
Abscesso na cidade desencontro, violência e esquecimento em *Bandoleiros*, de João Gilberto Noll

Adelaide Calhman de Miranda

Mestre em Teoria Literária / UnB

Aqueles que abdicam da vida em comum perdem a vida.

RICHARD SENNETT

A literatura contemporânea, como produto da cultura atual, é fundamentalmente urbana. A cidade aparece não somente como cenário, mas como produtora de significados: personagem. A busca de identidades coletivas, um dos desafios da produção literária hoje, é o que traz a grande metrópole para primeiro plano¹. A tendência dessa discussão é a implosão do conceito unívoco de cidade moderna e racional (que, no entanto, ainda é presente) para a fragmentação ou a multiplicação de centros urbanos e sentidos².

Este artigo visa explorar os significados das vivências urbanas trilhadas no romance *Bandoleiros*, de João Gilberto Noll. Para relacionar a experiência humana com a presença física nas cidades em que os personagens se (des)encontram, foram utilizados tanto estudos de cunho sociológico, como *Carne e pedra*, de Richard Sennett, quanto análises interdisciplinares da relação entre cidade e literatura.

Bandoleiros, inserindo-se no contexto da literatura contemporânea, constitui-se como uma narrativa fragmentada e descontínua. Como boa parte da literatura atual, não apresenta descrições minuciosas nem dos

personagens nem dos ambientes nos quais se situa a história. Isso não é aleatório; é sintomático de uma dificuldade de representar a cidade contemporânea, em parte devido à sua complexidade; mas, mais especificamente, por causa de “suas profundas mudanças, sua situação paradoxal, pulverização, fragmentação e desmaterialização, por um lado, e o questionamento dos conceitos de ‘representação da realidade’, da memória, por outro lado”³. Além disso, o problema da representação literária da cidade pode estar enraizado “na perda da sua função de ser ponto de cruzamento em encontro das relações e transações sócio-culturais”⁴. Esta dificuldade pode ser atribuída ainda à própria natureza da literatura, que ressalta aspectos da realidade freqüentemente estudados pelas ciências sociais mas de modo particular, tal como explica Berthold Zilly:

Naturalmente, como a função mimética não é a única e talvez nem mesmo a mais importante da literatura, esta não constitui uma representação proporcional e fiel da realidade, de correspondência inequívoca, já que as hipérboles, a caricatura, a necessidade de se construir uma trama, a ficcionalidade, a fantasia têm suas dinâmicas próprias⁵.

O narrador do romance de Noll percorre as cidades de Rio de Janeiro, Porto Alegre e Boston, relacionando-se (ou tentando se relacionar) com a esposa Ada, suas colegas Alicia e Mary, seu amigo João, o americano Steve e sua esposa Jill. A trama em espiral, ou em forma de vários círculos superpostos (a narrativa termina onde começa), é preenchida por eventos que não seguem uma ordem cronológica. Ao percorrer sem rumo a cidade de Porto Alegre, o narrador (sem nome) lembra em *flashback* os acontecimentos que o levaram ao momento atual. Oscilando sempre entre passado e presente, sua narração embaralha a seqüência lógica, oferecendo inclusive desfechos diferentes para várias situações, deixando o leitor em dúvida quanto à veracidade de praticamente tudo que o é relatado.

Ao longo da narrativa, determinados espaços urbanos aparecem com frequência, sejam em Porto Alegre, no Rio de Janeiro ou em Boston: a rua, o parque, e o bar, principalmente. Será demonstrado que estes espaços, originalmente destinados ao encontro, perderam seu sentido original e atuam de modo a reforçar o isolamento. Como contraponto a estes locais públicos e urbanos, surgem a casa da cidade, espaço íntimo por natureza, e a casa de campo. No entanto, estes espaços privados tampouco propiciam o encontro, como será visto.

Esse isolamento que caracteriza a vivência no espaço urbano, para Richard Sennett, resulta do individualismo exacerbado nas grandes cidades. Segundo o autor, a diversidade cultural não é acolhida pela metrópole. Normalmente a reação das pessoas à diferença é hostil; o melhor que se pode esperar é a tolerância⁶. Uma crítica a este fenômeno pode ser encontrada no deboche do narrador de *Bandoleiros* à sociedade utópica teorizada por Ada e suas colegas, a “Sociedade Minimal”, “um núcleo comunitário mínimo, onde só circulassem suas próprias mercadorias” (B, 43)⁷. Os princípios absurdos da Sociedade Minimal e a ironia com que o narrador se refere a ela podem ser considerados uma crítica à estética minimalista, que extingue o supérfluo e elimina as diferenças. Essa indiferença foi cultivada desde o século XIX, quando os habitantes, nas ruas ou nos trens, “tornaram-se ciosos do direito de não sofrer a interpelação de estranhos; a conversa de um desconhecido foi encarada como uma violação”⁸.

Ainda no início da peregrinação do narrador de *Bandoleiros* pelas ruas de Porto Alegre, ele admite que prefere evitar qualquer tipo de contato: “Quase escorregando numa merda de cachorro pensei que neste dia eu não queria encontrar ninguém. Já tinha visto gente demais. Triste, pensei: ninguém parece acreditar que nunca estivemos tão mal” (B, 12). A primeira pessoa com quem o narrador se encontra é o pequeno poeta;

o narrador deixa bem claro que não quer saber de conversa:

Era o caso do garoto: queria conversar comigo porque chorava. E eu queria um domingo, e não ouvia nada. Sentia até uma certa dor nos ouvidos, algo assim como massas excessivas pressionando meus tímpanos. Realmente a diferença entre escutar e ouvir é infinita. Ouvindo eu não estava. Mas como deixar de escutar, eu, sempre tão sensível aos sons? (B, 14)

Na primeira vez que o narrador encontra Steve, o seu desinteresse pelos outros persiste. Depois de pegar um ônibus para Viamão e caminhar até o Vale, ele chega à casa isolada. Ao perguntar se havia alguém que poderia lhe ceder um copo d'água, Steve aparece e lhe oferece uma cachaça. O narrador novamente não se interessa em ouvir a conversa de Steve, que lhe contava sua vida:

Eu ficava ouvindo até onde ele ia naquela história. Procurava adivinhar se iria prosseguir ou ter um desenlace, e pouco ouvia do que ele realmente contava. Ando muito cansado, pensei. O tal abscesso no pensamento me ocupa o tempo inteiro, já quase não estou ouvindo. Para ser franco, começava a achar que nada nem ninguém era muito interessante. Que tudo se repetia, muito, e que já era tarde demais para se fazer alguma coisa (B, 31).

Georg Simmel, no começo do século, já detectava um sentimento semelhante a esta indiferença nos habitantes das metrópoles. A atitude *blasé*, para o autor, é a adaptação do ser urbano à imensa quantidade de estímulos e à incapacidade de reação a todas as novas sensações com a mesma energia⁹.

Uma conseqüência do isolamento e da indiferença é a perda de vínculos, outra particularidade da vivência nas metrópoles. Sennett responsabiliza os novos meios de transporte, que fazem com que o corpo perca contato com as pessoas e os lugares pelos quais transita¹⁰. Luis Alberto Brandão Santos também enfatiza a circulação, mas atribui a falta de vínculos a um conjunto de normas irrevogáveis que definem as relações humanas nas cidades:

O que é fundamental, na cidade, não é o modo de ser das pessoas e das

coisas, mas o modo como circulam. Nada se estabelece – nenhum vínculo, nenhuma identificação. Mas o não-estabelecimento não é consequência de uma escolha, é o resultado de um conjunto de normas que não podem ser transgredidas. A identidade do espaço da rua – principal espaço público das grandes cidades – é a prescrição de que nenhuma identidade se constitua. Sou um habitante da grande cidade se me despojo de qualquer pretensão de comunhão, se abduco da crença de que pode haver, no espaço público, constituição de um grupo. O que posso comungar com aqueles que se deslocam a meu redor é somente o desejo de que possamos mutuamente nos ignorar. Anonimato, indiferença: a relação básica ideal é que nenhuma relação se estabeleça¹¹.

Outro autor que menciona o mesmo fenômeno é André Bueno, ao traçar a presença da cidade na forma literária. “Ruptura de raízes, alienação, impessoalidade, empobrecimento da experiência e dos vínculos”, entre outras, são reações ao mundo urbano criado pelo capitalismo. Bueno busca os conceitos de “estranhamento” em Marx e Freud para descrever a relação da literatura com a cidade, acometida pelo que ele chama de “mal-estar na metrópole moderna e contemporânea criada pelo capitalismo”¹².

A principal característica do romance *Bandoleiros* é este sentimento de mal-estar e de desconforto impregnado à narrativa, começando pelo “abscesso no pensamento” do narrador. Sugando todo o seu tempo e energia, este abscesso é responsável inclusive pela ausência do desejo. Ao receber a notícia de que Ada estava vivendo com um alemão numa praia de pescadores em Santa Catarina, ele reflete sobre a perspectiva de futuros relacionamentos:

Os últimos tempos com Ada tinham me deixado uma espécie de abscesso no pensamento, e com ele eu me ocupava o tempo todo. Não me podia mais imaginar tendo uma mulher nos braços, se o abscesso estava ali a me exigir tempo integral. Como manter, não digo uma mulher, mas uma simples ereção, assim? O mal-estar no pensamento latejava com exclusividade (*B*, 11).

Nota-se pela passagem acima que o corpo é o principal alvo deste mal-estar que assola os habitantes da cidade moderna e pós-moderna.

A idéia de Sennett no livro *Carne e pedra* é que a forma dos espaços urbanos se relacionam intimamente com a vivência corporal de cada povo¹³. Ou seja, as metrópoles modernas, incitando o isolamento e a perda de vínculos, refletem uma relação problemática com o corpo. Para o autor, um certo desconforto pode ser compreendido como um sintoma da dissonância entre a experiência e a dor do corpo real e a imposição na sociedade ocidental de uma imagem idealizada do corpo, um mecanismo do poder que visa suprimir as diferenças e que tem como consequência o sofrimento e a infelicidade¹⁴.

Esse sofrimento com o corpo, especialmente decorrente da frustração de expectativas relacionadas a ele, se destaca em muitos momentos da narrativa de João Gilberto Noll. O narrador em certa ocasião se lamenta da falta de um dente lateral superior, que o impede de rir:

Mesmo ao rir sozinho achava aquele orifício na boca profundamente obsceno. Em Boston essa obscenidade parece que se agravava. Não seria um lugar apropriado para eu soltar uma risada. E eu não tinha do que rir. Eu e tudo estávamos sofrendo de um ridículo, mas esse ridículo não me dava vontade de rir mas sim um medo atroz (B, 57).

A sexualidade é o aspecto do corpo que mais provoca mal-estar, tanto no narrador como nos outros personagens. Ele se observa no espelho e comenta: “Olhei para o meu sexo e disse que ele não me ajudava em nada. Era até um estorvo. Fui sozinho à cozinha e peguei um facão engordurado dentro da pia”(B, 88). Mas as pessoas não apresentam este desconforto somente em relação aos seus próprios corpos; as ligações com os outros também são prejudicadas. Até as relações sexuais deixam de satisfazer as personagens para provocar mais desconforto e desencontro. Somente no início do namoro do narrador com Ada as relações sexuais eram satisfatórias, depois eles começaram a sentir dores e aos poucos deixaram de ter qualquer contato físico. Ou seja, a sexualidade também reflete o isolamento das pessoas, mesmo

em sua intimidade.

A sexualidade problemática é um exemplo de um amortecimento dos sentidos e da memória resultante da atitude *blasé*. Ada, sobrevivente de uma casa de repouso, passa um tempo falando num “tom continuamente cordato” que “vem do excesso de sedativos” (B, 82). O narrador toma três sedativos por conta própria para dormir no avião, o que o deixa grogue ao chegar ao aeroporto. Steve perdeu a memória em consequência das internações consecutivas e das overdoses de choques insulínicos e remédios. Ele tenta lembrar na casa abandonada no Vale “o que seu internamento na clínica lhe roubara”:

Steve confessa que os choques insulínicos lhe deixaram a vida baça. Não só o que vivera antes mas também o que viveu depois dos choques insulínicos, tudo lhe aparecia muito esmaecido. Mesmo Jill, com quem foi casado tantos anos (B, 38).

O consumo de álcool também embota os sentidos. O narrador procura bares em Porto Alegre e Boston com o único objetivo de se embriagar. Além de não desejar a presença de outras pessoas, ele demonstra repudiá-la. Segundo Sennett, o *café* surgiu inicialmente como um local onde as pessoas poderiam trocar informações e idéias, na Europa do século XVIII¹⁵. Aos poucos, os freqüentadores foram adquirindo o direito à privacidade; quem quisesse conversar que se dirigisse ao bar. Atualmente tanto *cafés* quanto *pubs* são lugares “convenientes à interioridade”¹⁶. O narrador deixa claro que o que procura no bar de Boston é a bebida, e não uma conversa com Steve:

Era preciso então beber. Ali, encostado no balcão almofadado do bar, enquanto atrás de mim jovens e menos jovens saudavam em suas mesas a nevada manhã de sábado. (...)

Pois foi ali que vi Steve pela primeira vez. Olhei-o – ele sentado junto ao balcão, logo depois de um banco vago entre nós dois – e bebi mais um gole de cerveja. O gole desceu incômodo. É que Steve me olhou também, e eu não gostava desses estranhos à procura de um companheiro para beber (B, 113-4).

Analogamente ao bar, a rua e o parque deixam de ser locais de encontro no romance. Ao sair para andar, no início da narrativa, o primeiro acontecimento na rua é o aparecimento de um bando violento, do qual o narrador se esconde. Por sorte, o “grupo de garotos alvejando obscenidades” (B, 10) não o vê. Já na parte final do romance, um bando semelhante, possivelmente o mesmo, acaba de matar Steve em vez de socorrê-lo. Voltando ao início, depois de escapar do bando, o narrador vê no caminho uma árvore que Ada gostava e admite: “Nunca consegui guardar o nome da árvore. Talvez porque na rua eu vivesse apressado, e me agoniava ter de esperar por Ada desfiando seus conhecimentos botânicos” (B, 11). Conversando com o narrador, Steve confessa que o início do seu surto psicótico ocorreu um dia ao caminhar pelas alamedas do *campus*, quando começou a chorar sem parar. Já o amigo João morre no meio de um congestionamento nas ruas do Rio de Janeiro. Quando o policial pergunta ao narrador se o amigo estava se sentindo mal, se queria que lhe abrisse caminho, ele responde que não, que não precisava de nada. Ao deixar o bar, onde bebera incontáveis “drehers”, o narrador descreve a sua caminhada naquela manhã de domingo:

Mas mesmo tendo na memória a rua mais sombria, verifiquei que o sol banhava tudo. Apenas um filete de sombra no canto da calçada à esquerda. Atravessei a rua e fui rente à parede da calçada à esquerda. Enfiei as mãos no bolso e pensei que bom escandinavo eu poderia ter sido. Viver no disfarce das sombras, sem o perigo de encontrar pequenos poetas. Não era um bom programa de domingo? Caminhar na bruma, acompanhado apenas de um fantasma (B, 18).

Os parques também deixam de propiciar o encontro. Na peregrinação do narrador, depois de deixar o bar pela primeira vez, ele vai ao Parque da Redenção. Sentado num banco escondido sob um chorão, ele fica extremamente irritado ao ser descoberto por um bebê: “Não pensei que até aqui encontraria mais um” (B, 19).

O parque que margeia Beacon Hill, em Boston, também revela

histórias tristes. Apesar de ser o local onde Steve diz ter reencontrado seu amigo de infância, Baby Buffalo, descobre-se que o último é um marginal condenado por estupro. Além disso, os dois só conseguem ficar conversando tranqüilamente porque o último é amigo dos traficantes que dominam o parque. Neste mesmo parque, o narrador encontra o desenho de um corpo de mulher a giz e o aviso “aqui foi estuprada e assassinada Peg Hawthorne” (B, 41), descendente do escritor Nathaniel Hawthorne. Depois ele descobre que a jovem Sophia, que viria a ser esposa de Nathaniel, chamou o parque de “Éden em miniatura” em 1829. Ele não esconde o espanto que experiências tão distintas no mesmo parque lhe provocam: “Era impressionante a história. Mais de um século depois de exaltar as belezas de um espaço, esse mesmo espaço estupra e assassina a outra” (B, 48).

O que falta aos espaços e que impressiona o narrador é o que Sennett chama de “falta de destino compartilhado”. As pessoas precisam reconhecer que precisam das outras, e que esta partilha só poderá ocorrer em espaços que propiciem o encontro. O que resulta desta falta são os desencontros entre os personagens e a solidão de cada um. Para o narrador, o gringo “parecia estar muito só” (B, 29). O próprio narrador, ao olhar suas pegadas na neve de Boston, admite estar “miseravelmente só” (B, 57). Ao perder seu amigo João em Porto Alegre, diz imaginar, entre a vigília e o sono, “uma escama impenetrável” em volta de si: “Mesmo que eu passasse meus últimos anos escavando essa escama e o conseguisse, não haveria nem João do outro lado me esperando” (B, 10). Escamas também cobrem os olhos de Steve (B, 110), quando o narrador o encontra pela segunda vez.

Observa-se que o olho aparece com freqüência no romance. Steve tem um olho tatuado no peito que é ressaltado em momentos estratégicos. Já o narrador finge que é cego em vários trechos. No Parque da Redenção

ele se faz de cego para evitar a companhia do bebê, mas a criança não sabe o que significa ser cego:

Olho para a criança mas finjo que não vejo, que estou cego. O problema é que uma criança normal não tem experiências com cegos. Só viu até agora gente vendo ela, tocando, beijando, sacudindo, apertando...

Essa criança parece ser assim, ainda não viu um cego. Deve estar achando meu jeito apenas outra maneira de ver. Continua a rir e balbuciar.

E agora vem e se arremete contra meu peito. Minhas mãos caídas no banco não esboçam nenhuma reação. Não tenho a vocação humana dessa criança. Estou a padecer de um instinto mais primário: o de não querer essa criança aqui (B, 19).

Outro momento em que o narrador finge que é cego ocorre ao conhecer Mary, colega de Ada e estudiosa da Sociedade Minimal, em sua casa em Boston. Se na primeira ocasião ele simula a cegueira para evitar o contato, aqui ele parece querer provocar Mary, que explica a sua idéia:

E os cegos nas Minimais terão outro conteúdo: provocar-nos para a luz, para a sempre mais luz.

Respondo que me perdoe, mas tem uma coisa que ela ainda não reparou: sou cego de nascença. Mary se excita com a notícia. Que eu terei um lugar importantíssimo na estrutura minimal. Os cegos minimais nos educarão a todos para a luz. Mostrarão o quanto afastados ainda estamos dela. Ensinarão que só há um único caminho: o que vai do cego à luz. Porque do cego para trás não há recuo. O caminho é do cego para a luz (B, 60-1).

Embora Sennett associe a cidade moderna ao sistema circulatório, ao estimular o movimento, a sua análise do papel simbólico do olho para os primeiros cristãos pode ajudar a interpretar a passagem acima. Assim como na Sociedade Minimal, a religião cristã dos primeiros tempos valorizava uma luz melhor vista por quem é “cego”:

Em contrapartida, os cristãos romanos, com base na sua fé, tentavam vivenciar o tempo em seus corpos, transformados ao longo da idade adulta, na expectativa de que por meio da conversão religiosa o caos dos desejos deixaria de afligi-los; o peso da carne tornar-se-ia mais leve à medida que se aproximasse da união com um Poder mais elevado

e imaterial. Para que tal mudança ocorresse, crentes como Santo Agostinho enfatizavam o horror de São João à “luxúria que entra pelos olhos”. Imagens irresistíveis criavam apego ao mundo. Por isso, o cristão só enxergava a partir da Luz de Deus, que cega a quem vê, apagando a capacidade de olhar o mundo ou num espelho¹⁷.

Assim, a Sociedade Minimal é uma utopia, como a religião, e o romance pode ser considerado uma crítica a qualquer utopia. Isto explica o deboche do narrador à idéia da Sociedade Minimal, e as situações absurdas relacionadas a ela. A literatura contemporânea ocorre muitas vezes em forma de uma anti-utopia¹⁸.

Por outro lado, a cidade pós-moderna reorganiza o olhar do habitante para ver apenas em duas dimensões: a publicidade, a sinalização, a fachada¹⁹. Além da “*overdose* de semiotização” que impede a visão volumétrica do espaço urbano²⁰, a cidade condena seus habitantes a uma “cegueira progressiva” “pela exigência de contemplação absoluta”²¹.

O saxofonista cego do romance também conta uma história de solidão e de isolamento provocados pela cidade. Há seis meses ele não ouvia vozes na pensão onde morava e seu aluguel não era cobrado pela dona da pensão. Ele começava a desconfiar que a pensão não existia mais. Dizia que eram três os lugares onde ia, três fatores: rua, banheiro e quarto. “Confessou que tinha desistido de explorar mais. Ficava nesses três fatores, lhe bastavam. Se a pensão tivesse se consumido e ele restado, o que poderia fazer?” (B, 26)

Os habitantes da cidade perderam os vínculos não somente com as pessoas mas também com os lugares. Os personagens de *Bandoleiros* transitam entre as cidades de Porto Alegre, Rio de Janeiro e Boston com a maior facilidade e rapidez, sem, no entanto, se reconhecerem em nenhuma delas. O aeroporto é outro espaço urbano que aparece com frequência, menos como local de encontro e mais como indicador de súbitas mudanças de lugar, que também correspondem ao deslocamento

do próprio centro da narrativa. Assim como há vários lugares que situam os acontecimentos, há várias hipóteses para o que ocorreu. Diversas linhas narrativas se penetram e se embaralham, ora se contradizendo ora se complementando, de modo muito parecido a um novelo de lã, ou à espiral descrita no início deste trabalho. Apesar da cidade descrita por Sennett e Simmel ser a cidade moderna e racional, na qual ainda se vive sob os efeitos daquele planejamento, a cidade contemporânea acrescenta novos significados à vivência urbana atual. Portanto, o romance pós-moderno é coerente com o cenário da cidade pós-moderna, onde não há mais um só centro, assim como não há mais um só sentido, uma só história, uma só verdade.

Ao analisar a exclusão social refletida nas metrópoles brasileiras, Berthold Zilly conclui que: “as cidades têm seus centros fragmentados”²², o centro não é mais local de encontro, “é uma área onde ninguém encontra ninguém”²³. Já Luis Alberto Brandão Santos, ao ressaltar a forma de organização social como o “texto da cidade”, estende esta fragmentação para a literatura:

O livro social que *se escreve sobre* e que, simultaneamente, *é escrito pelo* espaço urbano tende a possuir, na atualidade, acentuada dimensão ficcional, caracterizada pela flutuação de sentidos, pela indeterminação e descrença do poder da representação plena da realidade. Na literatura e na cidade contemporâneas, o centro do livro desloca-se com cada acontecimento que o conduz adiante. Livros descentrados ou, paradoxalmente, livros em que o centro está em todo lugar²⁴.

Desse modo, a literatura reflete a vivência urbana não somente em seu conteúdo mas também em sua forma. E talvez seja esta sua mensagem mais significativa. Bueno traduz a relação entre forma literária e vida cotidiana por uma sensação de *estranheza* ou *estranhamento*, derivada dos respectivos conceitos de Marx e Freud. Assim, a literatura pode ser entendida como um reflexo das experiências contraditórias e ambíguas da grande cidade, aliadas sempre ao sentimento do mal-estar e alheamento. Mas um reflexo que se traduz em sua própria expressão, em

sua própria razão de ser e de se entender:

Trata-se da vida cotidiana na cidade e na metrópole capitalista como campo configurado de opacidades, de sinais que estabelecem comunicação difícil e distorcida, não cabendo à forma literária tornar esse lugar legível e transparente, confortável e pacificado. Talvez seja mesmo mais produtiva a hipótese da forma literária como lugar de elaboração, também sutil e complexa, sempre contraditória, desse campo configurado da vida cotidiana e da experiência urbana²⁵.

Para Bueno, a loucura pode ser compreendida neste mesmo contexto de alheamento das pessoas dos seus locais de origem e das pessoas com quem coabitam. Os personagens da narrativa contemporânea, definidos e até estruturados pelo mesmo sentido de estranhamento, beiram e, às vezes, chegam à loucura:

Trata-se, de maneira muito marcada, de personagens cindidos, com tons variados de estranhamento, em relação a si mesmos e à sociedade urbana em que vivem, onde circulam quase como estrangeiros, como exilados, alheios a seu próprio mundo cotidiano. Com gradações, é certo, indo da negação extrema, que confina com a psicose, com a ruptura dos vínculos com a realidade, passando por graus diversos de neurose, isto é, ainda seguindo Freud, de graus variados de mal-estar na civilização urbana. Derivam, é certo, de uma civilização que exige muita renúncia, muita frustração, muita capacidade de sublimar e de se adaptar ao existente²⁶.

Nota-se que a “ruptura dos vínculos com a realidade” descrita por Bueno como responsável pela loucura dos personagens, complementa a idéia da perda de vínculos com os lugares e as pessoas, relacionada por vários autores ao espaço urbano moderno. Isto explica porque a loucura dos personagens de *Bandoleiros* não é aleatória ou casual, e pode ser influenciada ou até derivada das suas experiências nas cidades grandes.

Uma história dentro do romance que combina loucura com solidão é a do romance que Ada lê, *Steps to the horror*, de uma autora irlandesa. Segundo Ada, a narrativa muda de repente do enredo original para o relato da autora, que sente que vai morrer. Ela confessa aos leitores que

acha que morrerá com o ponto final do romance e por isso escreve sem parar, de modo a adiar o fim. O narrador pergunta à esposa como o livro termina: “Ada responde que nas três últimas linhas do livro a irlandesa vai contando que lhe falta ar, cada vez mais ar, ainda pede socorro ao leitor. Mas ninguém responde. E o livro acaba na palavra *ar*” (B, 85).

Bandoleiros conta uma história parecida; também é um grito mudo de socorro. Novamente a solidão infligida aos habitantes das metrópoles pode ser a causa desses casos de depressão e até de loucura. Neste sentido, o romance é uma denúncia. Simmel já identificava esta característica das grandes cidades no início do século XX. Para o autor, a liberdade propiciada pela metrópole, em oposição à cidade pequena, pode gerar solidão:

Assim, hoje o homem metropolitano é “livre” em um sentido espiritualizado e refinado, em contraste com a pequenez e preconceitos que atrofiam o homem de cidade pequena. Pois a reserva e indiferença recíprocas e as condições de vida intelectual de grandes círculos nunca são sentidas mais fortemente pelo indivíduo, no impacto que causam em sua independência, do que na multidão mais concentrada na grande cidade. Isso porque a proximidade física e a estreiteza de espaço tornam a distância mental mais visível. Trata-se, obviamente, apenas do reverso dessa liberdade, se, sob certas circunstâncias, a pessoa em nenhum lugar se sente tão solitária e perdida quanto na multidão metropolitana. Pois aqui como em outra parte, não é absolutamente necessário que a liberdade do homem se reflita em sua vida emocional como conforto²⁷.

Apesar de se referir ao desconforto, Simmel também fala de um aspecto positivo da liberdade propiciada pela metrópole. Analogamente, observa-se nos personagens do romance, em contraposição ao isolamento voluntário e involuntário, uma vontade positiva de se comunicar. O que ressalta, porém é mais uma inaptidão ao diálogo. Embora o pequeno poeta e Steve quisessem falar ao narrador, eles também não estavam interessados em ouvir:

Digo a Steve que ele me ouça um pouco porque eu já estive em Boston. Em Beacon Hill, e até no Natal.

Mas Steve vaga sozinho e desmemoriado pelas ruas de Beacon Hill. Segue falando (B, 36).

Este desejo de se comunicar já era constatado através da conversa com o pequeno poeta, mas também o era a desesperança de que poderia haver realmente um encontro, ou qualquer resultado positivo através da troca de experiências:

O fato é que as pessoas se procuram cheias de feridas e se iludem com uma conversa. Acham que de conversa em conversa vai se agüentando até morrer.

Era o caso do garoto: queria conversar comigo porque chorava (B, 14).

Talvez seja para fugir à opressão e ao isolamento provocado pela cidade grande que surgem no romance as casas de campo. Os eventos ocorridos na casa abandonada no Vale próximo a Viamão, em Porto Alegre, e na casa de campo de Steve nos arredores de Boston são os mais fortes e reveladores. As situações violentas e absurdas são mais agressivas ao leitor do que as cenas urbanas, mas parecem ter origem em desejos malsucedidos de encontro. Possivelmente, as formas de relacionamento urbano já estejam interiorizadas; para Spielmann, “estas cidades globais não existem ‘lá fora’, longe de nós; ao contrário, elas continuam a existir entre nós e por nossos corpos já adaptados ou se adaptando à nova época digital e virtual”²⁸. Há algum motivo pelo qual o narrador simplesmente não abandona Steve na casa do Vale, mesmo não estando interessado em ouvi-lo. Ao ver Steve caminhar em direção ao pôr-do-sol vermelho, o narrador percebe sua chance de sair:

Era o momento propício de eu escapar, fugir dali. E num repente desandei a correr. Mas por mais que quisesse evitar, eu não conseguia correr em outra direção que não a do pôr-do-sol, como se a luz agonizante sobre o morro de lá tivesse um ímã irresistível.

Havia um sentimento em mim de que Steve fora engolido por aquela luz, e que era isso o que eu também queria. Encontrar alguém, Steve, o que fosse no outro lado do mundo (B, 33).

Até depois de ver que Steve estava armado e após ter tentado em vão tomar sua arma, e mesmo sabendo que Steve tinha sido internado, o

narrador admite não conseguir sair de perto dele: “Não sei como nem por quê, mas era Steve que me detinha ali” (B, 39).

Aparentemente, há um desejo de se encontrar, apesar de se frustrarem as tentativas. O narrador não quer ouvir a história de Steve, mas deseja lhe contar a sua. Para isso, tem que se sobrepor à fala do outro; ou seja, em vez de duas vozes se complementarem, elas competem entre si, uma anula a outra. O narrador tenta desesperadamente alcançar Steve, completamente envolvido em sua própria retórica:

Então me acudiu a idéia de gritar. Gritar a minha experiência nesse mesmo parque de Boston, e Steve teria de me ouvir porque eu gritaria feito um possesso, e Steve teria de me ouvir porque a minha história no parque era mais do que ele poderia imaginar.

Avanço em direção a Steve e berro que agora sou eu (B, 41).

Observa-se que a violência é um modo de se relacionar, uma maneira de se fazer entender. Também é um produto da loucura; Alicia tenta matar Ada sufocando-a com um saco plástico enquanto dormia. Mary, que junto com as outras duas estudava e pregava a “Sociedade Minimal”, já alertava para este perigo, dizendo que nas sociedades minimais, seria proibido assistir o sono do outro pois o que desperta é a vontade de matá-lo: “Todos nós sofremos dessa tentação. Por quê? Ora, porque o homem não suporta o homem. É a única espécie que se detesta. Mas durante a vigília do semelhante somos obrigados a manter as aparências” (B, 67).

Este sentimento de aversão é, para Simmel, um sintoma da reserva do ser metropolitano. O indivíduo adota esta postura para se proteger dos incontáveis estímulos e para evitar a enorme quantidade de reações internas que corresponderiam a cada contato com outra pessoa. Mas não é somente a apatia o sentimento por trás desta atitude:

Na verdade, se é que eu não estou enganado, o aspecto interior dessa reserva exterior é não apenas a indiferença, mas, mais freqüentemente do que nos damos conta, é uma leve aversão, uma estranheza e uma repulsão mútuas, que redundarão em ódio e luta no momento de um contato mais próximo, ainda que este tenha sido provocado²⁹.

Além da violência, a morte está presente o tempo todo; desde o enterro de uma criança em Viamão até a morte do amigo João por um rara doença degeneradora dos nervos, ao assassinato de Steve, que se repete quatro vezes, todas auxiliadas pelo narrador. Na última morte de Steve o narrador parece buscar uma explicação: “Imaginei se morrer não era um pouco enlouquecer porque tudo estava errado. Tudo o que Steve contava sofria de uma insuficiência que ele parecia não saber completar. Por isso estava ali, morrendo” (B, 130).

Sennett enfatiza essa mesma insuficiência ao apontar uma solução para o isolamento nas cidade modernas: o reconhecimento de que as pessoas precisam umas das outras. “Jamais seremos capazes de captar a diferença alheia enquanto não reconhecermos nossa própria inaptidão. A compaixão cívica provém do estímulo produzido por nossa carência, e não pela total boa vontade ou retidão política”³⁰.

Neste sentido, surpreendentemente, é possível ler no final do romance uma mensagem de esperança muito parecida com a de Sennett. Não obstante o provável suicídio do narrador, que se insinua mais ou menos na metade do livro (como já foi dito, a narrativa não segue uma ordem cronológica), trata-se de um momento de encontro. Apesar da morte iminente de João, da qual o narrador não sabia ainda mas pressentia, e do seu próprio futuro suicídio, a amizade e o otimismo se destacam no breve momento de reencontro entre os dois no aeroporto, nas últimas linhas do livro:

Então, o que importava era aquilo mesmo – eu devolver esse largo sorriso para João, que está ali, do outro lado do vidro, me sorrindo. E eu fui. Abandonei a mala e fui, devagarinho, gozando cada passo, e cheguei perto do vidro, e João estava ali do outro lado, com seu braço bonito dobrado para cima, a mão contra o vidro, e eu fui ali, toquei minha mão no vidro, justo na mão de João (B, 158-9).

Apesar da literatura assumir muitas vezes a forma de crítica radical à sociedade urbana capitalista, vários teóricos ressaltam que a cidade também

tem um lado positivo. Bueno, por exemplo, lembra que Marx não ignorou as conquistas e o potencial do capitalismo e construiu sua crítica como uma dialética que inclui as contradições. Então, se é a cidade que explora a força de trabalho do operário, é nesta mesma cidade que ele poderá se prover dos elementos necessários para sua emancipação³¹. Simmel também destaca os aspectos positivos da metrópole e revela as virtudes da sua liberdade³². Embora o romance focalize todas as mazelas da vida urbana, o seu término invoca uma certa esperança.

O formato crítico do romance é uma característica da ficção contemporânea. Em relação à cidade, a literatura deve compreendê-la entre a opacidade e a transparência³³. Ou seja, o espaço urbano não é meramente substantivo, físico, “escrito no traçado de suas ruas”; representá-lo não é reproduzi-lo. No entanto, o espaço também não é transparente, uma construção mental e subjetiva; não corresponde a uma criação de seus habitantes. É justamente “uma forma de organização social”, que contém e é contida pela cidade, que permite localizá-la na literatura. Mas haveria qualquer traço comum em toda a literatura que aborda a cidade? Como a cidade de fato aparece na literatura? Santos descreve a cidade na literatura como um personagem:

Ao texto literário vai interessar, sobretudo, o incapturável da cidade: incapturável porque não se trata de um objeto, mas de vetores, não se trata de um conjunto definido de pontos, mas de uma multiplicidade de trajetórias não necessariamente regulares. O invisível da cidade é aquilo que está além – ou aquém – da nossa capacidade de representá-la, do nosso sistema de produzir equações a seu respeito. A cidade-personagem é sempre mais complexa do que os mapas toscos que fazemos da cidade-cenário. Nos mapas literários, busca-se delinear a imagem urbana impossível; impossível porque não cabe na imagem, porque procura constantemente deslocar as convenções que viabilizariam o mapeamento. Mapa do que não é mapeável. Cartografia desafiada³⁴.

De fato, *Bandoleiros* narra a cidade sem descrevê-la. O leitor sente a presença do urbano como o ar que os personagens respiram; não há como

escapar. Na história de solidão e violência contada pelo romance, o verdadeiro inimigo é a metrópole criticada por Noll. Mesmo em seu entorno não há fuga possível, porque a cidade já está dentro dos personagens. Quando a cidade é um monstro invisível³⁵, não há saída a não ser a loucura e a morte. Ou há?

Notas

¹SANTOS, Luis Alberto Brandão – “Textos da cidade”, em VASCONCELOS, Maurício Salles e COELHO, Haydée Ribeiro (orgs.) – *1000 rastros rápidos: (cultura e milênio)*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 131.

²ÁVILA, Myriam – “Mensagem na garrafa: aporias do sujeito no fim do milênio”, em idem, p. 144.

³ SPIELMANN, Ellen – “Paralelas e paradoxos: São Petersburgo-Brasília, Leningrado-São Paulo”. *Revista Tempo Brasileiro*, nº 132. Rio de Janeiro, 1998, p. 104.

⁴ Idem, ibidem.

⁵ ZILLY, Berthold – “Guetos e arquipélagos: divisão e degradação do espaço nas megalópoles brasileiras”. *Revista Tempo Brasileiro*, nº 132. Rio de Janeiro, 1998, p. 117.

⁶ SENNETT, Richard – *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 290.

⁷ A partir daqui, todas as citações de *Bandoleiros* serão indicadas com a sigla B e o número da página correspondente.

⁸ SENNETT – Op. cit., p. 277.

⁹ SIMMEL, Georg – “A metrópole e a vida mental”, em VELHO, Otávio Guilherme (org.) – *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, s. d., pp. 15-7.

¹⁰ SENNETT – Op. cit., p. 281.

¹¹ SANTOS, Luis Alberto Brandão – Op. cit., p. 133.

¹² BUENO, André – “Sinais da cidade: forma literária e vida cotidiana”, em LIMA, Rogério e FERNANDES, Ronaldo Costa – *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000, p. 89.

¹³ SENNETT, Op. cit., p. 300.

¹⁴ Idem, p. 24.

¹⁵ Idem, pp. 277-9.

¹⁶ Idem, p. 279.

¹⁷ Idem, p. 83.

¹⁸ SPIELMANN, Ellen – Op. cit., p. 113-4.

¹⁹ ÁVILA, Myriam – Op. cit., p. 144.

²⁰ Idem, ibidem.

- ²¹ Idem, p. 151.
- ²² ZILLY, Berthold – Op. cit., p. 129.
- ²³ Idem, p. 130.
- ²⁴ SANTOS, Luis Alberto Brandão – Op. cit., p. 136.
- ²⁵ Idem, p. 98.
- ²⁶ Idem, p. 96.
- ²⁷ SIMMEL, Georg – Op. cit., p. 20.
- ²⁸ SPIELMANN, Ellen – Op. cit., p. 100.
- ²⁹ Idem, p. 17.
- ³⁰ SENNETT, Op. cit., 300.
- ³¹ BUENO, André – Op. cit., p. 93.
- ³² SIMMEL, Georg – Op. cit., pp. 15-7.
- ³³ SANTOS, Luis Alberto Brandão – Op. cit., p. 136.
- ³⁴ Idem, p. 137.
- ³⁵ FREITAG, Barbara – “O mito da megalópole na literatura brasileira”. *Revista Tempo Brasileiro*, nº 132. Rio de Janeiro, 1998, p. 153.