormem: “Ei-lo curvado sobre a mesa, fitando a folha de papel com a mesma acuidade com que, durante o dia, espreita as coisas à sua volta: esgrimindo com seu lápis, sua pena, seu pincel; (...) perseguindo o trabalho rápido e impetuoso, como se temesse que as imagens lhe fugissem. E assim ele luta sozinho, e para seus próprios golpes”. Envolvido nessa “estranha esgrima” Baudelaire se retratou na estrofe inicial de *O Sol*, talvez a única passagem de *As Flores do Mal* que o mostra no trabalho poético.

lida com a velocidade do despertar afetivo de uma maneira bem acentuada, quando um indivíduo observa uma mulher que passa na rua e imagina a possibilidade de amá-la, apesar de tê-la visto em apenas um dia e sem qualquer interatividade, o que talvez seja suficiente para eternizá-la:

A rua em redor era um ruído incomum
Longra, magra, de luto e na dor majestosa
Uma mulher passou e com a mão faustosa
Erguendo, balançando o festão e o debrum
Nobre e ágil, tendo a perna assim de estátua exata
Eu bebia perdido em minha crispação
No seu olhar, céu que germina o furacão
A doçura que embala e o frenesi que mata
Um relâmpago e após a noite! – Aérea beldade
E cujo olhar me fez renascer de repente,
Só te verei um dia, e já na eternidade?
Bem longe, tarde, além, jamais provavelmente!
Não saber aonde vou, eu não sei aonde vais,
Tu que eu teria amado – e o sabia demais!
(BAUDELAIRE, 2007, p.107).

O arquétipo da figura do *flâneur*, o homem que cultivava sua sensibilidade poética nas andanças pela cidade, se configurou em uma experiência cidadina-literária que extrapolou os limites de Paris, para se tornar referência em outros lugares, como uma metrópole de terceiro-mundo, o Rio de Janeiro, onde Fonseca desenvolve o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro⁸” através da *flânerie* de um personagem pela capital fluminense, Augusto, onde demonstra um vínculo afetivo demasiado pela cidade:

(...) Augusto volta a escrever sobre a arte de andar nas ruas do Rio. Como anda a pé, vê coisas diferentes de quem anda de carro, ônibus, trem, lancha, helicóptero ou qualquer outro veículo. Ele pretende evitar que o seu livro seja uma espécie de guia de turismo para viajantes em busca do exótico, do prazer, do místico do horror, do crime e da miséria, como é do interesse de muitos cidadãos de recursos, estrangeiros principalmente (...). Augusto quer encontrar uma arte e filosofia (...) que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade. (FONSECA, 1994, p.600).

O protagonista do conto não pretende através do seu livro vender uma imagem estetizada de sua cidade para turistas, e sim encontrar uma “melhor comunhão” com a mesma através de sua escrita, que tem como fonte inspiradora o flandar pelo espaço urbano. Citarei

⁸ Drummond (1984, p.120) um dos grandes expoentes da poesia brasileira do século XX e cronista do Rio de Janeiro faz a seguinte afirmação sobre a “cidade maravilhosa”: “O Rio ainda é o maior e melhor assunto, além de ser melhor terraço para se divisar qualquer assunto”.

outro trecho de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” para contrapô-lo com alguns aspectos da poesia baudelairiana:

“Olha aqui, ô distinto, primeiro meu nome não é Zé Galinha, é Zumbi do Jogo da Bola, entendeu? E depois eu não sou presidente de porra nenhuma de União dos Mendigos, isso é sacanagem da oposição. Nosso nome é União dos Desabrigados e Descamisados, a UDD. Nós não pedimos esmolas, não queremos esmolas, exigimos o que tiraram da gente. Não nos escondemos debaixo das pontes e dos viadutos ou dentro de caixas de papelão (...).”

“Correto”, diz Augusto.

“Queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiúra, nossa sujeira, que sintam o nosso bodum em toda parte; que nos observem fazendo nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram. Dei ordem para os homens não fazerem a barba, para os homens e mulheres e crianças não tomarem banho nos chafarizes, nos chafarizes a gente mijá e caga, temos que feder e enojar como um monte de lixo no meio da rua. E ninguém pede esmola. É preferível a gente roubar do que pedir esmola”. (FONSECA, 1994, p.623, 624).

Augusto, por conta de informações coletadas em suas caminhadas, chega até a presença de um suposto presidente de uma entidade que congrega excluídos, e estes buscam chamar atenção para sua situação através de ações que se contrapõem às normas higiênicas e jurídicas. A maneira como Fonseca tematizou a miséria econômica em seu conto, tendo como cenário o Rio de Janeiro dos anos 1990, se diferencia da forma como Baudelaire abordou a pobreza na Paris do século XIX através da prosa poética “A Família de Pobres”, já analisada no presente capítulo. Na narrativa de Baudelaire uma família de pobres olha de uma maneira deslumbrada e resignada com sua situação socioeconômica para a suntuosidade de um café em um bulevar, se contrapondo aos mendigos de Fonseca, que buscam uma intervenção no cotidiano da cidade a fim de ter visibilidade e demonstrando mesmo uma postura de revolta relativa à sua condição de classe. Ao meu ver, essa busca de visibilidade está muito ligada à situação da cidade contemporânea, que tem sua paisagem impregnada de imagens eletrônicas de diversos lugares e pessoas, o que pode incitar uma busca de aparição pública como forma de estar inserido nesse circuito imagético, que talvez esteja ligado a um imaginário vinculado a um exercício de cidadania. A “União dos Desabrigados e Descamisados” busca através de suas ações, em termo definido por Mafra (2006) “um espaço de visibilidade pública” que tem como possível desdobramento o “espaço de visibilidade midiático massivo” que é gerado pelos meios de comunicação alcançando um território geográfico amplo. Segundo ainda Mafra (2006, p.46) quando a mobilização social se utiliza de recursos da mídia estes podem

representar “(...) usos fundamentais aos projetos no sentido de gerar visibilidade aos temas, provocar um debate público – para (re) defenir questões – e promover o engajamento coletivo dos sujeitos”.

Assim como Baudelaire desenvolveu sua percepção estética na Paris do século XIX, dando forma a uma visão da modernidade, Walter Benjamin foi uma espécie de profeta da metrópole contemporânea, a qual tomava vulto no século XX, impregnada de signos visuais. Arlindo Machado discorre sobre o filósofo a partir do registro que este faz das imagens que impregnavam o ambiente urbano de seu tempo:

Em 1929, impressionado com a escritura icônica e vertical que tomava conta das ruas através dos anúncios luminosos, Walter Benjamin já profetizava que *“os enxames de gafanhotos escriturais, que hoje já obscurecem o sol do pretense espírito dos cidadãos das grandes cidades, tornar-se-ão mais densos nos próximos anos”* (Rua de Mão Única). De fato, setenta anos depois, a multiplicação das telas eletrônicas na paisagem urbana eleva a alguma enésima potência a mutação que Benjamin pioneiramente já havia vislumbrado em seu tempo. (MACHADO, 2002, p.9).

Bolle (2000) atesta que a questão da imagem e as especulações associadas a ela são uma referência fundamental, a fim de se compreender a epistemologia benjaminiana, que se articula mais por aquela do que por conceitos, tornando possível a leitura de uma época e a mentalidade que a caracteriza por meio de imagens impregnadas de história. A percepção de Benjamin é então premonitória em relação à metrópole contemporânea, com seu excesso de imagens que dão constituição ao espaço urbano e mediam cada vez mais a experiência humana, no que tange principalmente às telas eletrônicas que proliferam no nosso cotidiano, afetando inclusive a paisagem urbana. Esta, segundo Furtado (2002, p.26) “(...) perde seu espaço de contemplação, como distração, passando a assumir uma paisagem-texto, com sua linguagem de prontidão, um bosque cheio de alarmes-textos (...)” .

Como já foi enfatizado, a capital parisiense era palco de um desfile de vários indivíduos, das mais diferentes classes sociais, que se misturavam no espetáculo heterogêneo das ruas. Mas apesar dessa circulação plural no espaço público urbano, as necessidades de cada um diferenciavam-se em relação ao mercado, como mostra Benjamin (1991, p.89):

Uma rua, um incêndio, ou um acidente de trânsito juntam pessoas que, enquanto tais, estão livres da definição de classe. Apresentam-se como aglomerações concretas; mas socialmente continuam a ser abstratas, ou seja, a estarem isoladas em seus interesses privados.

A equivalência formal dos sujeitos em circulação pela cidade não é acompanhada no plano econômico, pois o modo capitalista de produção requer a exploração de uma classe pela outra. Assim, a modernidade se contrapõe ao idealismo fraterno do iluminismo, um dos seus pilares, como afirma Gondim (2007, p.69,70),

(...) o capitalismo pressupõe a apropriação privada dos meios de produção, de modo a criar uma classe de não proprietários que, para sobreviver, tem de vender sua força de trabalho aos capitalistas. Como conciliar essa desigualdade social básica com os ideais revolucionários de igualdade, liberdade e fraternidade? Tal conciliação só se torna possível mediante o esvaziamento do conteúdo material (socioeconômico) dos direitos de cidadania, que em sociedades de classe garantem igualdade apenas no plano jurídico- formal.

A urbe surgida no século XIX e na qual Benjamin na primeira metade do século XX, desenvolveu sua vivência de escritor e teórico, foi alvo de intervenções sócio-espaciais para moldá-la em uma forma abrangente, através de um plano racional ordenado. A partir dos anos 1940, o planejamento urbano foi consolidado e orientado com os “(...) princípios da separação das funções da cidade (habitar, trabalhar, recrear-se e circular) definidas no Congresso Internacional de Arquitetura Moderna de 1933 (...)”. (GONDIM, 2007, p.72). Com o planejamento modernista, que implicava forte intervenção do poder público no espaço urbano, a rua perdia sua vitalidade enquanto espaço de encontro e convivência da pluralidade social urbana. Tornava-se cada vez mais problemático o necessário exercício de cidadania, a fim de se estabelecer laços de convivência em meio a tal diversidade. No urbanismo modernista, prevalece o objetivo de melhorar a circulação de veículos e pessoas; assim, a rua fica comprometida enquanto um lugar de permanência, prestando-se mais a um lugar de passagem.

Uma das críticas mais contundentes ao planejamento urbano funcionalista veio de Jane Jacobs (2003) com uma obra cujo título é emblemático do que se propunha a analisar: *Morte e vida das grandes cidades norte-americanas*. Ela se contrapunha, por exemplo, às rodovias abertas por Robert Moses, um dos grandes reformadores do tecido urbano estadunidense no século XX, que, em busca de unificar a malha viária da cidade de Nova Iorque, demolia bairros tradicionais com suas calçadas e natural propensão à aglutinar pessoas. Uma espécie de Haussmann às avessas, pois, ao contrário das construções do barão parisiense que agregavam pessoas através dos seus bulevares, as rodovias de Moses acabavam por afastar os habitantes dos bairros que sofriam intervenções. E era justamente no espaço público

tradicional das cidades com suas ruas e calçadas, que residia o dinamismo da vida moderna, uma espécie de arte cidadina:

Sob a aparente desordem da velha cidade encontra-se uma ordem maravilhosa que mantém a segurança das ruas e a liberdade da cidade. É uma ordem complexa. Sua essência é a complexidade do uso da calçada, que traz consigo uma sucessão constante de olhares. Essa ordem é toda composta de movimento e mudança e, embora seja vida, e não arte, podemos imaginariamente chamá-la a forma artística das cidades, comparando-a à dança. (JACOBS, 2003, p.87).

Berman, analisando a obra de Jacobs, quando esta faz uma descrição do ambiente citadino e seu ritual de encontros, identifica vários atores que compõem a multidão, evocando Baudelaire e sua percepção poética da Paris do século XIX:

(...) donas-de-casa com carrinhos de bebês, adolescentes tagarelando e comparando os cabelos, jovens secretárias e elegantes casais de meia-idade a caminho do trabalho, operários que retornam do turno da noite e param no bar da esquina. Jacobs os contempla a todos com deleite: experimentava e evocava aquilo que Baudelaire denominou de “comunhão universal” disponível aos homens e às mulheres que sabem como “tomar um banho de multidão. (BERMAN, 1986, p.299).

Jacobs foi fundo no questionamento do modelo de urbanismo modernista, denunciando o descaso deste com a qualidade de vida da população, compondo um libelo humanista onde tece críticas às suas várias políticas para a urbe: projetos destinados às pessoas de baixa renda que não redundam em ganhos para o exercício de cidadania, pois não atenuam problemas sociais como desamparo e delinquência; habitações desqualificadas para pessoas de renda média que se mostram desprovidas de vitalidade; centros culturais ausentes de livrarias; centros comerciais que são meras reproduções de shopping suburbanos; calçadas e vias expressas que se apresentam como desfiguradoras do ambiente citadino.

Harvey (1992) identifica, no começo da década de 1970, o início de uma “condição pós-moderna” em várias esferas (política, econômica, social). Em relação à arquitetura, o ano de 1972 foi considerado uma espécie de marco para a derrocada do movimento moderno, na visão de Jenks (1991), quando um conjunto habitacional – projetado de acordo com princípios modernistas – foi implodido nos Estados Unidos e tomaram vulto as críticas feitas ao estilo modernista. Ao contrário da estética austera e despersonalizante deste, o pós-modernismo

propunha uma colagem que remete a épocas e estilos visuais diferentes, um hibridismo de imagens.

Se em um primeiro momento o surto de desenvolvimento das cidades entre os séculos XVIII e XIX ocorreu por conta da industrialização, que estreitou o vínculo cotidiano entre o homem e a máquina, é em meados do século XX que as metrópoles são atingidas pela revolução da teletecnologia. Para Virilio (1999) o espaço urbano está sendo definido cada vez menos pela arquitetura de suas ruas e edificações, e mais pela noção de “espaço-tempo-tecnológico” atrelado à difusão instantânea de imagens e informações, criando uma “cidade-mundo” sem fronteiras, delineada pelas telecomunicações. Já que o conceito de lugar está cada vez mais ligado à virtualidade das telas eletrônicas, ficando o conceito de distância vinculado à transmissão das ondas eletromagnéticas, toma forma uma cronogeografia, onde a ocupação de tempo está se sobrepondo à ocupação de espaço, tendo a velocidade como referência primordial da sua dinâmica. Segundo o autor há “(...) o declínio do *espaço real* de toda extensão (física ou geográfica) em benefício exclusivo da ausência de intervalo das teletecnologias do *tempo real* (...)”. (VIRILIO, 1996, p.92). Para Lemos, contudo, não há a substituição do espaço físico pelo virtual e sim uma interação entre ambos, criando o conceito de *cidade-ciborgue*. Esta é

(...) preenchida e complementada por novas redes telemáticas e as tecnologias daí derivadas (internet fixa, wireless, celular, stélites, etc) que se somam às redes de transporte, de energia, de saneamento, de iluminação e de comunicação (...) na cidade o espaço cibernético e o tempo real juntou-se ao espaço físico e ao tempo cronológico. Não se trata de uma substituição das cidades de aço e concreto, mas de uma reconfiguração profunda. (LEMOS, 2005, p.12;16).

Tematizando ainda a compatibilização ente o espaço físico e virtual, Attali prevê que no decorrer do século XXI tomará forma um hipermundo, o qual ele define como um “conjunto de atividades econômicas, políticas, sociais ou culturais desenrolando-se no mundo virtual em complemento ou simulação do real”. (ATTALLI, 2001, p.210). O autor afirma que “o hipermundo será a locomotiva do século XXI. O grosso do emprego real decorrerá das demandas da economia virtual”. (idem, p.210).

A questão tecnológica teve assim uma grande importância para a solidificação da postura identificada como pós-moderna, em relação à tessitura do espaço urbano, como explica Harvey (1992, p.77):

Formas urbanas dispersas, descentralizadas e desconcentradas são hoje muito mais factíveis tecnologicamente do que antes. (...) as novas tecnologias (particularmente os modelos computadorizados) dissolveram a necessidade de conjugar a produção em massa com a repetição em massa. Permitindo a produção em massa flexível de 'produtos quase personalizados' que exprimem uma grande variedade de estilos.

Na compreensão ainda de Harvey, enquanto o urbanismo modernista estava ligado à construção de um projeto social através da racionalização em grandes planos espaciais e de circulação, que contemplasse demandas econômicas e oportunidades para a população (relacionados à habitação e ao acesso a bens culturais, por exemplo), o pós-modernismo se esquivava de utopias sociais. E entende a cidade como uma superposição de estilos, gostos, necessidades diferenciadas e autônomas orientadas pelo mercado, contemplando desejos de segurança e consumo (GONDIM, 2007). Alguns espaços que podem ser citados por se enquadrar nessa orientação pós-modernista em relação à cidade são, de acordo com a autora, condomínios fechados, shoppings e parques temáticos.

A fim de se compreender o empório de estilos cronológicos, geográficos e históricos presentes na arquitetura pós-moderna (velho Oeste americano, colunas dóricas e jônicas da Grécia antiga, simulacros de haréns árabes) a análise dos shoppings é emblemática. Essas citações do passado se mostram ausentes de dimensão histórica, uma espécie de nostalgia fetichista estética. Segundo Sarlo (2000, p.18),

(...) o shopping está em perfeita sintonia com a paixão pelo decorativismo manifestada pela arquitetura dita pós-moderna. No shopping de intenção preservacionista, a história é paradoxalmente tratada como *souvenir* e não como suporte material de uma identidade e uma temporalidade que sempre apresentam ao presente seu conflito.

Abordando ainda a temática dos shoppings, Sarlo (2000) identifica um nomadismo contemporâneo ligado a tal espaço que faz com que o nômade imprima seu deslocamento, e, analisando esse deslocar por uma certa ótica, permaneça “no mesmo lugar”. A pessoa que esteja em um lugar de forma transitória encontra uma referência para atenuar uma possível desfamiliarização com o ambiente, através dos shoppings, pois os mesmos são portadores de uma padronização que alcança um nível internacional: lá se encontram signos mercadológicos (logomarcas, siglas, letras) globais que “(...) não requerem que seus intérpretes estejam enraizados em nenhuma cultura anterior, ou distinta da cultura de mercado”. (SARLO, 2000,

p.19,20). Isso faz dos shoppings um dos símbolos da globalização econômica atual, consolidando as relações capitalistas de produção à nível mundial. De acordo com Ianni (1999, p.13):

Está em curso o novo surto de universalização do capitalismo, como modo de produção e processo civilizatório. O desenvolvimento do modo capitalista de produção, em forma extensiva e intensiva, adquire novo impulso, com base em novas tecnologias, criação de novos produtos, recriação da divisão internacional do trabalho e mundialização dos mercados (...). Esse é um processo simultaneamente civilizatório, já que desafia, rompe, subordina, mutila, destrói ou recria outras formas sociais de vida e trabalho, compreendendo modos de ser, pensar, agir, sentir e imaginar.

Harvey (1992) aponta que com a “acumulação flexível” inaugurada na indústria nos anos 1970, o tempo de giro da produção de mercadorias foi aumentado, com a simultânea redução temporal do giro de consumo, dinamizando o comércio, que atende assim a um leque de necessidades e gostos mais variados, submetido a um processo de inovação tecnológica avançado. O projeto pós-moderno para a cidade, que procura atender a demandas cada vez mais particularizadas, tem uma ligação estreita com esse estágio produtivo-industrial. Segundo Bauman, (2001) a fruição consumista de objetos cada vez mais variados e descartáveis virou uma referência para as pessoas afirmarem uma existência hedonista e individualizada, configurando a cultura do “descarte” na época atual.

Campos (2000), no seu romance *No Shopping*, traz como referência temática relações sociais entre adolescentes e um dos cenários principais onde elas transcorrem, o espaço de um shopping. Em certo momento da obra, ela faz uma observação crítica em relação aos consumidores que freqüentam o citado *locus* mercadológico, descrevendo-os como uma multidão coordenada espontaneamente por movimentos óbvios e repetitivos, condicionados pela ação de consumo. Um exército pós-moderno de compradores, cujo campo de batalha são as passarelas de lojas perfiladas e o alvo a aquisição de mercadorias:

Sábado era dia sem descanso para os burgueses que vendem e para os que compram. Estes, indianamente perfilados, sofriam no estacionamento, nas cabines das lojas, na hora de pagar, arrastando-se pelo deserto refrigerado. Carregavam muitas sacolas e nenhuma culpa. Milhares de rostos cretinos formando uma estatística. Tantas pessoas, coordenadas naquela harmonia perfeita (...). Subindo, descendo e consumindo. (CAMPOS, 2000, p.39;64)

Abordando ainda a globalização através da representação literária do urbano, Calvino (1972), em *Cidades Invisíveis*, elabora um diálogo entre o viajante Marco Polo e o Imperador Kublai Khan, em que o primeiro faz um relato das cidades visitadas por ele, e que fazem parte do império de Kahn. As narrativas das cidades feitas por Pólo são alegorias de características que dão forma à urbe, em aspectos simbólicos das mais variadas estirpes: das questões materiais ligadas ao espaço ao comportamento dos seus habitantes. As cidades, sempre designadas por nomes femininos, estão agrupadas em várias referências e qualificações. “Trude” é um símbolo de espaços que estão uniformizados em um padrão reproduzível em várias partes do mundo, recebendo assim a alcunha de “cidade contínua”, metonímia de um não-lugar⁹.

Se ao aterrisar em Trude eu não tivesse lido o nome da cidade escrito num grande letreiro, pensaria ter chegado ao mesmo aeroporto de onde havia partido. Os subúrbios que me fizeram atravessar não eram diferentes dos da cidade anterior, com as mesmas casas amarelinhas e verdinhas. Seguindo as mesmas flechas, andava-se em volta dos mesmos canteiros das mesmas praças. As ruas do centro exibiam mercadorias embalagens rótulos que não variavam em nada. Era a primeira vez que eu vinha a Trude, mas já conhecia o hotel em que por acaso me hospedei; já tinha ouvido e dito os meus diálogos com os compradores e vendedores de sucata; terminara outros dias iguais àquele olhando através dos mesmos copos os mesmos umbigos ondulantes.

Por que vir a Trude, perguntava-me. E sentia vontade de partir.

— Pode partir quando quiser – disseram-me –, mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto. (CALVINO, 1972, p.123).

Apesar do espaço público conter cada vez mais “não-lugares” e locais restritivos quanto a circulação de pessoas como os shopping centers e condomínios fechados, a sociabilidade urbana continua a exibir vitalidade através de alguns fenômenos, como grupos que ocupam territórios atribuindo-lhes significado. Observa Magnani (2002, p.26):

(...) de pouco vale generalizar o desaparecimento da velha rua, tida como símbolo por antonomásia do espaço público, nem se limitar a proclamar que sua função foi ocupada pelas ‘tirânicas da intimidade’ ou por zonas desprovidas de sociabilidade: se em determinados contextos [a rua] ficou inviável como suporte de antigos usos, a experiência da vida pública a que está associada pode ser encontrada em novos arranjos. Um determinado

⁹ Na definição de Augé (1994) trata-se de um lugar de transição (shoppings, rodoviárias, portos) em que sobressaem relações impessoais e contratuais, apresentando uma estética homogeneizante.

segmento do circuito¹⁰ de lazer, articulando pontos distantes na cidade, é tão real e significativo para seus usuários, quanto a vizinhança no contexto do bairro.

Jovens vinculados e próximos aos subgêneros do rock, como o punk – cujo modelo comportamental influenciou o tipo de publicação pela qual Daniel Galera e Daniel Pellizzari ficaram conhecidos no âmbito literário brasileiro, como veremos mais adiante – pelas minhas observações tornaram a circulação pela galeria Pedro Jorge no centro de Fortaleza ponto de encontro tradicional entre eles. A região central da cidade de São Paulo também é ocupada por atores similares aos da capital cearense, com propósitos parecidos:

(...) no caso de São Paulo, [ocorre] a apropriação de lugares no centro da cidade por grupos de jovens negros ou roqueiros, transformando-os em ‘pedaços’ ou ‘circuitos’ nos quais vigoram princípios de classificação mediante os quais se reconhecem ou se formam identidades, em contraponto ao suposto anonimato da metrópole. (GONDIM, 2007, p.94).

Além disto, de acordo com a análise das narrativas literárias dos autores estudados – que serão apresentadas adiante – algumas passagens mostram que a vivência em lugares públicos (ruas, praças) ainda representa uma experiência importante para o cidadão.

O incremento tecnológico no cotidiano urbano, que foi de suma importância para o pós-modernismo atender às demandas autônomas e particularistas, pode, como contraponto, oferecer mecanismos de exercício de cidadania através da internet (formação de comunidades, possibilidades de acesso à informação) como será mostrado no próximo tópico, onde será discutido como a produção literária de Daniel Galera e Daniel Pellizzari está inserida na cidade contemporânea.

¹⁰ A definição de “circuito” em Maganani é a seguinte: “Trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantém entre si uma relação de contigüidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais: por exemplo, o circuito *gay*, o circuito dos cinemas de arte, o circuito neo-esotérico, dos salões de dança e *shows black*, do povo-de-santo, dos antiqüários, *dos clubbers* e tantos outros”. (MAGNANI, 2009, s/p).

CAPÍTULO 2. CONTEXTUALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE DANIEL GALERA E DANIEL PELLIZZARI: INTERNET, TECNOLOGIA E URBANIDADE

Daniel Galera nasceu na cidade de São Paulo em 1979 e viveu boa parte da vida em Porto Alegre. Formou-se em Publicidade e Propaganda e de 1997 a 2000 editou o site *Proa de Palavra*, um dos primeiros a publicar regularmente literatura no Brasil. É necessário enfatizar a escrita como ato primordial de comunicação na Web, e que de acordo com Lévy (1996, p.46) forma uma organicidade com a leitura do texto virtual:

Os hiperdocumentos acessíveis por uma rede informática são poderosos instrumentos de escrita-leitura coletiva. Assim a escrita e a leitura trocam seus papéis. Todo aquele que participa da estruturação do hipertexto¹¹, do traçado pontilhado, das possíveis dobras de sentido, já é um leitor. Simetricamente quem atualiza um percurso ou manifesta este ou aquele aspecto da reserva documental contribui para a redação, conclui momentaneamente uma escrita interminável (...).

De 1998 a 2001 junto com Daniel Pellizzari e outros escritores, Daniel Galera participou do mailzine *CardosOnline* de muito destaque no espaço virtual, do qual falarei mais à frente. Em 2001, lança o seu primeiro livro, a coletânea de contos lançados originalmente na internet, *Dentes Guardados*, que recebeu adaptações para o teatro e curtas-metragens, além de ser traduzido para o italiano. A obra foi publicada pela editora *Livros do Mal*, criada junto com Daniel Pellizzari e o artista plástico Guilherme Pilla. É interessante refletir sobre uma possível “dramatização” do nome da editora a partir de alguns aspectos da literatura brasileira contemporânea. Nelson de Oliveira, organizador de coletâneas importantes que são referências como amostra da produção literária brasileira dos anos 1990, criou a alcunha de “geração zero-zero” para os escritores que começaram a se destacar nos anos 2000. No artigo “Vida: modos de brincar”, ele cita algumas obras que considera

¹¹ O texto virtual com seus inúmeros atalhos e possibilidades de navegação, podendo envolver a ação ativa do internauta, e que remete ao conceito de hipermídia, que na definição de Machado (1997, p.146) é “(...) uma forma combinatória, permutacional e interativa de multimídia, em que textos, sons e imagens (estáticas e em movimento) estão ligados entre si por elos probabilísticos e móveis, que podem ser configurados pelos receptores de diferentes maneiras, de modo a compor obras instáveis em quantidades infinitas”.

importantes a fim de conceituar a respectiva geração (entre elas estão os primeiros livros lançados por Galera e Pellizzari) e define algumas características desta:

A atmosfera comum a toda essa prosa exclusivamente urbana é a do bizarro (...). Em todos os livros citados quem dá as cartas é o grotesco, o perverso, o escabroso, o hediondo. Nesse mundo desconcertado não há heróis nem grandes exemplos de conduta, há apenas figuras física e moralmente malformadas, mutiladas, debilitadas (...). (Oliveira, 2007, p. 67,68).

Tomando a citação como parâmetro reflexivo sobre as cidades contemporâneas, elas estão configuradas de uma forma caótica em vários lugares do mundo, como observa Rodrigues (2007), apontando vários fatores que deterioram a qualidade de vida da população: poluição atmosférica e sonora, congestionamento das vias públicas, mudanças bruscas de clima, escassez de água, fatores que tem ligação com edificações e empreendimentos que não visam o meu ambiente urbano saudável. Nesse contexto, Costa (2007) observa um paradoxo entre igualdade jurídico-formal e desigualdade sócio-econômica. Essa situação precipita a violência como forma de expressão, pois inexistente a solidez de um projeto ético que seja compartilhado e dê coesão social entre os indivíduos, redundando em relações sociais conflituosas. “A vida nas cidades se transforma num estado de natureza caracterizado pelo domínio do terror, acompanhado pelo medo onipresente”. (BAUMAN, 2007, p.78).

Continuando a abordagem dos dados bibliográficos de Galera, em 2003 ainda pela *Livros do Mal*, lançou o romance *Até o dia em que o cão morreu*¹², adaptado para um longa metragem de 2007 realizado pelos diretores Beto Brant e Renato Ciasca com o título *Cão sem dono*. O protagonista do filme é descrito por Oliveira Jr (2007, s/p) como um

(...) jovem multitalentoso, inteligente, plenamente capaz, mas cuja vida parece estacionada, inflacionada de instantes intensos, mas carente de ambições concretas, chapada no presente, mas desconectada de um horizonte. Retrato bastante pertinente de uma parcela da juventude atual, em falta ou excesso de opções – adolescentes duráveis, como o pai de *Ciro* [nome do protagonista] o define sem qualquer reprovação ou preconceito, em uma das brilhantes cenas de refeição do filme.

Refletindo sobre a subjetividade contemporânea a partir das palavras de Oliveira Jr, pode-se dizer que a duração cada vez mais efêmera da experiência humana no novo milênio em diversas instâncias (trabalho e relações afetivas são algumas das que se poderiam citar) como

¹² Tanto este romance como o subsequente são narrativas inéditas publicados em livro, sem uma anterior exposição no espaço virtual.

será problematizada no presente trabalho, é um empecilho para o amadurecimento do indivíduo, pois não se criam vínculos duradouros para a construção de projetos que concebiam o tempo de uma maneira mais alongada, resultando conseqüentemente numa vivência mais plena para os sujeitos. A vida acaba por delinear-se, a *Ciro*, em “instantes intensos mas carente de ambições concretas, chapada no presente, desconectada de um horizonte”, o que contribui para o pai defini-lo como um “adolescente durável”. O livro que inspirou o filme foi reeditado em 2007 pela Companhia das Letras.

Pela mesma editora lançou em 2006 seu terceiro livro, o romance *Mãos de Cavalo*, o qual já teve seus direitos vendidos também para uma adaptação cinematográfica, e os de publicação literária para a Itália, França, Portugal e Argentina. Em 2007 publicou textos sobre jogos eletrônicos no blog Jogatina pertencente ao já extinto portal www.nominimo.com.br.¹³

O outro ator a ser analisado é Daniel Pellizzari, nascido em Manaus, 1974, e radicado em Porto Alegre desde 1985. Note-se que ambos escritores nasceram nos anos 1970, década em que o estágio de urbanização brasileira já estava avançado. Ianni (1971, p.66,67) a respeito da consolidação do espaço urbano no Brasil nos governos de Vargas (1930-1945) e Kubitschek (1956-1961) discorre:

A própria cultura, em seu sentido amplo, transformou-se de modo notável, pelo desenvolvimento de novas formas de pensar e novas possibilidades de ação. Pouco a pouco, avançava a hegemonia da cidade, enquanto universo cultural singular, sobre a cultura de tipo agrário (...). A cultura das cidades enquanto sistema de valores, padrões de comportamento e modos de pensar peculiares às relações de produção gerados com a produção industrial e a expansão do setor terciário, passou a exercer uma influência ainda maior nos debates políticos, científicos e artísticos realizados nos centros dominantes do país.

Já em 1980 com seis anos de idade, de acordo com seu site de informações pessoais www.cousas.org, Pellizzari publica o primeiro livro de sua autoria, *Contos de Daniel* pela editora Batman. Desde 1990 participou de várias antologias: a *Lusofônica* (2006), através da *La Nueva Fronteira* que apresentou ao público italiano a nova literatura de língua portuguesa; *Os cem menores contos brasileiros do século* (Daniel Galera também participa da coletânea) e

¹³ Outros dados biográficos a serem registrados de Daniel Galera: exerceu o cargo de Coordenador do Livro e da Literatura na Secretaria Municipal de Cultura da prefeitura de Porto Alegre, de janeiro a abril de 2005. Faz traduções de livros publicados em inglês para o português. Em outubro de 2008 foi lançado seu quarto livro, o romance *Cordilheira*, e que foi vencedor do prêmio literário Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional na categoria romance. A mesma obra foi premiada com o prêmio Jabuti como terceiro melhor livro de 2008 na mesma categoria.

Wunderblogs.com pela editora Barracuda, ambas de 2004 e *Geração 90: os transgressores*, em 2003 pela Boitempo. Assim como Galera, Pellizzari foi um dos pioneiros em utilizar a internet como meio de divulgação literária, tendo seus textos publicados na rede desde 1995. Publicou seu primeiro livro na fase adulta em 2001, pela editora *Livros do Mal*: a coletânea de contos *Ovelhas que voam se perdem no céu*¹⁴ e pela mesma editora *O livro das coisas que acontecem*, em 2002. Em 2005 lançou o romance *Dedo negro com unha* através da editora DBA. Também faz trabalho de traduções literárias do inglês, assim como Galera.

Entre 1998 e 2001 ambos foram colunistas fixos do mailzine *CardosOnline*, criado em 1998 por André “Cardoso” Czarnobai¹⁵. O *CardosOnline* inicialmente também era um fanzine, tipo de publicação que teve um despontar histórico com o surgimento do movimento *punk* nos anos 1970, um dos vários estilos musicais ligados ao rock, e que se caracterizava por uma postura crítica em relação ao sistema capitalista. O seu lema *do it yourself* (faça você mesmo) foi responsável por produzir artigos e massificar informações – e o próprio ato de tocar com um mínimo de técnica musical e instrumentos muitas vezes feitos artesanalmente – com uma postura alternativa aos veículos da grande imprensa através dos fanzines, cujo nome vem da contração das palavras *fan* (fã) e *magazine* (revista). Até hoje a versão mais comum é feita artesanalmente em papel. Através da popularização da internet surgiu o modelo eletrônico, como o mailzine, que recebe essa alcunha porque é enviado para as pessoas exclusivamente por e-mail.

Com o passar do tempo, os fanzines adquiriram características diversas em relação ao seu conteúdo. Alguns se dedicaram a textos autorais de cunho literário, além de resenhas de livros, filmes e cd’s como era o caso do *CardosOnline*. Os seus colaboradores tiveram um reconhecimento nacional devido a sua popularização através do mundo virtual. Dickel (1991, p.25) informa que o *CardosOnline* “(...) foi o primeiro mailzine a fazer sucesso no estado [Rio Grande do Sul] e no Brasil, chegando a um número de 4.000 leitores assinantes (inclusive brasileiros residentes em diferente países do mundo Estados Unidos e Noruega)”. Boa parte dos textos da publicação se enquadram na categoria de *egotrip*, gênero narrativo que tem

¹⁴ Pellizzari não deixa claro se os contos haviam sido expostos anteriormente no espaço virtual. Os livros posteriores são narrativas inéditas.

¹⁵ Todas as suas edições encontram-se disponíveis no site www.qualquer.org/cardoso. Além de Galera e Pellizzari, outros autores que participaram do *CardosOnline* também tiveram livros lançados como o próprio Cardoso (*Cavernas & Concubinas: Causos & Mentiras* o qual teve seu lançamento em 2005) e Clarah Averbuck (*Máquina de Pinball*, *Das coisas esquecidas atrás da estante* e *Vida de Gato*, lançados respectivamente em 2001, 2003 e 2004). Houve uma adaptação cinematográfica baseada nos livros de Averbuck, o longa metragem *Nome Próprio*.

proximidade com a crônica, trazendo um “maior grau de subjetividade e menor grau de generalidade, além de poder se misturar a narrativa ficcional” conforme o depoimento de Pellizzari a Dickel. A crônica, de acordo com Araújo e Dubiela (2006, p.13) “(...) tem uma natureza mutante, adaptável às injunções do tempo e da subjetividade de quem escreve (...)”, podendo trazer um caráter pessoal e de confissão, regulado pelas concessões narrativas do autor, em que podem ser associados vários gêneros: jornalismo, literatura, poesia, etc. A *egotrip*, ao meu ver, seria uma espécie de evolução da crônica, já que esta está afeita à mudanças, e ao mesmo tempo conserva várias de suas características. A respeito da confissão ligada a um tom subjetivista que permeia tanto a *egotrip* quanto a crônica, Galera tece o seguinte comentário no *CardosOnline* 214 sobre como aquela tem uma facilidade de proliferação na internet:

Sobre a confissão, entendo que é o impulso primário de qualquer criação artística. Individualmente, confessar é um esforço de auto-conhecimento, mas sobretudo um desejo intenso de obter aprovação coletiva sobre nossa conduta (...). Diários e confissões sempre foram textos íntimos, ou quem sabe cartas remetidas a um confidente único. Expor nossas entranhas para alguém que nos olha nos olhos não é uma experiência confortável, e procuramos confessar por vias mais indiretas. É a arte, ao meu ver, que realiza essa ponte entre confissão e confidente. Acho que tudo isso explica um pouco porque a internet virou essa grande arena de confissões e relatos pessoais: poder confessar para milhões e ler a confissão de milhões, e poder inclusive trocar impressões e opiniões, sem que em nenhum momento haja contato físico, olho no olho. (Galera, 2000, s/p).

Araújo e Dubiela também constatarem que a internet se tornou um campo midiático privilegiado para a exposição de intimidades e experiências pessoais, através de sites como os blogs (originalmente um diário pessoal cujo conceito será problematizado no próximo capítulo) e fotologs (semelhantes aos blogs, mas exclusivamente para a publicação de fotos), como também por outros domínios virtuais.

Galera e Pellizzari abordam as suas vivências em Porto Alegre (respectivamente no números 21 e 92 do mailzine) cidade que foi referência para a constituição de um imaginário urbano para elaboração de seus escritos, e que aparece através da memória de algumas experiências no campo de transformações subjetivas e espaciais da capital gaúcha:

Mas achei a narração da Experiência Bizarra # 2 do Pilla muito ducaralho. Ele falou da experiência de caminhar fodido pela madrugada num formato criativo. Quem é o cara fodido, sem grana e cansado que, ao cruzar o centrão de madrugada não pensa, ao ver um gari limpando a sarjeta, algo como “é

isso aí, eu sou xinelão que nem tu, quem vai querer nos assaltar, a gente é da mesma laia, podemos ficar viajando no centro de madrugada que não dá nada”?. Existem algumas situações assim, em que nós pseudo-burgueses-mas-longe-de-ser-ralé nos sentimos parte da sarjeta, e é um sentimento bom o cara sentir que faz parte do mundo dos fodidos, garis, vagabundos, marginais que perambulam por aí nas madrugadas de dia de semana. Me sinto assim quase sempre na praia, ou voltando de festas a pé pelas 4 da manhã com um VT no bolso, completamente bêbado e putado da cara por ter gasto 15 paus num lugar onde só tocou merda e nem consegui agarrar mulher... ou passeando pelo meu bairro, ali na Esplanada do Espírito Santo, cumprimentando um bando de marginais com quem fiz amizade durante a pré-adolescência, época em que éramos todos uns pivetes parecidos, que ficavam chineleando e tomando vinho na praça da Esplanada, ali onde já houveram 2 estupros e onde um cara decepcionou a mão do outro com um facão. Hoje em dia, eu vou de carro pra faculdade e levo minha namorada ao show do Bem Harper no teatro do SESI, e eles, meus amigos do bairro, cheiram cocaína, se degladiam com tijolos e correntes, fazem cursos de mecânica e chapeação ou de tatuagem e se injetam na mesma praça onde eu brincava de esconder com eles, a mesma praça onde perdi a virgindade e onde fumei alguns beques ainda com sabor de transgressão. (GALERA, s/d, s/p).

ôi.

] [[ESSE TAL DE PROGRÉSSIO É COISA DO DEMO, MEU COMPADRE

estão desmontando o parquinho de diversões da redenção. dia desse fui pegar um ônibus na frente da colméia e meu banco preferido tinha mudado de lugar. o carrossel já estava desmontado, esperando transporte para o ferro velho. esse crime contra meu mundinho faz parte das mudanças naquele canto da redenção, que começou com a novela da reforma do mercado do bonfim. não sou uma pessoa com grandes problemas de adaptação ou resistência a mudanças. só para ficar no âmbito residencial, já tive dezoito endereços diferentes em vinte e cinco anos. para falar a verdade, se fico mais de dois anos em um lugar já começo a ficar nervoso – e isso só aconteceu duas vezes. mas certas mudanças são sacanagem da grossa, vamos combinar. quando eu vim morar em porto alegre, em 1984, já tinha dez anos e achava esse negócio de parquinho de diversões meio besta (com exceção dos que tinham mulheres-gorila) mas meu pai me convenceu a passar pelo ritual da roda-gigante da redenção. fui meio a contragosto, mas aceitei a desculpa de ir acompanhar meu irmão mais novo. eu ainda não tinha medo de altura, e foi fera. a roda-gigante parou lá em cima umas três vezes, e dava pra enxergar tudo daquele pedaço da cidade que me era tão nova. não que eu tenha me importado muito com isso, pois minha fixação religiosa me forçou a ficar olhando para a estátua da santa teresinha no alto da torre da igreja e ficar pensando ‘parece maior daqui de cima’ mas lembro que quando me distraí deu pra ver que dava pra enxergar a redenção toda. nunca mais fui na roda-gigante, e esse dia já tem quinze anos. mesmo assim fico triste com essa saída do parque, principalmente da roda-gigante. era importante pra mim, e sei que eu não era o único. mas bem, era o tal de progresso¹⁶. (PELLIZZARI, s/d, s/p).

¹⁶ No texto as frases são iniciadas com letras minúsculas, e alguns nomes próprios não estão com letras maiúsculas. Isso tem a ver com a busca de maior agilidade na escrita, reduzindo os toques no teclado.

Em um texto ficcional de Galera publicado no número 141 do *mailzine*, há uma descrição minuciosa da cidade através da observação de uma rua, envolvendo vários detalhes que compõe o espaço urbano:

Rafaela olha pra poltrona mas decide não sentar-se nela, pisa por cima do corpo de Lino no chão e aproxima-se da janela aberta, apoia os braços cruzados no parapeito e fica observando a cidade lá fora, um emaranhado de linhas retas e tons frios, fluxo lento de veículos, pessoas cruzando calçadas, e as coisas ostentam um reluzir atípico, provocado pelos raios de sol horizontais e avermelhados do crepúsculo sobre a umidade das paredes, as poças d'água, o asfalto molhado. Tudo cintila. A vida da rua se desenrola solene, arrastando sombras alongadas. Rafaela acha bonito, inusitado. (GALERA, 2000, s/p)

Seguindo a linha editorial do *CardosOnline* de pluralidade temática em seus textos, o seu primeiro número traz um artigo de Galera sobre *trip hop* um dos vários subgêneros da música eletrônica que Lévy (1999) aponta como uma espécie de trilha sonora da cibercultura – cultura de comunicação e informação desenvolvida na rede mundial de computadores – pois ela é feita de uma mixagem de vários trechos musicais que podem ser acessados gratuitamente no ciberespaço, e que tem uma constituição mais democrática que as mídias tradicionais, como será abordado ainda nesse capítulo.

Essa história de trip-hop surgiu para definir o som feito pelo Massive Attack na época em que seu primeiro e formidável disco, o *Blue Lines*, saiu no mercado: linhas de baixo repetitivas e poderosas, batidas esnobando o peso e privilegiando o ritmo, marcação arrastada, melancólica, samples¹⁷ inusitados costurando a base e, por cima de tudo, vocais melódicos, sussurrados. Cada música encerrando um clima completo, particular (...). O Massive Attack é de Bristol/Inglaterra... o suposto antro do trip-hop...o caldo primordial deste estilo... e de lá vem tb¹⁸ o Portishead, mais um representante do que seria trip-hop... O Portishead entrou rasgando no mundo da música com um puta disco, o *Dummy*, e mais tarde lançou um segundo álbum, sem nome, que é uma piração (...). Há guitarras aqui e ali, mas as músicas são essencialmente compostas de colagens mirabolantes e samples exaustivamente elaborados, calculados e trabalhados milimetricamente para que soem terem sido feito

¹⁷ Shuker (1999, p.251) define assim a técnica do *sampling*: “Uso da tecnologia de computador para extrair trechos selecionados de trabalhos previamente gravados e usá-los como parte de um novo trabalho, usualmente como fundo sonoro de acompanhamento para novos vocais”.

¹⁸ “Tb” é uma contração de “também”. Esse tipo de prática se tornou comum com a massificação da internet e geralmente aparece em textos mais informais. A contração vem da necessidade de se escrever com rapidez no ciberespaço, como forma de se comunicar de uma maneira mais imediata.

"nas coxas". Tipo vinheta da MTV¹⁹, que é requintadamente produzida pra parecer que não teve produção nenhuma. Nada contra, que fique bem claro. (GALERA, s/d, s/p).

Discorrendo ainda sobre videografia, de acordo com Pellegrini (1999) na década de 1970 houve a consolidação da indústria cultural brasileira, numa aliança entre poder estatal e iniciativa privada, com a televisão se afirmando como referência da vida cultural nacional. Desde então ela funciona como um dos configuradores da nossa realidade através do mercado de bens simbólicos associados a ela, com suas imagens ubíquas influenciando a constituição de um imaginário afetivo ligado às suas telas, como pode ser detectado no depoimento de Pellizzari presente no *CardosOnline* 192, quando fala nostalgicamente de um programa veiculado nos anos 1980, comparando com a realidade televisiva dos dias atuais:

Ontem eu estava relembando cantores brasileiros dos anos oitenta, na companhia do grande Tiago Bonamigo (...). Aconteceu que por pura associação, o papo sobre os cantores acabou nos lembrando do Homem-Avestruz. Vocês lembram do Homem-Avestruz? Olha, eu sinceramente acho difícil que alguém que tenha nascido lá pela segunda metade dos anos 70 tenha passado incólume às aparições do sujeito no Show de Calouros do Sílvio Santos (...). A principal característica do nosso herói, como vocês podem suspeitar, era engolir qualquer coisa (...). O cara mandava todo tipo de coisas para dentro da bocarra – parafusos, pregos, giletes (...). Gastei muito tempo da minha infância e pré-adolescência pensando sobre a vida do Homem-Avestruz (...). Parece que ele acabou morrendo durante uma das suas apresentações na rua, mas isso é lenda urbana e não sabemos ao certo que fim levou. Tanto faz: ele existiu e esteve lá, na nossa frente, por um bom número de domingos. Hoje em dia não se encontra mais esse tipo de diversão saudável. Confesso que até cheguei a assistir alguns programas do Ratinho em busca de algo parecido, mas só me decepcionei. Acho que o show do Homem-Avestruz é muito hardcore para os padrões televisivos de hoje em dia, por incrível que possa parecer. Antes eles nem estavam aí com o fato da petizada estar de pé e na frente da tv às oito da noite: metiam direto o cara engolindo vidro e botando pra fora, com close e tudo. Isso sim era tv educativa, digam o que quiserem. (PELLIZZARI, 2000, s/p).

¹⁹ A MTV (sigla de music-television) é um canal de televisão que surgiu nos Estados Unidos na década de 1980, cuja boa parte da programação é dedicada a clips musicais. Serva (2006, p.11) faz o seguinte comentário a respeito da emissora: “O mundo não foi mais o mesmo depois do surgimento da MTV (...) lembre que, há pouco mais de 20 anos, jovens de três continentes são expostos ao modo MTV de ver o mundo. Eles carregam conceitos como atitude, irreverência, modernidade, ousadia e espontaneidade. Essas são justamente as características dessa rede mundial de emissoras de TV, que contam com tecnologia de ponta, reformulação constante, liberdade e uma certa incoerência (ou a coerência da “metamorfose ambulante”, que aos mais velhos parece falta de coerência)”.

As imagens técnicas ligadas ao uso de objetos criados artificialmente pelo homem, se vinculam tanto a Pellizzari quanto a Galera, em um processo de mediação com a realidade e exploração de possibilidades estéticas de seu registro, como fica exposto no texto do segundo sobre fotografia, no COL (forma abreviada de *CardosOnline* usada pelos seus colunistas, colaboradores e leitores) de número 20. Essa familiarização com a questão imagética dos escritores na cidade contemporânea é compreensível, pois como foi discutido no capítulo anterior, há uma proliferação de simulacros veiculados pelos meios comunicacionais que caracterizam o ambiente urbano do novo milênio, influenciando a compreensão e percepção de mundo dos seus habitantes, como fica notório no depoimento subsequente:

Aprender a fotografar decentemente, com câmera manual, saber explorar as luzes, composições, é um prazer. Desde que aprendi a fotografar, de vez em quando dou umas bandas pela cidade, pelo centro, simplesmente pra tirar umas fotos e depois poder revelar, ampliar, é muito bom. Tem dois tipos de foto: uma é aquela que tu tira pra registrar momentos de festa, amigos, situações que queremos recordar (...). Outra coisa é a fotografia calculada, planejada, aquela que a gente se organiza pra sair fotografar, leva o equipamento que gosta, escolhe bem o filme e sai com uma intenção. Sabe aqueles momentos que tu tá num lugar, olha ou repara em alguma coisa e por alguma razão acha aquilo belo, impressionante, único, uma visão que te provoca alguma espécie de emoção que nunca tu ia conseguir explicar pra alguém em palavras? (...) acredito que através de uma foto é possível capturar esse fascínio e, depois, não só perpetuá-lo mas inclusive torná-lo acessível aos outros que não estiveram ali, ou mesmo que estiveram mas não vivenciaram a mesma impressão. Fotografia é isso, registrar impressões. A visão sempre nos encanta nos momentos mais inesperados, e de maneiras diferentes. Tirar fotos é o esforço de materializar isso numa peça de valor artístico e estético. E acho que a maioria das minhas fotos preferidas não registram pontos turísticos, nem grandes planos de uma cidade famosa (...) mas sim temas mais simples, naturais e humanos. Uma certa vez gastei um filme PB quase inteiro tirando fotos de um pivete de rua na praia de Ipanema aqui em POA. Quando ele percebeu que eu tava fotografando ele, exigiu uma recompensa, comprei uma lata de Coca pra ele. Numa das fotos, ele está tomando a lata de canudinho, com o pôr-do-sol como contraluz e um olhar fixado pro lado, extremamente triste. É uma de minhas fotos prediletas. Ela resume aquele pivete. Resume de alguma forma as noções que tenho de pobreza e miséria. E é pra isso que gosto tanto de fotografia, pra resumir no filme, na medida do possível, algumas das minhas impressões e noções, o mundo como eu o vejo. Às vezes, palavras são inúteis, e fotos dão conta do recado. (GALERA, s/d, s/p).

Dando continuidade à discussão da presença da tecnologia no cotidiano citadino, Träsel (um dos colunistas do *CardosOnline*) vai traçar uma reflexão da influência dela pra condição humana no número 194:

vamos nos tornar máquinas. já comemos alimentos artificiais. já usamos plástico para fabricar roupas e móveis, passando pelos carros – materiais orgânicos são muito variáveis. já estamos usando próteses. nem mesmo o bronzeamento precisa ser feito no sol, hoje. as modelos internacionais lembram muito andróides de filmes b: perfeitas, siliconadas, plastificadas, oxigenadas. em breve, com técnicas de fertilização in vitro, o sexo será desnecessário, apenas um prazer como outro qualquer. aliás, os homens já são desnecessários para se fazer um bebê. é ingênuo quem pensa que ainda não se clonou um ser humano. e com o aumento da capacidade dos processadores, em pouco tempo será possível fazer o upload das nossas mentes (...) nos tornaremos seres tecnológicos (...). (TRÄSEL, 2000, s/p).

Mesmo Träsel vivendo em uma época em que as máquinas estão acentuadamente incorporadas na expressão cultural humana (ele é um caso que pode ser referencial, por seu vínculo em relação ao ciberespaço), traz uma crítica às mesmas. A seu ver o pensamento tecnológico

(...) está deslocando o homem do centro do universo. agora, a máquina é o centro de tudo. tudo feito em seu favor. nossas cidades e economias se moldam de acordo com as necessidades das máquinas, não dos animais humanos. não admira que as pessoas andem deprimidas, violentas, estressadas, doentes. e menos que ainda que queira-se suprimir até mesmo estas reações. é um mundo pra máquinas. (TRÄSEL, 2000, s/p).

Virilio (1996) traz uma discussão próxima à problemática exposta pelo colunista do *CardosOnline*. Segundo o autor, a ciência está ficando com a capacidade maior de intervenção no organismo humano, por conta de um aparato tecnológico cada vez mais complexo à disposição, como as nanotecnologias²⁰, que vão favorecer a colonização do corpo humano por organismos sintéticos. Virilio criou o termo *intra-estrutura* para denominar esse processo, que está ligado à tentativa de aparelhamento do corpo humano “(...) para torná-lo contemporâneo da era da velocidade absoluta das ondas eletromagnéticas”. (p.94). É conveniente citar uma epígrafe que se encontra na introdução da obra de Sibilía (2002), *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais* que questiona a capacidade

²⁰ Nunes registra que no dia 3 de março de 2009 o poeta Julio Manzi com a ajuda de uma equipe de pesquisadores em nanotecnologia construiu um nanopoeema, o primeiro do Brasil nessa categoria. O mesmo traz a dimensão de 35x440 nanômetros. Um nanômetro corresponde a um milionésimo de milímetro ou bilionésimo de metro. Para se ter idéia da dimensão do poema ele é quatro mil vezes mais fino que um fio de cabelo. Segundo Nunes: “A façanha de Manzi se insere no percurso da apropriação de meios científicos e tecnológicos para a produção de poética, algo que já é conhecido há algum tempo na produção nacional com o uso de xerox, televisão, fax, animação, computação gráfica, redes, laser para a projeção e outros tantos processos”. (NUNES, 2009, s/p).

do organismo humano de acompanhar os avanços tecnológicos, constatando sua obsolescência:

É hora de se perguntar se um corpo bípede, que respira, com visão binocular e um cérebro de 1400m³ é uma forma biológica avançada. Ele não pode dar conta da quantidade, complexidade e qualidade de informações que acumulou; é intimado pela precisão, pela velocidade e pelo poder da tecnologia e está biologicamente mal equipado para se defrontar com seu novo ambiente. O corpo é uma estrutura nem muito eficiente, nem muito durável. Com frequência ele funciona mal (...). Agora é o momento de reprojeter os humanos, torná-los mais compatíveis com suas máquinas. (STELAC apud SIBILIA, 2002, p.9).

Dando continuidade à discussão referenciada no texto de Träsel, Santos (2007) detecta a possibilidade do início de uma era denominada como “pós-humana” na qual o homem ficará cada vez mais integrado às máquinas, cuja tendência é a substituição dos órgãos humanos por próteses informacionais originando o *cybernetic organism*. Ela dá o exemplo de uma mulher nos Estados Unidos que tem os orgasmos regulados por um *chip* que foi implantado no seu corpo. No país citado há um número cada vez mais acentuado de pessoas com próteses, como óculos, pernas, braços mecânicos e marca-passos. Os três blocos científicos que o autor aponta que participam desse entrecruzamento com a condição humana são a hipercomputação, a biotecnologia e a neurociência. As artes se revelaram pródigas em abordar o conceito de pós-humano, segundo Santos, e no campo literário uma referência clássica é o romance de ficção científica *Neuromancer* de Willian Gibson:

Ratz estava atendendo no balcão, sua prótese de braço balançando monotonamente enquanto enchia os copos de uma bandeja com Kirin draft. Reparou em Case e sorriu, mostrando uma dentadura que mais parecia uma Cortina de Ferro oxidada (...). A relíquia em forma de braço chiou quando se esticou para agarrar outra caneca. Era uma prótese militar russa de plástico cor-de-rosa sujo, um manipulador de sete funções com realimentação. (GIBSON, 2003, p.11, 12).

O suporte telecomunicacional do *CardosOnline*, a internet, se constitui em um espaço que não pertencendo a nenhuma instituição privada ou governamental, enreda-se pelas malhas infoviárias do globo. Um hipertexto ubíquo, onde manter um site como um blog e expor textos autorais é gratuito, além de não exigir técnicas aprofundadas a respeito de programação computacional. Para Lévy (1999), as mídias tradicionais (rádio, televisão) emitem os seus respectivos conteúdos informacionais, a partir de um centro difusor unidirecional, pois os

espectadores constituem uma massa de receptores cujo campo de interação é reduzido, pois estão distantes entre si²¹. Já o ciberespaço catalisa uma troca informacional mais próxima ao conceito de interatividade, com os internautas podendo se comunicar de uma maneira recíproca em tempo real, além da possibilidade de formar comunidades, tudo imerso em um fluxo contínuo de informações. A respeito da complexidade informacional que envolve a rede mundial de computadores e das possibilidades de navegação no seu hipertexto, Featherstone (2000, p.202, 203) afirma que:

(...) pode-se saltar entre textos e obras e, depois de marcar determinados dados na forma do hipertexto (...) é possível considerar como parte do banco de dados todo o material eletronicamente registrado. Com efeito, o mundo da cultura, todas as artes, a arquitetura, os livros, os filmes, os programas de televisão etc. poderiam ser escaneados para fazer um banco de dados da humanidade, realizando os sonhos enciclopédicos de totalidade do Iluminismo do século XVIII.

Relacionando ainda o Iluminismo ao mundo virtual, subsiste neste a possibilidade de o indivíduo participar dessa totalidade do saber, intervindo diretamente no texto eletrônico, como já foi enfatizado, devido as possibilidades de exercício de cidadania que o mesmo proporciona. Para Chartier (2002, p.114, 155):

“(...) o texto eletrônico pode conferir realidade aos sonhos, sempre inacabados, de totalização do saber que o precederam. Tal como a biblioteca de Alexandria, ele promete a universal disponibilidade de todos os textos já escritos, de todos os livros já publicados (...) ele pede a colaboração do leitor que agora pode escrever pessoalmente no livro; por conseguinte, na biblioteca sem muros do livro eletrônico. Como o projeto das Luzes, ele desenha um espaço público ideal em que, como pensava Kant (1991), pode e deve desenrolar-se livremente, sem restrições, nem exclusões, o uso público da razão (...).

Um dos traços marcantes dos autores que começaram a publicar nos 1990 é utilizar o computador como forma de escrever, além de aproveitar todas essas facilidades

²¹ Apesar de programas no estilo *Big Brother Brasil* e *Você Decide* estimularem a participação dos telespectadores, a interatividade ocorre dentro de um esquema pré-estabelecido pela emissora, não se contrapondo à lógica difusora unidirecional, inexistindo a possibilidade dos indivíduos que assistem ao programa interagirem entre si. Williams (1979) define este tipo de tecnologia como “reativa”, pois o usuário apenas faz uma escolha entre opções já definidas.

comunicacionais até aqui discutidas que a internet propicia. Nelson de Oliveira (2001, p.8), organizador da coletânea de contistas *Geração 90: manuscritos do computador*, discorre no texto de apresentação da obra sobre as características dessa geração:

Longe da máquina de escrever (...) mas colados no computador – na popularização do *personal computer*, da Internet e do e-mail (...) na globalização, na clonagem da ovelha Dolly, no mapeamento do genoma humano – os novos contistas mantiveram e aprimoraram as conquistas estéticas dos que o precederam. E podia ser diferente? Um vagalhão tecnológico levou de roldão a moçada que começou a escrever há quinze, vinte anos (...). O conto passou do *boom* ao *new boom* – menor, porém tão interessante quanto – ao mesmo tempo que os contistas deixaram de rascunhar à mão e passavam a rascunhar no próprio computador.

Por conta da facilidade de exposição dos textos no ciberespaço, que aumenta as possibilidades de divulgação, e toda a dinâmica comunicacional que o mesmo propicia, posso tomar o lema punk *do it yourself* (já tematizado no presente capítulo) para exemplificar a postura mercadológica dos novos escritores: a partir das conquistas tecnológicas em voga nos anos 1990, os mesmos decidiram abrir pequenas editoras, alternativas em relação ao alcance das grandes companhias produtoras de livros. Rossato (2005, s/p) atesta que na contemporaneidade,

(...) já não é preciso que uma grande editora publique sua literatura: basta começar a publicar num blogue, ficar um pouco conhecido no meio, juntar os amigos, abrir uma editora nanica e publicar seus escritos em livro a ser julgado pelas estantes do tempo e do acaso. Em suma, a literatura está tão acessível hoje em dia no seu modo de produção para jovens escritores como é montar uma banda, o que, assim como na música, não indica aumento de qualidade, mas apenas democratização dos meios de produção (...). Foi nessa geração que surgiram tantas pequenas e interessantes editoras, como a Livros do Mal, a Ciência do Acidente, Edições K, Baleia, etc. Editoras que surgiram para o escoamento dessa nova turma que não cabia nos moldes canônicos das grandes editoras, conjunto de forças poéticas sempre necessárias à renovação de linguagem de qualquer literatura de qualquer país.

A respeito da massificação da internet e da facilidade de circulação dos textos literários em seu domínio, Francheti (2007, s/p) constata que:

A web veio para ficar. Um dos seus maiores trunfos é a ausência de barreiras alfandegárias (...). Com os programas de inclusão digital patrocinados pelas empresas e pelos governos, o acesso à web tende a se tornar tão generalizado quanto a instrução básica. (...) romances e poemas de autores de várias épocas se oferecem gratuitamente em várias línguas; textos críticos do

passado ficam ao alcance dos dedos; tradutores on-line facilitam a leitura dos estrangeiros.

Quanto à questão da exposição de textos no ciberespaço e direitos autorais, Nunes (2007, s/p) no artigo “Afinal, qual é o lugar de autoria na rede?” publicado no portal www.cronopios.com.br, aborda o conflito por que passam alguns escritores, de ter a necessidade de divulgar os textos na rede mundial de computadores, a fim de torná-los conhecidos e preocuparem-se de os mesmos serem copiados, perdendo então o domínio sobre a obra. Muitos nem expõem as narrativas que consideram mais importantes para a possível publicação em livro, por conta disso. Uma das soluções que já entrou em debate no círculo literário é a criação do *Copyleft*, espécie de licença que difere da noção de domínio público, a qual limitaria o uso privado e possibilitaria modificações e distribuição, criando assim na rede situações de colaboração, onde os textos dos escritores poderiam ser melhorados por outros, reconceituando a noção de autoria. O *Copyleft* seria um substituto para o *Copyright* que se constitui em direitos jurídicos outorgados aos autores de obras literárias, artísticas ou científicas. Estes direitos protegem a obra de reprodução, modificação e distribuição sem autorização do autor.²²

Daniel Galera e Daniel Pellizzari são bem ilustrativos de uma produção literária consolidada no século XXI, trazendo uma estreita ligação com a internet, no que tange à divulgação de textos no espaço virtual, as facilidades comunicacionais que o mesmo propicia agregando escritores e catalisando o surgimento de pequenas editoras como a Livros do Mal, como foi enfatizado. Resende (2008) destaca a “impetuosidade” como característica da nova geração de escritores, que não esperam consagração da academia e reconhecimento do mercado em relação às suas obras. A proliferação de pequenas editoras tem a ver com essa postura:

As novas relações do livro com o mercado editorial aparecem a partir da maior rapidez com que o autor é editado, seja pela utilização da informática como suporte, seja pela multiplicação de pequenas editoras por todo o país. Só para citar algumas destas renovadoras que surgiram, mesmo que nem todas tenham sobrevivido: Livros do Mal (...); Ciência do Acidente (...); Travessa dos Editores (...); 7 Letras (...); vem garantindo uma edição cuidada e bem acabada, inserida em catálogo de peso, ao primeiro livro de vários escritores. (RESENDE, 2008, p.25).

²² É interessante apontar como os nomes *copyright* e *copyleft* remetem a uma tradicional disputa no campo político brasileiro. *Right* significa direita, que é associado a posturas conservadoras e, no caso, aos direitos jurídicos a algo estabelecido, conservado. *Left* é esquerda, tem o seu significado ligado a algo novo, que procura se contrapor ao *status quo*.

Vale enfatizar a importância da informática no barateamento do custo de produção do livro, o que propicia o surgimento dessas editoras, uma facilidade que essa geração de escritores que começaram a publicar na presente década tem em relação às anteriores, como atesta Oliveira (2008, p.64):

Na década de 90, como nas décadas anteriores, quer você tivesse sorte ou não, era muito difícil conseguir ser editado (...). O alto custo de produção dos livros fazia os editores pensarem duas vezes antes de lançar a coletânea de contos, de poemas ou romance de autores novos e desconhecidos. Com advento da informatização, o custo de produção do livro caiu, o número de editoras cresceu, assim como o número de coletâneas de contos de poemas, e romances publicados. (...) com mil dólares qualquer novato publica seu livro de estréia. Livro com cara de gente grande, livro que sai da gráfica com a mesma qualidade que o das grandes editoras. A explosão de títulos, cujos estilhaços impressos e encadernados não param de passar, é o resultado da massificação dos meios de produção.

Zaid (2004) aponta um traço importante dos cidadãos letrados do nosso século, a *grafomania*, que se define como uma compulsão pela escrita devido a diversas razões: afetivas, econômicas, políticas, estéticas, e, concomitantemente, o desejo de fazer circular essa produção (na visão do autor, como forma de dar sentido à vida social), facilitada no barateamento dos livros com a informatização do setor gráfico, e pelo acesso cada vez mais massificado a web. E sendo a escrita – como foi enfatizado no começo do tópico – o ato de comunicação primordial no ciberespaço, ao meu ver, interagir no mundo virtual pode significar um exercício de produção de literatura, contribuindo para tal, a ausência de uma definição hermética para a esta (como foi discutido na introdução), redundando assim na possibilidade de práticas literárias diversas.

No próximo capítulo comecei a analisar as narrativas literárias das obras dos autores, através de *Ovelhas que voam se perdem no céu* de Daniel Pellizzari e *Dentes Guardados* de Daniel Galera.

CAPÍTULO 3. AS PRIMEIRAS PUBLICAÇÕES: *OVELHAS QUE VOAM SE PERDEM NO CÉU E DENTES GUARDADOS*

OVELHAS QUE VOAM SE PERDEM NO CÉU

*“Eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos_
as coisas não têm significação; têm existência.
As coisas são o único sentido oculto das coisas”.*
Fernando Pessoa²³

Começo esse percurso do trabalho analisando os contos de *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Em “Ponto de Fuga” problematizarei a introspecção do habitante citadino e aspectos de suas relações humanas, a partir de alguns fatores que contribuem para a configuração ontológica da urbe.

Quando você olha através da janela, só o que vê são outras janelas. Você pára de agarrar com força a cortina, deixando que ela caia, e assim só enxerga um verde meio desbotado, que parece aumentar ainda mais o cheiro de mofo. Você olha para o casebre no quadro sobre a cama e fica imaginando como seria a vida das pessoas que moram ali dentro. Um tamborilar crescente lhe distrai e avisa que começou a chover, mas você não faz nada além de caminhar para a frente do espelho ao lado da porta. Esticando o braço esquerdo, você apaga a luz e o quarto só não fica em total escuridão por conta da luz amarelada do abajur. Você olha para os seus olhos entreabertos no espelho e começa a chorar sem alarde, para não acordar alguém. Aos poucos você vai tirando as roupas uma a uma, até ficar totalmente nu. Você caminha até a cama se afunda no colchão, a cabeça pesando sobre um canto do travesseiro, e enxuga as lágrimas com as costas da mão. Encolhendo as pernas, você enfia um polegar na boca e começa a chupá-lo. Você respira fundo e coloca mais um dedo para dentro, e então outro e mais outro e a mão inteira. Você senta na cama e vai enfiando todo braço dentro da boca. Um ardido no fundo da garganta tenta atrapalhar seus planos, mas ele não resiste ao outro braço, que você introduz boca adentro até chegar ao ombro. Um leve impulso dos quadris e você levanta a perna direita até prender o dedão do pé com os dentes. É um pouco mais difícil do que com os braços, mas com paciência e uma boa técnica de engolir

²³ Epígrafe de Daniel Pellizzari para o conto “O vôo das ovelhas”.

calcanhares você consegue colocar a perna inteira para dentro. Você controla a vontade de vomitar e a outra perna é sugada como se fosse espaguete. Você está frente a frente com seu cu. A chuva fica mais forte. Um pouco de esforço do abdômen e você encosta o nariz em seu cu, e as poucos vai enfiando sua cabeça para dentro, depois o tórax, e ao término de poucos minutos você desaparece sem deixar um bilhete de despedida. (PELLIZZARI, 2001, p. 75).

Pode-se refletir sobre a melancolia do personagem a partir de algumas características do espaço urbano. Para Castells (2000) alguns dos aspectos que lhe dão forma são as relações objetivas (mecanismos de controle formal, competição social, afinidade racional dos interesses) que acarretam uma debilidade nos vínculos afetivos entre as pessoas. De acordo com Wirth (1967) a frequência do contato físico associado à distância social, acentua a reserva dos indivíduos que não trazem algum tipo de ligação, dando escopo para o aparecimento da solidão, estado emocional que pode ser associado ao protagonista do conto. Waizbort (2000), comentando a obra de Simmel, aponta que o dinheiro é o principal catalisador da circulação de homens e coisas na época moderna, compreendendo-o como uma “categoria teológica secularizada” (p.145). O fato é que, como constata Cruz (1994, p.136) ao também tecer comentários sobre o legado teórico simmeliano, “(...) o dinheiro é o centro da vida moderna nas grandes cidades”. Nessas relações de troca que envolvem a circulação monetária há a necessidade de o indivíduo assumir papéis que muitas vezes o despersonalizam. Em meio a essa superficialidade nos contatos entre os habitantes citadinos, é natural o sujeito sentir-se isolado a contemplar um cenário que lhe produz alheamento. Conseqüência comum no meio desse estado de desolação é voltar-se para dentro de si, enclausurar-se na própria subjetividade, pela falta de oportunidade de exercê-la plenamente em meio a uma massa populacional que apresenta indiferença entre os seus elementos. O espaço de “dentro” como “ponto de fuga” do espaço de “fora”, tematizado através na ficção de Daniel Pellizzari. A fim de ilustrar esse distanciamento entre os citadinos através da representação literária da urbe, é válido descrever “Cloé”, uma das *idades invisíveis* do romance homônimo de Calvino (2003, p.53):

Em Cloé, cidade grande, as pessoas que passam pelas ruas não se conhecem. Quando se vêem, imaginam mil coisas a respeito uma das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas. Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam.

A distância emocional dos seus habitantes, sem que os mesmos tenham algum vínculo afetivo mais acentuado, é uma das conseqüências da densidade populacional, traço marcante das cidades. Segundo Castells (2000, p.130):

“(...) a densidade reforça a diferenciação interna, pois, paradoxalmente, quanto mais próximos estamos fisicamente, tanto mais distantes são os contatos sociais, a partir do momento em que se torna necessário só se comprometer parcialmente em cada um dos relacionamentos. Há portanto uma justaposição sem mistura de meios sociais diferentes (...)”.

A primeira frase da narrativa de Pellizzari, que fala do olhar através da janela e que só alcança outras janelas, revelando ninguém, é bem alusiva à distância dos contatos sociais na grande cidade. A cortina meio desbotada e cheirando a mofo, dando-lhe um aspecto de algo gasto; a moradia que é um casebre sem moradores à vista, retratada no quadro; o clima de penumbra. As descrições enfatizam o tom lúgubre do conto e realçam a tristeza do personagem. Vale ressaltar que a ação toda transcorre no quarto, espaço íntimo por excelência. Sennett (1988) aponta que a partir do século XIX toma vulto uma sociedade intimista, onde o espaço privado familiar se contrapunha ao público, um refúgio em relação a ele. A organização da casa (inicialmente restrita mais à burguesia) ficou dividida em vários cômodos, alguns para uso privado de seus membros, no intuito de que estes pudessem desfrutar de uma vida individual, mais espontânea, longe dos rigores dos olhares alheios.

O espaço privado caseiro é o refúgio ideal para externar certos aspectos da personalidade. “Teias” é bem exemplar de um comportamento passível de ser visto com reservas pelo olhar público, restritivo em relação a atitudes que atentem contra as convenções sociais:

Fizera amizade com as aranhas que viviam no banheiro de sua nova casa. Enormes e um pouco tímidas, entendiam que quando ele sentava no trono elas deviam manter distância. Satisfeito ele pensava Como são legais, essas aranhas.

Achava divertido catar insetinhos no pátio e largá-los em suas teias, vê-las transforma-los em casulos e depois cráu!, sugar todos os líquidos da vítima até deixar só uma casca sequinha. Deve ser bem ruim morrer assim, ponderava, e ia até a cozinha desistir mais uma vez de lavar a louça acumulada”. (PELLIZZARI, 2001, p.5).

Relacionando a expressão íntima do personagem com a corrosão da esfera pública, Sennett (1988. p.55) faz o seguinte apontamento sobre a convenção:

A (...) convenção é o mais poderoso instrumento da vida pública. (...) numa época na qual as relações íntimas determinam aquilo que será crível, convenções, artifícios e regras surgem apenas para impedir que uma pessoa se revele a outra; são obstáculos à expressão íntima. À medida que o desequilíbrio entre vida pública e vida íntima foi aumentando, as pessoas tornaram-se menos expressivas.

Outro conto que segue a mesma temática de fragmentação do indivíduo em relação às esferas pública e privada é “Calos de Sísifo”. Neste, a reclusão no espaço privado caseiro concilia no protagonista um sentimento de baixa auto-estima e misantropia, revelando inadequação à sociedade:

Muito prazer eu sou um homem ridículo.

Não por estar trancafiado neste quarto há meses. Não por evitar o contato com qualquer ser humano. Muito menos por ter coberto as paredes com caixas de ovos para não ouvir o barulho infame da rua.

Tudo isso me fez um pouco melhor, mas ainda assim ridículo.

Esta cama não é ridícula. O lençol está um pouco sujo, concordo, mas o colchão é confortável e o travesseiro é macio. Quando eu balanço minha bunda ridícula em cima da cama, ela não faz barulho. Pelo menos não muito. A cama é sólida, era do meu avô, minha mãe herdou, agora eu sou o dono e depois não sei o que será dela – qualquer coisa menos tornar-se ridícula. Mesmo que seja destruída a machadas e transformada em lenha, ainda será uma cama de respeito.

Mas eu, eu sou um homem ridículo. (PELLIZZARI, 2001, p.46,47).

O distanciamento que o protagonista da narrativa evidencia em relação às pessoas, pode-se constituir em um parâmetro de discussão sobre o funcionamento da sociedade contemporânea, que está regido cada vez mais por interesses individuais regulados pelo mercado, distanciando as pessoas e promovendo insegurança, como assinala Bauman (2007, p.8,9):

Os laços inter-humanos, que antes teciam uma rede de segurança digna de um amplo e contínuo investimento de tempo e esforço, e valiam o sacrifício de interesses individuais imediatos (ou do que poderia ser visto como sendo do interesse de um indivíduo), se tornam cada vez mais frágeis e reconhecidamente temporários. A exposição dos indivíduos aos caprichos dos mercados de mão-de-obra e de mercadorias inspira e promove a divisão e não a unidade.

Tecendo uma reflexão sobre as vivências em âmbito privado dos personagens da prosa de Pellizzari, Moretti (2007) vai destacar que, uma das novidades que a vida urbana traz para o exercício da subjetividade na rotina cotidiana, é justamente oferecer um significado pra ela a partir da experiência em lugares reclusos. O interior caseiro, e o ambiente de negócios como os escritórios, são lugares destacáveis. A cultura burguesa gestada a partir do crescimento das cidades tem como referência justamente a vida privada, “(...) que reluta em identificar e resolver-se por inteiro em grandes instituições coletivas”. (MORETTI, 2007, p.152). O fato redonda no enfraquecimento do Estado como referência temática na produção literária, acentuadamente a partir do século XIX.

Tematizando a subjetividade por uma referência mais ligada à vida pública, “Vôo das Ovelhas” traz o relato de uma pessoa interna num hospício, que servirá de discussão sobre a “performance” do homem moderno.

“Já faz uns doze anos que estou aqui nesse hospital pra gente louca, e o que mais faço o dia inteiro é ficar sentado na frente das árvores pitando um cigarro e me mexendo de leve para a frente e para trás. Eu não sou um louco, mas consigo enganar todo mundo, até os médicos. Vim pra cá depois de quebrar tudo em casa e dar umas porradas no meu pai. Ele merecia, era um filho da puta que só sacaneava a minha mãe. Bati nele até ficar com a cara cheia de sangue (...). Quando a polícia chegou comecei a me fazer de louco, a não falar coisa com coisa e de vez quando rir sem parar. Aí me trouxeram pra cá e aqui fiquei até hoje”. (PELLIZZARI, 2001, p.7).

A questão da performance do personagem remete à discussão que Sennet (1989) faz acerca da constituição da identidade no mundo moderno, que diz respeito a uma mediação necessária entre a subjetividade que o indivíduo deseja assumir e aquela que a sociedade permita que ele assuma. A identidade do homem público então

“(…) se baseia em fazer expressão como um trabalho de apresentação. Quando uma cultura passa da crença na apresentação da emoção para a representação desta, de modo que as experiências individuais, cuidadosamente reportadas, cheguem a ser expressivas, então o homem público perde sua função e também sua identidade”. (SENNETT, 1989, p.139,140).

O relato do protagonista do conto é alternado com descrições na primeira pessoa de vários indivíduos que vendem produtos variados, em uma rua do Rio de Janeiro que agrega um grande comércio.

Eu sou Genésio. Genésio tem um saco cheio de vales-transporte. Genésio fica parado em frente aos prédios da Voluntários da Pátria anunciando que tem vales e aproveita para vender também carteira de cigarros a sessenta centavos cada (...). Eu sou Rita . Rita tem uma caixa de despertadores à sua frente. Rita escuta os despertadores tocarem sem parar o tempo todo. Em meio ao barulho da Voluntários da Pátria (...). Rita também vende guarda-chuvas quando o tempo está ruim (...). Eu sou Marciano. Marciano tem centenas de papéis a mão. Marciano fica encostado em um poste da Voluntários da Pátria distribuindo folhetos e recebendo apostas do jogo do bicho (...). Eu sou Osvaldo. Osvaldo tem um microfone. Osvaldo fica em frente a uma loja da Voluntários da Pátria anunciando produtos e ficando de olho pra ver se algum outro Osvaldo não rouba alguma camiseta de três reais e cinquenta centavos. (PELLIZZARI, 2001, p. 6,7,8,9).

A rua em questão é uma metonímia da complexidade que envolve o tecido social urbano, com suas amplas relações de troca agregando as pessoas através do mercado. Em relação à constituição deste na cidade, Rolnik (1994, p.26) faz a seguinte consideração:

Isolado, cada indivíduo deve produzir tudo aquilo que necessita para sobreviver; quando há a possibilidade de obter parte dos produtos necessários à sobrevivência através da troca, configura-se a especialização do trabalho e instaura-se um mercado. A cidade, ao aglomerar num espaço limitado uma numerosa população, cria o mercado.

A racionalidade econômica é a referência que condiciona a transformação constante da cidade, fazendo desta segundo Lemos (2001, p.9) “(...) artefatos criados pelos homens no tempo e no espaço, na organização da vida em comum”. Assim, a vida urbana se contrapõe a um estado de natureza original situado no campo. Ainda segundo Lemos, “(...) o termo urbano vem do latim *urbs*, significando cidade em oposição ao rural, *rus*”. (2001, p.9).

Em “Felicidade Talvez” Pellizzari aborda os efeitos da civilização industrial sobre a natureza, de como ela está sendo degradada, além de uma crítica generalizada à respectiva civilização:

Noite, acho que sábado. Sentado eu, sentada ela, sentados nós na frente do que restou de algo que um dia foi um rio. Fico olhando a água suja bater de leve em uma garrafa de plástico cravado na areia e o barulhinho que faz bem de leve, o vento está forte e não consigo escutar muito bem. Quero ver estrelas mas também não consigo, há muitas nuvens, mal consigo achar um risquinho de lua. Um céu vazio, um rio morto, uma areia cheia de cadáveres da civilização e nós, quem sabe zumbis (...). De repente eu olho de novo para o céu sem estrelas e a água sem vida e a areia cheia de merda. Vejo bem ao longe as luzes da cidade, o monstro dorme, eu digo mas ela não escuta, ainda está rindo e então me olha e pára de rir e pergunta o que houve. Começo a praguejar contra tudo a cidade a civilização a sociedade (...). (PELLIZZARI, 2001, p.16,17).

Pode-se encontrar similaridade entre a postura do narrador do conto de Pellizzari e a do protagonista do romance *Marcovaldo ou As estações da cidade* de Calvino (1994), em que o personagem se sente inadequado à civilização tecnológica, demonstrando seu afeto aos elementos da natureza que se contrapõem à ela. Calvino (1994, p.137) discorre assim sobre o seu romance: “Dentro da natureza de concreto e asfalto, Marcovaldo vai em busca da Natureza. Mas ainda existe a Natureza? A que encontra é uma natureza artilosa, falsificada, comprometida com a vida artificial”. A seguir um trecho da narrativa, em que são expostas certas imagens tipicamente citadinas e a aversão do protagonista relativa a elas:

Esse Marcovaldo tinha um olho pouco adequado para a vida da cidade: avisos, semáforos, vitrine, letreiros luminosos, cartazes, por mais estudados que fossem para atrair a atenção, jamais detinham seu olhar, que parecia perder-se nas areias do deserto. Já uma folha amarelado num ramo, uma pena que se deixasse prender numa telha, não lhe escapavam nunca: não havia mosca no dorso de um cavalo, buraco de cupim numa mesa, casca de figo se desfazendo na calçada que Marcovaldo não observasse e comentasse, descobrindo as mudanças da estação, seus desejos mais íntimos e as misérias de sua existência. (CALVINO, 1994, p.7).

Williams (1989) constata que se forjaram dicotomias ao longo da história (mais enfaticamente a partir do século XIX quando do surgimento das metrópoles) entre o campo e a cidade. Enquanto o primeiro “(...) passou a ser associado a uma forma natural de vida – paz, inocência e virtude(...)” (p.11), a segunda “associou-se à idéia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz”. (p.11), agregando também referências negativas como “(...) lugar de barulho, mundanidade e ambição (...)” (p.11). Na sua obra *O campo e a cidade: na história*

e na literatura Williams expõe várias narrativas literárias que tematizam ambos os espaços, como a do escritor Robert Abernethy, que concebe a cidade enquanto um organismo autônomo, patológico e transcendental à natureza e ao homem:

Por trezentos anos a cidade vinha crescendo (...) como um câncer que começa com umas poucas células descontroladas (...). À medida que crescia, tirava seu sustento de uma área cada vez maior de campo circunjacente – cem quilômetros, mil quilômetros: era para ela que a terra gerava sua fartura e as florestas eram derrubadas como trigais, e mesmo os homens e animais viviam para saciar sua fome cada vez maior (...). E, enquanto comia, a cidade ia despejando seus detritos no mar e exalando seus venenos no ar, tornando-se cada vez mais imunda quanto mais poderosa ficava. Aos poucos foi desenvolvendo um sistema nervoso central de fios esticados no ar e cabos subterrâneos (...). Foi evoluindo e, de invertebrado imenso, de crescimento descontrolado, transformou-se numa criatura superior, dotada de atributos objetivos correspondentes aos conceitos subjetivos de vontade, propósito e consciência. (apud WILLIAMS, 1989, p.372, 373).

A cidade descrita nessa última narrativa é uma espécie de entidade que subjuga a todos com sua racionalidade feroz. Lucas (1998) aponta como uma das características identificadoras do mundo urbano, a racionalização do espaço cada vez mais ordenado a partir do século XIX segundo a organização científica ligada à produção material, otimizando a temporalidade dos seus habitantes em função das atividades produtivas, alienando assim a subjetividade destes nas demandas do trabalho. A propósito, é significativa a seguinte frase do conto de Pellizzari: “Um céu vazio, um rio morto, uma areia cheia de cadáveres da civilização e nós quem sabe, zumbis”. Através do conteúdo do conto, percebe-se que os cadáveres que Pellizzari aponta são os produtos de consumo descartáveis, como a garrafa de plástico que observa próxima à água do rio no começo do texto. Quanto à figura do “zumbi” (não fica claro se o narrador está se referindo apenas a si e a sua acompanhante ou a um conjunto maior de pessoas) é uma espécie de morto-vivo, figura humana que possui movimentos mecanizados e que geralmente aparece em filmes americanos do gênero terror. Devido ao tom crítico que o conto assume relativo à civilização urbano-industrial, talvez esteja inserida na forma como foi citada a figura do zumbi, uma crítica à instrumentalização do corpo pela sociedade do trabalho. Pode-se tomar o trabalhador da fábrica fordista com seus movimentos repetitivos na linha de produção, como um exemplo clássico dessa instrumentalização.

O conto “Jardim de Infância” também aborda a questão da massificação, sob a ótica do consumo:

Dentro do carro, a menina gruda as mãos e o nariz no vidro, apertando os olhos para enxergar melhor através da sujeira. Uma mulher abre a porta. A menina pula para fora, sorridente, quatro anos. Agarra a mão da mulher com força e a puxa em direção a multidão. Diz:

_ Mãe, eu sou a rainha das abelhas!

A mulher assente com a cabeça, contente, olhando para a filha em sua fantasia de abelha, perfeita, das asas às antenas. Dá um último retoque no ferrão, que estava um pouco torto, e diz:

_ Vamos lá, filhinha. Todo mundo está esperando.

A menina arrasta a mãe pela saia, abrindo caminho por entre as pessoas que a separam do palco. Grita:

_ Eu sou a rainha das abelhas, me deixem passar! Eu sou a rainha das abelhas!

Pára de repente, e quase cai. Olha sem piscar na direção do palco, enquanto a mãe lhe observa, surpresa. A menina passa os dedos no nariz e murmura *abelhas* enquanto olha de novo e de novo para as quinze garotinhas sobre o palco, todas vestidas com a mesma fantasia que ela. Sua mãe pergunta *filha?* mas ela não reage (...). Sai correndo pelo meio do público, a mãe atrás. Chega no carro, abre a porta e senta no banco traseiro, gritando:

_ Quero ir pra casa!

Sua mãe, um tanto atônita, entra no carro e dá a partida, enquanto a menina gruda novamente as mãos e o nariz no vidro, mas não parece se importar em enxergar mais nada. (PELLIZZARI, 2001, p.19, 20).

A menina que protagoniza o conto se mostrava muito feliz com sua fantasia e a condição singularizada que proporcionava a ela, de “rainha das abelhas”. Ao chegar na festa, constatando que outras garotas estavam vestidas com a mesma indumentária, ficou decepcionada, a ponto de fugir da situação.

Com o incremento da produção industrial no século XIX, as fábricas adquiriram a capacidade de produzir cada vez mais mercadorias em série, o que provocava, segundo Domenici (2007) um sentimento de monotonia ao consumidor (pode-se detectar uma similaridade com a decepção da menina ao ver outras iguais a ela), pois ele se via portando um produto igual ao de várias outras pessoas. A solução encontrada com o decorrer do processo histórico foi introduzir pequenas mudanças na fabricação do objeto, a fim de que os consumidores ficassem com um senso maior de individualidade. As pessoas passaram a adquirir um desejo cada vez maior de distinção através do consumo, como na França do século XIX para afirmar uma condição de classe, segundo aponta Ortiz (1991, p.123) a “(...) necessidade de se representar um papel faz com que o luxo assuma uma função de consumo de prestígio. O aristocrata deve dilapidar sua fortuna pessoal para assegurar o cenário de sua mundanidade”.

No século XX houve um aprimoramento de toda uma lógica fetichista ligada à mercadoria, espetacularizando-a²⁴ através de imagens hiperreais da mesma, com o aparato de uma indústria cultural eficiente na formação de um imaginário ligado ao consumo, tornando-o uma forma de afirmação existencial dentro dos marcos históricos do capitalismo. Este segundo Domenici (2007, p.14):

(...) produz a carência, ele não quer preencher uma necessidade, quer criar necessidades ao infinito. Então com essa diferença minimal de um objeto a um objeto para você continuar consumidor, é o tempo de consumo que determina o tempo interno. E o tempo da subjetividade você não tem mais. Como você percebe isso hoje? Todas as experiências humanas que necessitam de tempo, da longa duração, ficam comprometidas: amizade, relação pais e filhos, amor.

Dando continuidade ao capítulo, no próximo item começarei a abordar a produção literária de Daniel Galera, tendo como parâmetro de comentários o seu primeiro livro, *Dentes Guardados*, que é constituído também de contos.

DENTES GUARDADOS

Dentes guardados. Não acabam nunca se guardados.

Na boca apodrecem

“Com os meus olhos de cão” Hilda Hilst²⁵

No conto “Subconsciente” há uma descrição do ambiente citadino com referências a construções, aglomeração humana, poluição sonora, telecomunicação, comércio, enfim, descrições que sintetizam uma cidade típica:

²⁴ De acordo com Debord (1997, p.14), “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens”.

²⁵ Epígrafe de Daniel Galera para *Dentes Guardados*.

Virei a esquina e avistei a praça. O som da multidão reverberava entre os prédios, abafando a música poplaresca tocada por um carro de som de uma rádio FM. Uma dúzia de longas filas de rapazes ocupavam o centro da praça. Ao redor destas filas, havia um cinturão de barraquinhas que vendiam cerveja e lanches (...). Fui descendo a rua, em direção ao centro da praça. Passei por grupinhos de meninas eufóricas, que me fitavam com desafio e olhos curiosos. Famílias passeavam, com pais tomando cerveja e carregando filhos na garupa. (GALERA, 2001, p.41).

Berman (1989) designa a modernidade como “experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo mundo hoje” (p.15) e que se solidificou nos séculos XVII e XVIII. Berman situa assim a modernidade dentro de mudanças sócio-ambientais que circundam a espécie humana, remetendo-a a um estado de inventividade, de busca, de rompimento, o que traz um grau de incerteza ao *modus vivendi* moderno. Uma passagem de “Os mortos de Marquês de Sade” é bem simbólica desse estilo de vida.

A vida é uma queda, e a vertigem é o melhor de qualquer queda. Quem sabe a vertigem de uma vida é essa sucessão incontrolada de desejos, medos, anseios, alegrias e toda espécie de sentimentos que, deslumbrados, nos esforçamos em entender e controlar? (GALERA, 2001, p.23).

Outro aspecto do conto a ser comentado é a desfamiliarização entre a população de uma cidade e pessoas vindas de fora, como exposto no trecho abaixo:

Estávamos acampados na cidadezinha de Marquês de Sade²⁶, nas proximidades da região do estado gaúcho denominada Alto do Jacuí. Explica-se assim um acampamento tão insólito: a vó da Suzana possuía um pequeno terreno abandonado à margem do rio Preguinhas, alguns quilômetros distante da cidade, e a própria Suzana veio com a idéia de fazer um acampamento selvagem antes que as férias de verão terminassem (...). A gente virava as madrugadas bebendo irracionalmente, contando histórias de terror, escutando música no walkman amplificada pelas caixinhas do computador do Marlos, e durante o dia tomávamos banho no Preguinhas e cochilávamos de baixo das árvores e dos mosquitos (...). Foi somente no terceiro dia que resolvemos fazer um passeio mais cuidadoso pela cidade de Marquês de Sade. Era um vilarejo rural de colonização alemã. Os adultos, por sinal, se comunicavam exclusivamente em alemão. Nossa presença na cidade era um acontecimento fantástico praquela gente. De onde viemos? Por que? Os habitantes de Marquês de Sade nos encaravam como se

²⁶ Fiz algumas pesquisas a fim de saber se tal cidade existe de fato, mas não encontrei referências sobre a mesma.

fôssemos *aardvarks*²⁷ perambulando pela Rua da Praia²⁸ (...). Nada podia nos preparar para o que encontramos às nove da manhã em frente à rodoviária. Uma multidão, provavelmente toda a população da cidade, aguardava nossa chegada. Crianças, homens, mulheres, velhos, até mesmo alguns cavalos estavam lá pra ver os sujeitos de Porto Alegre que pretendiam levar duas lápides de cem quilos pra casa. Fomos passando pelo meio da alemoada como se fôssemos atração principal de um circo. (GALERA, 2001. p.21, 23 e 27).

Bauman (2004) aponta uma possível característica da vida urbana: a relação de estranhamento que moradores já estabelecidos em uma determinada cidade têm com pessoas vindas de fora, e que, conseqüentemente estão à margem de uma ambientação social já estabelecida. Reciprocamente, costumes e hábitos inerentes à população local muitas vezes parecem bizarros aos forasteiros, o que catalisa um esforço de entendimento para os que estão chegando. Se estabelece assim uma relação de desconfiança mútua. O fato de a cidade ser pequena, e, portanto, a população estar mais compactada e não haver uma heterogeneidade social considerável como nas metrópoles, acentua ainda mais o olhar desfamiliarizado dos seus moradores em relação ao grupo de acampados. Vale ressaltar a comparação que o narrador da estória faz com os visitantes em relação ao *aardvark*, animal que possui características físicas idiossincráticas além de seu inerente nomadismo.

A questão afetiva será discutida de uma forma mais íntima em “Natureza Morta”, que mostra a superficialidade de uma relação entre duas pessoas:

Moro a duas quadras daqui’, disse a mulher mais velha. Ela tinha trinta e dois anos. Saímos da festa, eram umas três da manhã, cambaleamos pela calçada até a entrada do prédio dela. Pela primeira vez eu ia comer uma coroa. Mulheres mais velhas não me excitam especialmente, mas eu estava

²⁷ O site Wikipédia define *aardvarks* como um mamífero africano. Sua descrição: “(...) animal de médio porte que pode pesar entre 40 a 100 kg. Têm uma pele espessa de cor amarelada e acastanhada, revestido por poucos pêlos e orelhas compridas e bicudas (...). A língua, vermiforme, tem uma superfície pegajosa, e pode chegar a ter 30 centímetros (...). São animais noturnos e solitários que não mantêm territórios, deslocando-se com frequência dentro do seu habitat em busca de alimentos”. Ver [http:// pt.wikipedia.org/wiki/Aardvark](http://pt.wikipedia.org/wiki/Aardvark). Acesso em: 14 de maio.2008

²⁸ De acordo com Ricca (2006) a Rua da Praia é a mais tradicional da cidade de Porto Alegre e que teve uma consolidação em termos de referência cultural no início dos anos 1990. “A Usina do Gasômetro, transformada em espaço cultural municipal, e a instalação pelo Estado da Casa de Cultura Mário Quintana, no antigo Hotel Majestic, consolidaram, no início dos anos 1990, o Corredor Cultural da Rua da Praia, a mais tradicional da cidade. No ano passado era a rua dos cinemas, cafés e grandes magazines; hoje, ela mantém sua movimentação febril de principal via de pedestres, parcialmente aberta a lotações e táxis, medida esta que resultou em significativa redução do comércio ambulante”. (p.135).

ansioso pra ver do que ela era capaz. Perguntei o que ela fazia, ‘Sou fotógrafa’. Quando entramos no apartamento, o que vi foram quadros nas paredes. ‘Estes são meus quadros’, ela apontou desequilibrando-se, a boca mole, alcoolizada. (GALERA, 2001, p.19).

Para Bauman (2004) por conta das mudanças aceleradas e difusas que marcam o mundo contemporâneo os fatos são impregnados de uma velocidade e transitoriedade acentuadas, atingindo todas as esferas sociais, como a interatividade aqui apresentada, catalisada a partir de um clima hedonista em uma festa, que denota rapidez no transcorrer de um compartilhamento maior de intimidade. Está posta aqui a questão do caso (affair), que Sennett (1988) define como exercício de uma sexualidade que se desvaloriza, por situar a afinidade emocional descontextualizada de uma amplitude maior em relação a toda uma teia de relações sociais que envolvem o indivíduo. É o “amor físico” da era moderna, descompromissado pessoal e socialmente, pois é regulado por um viés narcisista, da satisfação das necessidades do “eu”. “Multidões de pessoas estão agora preocupadas, mais do que nunca, apenas com as histórias de suas próprias vidas, e com suas emoções particulares”. (SENNETT, 1988, p.17). A psique privada só poderá florescer se for protegida e isolada do mundo social. “O eu de cada pessoa tornou-se seu próprio fardo; conhecer-se a si mesmo tornou-se antes uma finalidade do que um meio através do qual se conhece o mundo”. (SENNETT, 1988, p.16). No conto de Daniel Galera, a satisfação da curiosidade do rapaz em relação a ter uma atividade sexual com uma mulher mais velha ilustra bem a última citação.

A questão do amor físico discutido anteriormente, onde a sexualidade fica centralizada em um parâmetro demasiadamente hedonista e descompromissada de uma relação mais estável com o outro, pode ser identificada também em um trecho de “Clichê Romântico”:

Aguardo ansioso o dia em que a superpopulação do planeta trará de volta a nossa natureza poligâmica, o sexo hedonista prevalecerá para sempre sobre o sexo utilitário e então a cópula já não será um método de reprodução e sim de uma celebração da existência. (GALERA, 2001, p.10)

No conto “Os mortos de Marquês de Sade”, já mencionado, um grupo de acampados faz um passeio por uma pequena cidade, descrita como um vilarejo rural, chamando a atenção dos moradores devido ao contraste com a homogeneidade do local. Em “Será numa quinta-feira” a personagem percorre a metrópole de Porto Alegre, em que impera então uma diversidade subjetiva maior, envolvendo à *flânerie* um certo anonimato. Durante o percurso é

registrada uma pluralidade social e ambiental inerente ao espaço da urbe. Como um *flâneur* contemporâneo, ela imprime velocidade em parte de seu percurso através de um veículo motorizado. No decorrer do caminho é observada tanto uma espacialidade transformada pela ação humana como um meio ambiente natural:

(...) uma súbita sensação de equívoco, causada talvez pela visão da luz branda do sol tonalizando as folhas de uma praça, ou quem sabe por determinado verso de uma música no rádio, fará com que pouco antes de chegar ao hospital ela desvie do caminho de sempre e, sem razão aparente, conduza o carro por outras ruas, aleatórias e desconhecidas, até que alcance a avenida Beira-Rio e dirija despreocupada por seu asfalto impecável, livre dos veículos no sentido centro-bairro. Percorrerá pela primeira vez toda a beira urbana do rio Guaíba, encantando-se com a ambudância de árvores e a quietude do Assunção. Atravessará a Tristeza atenta às pessoas que transitam nas calçadas, um sujeito que quase se mata pra conseguir atravessar a rua, uma menina que passeia com um cachorro, um casal de namorados adolescentes do qual sentirá inveja, uma extensa fila na porta de um banco. Chegará ao calçadão de Ipanema como se fosse o primeiro objetivo premeditado de seu desvio, e estaciona o carro. Caminhará sossegada pela calçada, observando as águas encrespadas do Guaíba que, embora sujas e levemente fétidas, inspirarão nela tranqüilidade que sempre provocam no espírito as vastas extensões de água. Notará as pessoas que exercitam-se escutando walkman, as pequenas matilhas de cachorros de rua, a luz morna e plácida das dez horas da manhã e que desenha sombras alongadas no chão adiante de si. Sentará, depois de alguns minutos de caminhada, na mesinha Coca-Cola de um beco solitário construído quase sobre a areia, ocupado apenas pelo dono e por um vira-latas adormecido no chão, e pedirá uma cerveja. (GALERA, 2001, p.29, 30)

Em relação ao “deslocar-se no meio urbano” do indivíduo na ficção brasileira do século XXI, Carneiro (2005, p.309) o aponta como um ser que se define pelo anonimato, não atribuindo para si alguma identidade transcendente.

Em vez do herói romântico e do anti-herói moderno, temos agora uma espécie de não-herói, cujo nome não consta de nenhuma galeria, seja a dos modelos de virtude, seja a dos transgressores. É a vez dos anônimos, dos que vagam pela cidade e com ela se confundem. Inadaptados, estrangeiros no próprio país, não deixam rastros por onde passam, não têm memória (ou dela abriam mão) nem projetos futuros.

No começo da narrativa quando “(...) uma súbita sensação de equívoco (...) fará com que um pouco antes de chegar ao hospital ela desvie do caminho de sempre e, sem razão aparente conduza o carro por outras ruas, aleatórias e desconhecidas”, a personagem de Daniel

Galera toma um rumo diferente do seu percurso habitual, desorientado-se pelo labirinto citadino. Essa temática está presente em Benjamin, que via no ato de flunar o desenvolvimento de uma sensibilidade específica ao *locus* urbano:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente como um desfilar. (BENJAMIN, 1987, p.73).

Esse trecho ilustra bem a postura epistemológica de Benjamin. Canevacci (1997, p.104) reflete sobre o filósofo no tópico *O narrador de cidades*: “aprender a desorientar-se significa para mim afrouxar o domínio sobre os conceitos e métodos demasiado normais, seguros, habituais, hiperconhecidos”.

Ao contrário da personagem da narrativa anterior, que experimenta a cidade através de uma *flanêrie* “desorientada” pelas suas ruas evocando uma liberdade de ação na sua andança, no conto “Manual para atropelar cachorros” o protagonista encontra-se trabalhando em ambiente fechado, um prédio localizado na região central. Relações de trabalho são problematizadas tendo a questão tecnológica como referência. O protagonista diz estar desenvolvendo uma tendinite, problema muscular cada vez mais recorrente nos dias atuais, por excesso de uso do computador:

Há duas semanas não faço nada no trabalho. No início eu gostava, podia ficar navegando na internet e baixando músicas no Napster, mas agora o setor de tecnologia instalou um firewall e fudeu tudo. Aí eu fiquei conhecendo sites, mas tenho a impressão que já conheci todos. Tenho estado realmente entediado no trabalho, e isso me força a ficar pensando nas coisas que eu deveria realmente estar fazendo ao invés de estar num prédio do centro desenvolvendo tendinite (...). (GALERA, 2001, p.53).

Mesmo inerte em frente à tela eletrônica, pode-se fazer uma ligação entre a figura do internauta e a do *flâneur*. Segundo Featherstone (2000, p.18), “O flâneur (...) não é apenas aquele que perambula pela cidade (...) A flânerie é um método de leitura de textos (...). É também um método de escrita, de produzir e construir textos”. Assim como o *flâneur* faz a leitura da cidade através dos fragmentos que seu olhar consegue recolher, o internauta tem uma experiência similar ao se interagir com o espaço virtual. Featherstone (2000) afirma

ainda que a mobilidade do olhar é tão importante para a *flânerie* quanto a mobilidade física, o que aproxima ainda mais as duas figuras, pois, apesar de o indivíduo estar parado em frente a um vídeo, ele trafega por muitos lugares e possibilidades de interações e conhecimentos que oferece o mundo caleidoscópico do ciberespaço.

Continuando a abordar a presença da tecnologia na vida diária, em “Dafne Adormecida” o narrador em primeira pessoa relata seu cotidiano com uma garota com quem compartilha um relacionamento afetivo, e na sua narrativa estão presentes vários objetos tecnológicos comuns no dia-a-dia da cidade contemporânea, em situações que envolvem imagens, sons, ruídos, velocidade:

Sacudo Dafne dizendo Acorda, a gente dormiu, por um bom tempo acho (...). Ela reage com um sobressalto, fica de joelhos na cama, Por quanto tempo? Não sei, pega teu celular e vê as horas. Enquanto ela se levanta procurando a bolsa, pego o fone ao lado da cama e disco o número da recepção (...). Dirigindo pelas ruas ainda vazias, não posso evitar de ver um pouco de beleza na paisagem em volta – há quanto tempo eu não via um sol nascer na minha cidade, colorindo os espaços entre os prédios, botando os mendigos pra dormir, acordando os pássaros, fazendo deslizar as portas corrediças das padarias, apagando os postes (...). Peço um café preto e um sanduíche numa lancheria e tiro da bolsa meu caderno de notas. Releio uma série de trechos curtos, anotações em sua maioria desconexas, feitas a lápis. A Camila tem me cobrado insistentemente a versão finalizada do roteiro, mas já faz um tempo que não consigo escrever em casa, não consigo ligar o computador novamente depois de passar o dia todo na frente de uma tela no serviço (...). Na noite de sexta-feira, eu e a Dafne estamos dançando na pista do Garagem Hermética²⁹, o som é bem do jeito que eu gosto, agressivo. Eu giro a cabeça e sacudo o tronco pra frente e pra trás, movimentando o tronco de maneira caótica. Uma garrafa na minha mão contém cerveja quente. Estamos muito suados. A Dafne dança de um jeito um pouco afetado, em certas situações ela age como se fosse figurante de um filme. Ela conseguiu novo estágio, vai fazer matérias sobre cultura para um grande portal de entretenimento (...). Não tem certeza se está disposta a ficar pra cima e pra baixo com uma câmera digital na mão, tirando fotos de celebridades de segunda categoria e escrevendo matérias insossas que não vão fazer diferença nenhuma (...). Ligo o rádio e deixo numa música que eu não gosto muito. Passo o início da tarde vendo um filme idiota na tv. Lá pelas quatro, me ligam da redação. Um incêndio no Parque Marinha. Pedem pra eu cobrir (...). Chego em casa já de noite. Fico durante umas três horas na frente do computador tentando finalizar o roteiro que a Camila encomendou (...). Só falo com Dafne novamente na quarta-feira. Ligo pra ela de noite, antes de

²⁹ *Garagem Hermética* é uma casa de shows existente em Porto Alegre dedicada às apresentações de bandas de rock locais. Vale ressaltar que Daniel Galera já foi integrante de uma, *Blanché*, onde tocava guitarra. A respeito da disseminação do rock, Alves (1998, p.210) apresenta a seguinte reflexão: “A difusão do rock nos mais diversos países do mundo pode se dever ao fato de esse ritmo se adequar tão bem às características da civilização tecnológica: poluição sonora, ritmo acelerado de trânsito, das máquinas e das pessoas no seu dia-a-dia, necessidade de liberação das tensões e de desrepressão do corpo em todos os sentidos”.

sair do serviço. Falo no celular dentro do banheiro (...). (GALERA, 2001, p,72, 73, 74, 75, 76, 77).

Tem-se aqui exposto, através das várias vivências do casal ligadas à trabalho, sexo e lazer o “ritmo agitado” das metrópoles, um dos conceitos com o qual se costuma definir o transcorrer da existência na grande cidade. Moretti (2007) afirma que a vida nesta é norteadada por atividades diversas, como no cotidiano do casal exposto no conto, não privilegiando o ato de contemplação. A cidade então se destaca como cenário para o fluxo quase incessante para as tais atividades que absorve o cidadão. “A cidade não pode destacar-se como objeto digno de atenção em si e por si”. (MORRETI, 2007, p.150). No conto, o protagonista desperta para o espaço em volta, dedicando-lhe um olhar contemplativo e diz: “Dirigindo pelas ruas ainda vazias, não posso evitar de ver um pouco de beleza na paisagem em volta – há quanto tempo eu não via um sol nascer na minha cidade (...)” é como se a paisagem não fosse percebida na sua vivência diária. Na cidade, centro cultural e econômico da vida moderna, várias ações ocorrem ao mesmo tempo e necessitam estar interligadas para que tudo não desemboque em uma situação caótica que cause um desordenamento das várias atividades presentes no seu cotidiano, como no conto de Daniel Galera.

Munford (1934) aponta o relógio como a máquina mais importante da era industrial, pois é o artefato tecnológico que permite que as diversas ações humanas entrem em sincronia. “Em cada fase de seu desenvolvimento, o relógio é tanto o fato notável quanto o símbolo típico da máquina: mesmo hoje nenhuma máquina é tão onipresente”. (MUNFORD, 1934, P.17). Gitlin (2003, p.114) vai constatar que “A atividade sincronizada é atividade atrelada a um padrão imposto, atividade que, sob pressão, pode ser forçada a acelerar-se, a se tornar rápida (...)”. Compreende-se assim o ritmo agitado da vida na cidade, “lar de quem se move depressa – ou de quem assim queria ser”. (GITLIN, 2003, p.114). A vida urbana está imersa em uma onda de choques, estímulos imagéticos e sonoros que Benjamin já detectara na primeira metade do século passado, e que se acentuou através da história devido ao desenvolvimento tecnológico da humanidade. É cada vez mais massiva a presença de aparelhos eletrônicos no cotidiano urbano, como os que estão presentes no conto (luz e instrumentos musicais elétricos, celular, computador, câmera digital, rádio, TV). Canevacci (1997, p.107), ao comentar um trecho da obra de Benjamin (1989) *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* discorre sobre a proliferação dos signos urbanos e de seus efeitos sobre o homem metropolitano:

O gesto brusco dos fósforos, o destacar do receptor telefônico, o disparo do fotógrafo, os anúncios do jornal, o tráfego das cidades constituem cadeias de experiências tácteis e óticas, que produzem choques capazes de construir uma nova disposição de percepção (...). Na paisagem descrita por Benjamin, e que parece quase plácida e imóvel aos nossos olhares contemporâneos, está disposta com uma montagem exemplar a arqueologia do choque na percepção urbana.

Um outro aspecto da vida urbana moderna são as questões relativas à sociabilidade urbana, que Galera trata no conto “Intimidade”:

Sentei numa mesa da calçada e pedi um copo de trigo velho e uma Coca-Cola. Os bares já estavam todos cheios, passava das nove horas da noite. Reconheci uma pessoa aproximando-se a partir da calçada oposta. Era o Beto, um amigo dos tempos de colégio, que eu encontrava ocasionalmente pela noite. Sentou-se na minha mesa.

_ E aí como é que tá? Eu sabia que ia encontrar alguém pra tomar uma cervã!

_ Oi.

_ Vou buscar uma ceva pra nós!

Apenas sacudi a cabeça, elevando meu copo de trigo velho no ar. Torci para que ele entendesse a mensagem sem que eu precisasse dizer mais nada.

_ Ah, ok. Mas vou tomar sozinho, então.

_ ...

_ E aí o que tem feito? Cadê a Linda?

_ Boa pergunta.

_ Vocês ainda tão juntos?

_ Sim.

_ Tou com saudade dela.

_ ...

_ Com vai a faculdade? Publicidade, né?

_ Jornalismo.

_ Isso. Tá curtindo?

_ Não. Um pouco.

Ele encheu o copo de cerveja e bebeu num gole só. Olhou para baixo e depois para os lados. Tirou uma caixa de lenços de papel do interior da mochila, puxou um e assuou o nariz. Olhou para baixo novamente, e depois para mim;

_ Tu tá a fim de ficar sozinho?

_ Na verdade, sim. Não leva a mal.

_ Tudo bem. A gente se fala uma outra hora, então. Vou indo.

Esvaziou a garrafa no copo e tomou tudo, apressado. Nos cumprimentamos e ele se afastou. Chamei o garçom e pedi mais um copo de trigo velho. Bebi sozinho até que o álcool se tornasse um assunto mais urgente do que ausência de Linda. (GALERA, 2001, p. 16, 17).

A objetividade nas relações humanas, traço comum na cidade grande, está presente no ato de comprar bebidas em um estabelecimento comercial, situação que pode ser remetida à economia monetária da qual fala Simmel (1967). Nesta, o entendimento prático que necessariamente envolve a circulação do dinheiro, é uma forma de constituição da rede de interações que formam a sociedade urbana operacionalizada em ocasiões diversas. No narrador em primeira pessoa e na figura de seu amigo Beto está presente o cidadão típico que “(...) ocupa espaços urbanos, desloca-se por seus diversos territórios e estabelece relações de proximidade e distância com outros cidadãos, em contextos específicos e situados”. (FRÚGOLI JÚNIOR, 2007, p.7). Manter uma conversa como a do narrador e Beto é uma forma de cultivar um vínculo sem fins instrumentais, apenas pela fruição interativa, uma sociabilidade que está ligada à questão lúdica, cuja vivência em espécies de “jogos” traz uma regra implícita: que todos atuem como se fossem iguais. Ao contrário da sociabilidade envolvida no comércio de bebidas, a interação (Beto demonstrou interesse de levar o jogo adiante, diferente do seu conhecido) não é permeada pela cultura objetiva do dinheiro, aproximando o processo interativo de uma expressão artística. Waizbort (2000, p.451) discorre assim a respeito da analogia entre arte e jogo:

Em ambos, as formas, que a realidade da vida desenvolve, fundam impérios autônomos em relação à vida; isto dá a eles a sua profundidade e sua força, o fato de que eles são, desde sua origem, carregados de vida, e onde eles estão esvaziados de vida tornam-se artificialidade e brincadeira.

A conversa entre os dois personagens remete a algo fundamental para a organização social que é a “(...) sociabilidade, um tipo ideal entendido como o ‘social puro’ forma lúdica arquetípica de toda socialização humana”. (FRÚGOLI JÚNIOR, 2007, p.9).

Dando continuidade à análise das narrativas, no próximo capítulo me ocuparei do segundo livro de Daniel Pellizzari, *O livro das cousas que acontecem* e da sua participação e de Daniel Galera em algumas coletâneas.

CAPÍTULO 4. O LIVROS DAS COUSAS QUE ACONTECEM E PARTICIPAÇÃO EM COLETÂNEAS DE DANIEL GALERA E DANIEL PELLIZZARI

*Nunca encontrarei uma resposta que me satisfaça..
“O mistério da prostituta japonesa” Valêncio Xavier³⁰*

Como foi visto no primeiro capítulo, as cidades a partir da consolidação do modo de produção industrial, passaram a representar o *locus* de vivência onde pessoas iam buscar ascensão social e econômica vindas das mais diversas localidades, formando um mosaico subjetivo complexo e ostensivo, feito de trocas incessantes, saturação de informações e vida cultural intensa e diversificada. Toda uma gama de desordens sociais se evidenciava, imprimindo ao ambiente citadino um aspecto caótico, como expresso no texto da contracapa de *O livro das coisas que acontecem* (primeiro livro a ser comentado no presente capítulo) que é uma coletânea de fragmentos da obra:

Últimas notícias. Aposentado acorda diferente. Faxineiro limpa sex shop. Contorcionista espirra um homúnculo. Criança perde uma orelha. Senhora reencontra par de botas. Buracos surgem no chão. Escritores mortos se embriagam. Rapaz encontra envelopes. Detento relembra seu crime. Diagramador se tranca no quarto. Pão velho perturba casal. Balconista prega um cartaz. Divorciado visita imobiliárias. Cidade decide sumir. Coisas que acontecem. (PELLIZZARI, 2002, P.122).

Tudo é relatado como se fossem notícias de um jornal, um dos meios de informação clássicos da vida urbana. Polifonia de vozes que encontram organicidade na ficção de Pellizzari.

O método da montagem por choque e/ou contraste e justaposição é uma das formas de Benjamin compreender a metrópole. Inspirando-se na linguagem cinematográfica, que para Canevacci (1997, p.109) constitui-se numa “justaposição de fragmentos isolados entre si”, é possível confrontar as representações plurais e contraditórias da cidade revelando uma espécie de sentido para o *locus* urbano: o progresso e a tradição; a celebração do urbano e a idealização do rural; arquiteturas antigas e remodeladas; a elite econômica e os excluídos; a

³⁰ Epígrafe de Daniel Pellizzari para o conto “Monomania”.

esfera pública e a esfera privada. A forma como Pellizzari resumiu sua obra na última citação, lembra a técnica de montagem de Benjamin, com vários fragmentos dos contos formando uma unidade: “A montagem é o pensamento abstrato da metrópole”. (CANEVACCI, 1997, p.109).

Além de eleger a cidade como espaço onde suas fábulas metarrealistas ocorrem através da montagem de fragmentos de suas estórias, em algumas passagens delas, como em “Surpresa”, a variedade de sujeitos que compõem a urbe também fica ressaltada através de uma multidão que invade uma casa.

Quando a campainha tocou às oito e meia de um domingo (...) abre a porta e é empurrado para dentro da sala por uma multidão que começa a jorrar casa adentro. Encostado na parede, assiste à chegada de um punhado de crianças descalças, três cachorros magros, um séqüito de tirolezes com instrumentos a tiracolo, cinco casais de idosos que tosse sem parar, uma garota ruiva e muito branca vestida de gueixa, incontáveis pessoas de aparência perturbadoramente normal, oito cabeludos com camisas pretas, um grupo de pagodeiros, duas loiras de biquíni, muitos hare krishnas dançantes, uma senhora que parece ser sua professora de geografia da quinta série, um time inteiro de basquete com uniforme azul, um bêbado vestido de terno e um sujeito de bombachas que lhe enfia a barba dura no nariz (...). (PELLIZZARI, 2003, p.72,73).

Como afirma Waizbort (2000), o estilo de vida citadino é ligado a uma dinâmica de movimento por conta da cultura objetiva do dinheiro, que é uma cultura de circulação, dando um aspecto nômade aos seus habitantes. O aglomerado de pessoas que subitamente invade a casa é algo consoante ao mundo da urbe, onde fatos imprevisíveis podem ocorrer, associando a vivência nas cidades a algo “aventureiro”.

Em “Acerca da macrogeografia”, a heterogeneidade subjetiva urbana também é tematizada através de vários habitantes que compõem a imaginária cidade de “Nova Voigordvodina”, todos trazendo características extraordinárias, uma abordagem comum à prosa ficcional de Pellizzari:

Em Nova Voigordvodina, um homem que certo dia tentou ir à Lua amarrando quarenta e dois balões de hélio no pescoço desceu até o fundo de uma fossa que ele mesmo havia cavado no meio de seu quintal com uma pá emprestada e avisou que nunca mais sairia dali, pois já tinha visto tudo que existia pra ver (...). Também em Nova Voigordvodina existia um palhaço que abandonara seu circo mas não sua fantasia e gostava de se esconder atrás de moitas nos parques, onde ficava fumando um cigarro mentolado atrás do outro para assustar os garotinhos de bermudas que invariavelmente apareciam atrás de uma bola. Na periferia da mesma cidade, perto de onde

existia um lago formado de lodo esverdeado com gosto de mingau de maisena sem canela e alto teor alcoólico, vivia um rapaz de nome João Batista, que nos sábados espremia cravos de seu peito até que, ao invés de sebo, surgissem serpentes”. (PELLIZZARI, 2003, p.113,114).

É necessário atentar para o título do conto, “Acerca da macrogeografia”, o qual evoca um espaço extensivo como o das metrópoles, que se contrapõem a lugares mais diminutos, típicos de sociedades pré-modernas. E nas discussões que envolvem Virilio (1996) e Lemos (2005) que já foram abordadas, a geografia urbana contemporânea se reveste de um caráter complexo e de limites imprecisos. Para o primeiro o espaço-tempo-tecnológico está assumindo uma importância maior para o delineamento de uma “cidade-mundo” sem fronteiras, enquanto que o segundo lança mão do conceito de *cidade-ciborgue*, onde há uma complementaridade entre os espaços físico e virtual. Wirth (1967, p.99) concebe a cidade enquanto referência de interligação de vários locais, a partir de sua importância em várias instâncias da vida do homem moderno, constituindo-a mesmo numa espécie de macrogeografia.

(...) a cidade não somente é, em graus sempre crescentes, a moradia e o local de trabalho do homem moderno, como é o centro iniciador e controlador da vida econômica, política e cultural que atraiu as localidades mais remotas do mundo para dentro de sua órbita e interligou as diversas áreas, os diversos povos e as diversas atividades num universo.

Dando continuidade a análise do *O livros das cousas que acontecem*, ressaltarei aspectos da pós-modernidade nos próximos contos a serem comentados. “Sêmen de outras pessoas” traz como protagonista Castilho, limpador de cabines privê de uma sex shop. O conto servirá de discussão a respeito da produção de mercadorias sob o regime de acumulação flexível.

Castilho está passando a língua nas gengivas que acabaram de perder alguns dentes. O corpo todo ainda dói, e quando puxa o ar para dentro dos pulmões sua boca deixa escapar algumas bolhas vermelhas que espocaram por entre os lábios entreabertos. Pensa em levantar, mas antes mesmo de ordenar seu corpo que fique em pé percebe que a tarefa é impossível. Fecha os olhos e tenta lembrar de alguma música que case com a situação, alheio a tudo que acontece a seu redor às quatro e meia de uma tarde de outubro no centro de Porto Alegre.

Na situação em que se encontrava, precisando muito do dinheiro, não parecia o pior dos empregos. Passar nove ou dez horas por dia, de segunda à sábado, limpando a sujeira das cabines privê de uma sex shop. Não era nenhuma franquia internacional ou mesmo nacional. Tratava-se apenas de um velho sobrado perdido no centro, cheio de morcegos,

transformado em negócio graças à placa que anunciava aos passantes que ali funcionava a Sexxy Shop Deliryu's. O primeiro andar era mal iluminado e um tanto úmido, tomado por fita de vídeos, apetrechos eróticos e clientes de toda as formas e tamanhos. A única que coisa que não variava era o sexo, sempre masculino. No segundo andar, ainda mais escuro e sufocante que o primeiro, ficavam as cabines, o verdadeiro local de trabalho de Castilho.

Cada cabine não tinha mais de dois metros quadrados. Por quatro reais e noventa e nove centavos cada meia hora, o cliente tinha direito a ficar em privacidade, assistindo ao filme que escolhera e fazendo o que bem entendesse com as mãos e o pau. Quando terminava, e geralmente isso levava bem menos de meia hora, começava o trabalho de Castilho. Primeiro ele esperava o cliente abrir a cortina que servia de porta da cabine e depois descer as escadas, para só então surgir do fundo do corredor com seu material de limpeza: luvas amarelas de borracha, dois trapos cinzentos e um balde azul com uma mistura de água, desinfetante e água sanitária. (PELLIZZARI, 2002, p. 21,22).

O regime de acumulação flexível, como foi enfatizado em outro tópico, inaugura uma nova era para a indústria nos anos 1970, como também para a cultura. Segundo Bezerra (2006) a indústria teve que se adaptar a consumidores mais exigentes, o que acarretava a necessidade de produtos mais variados e produzidos em quantidades menores, processo implementado na fábrica japonesa Toyota a partir de 1945, daí o nome de *toyotismo* para denominar esse processo industrial. A produção de mercadorias a partir de então, é direcionada a nichos mais segmentados da sociedade, procurando contemplar gostos variados e as demandas pessoais específicas, acarretando uma individualização cada vez maior do consumo e da fruição dos prazeres subjetivos. As cabines privês de sex shop presentes no conto, que passam filmes de conteúdo pornográfico reservadamente para os clientes, ao que estes assistem da maneira que mais lhe convierem, são representativas desse tipo de consumo. Elas se contrapõem ao espaço tradicional do cinema, em que o filme é projetado numa mesma tela em uma sala onde as pessoas ficam próximas, inexistindo a possibilidade de um exercício de privacidade como a cabine.

Em “Proibida a entrada de pessoas estranhas” uma pessoa prega um cartaz numa loja que causa um tumulto, catalisado por questões de crença presentes no mundo contemporâneo:

Grunhidos surgem em meio ao grupo, que agora já pode ser considerado uma pequena multidão. Um homem idoso, com um chapéu panamá e uma maleta de vime, começa a gritar com o gerente enquanto cutuca seu peito com uma bengala. A revelação, ele quer saber, qual o horário da revelação? Assim que o gerente começa a repetir pela segunda vez a leitura em voz alta do cartaz, dizendo que Aqui Revelação em Uma Hora quer dizer apenas que a loja tem um laboratório fotográfico expresso, a primeira pedra atinge uma das vitrines. A pequena multidão, já metamorfoseada em turba, parece

prestes a destruir todos os vidros à sua frente quando o senhor de chapéu panamá abre a maleta de vime e retira um cartaz que diz Jesus é você! em letras vermelhas.

Já são mais de uma centena de pessoas revolvendo-se na frente da loja. Algumas delas, não mais de onze, separam-se do grupo que está em frente ao cartaz e estão ao redor do profeta, que subiu na maleta de vime e está denunciando as blasfêmias do cartaz vizinho e de seus seguidores. Um grupo de punks começa a vender adesivos contra todo tipo de exploração religiosa. Um engraxate se une a um grupo de camelôs e juntos começam a atirar laranjas podres. Uma delas atinge a testa do gerente, que está junto aos outros funcionários tentando em vão baixar as portas de metal para fechar a loja. Gritos de Revelação já! Revelação já! Revelação já! Reverberam por toda a avenida. Marciano tenta retirar o cartaz, mas assim que faz menção de retirá-lo é puxado pela horda, que o agarra por todos os lados e começa a linchá-lo até fazê-lo em pedaços. (PELLIZZARI, 2002, p.100,101).

Harvey (1992) analisando a condição pós-moderna cultural e sócio-econômica que começou a emergir de uma maneira mais delineada a partir dos anos 1970, aponta como um dos seus traços identificatórios a efemeridade que norteia a dinâmica de funcionamento da sociedade:

Podemos vincular a dimensão esquizofrênica da pós-modernidade que Jameson destaca (...) com acelerações dos tempos de giro na produção, na troca e no consumo, que produzem, por assim dizer, a perda de um sentido do futuro, exceto e na medida em que o futuro possa ser descontado no presente. A volatilidade e a efemeridade também tornam difícil manter qualquer sentido firme de continuidade. A experiência passada é comprimida em algum presente avassalador. (HARVEY, 1992, p.262,263).

Essa presentificação torna as pessoas carentes de referências mais concretas, que não estejam sob o jugo de uma lógica volátil. Citando ainda Harvey (1992, p.263):

Surgem também questões mais profundas de significado e interpretação. Quanto maior a efemeridade, tanto maior a necessidade de descobrir ou produzir algum tipo de verdade eterna que nela possa residir. O revivalismo religioso, que se tornou mais forte a partir do final dos anos 60, e a busca de autenticidade de autoridade na política (com todos os seus atavios de nacionalismo, localismo e admiração por indivíduos carismáticos e 'multiformes' com sua 'vontade de poder' nietzschiana) são casos pertinentes.

A questão da religiosidade no mundo contemporâneo suscitada na citação anterior, encontra-se presente no conto "Proibida a entrada de pessoas estranhas" através do cartaz pregado na loja de laboratório fotográfico que com os dizeres "Aqui revelação em uma hora" catalisou uma atitude de fé, de crença em proporções coletivas de que algo extraordinário

seria revelado, tendo a ver com a necessidade de uma estabilização em uma realidade descontínua, que está todo tempo sendo refeita.

Centrando ainda a análise em elementos vinculados à pós-modernidade na prosa de Pellizzari, abordarei questões ligadas ao pós-modernismo literário, como em “Adágio para Umbigos”, onde vários escritores protagonizam uma narrativa:

Noite. Um bar vazio, com exceção de uma mesa com quatro escritores mortos, e várias garrafas, também vazias.

SAMUEL BECKETT: Tá, mas alguém discorda que realismo é coisa de veado?

DANIIL KHARMS: Ô. Perder a fábula é perder a alma.

JÚLIO CORTÁZAR: Ele não tá falando exatamente de alma, Dandan.

FRANZ KAFKA: Sabem de uma coisa? A gente nunca mais vai sair desse bar.

KHARMS: Ih, tá na hora de parar de beber, Chico.

KAFKA: Tô falando sério, ô morto de fome.

CORTÁZAR: Ô Chico, qualé a tua? Pega leve.

KAFKA: Vocês nunca me escutam. Que se fodam. Nunca vamos sair nem dessa mesa, muito menos do bar.

CORTÁZAR: Cara, não é só porque não tem mais trago que tu tem que pirar.

KAFKA: Então tá. Não falo mais nada.

BECKETT: Nunca vamos sair daqui, essa foi foda.

KHARMS: Falando nisso, alguém tem horas?

BECKETT: Não.

CORTÁZAR: Não uso relógio, tu sabe. Esqueço de dar corda.

KHARMS: Porra, não tem mais ninguém na mesa do bar. Deve ser tarde.

CORTÁZAR: Pergunta pro cara que atende, pô.

KHARMS: Cadê ele?

BECKETT: Sei lá. Putz, esse boteco é dureza.

KAFKA: Vocês não percebem, né? A gente tá aqui há sei lá quantas décadas, falando merda sem parar, e vocês nem se dão conta. O dia nunca amanhece. Não tem ninguém no bar porque o bar não existe. Nem nós. A gente tá preso aqui. (PELLIZZARI, 2003, 61,62,63).

O austríaco Franz Kafka (1893-1924) de acordo com Bradbury e McFarlane (1989), explora em sua obra os paradoxos e dilemas existenciais do indivíduo moderno que se vê vítima de forças exteriores opressoras, vivenciando situações incomuns como no romance *O Processo*, onde o protagonista é preso, julgado e condenado por um crime que desconhece e que não é revelado na narrativa. O dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989) é um dos expoentes do Teatro do Absurdo, que nasceu influenciado pelo Surrealismo, umas das principais vanguardas artísticas do início do século XX, trazendo como referência estética as manifestações caóticas do inconsciente. O Teatro do Absurdo procura retratar em suas peças a crise moral da sociedade burguesa, desfigurando o real através de personagens e enredos que desvelam as patologias existenciais humanas. Júlio Florêncio Cortázar (1914-1984) nasceu em Bruxelas, Bélgica e aos quatro anos migra para Buenos Aires tornando-se um dos grandes nomes da literatura argentina do século passado. Aborda em suas obras literárias questões ligadas ao fantástico, com acentuado caráter lúdico e transgressor em relação à realidade cotidiana, como em uma passagem de suas narrativas, em que um senhor fica sem a cabeça e passa a enxergar as coisas em volta de forma diferenciada. Pode-se encontrar semelhanças entre a prosa de Cortázar e o ciberespaço, pois segundo Blum (2005) em seus escritos os

tempos e os espaços se justapõem ou ficam em simultaneidade. Segundo Schnaiderman (2009) o russo Daniil Kharms (1905-1042) foi precursor de Beckett e tem uma peça que pode ser associada ao teatro do absurdo além de outras obras literárias, como contos e poesias.

No blog de Pellizzari encontra-se uma frase de Kharms que é bem ilustrativa do seu estilo literário “(...) interesse-me apenas pelo que não faz sentido algum, por aquilo que não tem nenhuma aplicação prática; interesse-me pela vida apenas em suas manifestações absurdas”. (apud PELLIZZARI, 2009, s/p). Os escritores protagonizam uma narrativa que pode ser remetida ao estilo de suas produções ficcionais, encontrando-se numa situação insólita. Tomando como referência a última fala atribuída a Kafka, se vêem presos num bar por décadas, onde o dia nunca amanhece, e tanto eles como o estabelecimento são inexistentes. Tanto a escrita dos autores como o conto de Pellizzari em que estes são expostos como personagens, se notabilizam em tematizar o mundo de uma forma extraordinária, absurda, com uma postura de estranhamento à realidade, como se quisessem extrair dela fatos que vão além do que ela pode oferecer à percepção de uma maneira óbvia e imediata, ultrapassando a mera aparência das coisas.

Pellizzari cria uma conversa imaginária entre escritores, utilizando um elemento estilístico associado ao pós-modernismo literário que é o recurso da paródia, a qual Proença Filho (1988, p.73) define como “(...) um diálogo com o outro, assumindo uma atitude crítica e marcadamente irônica em relação a ele”. (p.73).

Bradbury e McFarlane (1989) constataam que com a solidificação da modernidade no século XIX, e a aceleração de mudanças que lhe é inerente, as formas de representação das artes sofreram grandes transformações, como o abstracionismo, um dos vários segmentos estéticos associados ao modernismo, que não traz como meta recriar esteticamente através das suas pinturas as imagens da realidade, mas sim criar, por um conjunto de figuras geométricas, linhas, fragmentos sua própria linguagem, configurada de uma maneira caótica. O sujeito então se sente livre para retratar o mundo à sua maneira, cada vez mais de difícil apreensão, devido ao fluxo das transformações modernistas. Santos (1986, p.33, 34) compreende assim o modernismo:

A arte fica autônoma, liberta-se das representações das coisas (...) decretando o fim da figuração, usando a deformação, a fragmentação, a abstração, o grotesco, a assimetria, a incongruência, Na poesia, Eliot, Pound, Mário de Andrade quebram a sintaxe, usam imagens irracionais, soltam as palavras em liberdade. No romance, Joyce, Kafka e Proust descem às camadas mais profundas da mente para desvendar segredos e dissolver o tempo, o personagem e o enredo realistas. Na música, em 1910, Schoenberg e

Stravinski injetam harmonias dissonantes, à primeira audição desagradáveis. É uma arte irracional, emotiva, humanista.

Problematizando a questão da representação relativa ao campo literário, Barbosa (1983) constata que na literatura de cunho modernista, a realidade é assimilada de uma maneira reformulada, sendo rearticulada no espaço/tempo da linguagem inserida na experiência textual. Na concepção de Proença Filho (1988. p.42) esse experimentalismo associado ao modernismo, se radicaliza na criação literária pós-modernista, intensificando a questão lúdica. Para o autor:

A liberdade plena da experiência, que alguns consideram como uma “metáfora da liberação social”, tem efetivamente levado a um verdadeiro *arquiludismo*, que chega a aproximar-se de um anarquismo criador. Essa tendência manifesta-se tanto no âmbito da forma, como no dos conteúdos que nela se integram. Daí decorrem, por exemplo, ao lado do *pastiche*, a *permanência da paródia* (...).

Tomando então como referência de discussão teórica Proença Filho (1988) podemos associar à produção literária de Pellizzari algumas características do pós-modernismo literário, como um anarquismo criador que desestabiliza o real, tomando a linguagem como referência deste, privilegiando o humor e o prazer como temáticas delineadoras das narrativas. É o que ocorre em “Monomania” em que descreve uma situação insólita na busca de prazer corporal:

Em um dia ímpar de Junho, e estava frio, Douglas leu na página 10 de um jornal de bairro, reservada a uma seção de curiosidades, que o espirro é a segunda sensação física mais forte que pode ser experimentada pelos humanos. A primeira da lista, ainda segundo a seção de curiosidades da página 10 de um jornal de bairro, é o orgasmo. (...) Douglas conseguiu finalmente espirrar e ter um orgasmo ao mesmo tempo. Achou bom, mas ponderou que, para algo que se dedicou tanto, poderia ter sido melhor, até porque no momento exato não conseguiu decidir se mantinha a concentração no espirro ou no orgasmo ou nos dois ao mesmo tempo e acabou prestando mais atenção nesta dúvida, que permanece, pois em nenhuma das quatrocentas e dezoito vezes subseqüentes em que repetiu a experiência teve calma para chegar a uma decisão sobre o que deveria sentir. (PELLIZZARI, 2003, p. 87, 89).

A questão do prazer corporal também é abordada em “O próprio sêmen” numa linha narrativa bem exemplar da proposta metarrealista de Pellizzari para suas obras. Amauri, ao

visitar apartamentos, experimenta situações inusitadas, e descobre uma nova forma de explorar a sua sexualidade, numa obtenção de prazer catalisada a partir da ocupação de um espaço caseiro tipicamente urbano:

Quando encosta a mão na maçaneta, percebe que está de pau duro. Estranha não ter se dado conta disso antes. Seu pau dói, o saco lateja. Confuso, tira a mão da porta e dá três passos para trás. Olha ao redor do apartamento. É como se estivesse dentro d'água. Tudo está coberto por uma névoa rala, e seu corpo parece ter perdido todo o peso. Precisa de um esforço consciente para não começar a flutuar. Não consegue decidir se aquilo é apenas um delírio, mas não pode se arriscar e deixar o corpo vagar pelo apartamento. Abre o fecho das calças, tira o pau pra fora e começa a se masturbar, encostado no teto rebaixado do quarto (...). Quando finalmente ejacula na fechadura da porta de entrada do apartamento, tem o maior orgasmo de sua vida. Até então.

quatro

Quando os apartamentos vazios começaram a perder a graça, Amauri começou a fazer visitas aos mobiliados. Neles havia mais lugares para derramar seu sêmen: nos travesseiros, na mesa da sala, no aparelho de telefone. Foram momentos encantados, mas com o tempo perderam sua alegria. Amauri precisava de mais tensão para obter os mesmo orgasmos. Além do mais, já tinha se tornado uma figura conhecida em todas as imobiliárias da cidade. Cogitou começar a explorar os apartamentos das cidades vizinhas. (PELLIZZARI, 2003, p.106, 107, 108).

Retomando a discussão a respeito dos escritores que aparecem no conto “Adágio para umbigos”, Kafka, um dos expoentes do modernismo literário, na análise de Oliveira (2007) é representante do estilo que ele denomina como “fantástico estranho” em que a existência rotineira é solapada por acontecimentos absurdos, vitimizando o personagem, como na novela “A Metamorfose” em que o protagonista amanhece inexplicavelmente transformado em um inseto:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonos intraquílos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos.

- O que aconteceu comigo? – pensou.

Não era um sonho. Seu quarto, um autêntico quarto humano, só que um pouco pequeno demais, permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas. (KAFKA, 1997, p.7).

Em “Buraco” a narrativa de Pellizzari segue a tônica de naturalização do absurdo como no universo kafkaniano, onde o protagonista acorda inexplicavelmente com uma característica idiossincrática.

Só mais meia horinha, pensou José Leonel quando o despertador gritou a hora de acordar. Só mais meia horinha, por favor. Abriu os olhos quando sua esposa resmungou Levanta que já tá na hora. Devagar foi sentando na cama, entre bocejos. Coçou as costas, enfiou os pés nas pantufas e seguiu tropeçando até o banheiro. Jogou um pouco de água no rosto e começou a escovar os dentes com cuidado, lembrando da última vez em que tinha ido ao dentista. Oito cáries, um abscesso e gengivas inchadas. Quando foi levantar seu rosto no espelho, percebeu: estava com um buraco no meio da testa.

Era um buraco perfeitamente redondo, do tamanho de uma moeda de dez centavos. Não havia sangue nem feridas. O buraco simplesmente estava ali, impassível, como se tivesse sempre feito parte de sua cabeça. (PELLIZZARI, 2003, P.15).

Santos (1986), ao teorizar a respeito da literatura pós-moderna, constata que esta é “(...) um jogo com a própria literatura (...) sua história a ser retomada de uma maneira irônica e alegre”. (p.39). Assim, pode-se detectar um outro elemento pós-modernista em “Buraco”: o pastiche, que nas palavras do próprio Santos é uma “imitação irônica” (1986, p.40) que pode ser tanto estilística como no modo de realização de outra obra. No caso aqui analisado, uma espécie de referência à literatura kafkaniana.

O livro das coisas que acontecem traz vários desenhos em suas páginas, introduzindo os contos e sem uma relação direta com a narrativa destes. Pode-se agregar uma característica pós-moderna às figuras apontada por Santos (1986), que é o ecletismo, a mistura de várias referências que podem caracterizar certos artefatos estéticos e configurá-los de uma forma caótica. No caso, trata-se de híbridos de animais, como os expostos a seguir:



Tendo como catalisador da discussão os desenhos a grafite que entremeiam os contos de Pellizzari, é pertinente citar Pellegrini (2008) sobre a evolução da linguagem literária envolvendo a questão da imagem. Segundo a autora, a literatura, além da forma verbal que lhe é própria, a partir do aparecimento de registros fotográficos, “(...) passou a operar cada vez mais num campo de forças dado e delimitado por outras formas de perceber e representar o mundo, eminentemente visuais, imagéticas”. (PELLEGRINI, 2008, p.110). Pode-se levantar a hipótese de que as imagens que permeiam *O livro das cousas que acontecem* têm um vínculo com o envolvimento de Pellizzari com a internet, pois, como salienta Gatto (2009), os meios eletrônicos digitais constituem um espaço que permitem uma experiência comunicacional intersemiótica que envolve signos visuais, sonoros e verbais, o que familiariza o escritor com o audiovisual e toda uma dinâmica imagética que envolve a tecnologia.

Através do *O livro das cousas que acontecem* e *Até o dia em que o cão morreu* obra que vai ser analisada no próximo capítulo, Lima faz uma reflexão sobre o transcorrer do tempo na cidade contemporânea:

Tratam [os livros] de uma espécie de aceleração temporal que se dá unicamente através do já, do zap. São descabimentos narrativos, confinamento e istmos injetados pelas cidades contemporâneas, intolerâncias, gritos para dentro, restos humanos sustentados sobre lacunas de ser (...). Como se as impossibilidades do mundo contemporâneo se dessem porque nos parece que tudo nele seja apenas temporário. (LIMA, 2003).

Para Bauman (2007) um dos traços definidores da “modernidade líquida”, é a duração cada vez mais efêmera das experiências que envolvem a condição humana. Inexiste tempo

suficiente para que as pessoas criem projetos de comum interesse e vivam a subjetividade de uma maneira mais satisfatória: as ocupações no mercado são transitórias, o que dificulta a formação de laços com base na classe social; relações amorosas têm duração cada vez mais fugidia, com as pessoas se revestindo de um caráter afetivamente descartável; o capital não cria vínculos duradouros com os lugares, circulando de uma maneira veloz pelos mercados mundiais:

A ‘vida líquida’ e a ‘modernidade líquida’ estão intimamente ligadas. A ‘vida líquida’ é uma forma de vida que tende a ser levada à frente numa sociedade líquido-moderna. ‘Líquido-moderna’ é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir. (BAUMAN, 2007, p.7).

A transitoriedade das temporalidades contemporâneas, intimamente ligada aos avanços tecnológicos (da máquina a vapor da revolução industrial, aos meios de comunicação telemáticos que tomam vulto no século passado) tem cada vez mais influência na experiência humana. Para Virilio (1989, p.135):

Toda a organização da história passada nas cidades, e também das sociedades, baseou-se no privilégio do tempo longo, sobrepujando o tempo curto. O tempo curto não era levado em consideração, era frágil, provisório, incerto. Hoje há uma inversão radical. O tempo curto e ultracurto, o tempo real, o tempo da imediação é privilegiado, contrariamente ao tempo longo.

Expressando a questão da temporalidade em uma perspectiva literária, o conto é a forma narrativa em prosa de menor extensão, segundo Moriconi (2001) contém no máximo 25 páginas. São suas características a concisão, a precisão, buscando uma unidade de efeito mais rápido do que narrativas mais longas, como o romance e a novela. Cortázar, uma das referências da produção literária latino-americana, expõe assim a sua visão do conto: “O que chamo de intensidade num conto consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e até exige” (CORTÁZAR,1999,p.357). O conto começou a aparecer na literatura brasileira de forma mais contundente nos anos 1960. Segundo Carneiro (2005) a década de 1990 foi pródiga em revelar contistas, mais do que décadas anteriores. Ao meu ver, a solidificação do conto na

década passada está diretamente ligada ao tempo curto, da imediação da qual fala Virilio, que caracteriza a experiência humana na cidade contemporânea e acaba influenciando a produção cultural.

Em 2005, sob a organização de Marcelino Freire, foi lançada a coletânea *Os cem menores contos brasileiros do século*, da qual participam Daniel Galera e Daniel Pellizzari. A proposta estética se resumiu em pedir para cem escritores brasileiros com proeminência no cenário literário, que escrevessem histórias inéditas de até cinquenta letras (sem contar título e pontuação): narrativas mínimas em que a concisão é buscada ao máximo. Parecem fragmentos de diálogos captados do cotidiano como as transcritas abaixo, cuja imediaticidade de transmissão ao leitor é tão rápida quanto o arranjo de *pixels*³¹ para configurar a imagem eletrônica. Algumas nem trazem título, com a exceção de Pellizzari, cujo título é *Ofício*.

Botei uma sunga para apavorar. (DANIEL GALERA, 2005, p.21).

Culpa do cu. (DANIEL PELLIZZARI, 2005, p.22)

_ Com este dedo, viu? (MARCELO MIRISOLA, 2005, p.60).

_ Então se ama, tira a roupa. (MÁRCIA DENSER, 2005, p.61).

Só tiro o dedo da boca pra furar os seus olhos. (SANTIAGO NAZARIAN, 2005 p.89).

Gotlib (1999, p.29) atesta que o conto sofreu transformações no decorrer da história, acarretando mudanças na sua técnica de narração, evoluindo do modo tradicional para o modo moderno. “Segundo o modo tradicional, a ação e conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esqueleto e fragmenta-se numa estrutura invertebrada”. Com a revolução industrial se firmando desde o século XVIII, ocorre uma fragmentação da vida em várias instâncias dificultando sua unidade. O enredo linear fica comprometido, pois torna-se difícil captar o mundo como um todo, ficando este assimilado através de visões parciais e percepções subjetivas.

A participação de Pellizzari em outras duas coletâneas também se constitui de narrativas curtas, que parecem estar cada vez mais presentes na produção literária brasileira contemporânea, revelando sugestões e sensações. A primeira é “Ontologia do saco cheio” (que aparece em *Geração 90: Os Transgressores*) onde o protagonista do conto faz o registro de alguns acontecimentos em uma *flânerie*:

ONTOLOGIA DO SACO CHEIO

³¹ Pixels são pontos de luz que formam a imagem na tela.

(...)

II

Quando a cabeça do meu melhor amigo explodiu de encontro à bala perdida, pensei logo na melhor maneira de descrever aquilo em meu blog.

III

O carro freou no cruzamento, o cavalo subiu por cima do carro, o carroceiro espancou o cavalo, a multidão linchou o carroceiro e eu, olhando, me atrasei. (PELLIZZARI, 2003, p.270).

Em “Ontologia do saco cheio” ele mostra uma relação de impessoalidade com os fenômenos observados, como se os mesmos fossem inerentes à paisagem natural do ambiente citadino, os registrando com distanciamento emocional, numa atitude típica do habitante da urbe a fim de se proteger mentalmente do excesso de contatos e estímulos exteriores. A atitude *blasé* que denota uma postura de reserva e até de indiferença, inerente ao morador da cidade grande como aponta Simmel (1967, p.14, 15):

Com cada atravessar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica (...). Nesta, o ritmo da vida e do conjunto sensorial das imagens flui mais lentamente, de modo mais habitual e uniforme. É precisamente nesta conexão que o caráter sofisticado da vida psíquica metropolitana se torna compreensível – enquanto oposição à vida de pequena cidade, que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais (...). A reação aos fenômenos metropolitanos é transferida àquele órgão que é menos sensível e afastado da zona mais profunda da personalidade. A intelectualidade, assim se destina a preservar a vida subjetiva contra o poder avassalador da vida metropolitana.

Na segunda parte do conto o *flâneur* exprime o desejo de descrevê-lo em seu blog. O texto a seguir aparece na coletânea *Wunderblogs.com*:

O CARA PAROU DE MARTELAR!

Por Daniel Pellizzari (10/09/2002 16h31)

O CARA VOLTOU A MARTELAR!

Por Daniel Pellizzari (10/09/2002 16h39)

Nos dois últimos posts, toda a condição humana.

Por Daniel Pellizzari (10/09/2002 16h42). (PELLIZZARI,2004, p.109).

A narrativa é um *post* (o texto que foi postado no site e que vem com a data da postagem) do blog pessoal do autor. Como foi comentado em outra passagem do presente trabalho em relação à coletânea *Wunderblogs.com*, a mesma traz narrativas que apareceram originalmente em blogs de vários autores. A que foi citada contém posts curtos, e apenas comentam o ato de escrever no domínio virtual do autor (martelar é uma gíria para digitar).

A cibercultura – cultura de comunicação e informação desenvolvida na rede mundial de computadores – tem como uma de suas referências a interatividade, como já foi abordado. O fenômeno dos blogs é bem ilustrativo disso. *Blog* é uma expressão que se originou da contração das palavras *web* (página na internet) com *log* (diário). Para Schittine (2004) se aproximam do conceito de *biografemas* (fragmentos de vida) que são unidades mínimas da biografia, aqui no caso, escolhidas pelo próprio autor do blog, e se constituem em textos que trazem impressões, comentários, gostos, sensações e opiniões deste acerca de sua visão de mundo e do seu cotidiano, e o “tecido dessa memória individual só pode ser feito com influência e ajuda do Outro” (SCHITTINE, 2004, p.151). Com sua pluralidade temática e perspectiva de interatividade os blogs são uma metonímia do ciberespaço.

Finalizando o capítulo transcreverei uma passagem de *Dedo negro com unha*, único romance lançado por Daniel Pellizzari. O texto serve para definir a prosa autônoma do autor frente à realidade, mas especificamente em relação ao *O Livro das cousas que acontecem*, do qual ele define as narrativas de fábulas metarrealistas cujas análises ocuparam boa parte do capítulo:

Todos os mundos possíveis não passam de ficção em estado bruto, escrita pelo mesmo motivo por qual se escalam montanhas ou se atiram mucosas. São criados a todo momento por alguns dos filhos de Deus, sempre em busca de algo para lhes espanar o enfado da eternidade. Bilhões e bilhões de realidades sem qualquer solidez são engendradas e destruídas (...). (PELLIZZARI, 2005, p.32)

Na seqüência serão analisados os romances *Até o dia em que o cão morreu* e *Mãos de Cavalo* de Daniel Galera.

CAPÍTULO 5. ROMANCES DE DANIEL GALERA: *ATÉ O DIA EM QUE O CÃO MORREU E MÃOS DE CAVALO*

*O que desejamos é trazer para um mundo fundamentalmente
descontínuo toda a continuidade que ele pode sustentar.*

“L’erotisme”, Georges Bataille³²

Até o dia em que o cão morreu é a estória de um jovem solitário, que traz uma atitude de reserva comum ao habitante citadino, influenciado por uma ambiente que muitas vezes lhe é hostil. Uma passagem do texto é bem sintomática de sua personalidade reservada, em que ele se rende à inércia em seu apartamento. Identifica-se aí uma espécie de anti-herói urbano - contrapondo-se ao herói baudelairiano que busca refúgio nas massas das rua - a contemplar a cidade.

Me causava agonia ver alguém se preparando constantemente pra começar a viver. Eu não conseguia fazer isso. Me parecia bem mais adequado permanecer exatamente onde estava, aceitando que minha vida era aquilo mesmo. Gostava de ir à janela do meu apartamento e olhar a cidade lá embaixo. (GALERA, 2003, p. 29,30).

Em *Modernidade e Identidade* (2002), Giddens se ocupa da questão do ‘eu’: como o indivíduo forja sua auto-identidade numa conjuntura histórica onde as instituições modernas predominam, num jogo dialético em que, ao mesmo tempo, introjetando a exterioridade de uma maneira não passiva, influencia toda a constituição social com desdobramentos globais. Ao contrário do mundo tradicional, que se caracteriza pela estabilidade decorrente da rotinização de hábitos conduzidos de uma maneira acrítica, o projeto reflexivo subjetivo que se manifesta na modernidade envolve a dúvida como elemento essencial. O conhecimento racional não desemboca na certeza de uma forma tão premente como numa ordem tradicional, em meio às várias possibilidades postas como estilo de vida. “A modernidade é uma cultura do risco (...), não se deve esquecer, produz diferença, exclusão e marginalização. Afastando a possibilidade de emancipação, as instituições modernas ao mesmo tempo, criam mecanismos de repressão e não de realização do eu”. (Giddens, 2002, p.11-13). Um desses traços de

³² Epígrafe de *Até o dia em que o cão morreu*.

exclusão seria o isolamento existencial, derivado da falta de sentido em relação a vida, de que a mesma não tem nada a oferecer de satisfatório. No caso do personagem de *Até o dia em que o cão morreu*, pode-se detectar um sentimento de vergonha. Esta se constitui em “(...)ansiedade sobre a adequação da narrativa por meio da qual o indivíduo sustenta uma biografia coerente” o que gera “(...) medos reprimidos de que a narrativa de auto-identidade possa não suportar pressões envolventes sobre uma coerência ou aceitabilidade social”. (Giddens, 2002, p.65,66).

O isolamento existencial do protagonista é conciliado com um sentimento de inadequação ao convívio social. A sua postura misantropa fica bem evidente na seguinte passagem do texto:

Naqueles dias, eu estava trabalhando como ajudante de produção num curta-metragem de uma amigo. Era uma merda, mas ele tinha me prometido algum dinheiro, que efetivamente acabou me pagando semanas depois, pra minha surpresa. No início, eu estava empolgado em participar de um projeto e conviver com pessoas todo o dia. Em uma semana, encho o saco, e só a idéia do dinheiro que receberia me manteve participando daquilo. Aprendi isso cedo. Não consigo conviver com ninguém. (GALERA, 2007, p.12).

Se evidencia uma postura de tédio em relação ao mundo em que ele não consegue se inserir, como se este fosse uma sucessão de acontecimentos recorrentes, verificados através de notícias de um jornal as quais ele qualifica como repetitivas:

Peguei o que sobrou do jornal e comecei a folhear. A mesma coisa de sempre. A cada três dias, as notícias se repetem. Dólar subiu ou desceu, o país fez um empréstimo internacional pra tranquilizar investidores, alguém foi assassinado, um grave acidente de carro nas estradas, cientistas especulam que algo poderá ser a cura de alguma doença, tal coisa causa câncer, algum time de futebol ganhou de outro, e tudo continua na mesma. (GALERA, 2007, p.40).

Em relação à solidão do jovem, o qual não recebe nome no romance de Galera, o que acentua ainda mais o seu anonimato (no filme baseado no livro ele traz a alcunha de *Ciro*), pode-se vincular seu estado emocional a algumas características do espaço urbano já trabalhadas ao longo desta dissertação. Wirth (1967) afirma que a frequência de contatos físicos agregados a uma distância emocional que muitas vezes lhe é inerente, contribui para a postura de reserva do homem na cidade, em relação a indivíduos não ligados a ele. E se esta distância não for “(...) compensada por outras oportunidades de reação, dá origem à solidão”.

(p.112). No romance de Daniel Galera, a capacidade de reação do rapaz se mostra debilitada, com sua inércia aparecendo em várias instâncias do seu cotidiano, inclusive as que estão mais intrinsecamente ligadas à sua vida, como se verifica no trecho a seguir:

(...) até mesmo da literatura eu andava afastado. Na realidade, eu tinha quase parado de ler livros nos últimos meses. Era muito raro eu me animar a abrir algum dos títulos ainda não lidos da minha pequena biblioteca, que ficava empilhada no chão do meu quarto, e mais raro ainda ler qualquer coisa até o final. E foi só nas últimas semanas que tomei consciência da profundidade da minha apatia, pois até mesmo as últimas coisas que me estimulavam no mundo humano das atividades e projetos, a literatura e as línguas, agora me pareciam irrelevantes. (GALERA, 2007, p.70).

Esse enclausuramento na sua interioridade, que lhe traz dificuldades de investimento em algo relativo à exterioridade do mundo à sua volta, se reflete também na relação afetivamente instável que tem com Marcela, como ele descreve:

“(...) eu ainda era incapaz de ver Marcela como uma companheira ou até mesmo como uma amiga. Ela era simplesmente uma guria que insistia em aparecer no meu apartamento. Meu afeto por ela crescera nesse tempo todo, mas eu não permitia que isso fosse além de um certo ponto de intimidade. Quando a gente acordava junto, eu enchia o saco dela e a incomodava até que resolvesse ir embora, um pouco ofendida. Eu queria ficar sozinho. E quando ficava, o desejo pelo retorno dela ia crescendo, uma sede de ter o corpo dela por perto, mas só por algumas horas. Era assim que funcionava fazia tanto tempo, e eu não via como poderia funcionar de outro modo. Era tão necessário para mim que ela continuasse vindo quanto que desaparecesse sem muito demora. (GALERA, 2007, p.71).

O transcorrer da estória é apresentado no romance é de uma forma não linear. A respeito do feitiço do livro, Galera escreveu em seu blog: “(...) o que pingava no teclado eram apenas fragmentos que para mim davam conta do todo (...) o que eu vejo é uma fábula urbana acidentada”. (GALERA, 2007, s/p). Para Zajdsznajder (1992, p.26): “Fragmentar é produzir um pensamento que não busca ligar ou ligar-se. Pode ser o resultado de uma explosão afetiva em que o mundo e eu tornaram-se cacos e fragmentos são apenas balbucios”. É interessante abordar alguns comentários que estão inseridos na primeira edição do livro publicada pela editora *Livros do Mal*, a fim de abordar como o tempo é trabalhado em sua narrativa. Carpinejar (2003, p.130) compara a descontinuidade da estória à realidade virtual da

informática, enfatizando o caráter fragmentado da narrativa, tal qual o hipertexto da internet com seus nós de possibilidades, e também as experiências efêmeras das ruas.

Até o dia em que o cão morreu tem vários alarmes de segurança no meio da narrativa. Em todo o momento pede uma nova senha e um olhar desintoxicado. Não adianta prever o desfecho e bancar o adivinho da trama. O sistema de proteção foi feito por um hacker contra o roubo e o sentimentalismo. Quebra-se a cara a cada parágrafo (...). Escrita visceralmente urbana, seca, imperdível (...).

Na orelha do mesmo livro, o romancista João Gilberto Noll (2003, s/p) enfatiza a fragmentação da narrativa:

E, enfim, *Até o dia em que o cão morreu* seria de fato um romance? Daniel Galera parece aqui jogar com o gênero, afastando-se das suas premissas assim que a narrativa pede um corte cinematográfico, às vezes brusco, de um capítulo curto a outro mais breve ainda. São contos? Não importa na leitura desse tocante livro, o bizantinismo teórico.

Conforme Proença Filho (2005), a narrativa linear envolve a duração de um tempo exterior que se exprime objetivamente e está ligado a padrões fixos de medida (horas, dias, meses) vinculados aos movimentos de rotação e translação da Terra. A temporalidade expressa em *Até o dia em que o cão morreu* se contrapõe a essa tipologia, estando associada à questão psicológica, de natureza interior e relativa.

Através do protagonista do romance, um habitante de cidade grande, Galera aborda a questão da solidão e da apatia que dificulta a relação do personagem com o mundo. De acordo com Goldmann (1976) “o romance de herói problemático” como aqui caracterizado, toma vulto com o desenvolvimento da sociedade burguesa, representando as ambivalências existenciais do indivíduo que faz parte dessa formação sócio-histórica. Esse gênero literário está ligado diretamente a uma

“(...) contradição interna entre o individualismo como valor universal gerado pela sociedade burguesa e as limitações, importantes e penosas, que essa mesma sociedade impunha na realidade, às possibilidades de desenvolvimento do indivíduo”. (GOLDMANN, 1976, p.23).

Mãos de Cavalo, o outro livro de Daniel Galera, é um relato da história de vida de Hermano, que recebe o apelido que dá nome à obra “(...) por causa do comprimento exagerado dos seus braços e das mãos enormes e possantes como as de um estivador nórdico, contrastantes com seus meros quinze anos”. (Galera, 2006, p.34). A história de Mãos de

Cavalo é contada através de dois períodos cronológicos diferentes que são entremeados, a adolescência e a vida adulta, imprimindo à narrativa uma característica descontínua, fragmentada, como em *Até o dia em que o cão morreu* tornando-se uma marca pessoal da escrita de Daniel Galera em suas ficções mais longas. Cabe aqui uma citação de Proença Filho (2005, p.53) sobre o desenvolvimento do personagem romanesco a partir de uma referência denominada de tempo psicológico (desenvolvido no romance anterior de Galera) e que serve de compreensão relativa à dinâmica imprimida a Hermano no transcorrer da narrativa: “(...) a personalidade passa a ser caracterizada à luz de sua renovação momento a momento, com o passado sempre presente, variável de acordo com a ampliação do seu campo temporal em movimento”.

Já foi abordado que a produção de Daniel Galera é referenciada no realismo, corrente literária que nasceu na França no decorrer do século XIX e nas palavras de Lucas (1985, p.76) preconiza “(...) a busca da ‘literatura do verdadeiro’ oposta à tendência da ‘arte pela arte’ e às idealizações do Romantismo”. Essa busca pela verossimilhança de aspectos da realidade é minuciosa em *Mãos de Cavalo*, alcançando um patamar de uma exarcebação realista e que tem como características “A concretude da linguagem de poucos adjetivos. A fisicalidade quase hiper-realista das descrições (...)”. (RESENDE, 2008, p.125). Um fragmento do livro ilustra bem a análise da autora:

Conhecer cada metro daquele trajeto de cor não torna o desafio menos perigoso para o Ciclista Urbano. De uma semana para outra, muita coisa pode mudar. Um morador da rua do Canteiro pode decidir construir uma nova rampa para estacionar com mais conforto seu carro dentro da garagem de casa, e para isso é possível que ele seja obrigado a depositar montanhas de areia, brita e cimento no meio da calçada, um obstáculo mutante que o verdadeiro Ciclista Urbano precisa estar preparado para enfrentar (...). O dia está propício a um passeio de alto risco e velocidade (...). Com um punhado de giros nos pedais, a velocidade cresce tanto que a trepidação das rodas contra as pedras na rua se torna quase insuportável. Mas o Ciclista conhece bem aquele trecho e sabe que precisa agüentar com os pulsos firmes por mais alguns instantes até que, numa manobra angulosa para esquerda que parecia loucura a um ciclista comum, ele salta sobre o canteiro central da rua do Canteiro aproveitando um ponto rebaixado do meio-fio, cruza a pista oposta, sobe na calçada em trajetória diagonal por uma rampa de garagem e maneja com destreza o guidom da bicicleta para fazer uma rápida correção da roda para a direita, bem a tempo de evitar o choque frontal com um muro de cimento sem reboco cuja superfície parece bastante aderente a pedaços de pele e carne humana. (GALERA, 2006, p.9, 10, 11).

O período transcrito faz parte do primeiro capítulo do livro, como também o primeiro da trajetória de Hermano na sua adolescência, denominado justamente de “O Ciclista Urbano”. A rua do Canteiro descrita logo no início e que de acordo com informações fornecidas ao longo da obra se localiza em Porto Alegre, está suscetível a possíveis reformas segundo o narrador em terceira pessoa. Ela se torna uma metonímia do espaço metropolitano, submetido às constantes mudanças em sua estrutura, como foi discutido ao longo desta dissertação. A epígrafe do primeiro capítulo, trecho extraído do último romance de Galera, *Cordilheira* (2008, p.139), se torna um comentário revelador de sua própria produção literária: “(...) a cidade se apresentava como um complexo infinito de organismos e mecanismos em locomoção”, servindo para definir a situação exposta: um adolescente praticando um esporte que envolve velocidade, tendo como cenário um espaço propício a remodelações.

Por conta da condição adolescente do personagem Hermano, cabe uma discussão sobre como foi formada historicamente a categoria de juventude, pois a mesma traz uma ligação estreita com o nascimento das sociedades urbano-industriais, além de servir de referência para a análise de alguns pontos da narrativa. Segundo Abramo (1994), nas sociedades pré-modernas o núcleo básico de socialização do indivíduo era a própria comunidade e não a família, pois aquela tinha um caráter mais denso, integrado, orgânico, já que inexistia um espaço social dinamizado como nas sociedades urbanas, fragmentado em diversas funções profissionais, pulverizado em sua constituição ideológica e com um número de habitantes bem mais massivo. Ainda não estava constituída uma faixa etária intermediária de preparação do indivíduo entre o universo infantil e o adulto. Quando a criança adquiria um amadurecimento maior era logo socializada no corpo social como um todo. Com o advento das sociedades modernas, essa transição torna-se mais demorada, resultando numa descontinuidade entre o mundo infantil e o adulto, marcada por um período de transição com características específicas e emblemáticas. Os papéis sociais assumidos agora são mais complexos e diferenciados, os quais não podem ser assimilados de uma maneira estanque e natural como nas sociedades antigas. Isso se deve principalmente a uma divisão do trabalho mais acentuada, que, portanto, requer uma especialização maior, exigindo do indivíduo um nível de aprendizado mais qualificado e extenso fim de integrar-se ao mercado. As tarefas e elaborações de identidades sociais antes definidos pela coletividade, agora se tornaram mais difíceis de ser alcançados, já que requerem do indivíduo uma definição de aptidões próprias e

específicas, que serão constituídas ao longo de um processo bem mais demorado do que em comunidades tradicionais.

De acordo com Matza (1968), essa falta de padrões normativos mais delineados como nessas sociedades, faz com que o jovem seja dado a experimentações, buscando por vezes proezas que catalisem emoções através de ações que envolvam riscos (como no caso do “passeio” do ciclista urbano), contrapondo-se assim, à rotina da parcela hegemônica da população. A condição juvenil é significativa em termos de transformações, onde toda uma personalidade está sendo estruturada e enfrenta anseios inerentes a esse processo, onde valores e conceitos estão sendo redefinidos na busca de autonomia. O adolescente Hermano, por exemplo, enfrenta um grande problema de autoafirmação que fica latente na sua trajetória, em um constante conflito consigo mesmo, sempre reticente em encarar as vivências do seu cotidiano. Um exemplo disto é a fuga de uma briga e que vai lhe causar um trauma até a vida adulta. No combate um amigo seu vem a falecer em decorrência da surra sofrida, à qual apenas assistiu: “Hermano entrou no mato, caiu numa vala do terreno e se escondeu atrás de folhas e galhos (...) durante um período que pareceu horas”. (GALERA, 2006, p.169, 170). No entanto, traz um destemor em passar por algumas situações perigosas que comprometam sua integridade física. Em um depoimento, Galera (2008, s/p) faz a seguinte avaliação do personagem: “A relação do Hermano com o próprio corpo é cheia de simbologias – ele procura controlar e afligir no corpo o que não consegue obter e praticar na vida (...)”. A ausência de medo em sentir dor fica notória em uma série de auto-agressões que Hermano praticou como forma de buscar alívio para a culpa pela morte do amigo, que ele não consegue evitar:

(...) uma morte da qual Hermano sentiu-se imediatamente cúmplice devido a uma covardia que finalmente se mostrava inteira e que ele estava convencido a manter em segredo. Pois não suportaria continuar vivendo se precisasse ostentar essa covardia dali pra frente como uma cicatriz na testa, ser o cagalhão, aquele que entrou no mato e ficou quietinho enquanto batiam tanto no seu amigo que acabaram matando; não, isso seria insuportável, e a solução encontrada no momento veio na forma de um soco literal que Hermano deu nele mesmo, no próprio rosto, e depois se jogou no chão para se sujar e puxou a camiseta até abrir um rasgo e deu mais outro soco e outro e outro e finalmente descobriu qual era a sensação de apanhar e bater numa briga pra valer, eram sucessivas dores pontiagudas e latejantes que traziam à mente o formato dos ossos e a distribuição dos nervos do rosto e iam se acumulando até formarem uma dor só, menos pontiaguda e mais abrangente, mais amortecida, mais fácil de suportar a cada golpe, o gosto do sangue meio doce e meio azedo, como um molho ácido de tomate, brotando com facilidade do lábio rachado, do nariz, do supercílio aberto, e vencidos os

primeiros momentos de dor a coisa até que ficou fácil, tinha sido um alívio sentir aquilo de verdade, pela primeira vez na própria carne e não nos devaneios fantasiosos ou nos filmes e quadrinhos, pela primeira vez deixar rolar e descobrir que sentir era fácil (...). (GALERA, 2006, p.173, 174).

A personalidade juvenil problemática de Hermano aparece, ainda, durante uma festa em uma residência no seu bairro, onde fica patente a sua dificuldade de socialização com outros adolescentes que se encontram no local (quase todos denominados por apelidos). Essa dificuldade catalisa diversos questionamentos sobre sua pessoa, que envolve o olhar dos outros sobre ele e como o próprio enxerga a si, buscando compreender sua identidade em meio a um tumulto de sentimentos amorfos, referenciado em possibilidades espaciais que lhe seriam mais adequadas:

O Pedreiro dançava com uma garota de fora do bairro, talvez uma das amigas de colégio de Isabela. De repente a garota lhe disse alguma coisa no ouvido e saiu bruscamente, forçando Pedreiro a se unir ao Nêgo Cromado e ao Palhação. Por algum tempo, Hermano tentou compreender porque eles estavam lá e ele ali, sentado na cadeira. Não compreendeu. Depois tentou decidir se estava satisfeito ou insatisfeito com o fato de estar sentado na cadeira, longe da pista de dança. Não conseguiu decidir. Talvez ele quisesse sair dali e se juntar aos outros. Talvez ele *devesse* fazer isso, mesmo não querendo Talvez ambas as coisas fossem falsas. Talvez ele *devesse* estar em casa. Talvez *devesse* voltar pra casa agora mesmo, trocar a calça de brim por uma bermuda, prender o walkman na cintura e pôr os fones nos ouvidos e tirar a bicicleta da garagem e pedalar alucinadamente pela madrugada escutando Motörhead³³ no volume máximo, até suas pernas amolecerem e as panturrilhas se contraírem em câimbras. Ao avaliar essa possibilidade, não tinha certeza se era o que realmente queria fazer ou se era somente o que achava que devia ser feito, ou ainda se era o que ele gostaria que os outros soubessem que ele tinha feito. Ou era o que ele gostaria, de alguma forma, de *ser visto* fazendo? Pensava que em algum ponto desses questionamentos, ou no próprio gesto de uma pelada sem sentido pela madrugada, estava a pista definitiva para sua identidade, a síntese entre quem ele era, quem imaginava ser e quem todos os outros enxergavam. (GALERA, 2006, p.114, 115).

Em seu primeiro contato íntimo com uma garota, aos quinze anos, a relação sexual não se consuma, ficando ela a afligir o corpo de Hermano atendendo aos seus pedidos, e no decorrer do ato ele demonstra dificuldade de interação e deslocamento relativo à situação:

³³ Banda de rock americana.

Hermano já não estava mais ali. Naiara estava interagindo com um autômato, ambos sendo observados pela verdadeira consciência de Hermano que flutuava como um espectro cínico pela bagunça vermelha do quartinho, buscando os melhores ângulos e luzes para enaltecer as tristes e solitárias peripécias de um protagonista. E o que a câmera via agora era uma menina de treze anos fazendo tudo que lhe era possível, aplicando todo o seu precoce repertório de técnicas para tentar soprar vida em um boneco cenográfico.

(...)

“O que tu quer que eu faça?”, ela perguntou.

“Me morde.”

Com a mais absoluta seriedade, como uma enfermeira atenta às ordens de um cirurgião, ela quis saber onde.

“Tanto faz. Aqui”, apontou com o queixo para o peito.

Ela mordeu uma, duas, três, quatro vezes, em pontos diferentes, segurando cada mordida por alguns segundos com força suficiente para deixar sulcos profundos e ardidados.

“Quer que eu morda mais forte?”

“Morde tão forte quanto tu já sonhou em morder alguém na vida.”

“Talvez isso seja beeeem forte.”

“Vamos ver.”

(...)

Quando Naiara finalmente abriu a mandíbula e afastou um pouco o rosto, ele viu o sangue nos dentes serrilhados, e ela viu o ferimento oval que havia rasgado acima e à esquerda do mamilo direito. Era superficial, mas visualmente impactante. (GALERA, 2006, p140, 141).

É importante apontar como a ausência afetiva de Hermano em relação a Naiara é comparada a uma câmara transfigurada em uma consciência fora do corpo, fazendo todo o registro da cena, como se o garoto estivesse realizando um desempenho artificial em um *set* de filmagens. O trecho serve para constatar como as tecnologias audiovisuais se encontram inseridas no imaginário de Daniel Galera e servem de inspiração para suas tramas literárias. Em certo trecho ele descreve uma partida de jogo eletrônico:

O jogo de computador os distraía (...). Conseguiram, dentro de algumas horas, construir e testar uma pista que não podia ser completada. A dificuldade das seqüências de obstáculos era tamanha que ficava impossível acelerar o carro o suficiente para transpor determinados loopings e saltos sobre o vão de pontes levadiças. A mesma quantidade de tempo investida na criação da complicada pista foi empregada para testá-la usando todos os modelos de carros. Mesmo o de Fórmula 1, campeão de aceleração e velocidade final, acabava espatifando no chão. Convencidos da plena impossibilidade de atingir a reta final, se deram por satisfeitos e se despediram. Hermano e o Pedreiro foram embora enquanto o Morsa começava a desconectar cabos para desmontar o computador. (GALERA, 2006, p.164, 165).

Galera, durante o ano de 2007, manteve uma coluna chamada *Jogatina*, no extinto portal www.cronopios.com.br na qual se dedicava a comentar sobre o universo dos games. O escritor não os concebe como uma mera diversão ligeira, e sim como uma expressão cultural tão importante quanto outras mais tradicionais, como o cinema e a literatura. E afirma que os games foram muito importantes simbolicamente no seu histórico de vida como fontes de história, vivência de emoções e formação de laços de amizade que brotaram em torno das telas eletrônicas e no aprendizado da língua inglesa (é bom lembrar que ele faz trabalhos de tradução literária do idioma citado para o português). Discorrendo sobre algumas propriedades dos jogos eletrônicos, Gomes (2009) os define a partir de duas referências fundamentais: imagens sintéticas geradas por computador, que não são captadas do real; a narrativa que envolve a participação dos jogadores intervindo nela e dotando-a de sentido. Galera, na sua última coluna, comenta sobre esse último trecho transcrito de *Mãos de Cavallo*. Os adolescentes estão jogando *Stunts*, um jogo de corrida de automóveis próprio para computadores. Ele concebe a partida de videogame narrada como uma metáfora das mudanças que estão para ocorrer na vida de cada jogador: “(...) eles constroem uma pista tão difícil e complicada que é impossível completá-la, mesmo usando o melhor carro. A pista é a vida. É a despedida que eles não têm coragem de assumir”. (GALERA, 2007, s/p).

A trajetória de Hermano quando adulto é contada em um espaço de uma hora e 56 minutos, com a marcação do tempo nomeando os capítulos no formato de um relógio digital, começando a marcar 6:08 no primeiro e 8:04 no capítulo final da fase adulta do personagem (o que lembra os inúmeros relógios digitais que povoam a paisagem de cidades como Fortaleza). Através desse artifício, Galera imprime velocidade à narrativa, dando ao leitor a sensação de estar acompanhando em tempo real o seu desenrolar. Durante essas quase duas horas, Hermano faz inúmeros questionamentos em relação às vivências do passado adolescente e sobre sua vida afetiva atual, desistindo em meio a essas reflexões, de encontrar-se com o amigo Renan, a fim de escalar a montanha de Cerro Bonete situada na Cordilheira dos Andes, viagem que envolveu um planejamento minucioso durante meses. Ele volta então ao bairro onde passou sua infância e adolescência e se envolve em uma briga para salvar um rapaz de um linchamento, atitude antagônica à que Hermano tomou no passado, quando assistiu à morte de seu amigo num conflito, episódio já abordado. Em meio à ação do personagem o narrador em terceira pessoa faz uma constatação relativa a Hermano: “Aos trinta anos, lhe parecia antes de tudo um constante ensaio para um heroísmo que nunca chega (...). Pelo que gostaria de ser no passado ou de ser no futuro”. (GALERA, 2006, p.177).

Segundo Resende (2008, p.23) as imagens que brotam do texto de *Mãos de Cavalo* aproximam-se do hiper-realismo, algo já comentado aqui: “Provavelmente de sua experiência como diagramador e web *design* ficou a força das imagens de toda a sua obra, e a plasticidade que imprime à linguagem”. A autora compara essas imagens com a “(...) pintura figurativa, minuciosa e realista de Lucien Freud”. (p.126). A fim de evidenciar melhor a analogia com o artista citado, exponho a tela pintada a óleo “Supervisora de Benefícios Dormindo” na qual ele retrata a chefe da Job Centre (central de empregos) inglesa, Sue Tilley, onde compõe minuciosamente os detalhes corporais da mulher.



Lucien Freud nasceu na Alemanha em 1922 e se naturalizou britânico; é neto de Sigmund Freud, fundador da psicanálise. A revista Bravo (2008, P.121) analisa assim o quadro do artista em sua busca da precisão realista:

Na obra, o pintor desvela a personagem adormecida de modo a expô-la em toda a sua vulnerabilidade para o espectador; o nu, nesse sentido, converte-se em elemento potencializador desse desamparo. Sobre a carne da mulher corpulenta, incide uma luz que confere tridimensionalidade e denota a compulsão do pintor em expor o corpo humano pelas formas e pelos volumes, tal como se lhe apresenta. Os tons da pele da protagonista são notáveis em seu detalhismo, como cores adequadas para mimetizar a pele humana.

O comentário final que Resende faz acerca de *Mãos de Cavalo* é que se trata do romance de formação de Daniel Galera, um rito de passagem para uma escrita mais madura. E ela ilustra esse processo através de um trecho em que o narrador da obra faz um comentário sobre um grupo de jovens, contrapondo-o à situação de Hermano quando adulto:

São garotos vivendo o cume da ilusão humana, da invencibilidade, sedentos por oportunidades de testar seu vigor físico e se vingar da injustiça cósmica de terem nascido, hipertrofiados por tardes de exercícios nas academias, se aproximando do auge da potência sexual. Aos trinta anos, o combatente veterano e cansado é ele”. (GALERA, 2007, p.180).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas literárias de Daniel Galera e Daniel Pellizzari revelam várias facetas da modernidade e pós-modernidade manifestadas na cidade, sedimentadas na cultura urbana, principalmente a partir do transcorrer do século XIX até à contemporaneidade. A produção literária dos autores estudados pode ser compreendida como uma recombinação de elementos espaciais, temporais e afetivos que se prestam a múltiplas leituras as quais nunca se findam – Galera através de uma estética realista, Pellizzari, metarrealista – e que estão envolvidas numa presentificação incisiva que envolve a experiência humana no novo milênio. Sarlo (2000, p.178, 179) faz a seguinte análise desse fenômeno:

A perda dos sentidos não tem a ver apenas com o rompimento vivido no presente, mas também com a sombra que o acompanha: o esquecimento da história e da experiência de um tempo que “deixou de ser tempo histórico” e, portanto, não mantém laços com o passado nem faz promessas de continuidade futura. Com a dispersão de sentidos e a fragmentação de identidades coletivas, não é somente a autoridade da tradição que vai a pique; também se perdem as âncoras que permitem viver o presente não como instante, ao qual se seguirá outro instante que também chamaremos de “presente”, mas sim como projeto.

A questão da presentificação é algo característico das manifestações culturais contemporâneas. Nas artes plásticas, evidencia-se em instalações que têm uma duração efêmera; na literatura, expressa-se na urgência de intervenção na realidade, um imediatismo que se faz notar em escritores que eliminam uma mediação para a construção de suas narrativas (exemplificados em moradores de periferia e presidiários) e em outros que não esperam ser descobertos por editores, criando os próprios selos editoriais, entrando no circuito do mercado literário com um maior domínio sobre a obra. Essa “preocupação abusiva com o presente” denota uma grande vontade de entendê-lo na sua complexidade.

Diante das novas configurações do espaço geopolítico e de diferente organização do tempo, premido pela simultaneidade, as formações culturais contemporâneas parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta, minimamente, da compreensão deste presente que surge impositivo, carregado ao mesmo tempo de seduções e ameaças, todas imediatas. (RESENDE, 2008, p.28).

Deve-se destacar a relação que os escritores estabelecem com a imagem, a qual, através de suportes tecnológicos, tem se tornado cada vez mais presente no cotidiano urbano, mediando relações diversas e desterritorializando a experiência humana. Nos autores estudados essa relação aparece em diversos aspectos: na interação que os personagens das obras apresentam com artefatos tecnológicos, como em *Manual para atropelar cachorros*³⁴ do primeiro livro de Galera, em que relações de trabalho são problematizadas através de uma situação envolvendo o protagonista do conto e um computador; na força das imagens evocadas pelo texto de *Mãos de Cavalo*, em que é narrada uma partida de videogame servindo como metáfora do rumo dos jogadores na trama do livro; a própria ligação que Galera guarda com jogos eletrônicos, a ponto de ter tido uma coluna durante o ano de 2007 em um site, onde comentava sobre o universo destes; nas figuras grotescas desenhadas a grafite na introdução dos contos de *O livro da cousas que acontecem* de Pellizzari; na interatividade com a tela do computador que os escritores estabelecem para escrever, fazer os trabalhos que envolvem a *web design* e se utilizar de todas as possibilidades do ciberespaço. Jameson (2004) constata que os meios de comunicação e a tecnologia se revestem na época atual de uma função epistemológica destacável, com as imagens veiculadas pelos suportes telecomunicacionais se transformando numa forma de compreensão de mundo. Acerca do tema Pellegrini (1999, p.14) faz a seguinte reflexão:

(...) vivemos num mundo de imagens. Nunca foi tão forte a sensação de *déjà vu*, de já ter estado num lugar quando lá se chega pela primeira vez. Todas as paisagens nos parecem visitadas, todas as faces conhecidas, todos os caminhos trilhados, todas as histórias contadas e todos os quadros já vistos: tudo é uma imagem transmitida pela TV ou um dado disponível no computador.

O estágio atual de urbanização, de acordo com Milton Santos (2005), caracteriza-se “(...) como um meio técnico-científico-informacional, onde a técnica, ciência e informação estão totalmente incorporados ao espaço, espalhados pelo território e artificializando a natureza”. (apud Firmino, 2005, p.15). Segundo Geiger (2003, p.42) a propagação do “meio-técnico-científico”, ou como ele diz nas suas palavras o meio da era da “informatização” teve início nas décadas de 1970 e 1980, onde o espaço virtual foi expandido resultando em

³⁴É válido ressaltar a adaptação cinematográfica para um curta-metragem, assim como outras narrativas de Galera que também se transformaram em filme, sendo a mais conhecida a transposição para as telas de *Até o dia em que o cão morreu*, o qual se transformou no longa-metragem *Cão sem dono*.

transmissões em tempo real de vários lugares da Terra, consubstanciando a informática em uma referência importante para a globalização.

É nessa configuração urbana – persistindo de uma maneira complementar e interativa redes telecomunicacionais e de infra-estrutura física – que residiu o delineamento do presente trabalho, onde escritores contemporâneos desenvolvem a sua sensibilidade estética, assim como Baudelaire e Benjamin desenvolveram as suas numa época de transformações que já revelava novos sentidos para percepção humana.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis – punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scritta, 1994.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Primeira Vez” in: **Quatro Vozes**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

ALVES, Júlia Falivene. **A invasão cultural norte-americana**. São Paulo: Moderna, 1988.

ARAÚJO, Miguel Leocádio. DUBIELA, Ana Karla. **A crônica: um gênero brasileiro**. Fortaleza: banco do Nordeste, 2006.

AUGÈ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

ATTALI, Jacques. **Dicionário do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BALZAC, Honoré de. **Histoire et physiologie des boulevards de Paris**. Paris: Lê Cadratin, 1994.

_____. **A comédia humana**. São Paulo: Globo, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. “A modernidade do romance”. **O livro do seminário**. São Paulo: LR Editores, 1983.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa [O spleen de Paris]**. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. **A Modernidade de Baudelaire**. textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Tempos Líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Amor Líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única. Infância em Berlin por volta de 1900. Imagens do Pensamento**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar – uma aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BEZERRA, Tânia Serra Azul Machado. “Toyotismo e desemprego estrutural” in RABELO, Jackline (Org). **Trabalho, educação e crítica marxista**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2006.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRADBURY, Malcom. McFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAVO. São Paulo (edição especial), n.7, 2008, (sem periodicidade).

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. **Marcovaldo ou As estações na cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPOS, Simone Silva. **No Shopping**. Rio De Janeiro: 7Letras, 2000.

CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CASTELLS, Manuel. **A Questão Urbana**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CARNEIRO, Flávio Martins. **No país presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

COSTA, Lucia Cortes da. Reflexões sobre Estado e Cidadania no Brasil. In: KATUTA, Ângela Massumi; SILVA, William Ribeiro da. (Org). **O Brasil frente aos arranjos espaciais do século XXI**. Londrina: Edições Humanidades, 2007. p.157-188

COSTA, Rogério Haesbart da. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica, volume 2**. Jaime Alazraki (org). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COUTINHO, Rafael. GALERA, Daniel. Cachalote – Parte Um, “Túlio & Vita”. **Piauí**, Rio de Janeiro, n.3, p.58-64. junho.2009.

CRUZ. Cláudio. **Literatura e cidade moderna**. Porto Alegre: EDIPUCRS: IEL, 1994.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DICKEL, Douglas. **A realidade pós-moderna do Cardoso online como fanzine na internet**. São Leopoldo, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2001. 102p. Monografia (Graduação em Jornalismo.). Faculdade de Jornalismo, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2001.

DOMENEZI, Thiago. É preciso reconquistar o tempo. **Caros amigos especial – Pós-humano: o desconcertante mundo novo**, São Paulo, n.36, p.12-14, nov. 2007.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FEATHERSTONE, Mike. “O Flanêur, a cidade e a vida pública virtual” in: ARANTES, Antônio A. **O Espaço da Diferença**. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

FIRMINO, José Rodrigo. “A simbiose do espaço: cidades virtuais, arquitetura recombinante e atualização do espaço urbano” in: LEMOS, André (Org). **Cibercidade II: Ciberurbe. A cidade na sociedade da informação**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. p.307-336

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura brasileira: modos de usar**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FONSECA, Rubem. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro in: SCHNAIDERMAN, Boris (org). **Contos Reunidos/Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREIRE, Marcelino (org). **Os cem menores contos brasileiros do século**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. – (Coleção 5 minutinhos).

FURTADO, Beatriz. **Imagens eletrônicas e paisagem urbana: intervenções espaço temporais no mundo da vida cotidiana: comunicação e cidade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

FRUGÓLI JUNIOR, Heitor. **Sociabilidade urbana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

GALERA, Daniel. Sobre o uso de parágrafos para registrar os instantes. **CardosOnline**, Porto Alegre, nov., 2000. Seção Farrapos, segunda à esquerda. Disponível em: <www.qualquer.org/cardoso>. Acesso em: 20 maio 2009.

_____. Farrapos, segue toda vida. **CardosOnline**. Porto Alegre, s/d. Disponível em: <www.qualquer.org/cardoso>. Acesso em: 10 maio 2009.

_____. Farrapos, segunda à esquerda. **CardosOnline**. Porto Alegre, fev., 2000. Disponível em: <www.qualquer.org/cardoso> Acesso em: 20 abr. 2009.

_____. O trip-hop não existe. **CardosOnline**. Porto Alegre, s/d. Seção Farrapos, segunda à esquerda. Disponível em: <www.qualquer.org/cardoso>. Acesso em: 10 abr. 2009.

_____. Queimando a foto em Tramandas. **CardosOnline**. Porto Alegre, s/d. Seção Farrapos, segunda à esquerda. Disponível em: <www.qualquer.org/cardoso>. Acesso em: 5 abr. 2009.

_____. **Cordilheira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Até o dia em que o cão morreu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Mãos de cavalo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Dentes Guardados**. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001.

_____. **Até o dia em que o cão morreu**. Porto Alegre: Livros do Mal, 2004.

GATTO, Sônia Melchiori Galvão. **Literatura brasileira e as novas tecnologias: leitura e produção**. Disponível em: <www.alb.com.br>. acesso em 4 jul. 2009.

GEIGER, Pedro Pinchas. **As formas do espaço brasileiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

GIBSON, Willian. **Neuromancer**. São Paulo: Aleph, 2003.

GIDDENS, Antony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GITLIN, Tood. **Mídias sem limite**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GOMES, Renata. Através do espelho. **O Povo**. Fortaleza, 5 abr. 2009. caderno Vida & Arte, p.5

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do Romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GONDIM, Linda Maria de Pontes. **O Dragão do Mar e a Fortaleza pós-moderna: cultura, patrimônio e imagem da cidade**. São Paulo: Annablume, 2007.

GOTLIB, Nádía Battela. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 1999.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOBBSBAWN, Eric. **As origens da revolução industrial**. São Paulo: Global, 1979.

IANNI, Octavio. **Enigmas da Modernidade-Mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

_____ **A era do globalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____ . **Estado e planejamento no Brasil (1930-1970)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

IGLÉSIAS, Francisco. **A revolução industrial**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JAGUARIBE, Beatriz. **O Choque do Real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, Fedric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo moderno**. São Paulo: Ática, 2004.

JENKS, Charles. **The Language of Post-Modern Architecture**. Nova York: Rizzoli, 1991.

JUNQUEIRA, Ivan. **Baudelaire, Eliot, Dylan Tomas: três visões da modernidade**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. São Paulo: Brsiliense, 1982.

LEÃO, Andréa. Borges. **“Como fazer uma sociologia da singularidade? O escritor e o leitor face à teoria bourdieusiana da literatura**. Disponível em: <www.abralic.org.br> Acesso em: 5 jul. 2009.

LEMOS, André. Cidade-ciborgue: a cidade na Cibercultura in: LEMOS, André (org). **Cibercidade II: Ciberurbe. A cidade na sociedade da informação** Rio de Janeiro: E-Papers, 2005. p.11-34

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **O que é virtual?** São Paulo: Ed.34, 1995.

LIMA, Manoel Ricardo de Lima. Mal e mal, mas bom que só. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 13 maio. 2003. Vida & Arte, p.8.

_____. **Literaturas, a cidade e a passagem do tempo**. Apostila do Centro Cultural Banco do Nordeste, jul., 2003.

LINHARES NETO, Guilherme. **A cultura rock enquanto expressão e referência de comportamento e construção de identidade: um estudo das bandas musicais da cidade de Fortaleza**. Fortaleza, UECE, 2002. 164p. Monografia (bacharelado em Ciências Sociais). Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual do Ceará, 2002.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. **Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati**. São Paulo: Annablume, 1998.

LUCAS, Fábio. **O caráter da ficção social do Brasil**. São Paulo: Ática, 1985.

MACHADO, Arlindo. Hipermídia: o labirinto como metáfora. In: DOMINGUES, Daniela (org). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997.

MAFRA, Rennan. **Entre o espetáculo, a festa e a argumentação – mídia, comunicação estratégica e mobilização social**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MATTOS, Cláudia Valladão de. Estética e as artes plásticas. **Cult**, São Paulo, n.120, p.58-61, dez. 2007.

MARTINS, Maurício Vieira. **“Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário”**. Disponível em: <www.scielo.br> acesso em: 2 jul. 2009.

MEDEIROS, Martha. **Divã**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MELO, Diana Oliveira de. **Caminhos, percepções, desafetos: Caio Fernando Abreu e a cidade**. Fortaleza, UNIFOR, 2003. 90p. Monografia (Licenciatura em Letras). Departamento de Letras, Universidade de Fortaleza, 2003.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MORICONE, Ítalo (org). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MUNFORD, Lewis. **TechNet and Civilization**. NovaYork: Harcourt Brace, 1994.

NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria. **Na malha da rede: os impactos íntimos da internet**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1998.

NUNES, Fábio de Oliveira. **“Nanopoema: a escritura de uma microcosmo”**. Disponível em: <www.cronopios.com.br> Acesso em: 19 maio 2009.

_____. **“Afiml, qual é o lugar de autoria na rede?”**. Disponível em: <www.cronopios.com.br> Acesso em: 2 set. 2008.

OLIVEIRA JR. **“Cão sem Dono”**. Disponível em: www.contracampo.com.br acesso em 20 jul. 2008.

OLIVEIRA, Nelson de. **A oficina de escritor: sobre ler, escrever e publicar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. **Geração 90: os transgressores**. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. **Geração 90: manuscritos de computador**. São Paulo: Boitempo, 2001.

OLIVEN, Rubem George. **Urbanização e mudança social no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1982.

ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**.

Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

PELLIZZARI, Daniel. Esse tal de progrésio é coisa do demo, meu compadre. **CardosOnline**, Porto Alegre, s/d. Disponível em: <www.qualquer.org/cardoso> Acesso em: 20 maio 2009.

_____. Saudades do homem-avestruz. **CardosOnline**, Porto Alegre, ago., 2000. Disponível em: <www.qualquer.org/cardoso> Acesso em: 10 maio 2009.

_____. **Dedo negro com unha**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2005. – (Coleção Risco Ruído)

_____. **Ovelhas que voam se perdem no céu**. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001.

_____. **O livro das cousas que acontecem**. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

PROENÇA FILHO, Domício. **A Linguagem Literária**. São Paulo: Ática, 2005.

_____. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

_____. **Apontamentos de crítica cultural**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RODRIGUES, Selma Calasans. **“Realismo Mágico”** Disponível em: <www2fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/R/realismo_magico.htm>. acesso em 31 jul. 2008.

RODRIGUES, Arlete Moysés. Tensões dialéticas entre os novos arranjos espaciais do Século XXI. Materialidade & Subjetividade. In: KATUTA, Ângela Massumi; SILVA, William Ribeiro da. **O Brasil frente aos arranjos espaciais do século XXI**. Londrina: Edições Humanidades, 2007.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

ROSSATO, Leonardo Barbosa. **“A nova literatura brasileira – publicar é preciso!”** Disponível em: <www.screamyeel.com.br>. acesso em 10 fev.. 2005.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. “Não sabemos mais para onde vamos- o pós-humano é apenas um nome para nossa ignorância”. **Caros amigos especial – Pós-humano: o desconcertante mundo novo**, São Paulo, n.36, p.12-14, nov. 2007.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SCHNAIDERMAN, Boris. **“Sem ousadia não há bom tradutor?”**. Disponível em: www.escriitoriodolivro.com.br. Acesso em: 30 jan. 2009.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SERVA, Leão. “A MTV é filha da TV a cabo e mãe da globalização”. in: MARTINS Rosana e PEDROSO, Maria Goreti. **Admirável mundo MTV Brasil**. São Paulo: Saraiva, 2006.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relumme Dumará, 2002.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. “A metrópole e a vida mental” in: **O Fenômeno Urbano**. Otávio Guilherme Velho (org). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

SCHITTINE, Denise. **Blog: comunicação e escrita íntima na internet**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

TRÄSEL, Marcelo. “**A verdadeira maionese**” [organismo]. Disponível em: <www.qualquer.org/col> acesso em 12 maio. 2009.

VARGAS, Heliana Comin. CASTILHO, ANA Luisa Howard de. **Intervenções em Centros Urbanos: objetivos, estratégias e resultados**. Barueri, SP: Manole, 2006.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. São Paulo: 34, 1999.

_____. **A arte do motor**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. “Entrevista com Paul Virilio”. **América: depoimentos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: 34, 2000.

WALTY, Ivete Lara Camargos. **O que é ficção**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

WHITE, Edmund. **O Flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocábulo de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Television: technology and cultural form**. Galsgow: Fontana Collins, 1979.

WIRTH, Louis. “O urbanismo como modo de vida” In: **O Fenômeno Urbano**. Otávio Guilherme Velho (org). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

ZAJDSZNAJDER, Luciano. **A travessia do pós-moderno**. 1 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.

ZAID, Gabriel. **Livros Demais!**. São Paulo: Summus, 2004.

APÊNDICE (DADOS BIBLIOGRÁFICOS DE DANIEL GALERA E DANIEL PELLIZZARI)

DANIEL GALERA

Mãos de Cavallo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Até o dia em que o cão morreu. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003. (primeira edição)

_____. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (segunda edição)

Dentes Guardados. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001.

PARTICIPAÇÃO EM COLETÂNEAS

Sex'n'bossa. Antologia di narrativa erótica brasiliana. Patrizia di Malta (org). Itália: Mondadori, 2005.

Contos de Bolso. Porto Alegre: Casa Verde, 2005.

Os cem menores contos brasileiros do século. Marcelino Freire (org). São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

Contos de oficina 24. Porto Alegre: WS, 2000.

Literatura Século XXI – vol 2. Mônica Banderas e Whister Fraga (org). Rio de Janeiro: Blocos, 1999.

ENDEREÇOS PESSOAIS NA INTERNET

www.livrosdomal.org (site da editora que abriu junto com Daniel Pellizzari e o artista plástico Guilherme Pilla).

www.ranchocarne.org (traz informações ao seu respeito).

www.ranchocarne.org/blog (blog extinto).

www.blogdodanielgalera.blogspot.com (blog sem atualizações).

DANIEL PELLIZZARI

Pata Maldita. Itália: La nueva frontera, 2006. (novela coletiva).

Dedo negro com unha. São Paulo: DBA, 2005.

O livro das cousas que acontecem. Porto Alegre: Livros do mal, 2002.

Ovelhas que voam se perdem no céu. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001.

Contos de Daniel. Editora Batman, 1980.

PATICIPAÇÃO EM COLETÂNEAS

Lusofonica. Itália: La nueva frontera, 2006.

Contos do novo milênio – os melhores contistas gaúchos dos últimos 25 anos. Charles Kiefer (org). Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006.

Sex'n'bossa. Antologia di narrativa erótica brasiliana. Patrizia di Malta (org). Itália: Mondadori, 2005.

Contos de Bolso. Porto Alegre: Casa Verde, 2001.

Wunderblogs.com. São Paulo: Editora Barracuda, 2004.

Os cem menores contos brasileiros do século. Marcelino Freire (org). São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

Geração 90: os transgressores. Nelson de Oliveira (org). São Paulo: Boitempo, 2003.

Contos de Oficina. Porto Alegre: Edipucrs, 1997.

Jovem Escritor 90. Academia Literária Feminina do Rio Grande do Sul (org). Rio Grande do Sul: Nova Dimensão, 1990.

ENDEREÇOS PESSOAIS NA INTERNET

www.livrosdomal.org (site da editora que abriu junto com Daniel Pellizzari e o artista plástico Guilherme Pilla).

www.cousas.org (traz informações a seu respeito).

www.failbetter.wunderblogs.com (blog extinto, com todos os posts disponíveis em arquivo).

www.blogdodanielpellizzari.blogspot.com (blog sem atualizações)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)