

Do heroísmo da vida moderna ou a liquidez do sujeito: uma leitura de *Satolep*

Marta Célia Feitosa Bezerra¹ (IFPB/UFPB)

Resumo:

O presente trabalho propõe traçar um caminho que permeia a construção do herói, do sujeito amparado e conduzido pelos deuses ao sujeito abandonado e perdido em sua própria subjetividade. O romance do século XX espelha essa inadequação, na qual o herói empreende uma luta inglória e solitária: primeiramente, consigo próprio e depois com o mundo estranho e inadequado em que vive. Embasados pelos conceitos de modernidade de Baudelaire e Walter Benjamin analisamos a configuração do herói em Satolep, de Vitor Ramil, narrativa que descreve o percurso exterior e interior do sujeito na tentativa de encontrar, através dos elementos da modernidade, aquilo que lhe afigura de humano.

Palavras-chave: herói, modernidade, *Satolep*

1 Introdução

“Ali, na margem, o herói criado por Zeus deixou a lança encostada em uma moita de tamarizes e saltou como um deus, empunhando apenas a espada com a fúria no coração, desfechou golpes para todos os lados” (HOMERO, s/d, p. 227). Dos devaneios poéticos propiciados pela mitologia nos versos homéricos, a arte literária matizou em nuances a construção do humano no Ocidente, instituindo uma caracterização modelar que ultrapassou o âmbito dos seus personagens, fundando as bases para a criação de um mito: o mito do herói. Estruturalmente, essa construção trata de uma composição narrativa que não apenas conta e explica fatos genéricos, mas revela e transcende significados múltiplos para além do que é descrito poeticamente. De outra forma, o mito externa a capacidade de criar novas realidades, graças aos desígnios dos Seres Sobrenaturais que o assessora, creditando existência àquilo que encontra foro na imaginação. Multifforme, o mito do herói surge nos mais diferentes universos sociais, apresentando características representativas dessas culturas, conservando, entretanto, traços identificadores que o definem como mito.

Exemplo modelar da Grécia clássica, o herói é caracterizado pela nobreza de espírito, por uma enorme energia vital, pela ação criadora, pela generosidade para com sua comunidade. O desejo da comunidade é o desejo do herói; ele a representa e a defende, anulando os seus interesses pessoais. Dentro da totalidade do mundo grego, o herói é antes de tudo um “protetor” e nunca é, “a rigor, um indivíduo” (LUCKÁCS, 2003). Dentre as várias atribuições que o leva a ascender ao patamar heróico, encontra-se a realização de grandes feitos, usualmente caracterizados como uma *Bildungsroman*, percorridos como um longo caminho de autoaperfeiçoamento, mediante o conselho constante e a direção espiritual divina ou daqueles que detêm o conhecimento e a sabedoria, o que Jaeger (2003, p.44) nomina de “adestramento como formação da personalidade humana”. Do herói exige-se uma formação que mantenha a herança da destreza guerreira, assim como os códigos de conduta sociais.

A nobreza de caráter é um aspecto interior que surge como reflexo da nobreza material,

¹ Marta Célia Feitosa Bezerra, Professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal da Paraíba- IFPB, Campus Campina Grande, doutoranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba- UFPB. E-mail: martaceliafeitosa@yahoo.com.br

sobretudo quando se tem em mente o herói épico da *Ilíada*, em que a sua existência se justifica essencialmente pelo aspecto da materialidade nela contida. Nesse ponto, nos reportarmos à caracterização do herói épico que, além de acondicionar todas essas qualidades, assume como valores primordiais a prudência e a astúcia, pois ele “é o homem a quem nunca falta o conselho inteligente e que para cada ocasião acha a palavra adequada” (JAEGER, 2003, p.45). Impelido por uma força sobrenatural, buscando cumprir um objetivo comunitário, na impulsão que o move, seu passado é a força que liga os atos presentes aos futuros, aos quais ele se reporta como fonte de segurança e reafirmação de seus propósitos.

A partir do estudo da cultura e educação da nobreza homérica presente no livro *Paidéia*, de Werner Jaeger, ressoa uma composição diferenciada do herói na *Odisséia*, divergindo em larga medida do herói da *Ilíada*, por aquele apresentar na narrativa certo alheamento às descrições da guerra, para experimentar uma reflexão sobre a própria vida. Jaeger observa que entre as descrições realizadas na *Odisséia*, valorizam-se aspectos familiares, o estado de espírito do herói, as divagações e até mesmo a insegurança nas suas tomadas de decisões, transparecendo nesse distanciamento do mundo material uma instabilidade característica da peculiaridade humana. Analisando essa mudança de patamar do herói da *Ilíada* para o da *Odisséia*, Jaeger atentar-se-á para aquilo que repercute transcendendo o conteúdo, chegando à forma que o envolve: para o crítico, “a epopeia torna-se romance” pela remissão às relações familiares que permitem uma aproximação com a realidade. Ao contrário da *Ilíada*, onde os trágicos destinos dos heróis associam-se a figuras sobre-humanas, na *Odisséia* as figuras adquirem um caráter de humanidade observado nas suas ações e reações, pelos discursos plangentes de amabilidades, pela inserção de aspectos de civilidade, respeito pelo outro, ainda que este outro seja o inimigo ou pertença a uma classe inferior (Cf. JAEGER, 2003).

O que se insinuava na *Odisséia* como prelúdio da finitude da epopeia em seu sentido lato, teve uma transição histórico-filosófica para o romance no Renascimento com Dante Alighieri. Essa perspectiva é aludida por Georg Lukács ao enxergar nos personagens da *Divina Comédia* indivíduos capazes de resistir de forma consciente a uma realidade adversa, tornando-se assim “verdadeiras personalidades”, ainda que essa individualidade seja encontrada muito mais nos personagens secundários do que no herói. A individualidade se contrapõe, portanto, à comunidade enquanto totalidade orgânica, central, rumando, dessa forma, aos aspectos periféricos que apontam para uma interiorização.

O ápice do desencontro entre os valores coletivos e a emergência dos princípios individuais, refletindo o momento histórico do homem, abandonado pelos deuses e disperso em uma inexistente totalidade, circunscreve-se na forma do romance. Nele é redefinido o herói problemático, síntese do abismo entre a interioridade do indivíduo e a exterioridade do mundo que o cerca. O mundo é infinitamente superior à sua força e ele se resigna a uma luta psicológica não com o mundo real, mas com um exterior estilizado e imaginado. Posto que é idealização, o herói se projeta no mundo e o imagina correspondendo no mesmo grau a essa projeção. Não haveria, portanto, a necessidade de aprendizado. O mundo lhe é hostil e o transforma em ornamento, em “figura acessória”, numa peça integrante e nunca no centro (Cf. LUKÁCS, 2003).

A instável situação do homem representado no romance externa condições históricas específicas, mais bem situadas no século XVIII, quando é instaurado o Estado burguês moderno com a revolução de 1789. Sob a égide daquilo que prospectava o progresso e a ciência, disseminou-se na sociedade o sentimento de partilha de idéias revolucionárias e libertárias nas esferas particular, social e política que advogavam uma ruptura com o passado. O desprezo às formas antigas e aos costumes feudais, bem como a tentativa de apropriação do novo passa a ser sinônimo de modernidade. Entretanto, essa ruptura não acontece de maneira definitiva:

o público moderno ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia,

dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a idéia de modernismo e modernização (BERMAN, 1996, p. 141).

Desse modo, a modernidade como uma experiência histórica, individual e coletiva, alude metaforicamente ao movimento de uma gangorra: é celebrado o novo, mas ao mesmo tempo ele é combatido. A modernidade exerce sobre o indivíduo um duplo movimento: no fascínio e na sedução operados pelo novo que o enforma reside o temor e a desconfiança ante ao desconhecido.

O século XX é emblemático na representação dessa dicotomia: o público moderno se expande, o sentido de modernidade adquire múltiplas formas, tornando-se cada vez mais fragmentário e distante de sua concepção original, incapaz, portanto, de conduzir a uma sistematização do próprio sentido da vida. O sistema capitalista, com variações que se voltam para o seu próprio centro, é a força motriz que dissolve a identidade do sujeito para enquadrá-lo na “massa” ou na multidão. A multidão, para Baudelaire, assim como para tantos outros literatos do século XIX, é sinônimo de modernidade, mas também do apagamento da individualidade, pois os ideais da sociedade predominam sobre os do indivíduo. O desejo não significa mais a capacidade individual e intrínseca de o sujeito buscar fora de si aquilo que o completa, para usar um conceito platônico: o que é elaborado como registro de uma construção interior reflete a sua reificação, produto do próprio capital.² A voracidade e a velocidade com que o sistema capitalista transforma bens materiais e imateriais em mercadoria, impossibilita ao sujeito qualquer forma de aquisição de uma alteridade.

Nos romances modernos esse descompasso entre os mundos interior e exterior pela negação do espaço, se revela através do fluxo da consciência, caracterizador da inação e do conflito por que passam os personagens, pela precariedade com que são representados. Essa desfiguração leva ao questionamento da permanência do próprio conceito de herói. Diante do gigantismo do mundo e de seu poder ameaçador, os indivíduos tornam-se coadjuvantes, incapazes de atitudes revolucionárias, incapazes de verter para a concretude material, ações que resignifiquem o seu mundo, considerando o ideal de heroísmo clássico. O romance do século XX espelha essa inadequação, na qual o herói empreende uma luta inglória e solitária: primeiramente, consigo próprio e depois com o mundo estranho e inadequado em que vive. Como indivíduo e multidão se confundem na modernidade, a ação heróica não é mais a do sujeito que se destaca em meio aos seus pares pela astúcia, bravura e coragem, a fim de um projeto coletivo. Ergue-se em sua debilidade um homem que faz parte dessa multidão, percebendo-se nela refletido e que luta para manter-se vivo, supremo ato de heroísmo num mundo que lhe é adverso.

Em meio a um projeto de Modernidade que expulsou o homem de uma duradoura relação com o divino e a mitologia que o amparavam ante ao incompreensível, como situar o artista, que transfigura o mundo à luz de suas idiossincrasias e inquietudes, ilhado em sua solidão? Baudelaire resgata o artista-herói, aquele que em meio ao caos da vida moderna é capaz de perceber a beleza particular dos novos tempos, de mergulhar nos subterrâneos da grande cidade e dela extrair o sublime e o diferente. A Modernidade para Baudelaire é, sobretudo, o diálogo necessário entre o novo e o antigo; é a capacidade de perceber no efêmero e no transitório, o duradouro, “tudo que este sugere de eterno”. Nesse contexto o *flâneur* surge como um símbolo paradoxal de sua época: ele faz parte da multidão que habita as metrópoles, mantendo, contudo, um sentimento de desdém em relação a elas. O *flâneur* move-se dentro de seu espaço buscando o encontro que dele resultará na descoberta de algo ou de si próprio. A viagem é o meio pelo qual essa busca se empreende, mantendo, no entanto, um distanciamento das viagens épicas em que elas se davam com um propósito definido e se constituíam, ao fim de seu objetivo, numa forma de aprendizado.

No estudo que Walter Benjamin empreende acerca da obra de Charles Baudelaire, o crítico

² A esse respeito consultar *A epopéia negativa do século XX*, de Arturo Gouveia (GOUVEIA, 2004).

observa que “para viver a Modernidade é preciso uma constituição heróica”, pois a força produtiva humana é infinitamente inferior aos apelos emanados da modernidade. É nesse sentido que Benjamin afirma que o suicídio é a única saída heróica para o sujeito: essa seria uma ação modelar que externaria um reencontro com as formas de uma essência primordial perdida; demonstraria a permanência de uma “vontade heróica” capaz de transgredir e romper com a lógica do capital que absorve e redefine até mesmo a vontade.

Refratando o espírito de uma época na qual a subjetividade ficou recolhida nos desvãos do passado, a moderna literatura se constrói como espelho dessa dissolução do sujeito na sociedade. O sujeito fragmentado, incapacitado pelo sistema de uma reação subversiva, em que as suas ações são comandos estabelecidos, é incapaz de operar uma transfiguração do pensamento para a *práxis*, mimetizado, portanto, em personagens sem perspectivas que “não compartilham com o poder burguês a ilusão de um devir emancipatório, ainda que individual” (GOUVEIA, 2004, p.36). A literatura moderna é permeada de personagens que, movidos pela angústia e insatisfação com o mundo que os cerca, empreendem uma busca em torno de um objeto indefinido, incapazes de compreender o que se lhes ausenta. Nessa incompletude que os assessoria, o tema da viagem de reconhecimento é recorrente, sobretudo aquelas de volta às sombras do passado ou aos atormentados mundos interiores que aniquilam sonhos. Com um oblíquo olhar sobre esse instável e degradado universo social, analisamos o herói do romance *Satolep*, de Vitor Ramil.

2. O retorno a Satolep

As lembranças que teimam em manter o passado perseguindo os ideais humanos se presentificam com maior crueza quando o que esse tempo pretérito preserva são perdas, desencantos e ausências. A inconseqüência de confrontar ações que atormentam o narrador, inscritas temporalmente entre o passado e o presente, indicia o cerne do conflito instalado em *Satolep*, livro do gaúcho Vítor Ramil. O inusitado do título (*Satolep* é um anagrama), prenuncia o encontro do protagonista com o seu passado numa encruzilhada: as lembranças são reminiscências que convergem para colidir com as tensões do presente sem que haja um equilíbrio para situar satisfatoriamente esse conflito. Numa síntese ligeira, o enredo da narrativa proporciona um encontro do leitor com o fotógrafo Selbor no seu aniversário de 30 anos que, vinte anos após deixar a cidade de Satolep, retorna, tateando seu passado, na tentativa de encontrar seu espaço no mundo, uma viagem que provoca uma espiral de memórias, durante a qual ele encontra personagens reais da história de cidade de Pelotas, como o escritor João Simões Lopes Neto e o poeta e jornalista Lobo da Costa.

Desde o primeiro parágrafo da narrativa torna-se explícita a necessidade de Selbor, o protagonista, em reencontrar o passado. Todavia, paradoxalmente, ao longo do texto fica patenteado através das ações do personagem um movimento que o distancia de tudo que remete àquele tempo. Os lampejos da memória, aos poucos despertados, acontecem sempre de maneira acidental. Não há um delineamento retilíneo dos acontecimentos que indique uma procura deliberada do passado pelo protagonista: o passado volta e o envolve através de imagens da cidade dentro de sua concretude material. Dividido em dois planos visuais e narrativos, o romance estrutura-se pelo cruzamento de textos e fotografias³ que se complementam e se desvendam mutuamente. Extrapolando uma função figurativa, as fotografias da cidade ocupam lugar central no enredo por se caracterizarem como projeção de uma realidade concreta, palpável para o narrador, recurso que lhe possibilita documentar o seu passado nebuloso, fluido, raso. As imagens intercaladas à narrativa,

³ Documentando amplamente a cidade de Pelotas no início do século XX, as fotografias contidas no romance foram publicadas originalmente em um livro chamado *Álbum de Pelotas*, em 1922, e recolhidas posteriormente por Vitor Ramil como mote para a construção da narrativa.

simbolicamente conduzem a um encontro epifânico do personagem com a cidade e, por decorrência, consigo próprio. Selbor é o fotógrafo dessas imagens e a narrativa é constituída por textos encontrados dentro de uma pasta, esquecida em uma estação de trem. Essa viagem a Satolep iluminará a sua existência, trazendo-o de volta ao presente, em um percurso a ser feito tendo as imagens fotográficas como guias que elucidarão os caminhos trilhados e demarcados no seu passado.

O livro oferece múltiplas possibilidades de enfoque que vão da filosófica – em que o ser se encontra perdido no tempo de sua existência – até a estética, passível de apreciação quando o narrador articula imagens e linguagem na tentativa de recuperar um passado imaginário pelo confronto com o presente. Essas são abordagens permitidas pelo texto, mas para o escopo que pretendemos ficarão mais bem situadas quando utilizadas marginalmente. Deter-nos-emos precipuamente na configuração do heroísmo moderno na narrativa contextualizando-o no meio social em que se insere. Nesse sentido, ao compreender a construção da cidade como *lócus* fictício e real, distende-se a possibilidade de adotá-la como categoria que corresponderia analogamente ao sujeito e o seu mundo. Metáfora da cisão imaginária entre o homem e o seu passado, a escritura literária da cidade moderna se insurge como mito que oferece um escopo para redimensionar a atuação do homem na construção do seu dever, bem como para resgatar a importância de um espaço desfigurado, existente somente na memória daqueles que o viveram.

A idéia inicial de empreender uma viagem remete ao ato de deslocar-se, de perder-se em fronteiras desconhecidas, o que já encerraria um ato de heroísmo, na acepção clássica do herói. Entretanto, no decorrer da narrativa, a materialidade desse ato se esvaece pela inação que se abate sobre o protagonista, um personagem indeciso, cujas ações se passam apenas no pensamento, representadas pelo fluxo de consciência. O conflito decorrente dessa imobilidade se apresenta já na plataforma da estação: “um desejo da maturidade e um desejo da infância se encontravam na plataforma da Estação Satolep” (p. 21). Abdicar de transpor a barreira que leva o pensamento à ação, condição cara ao herói clássico, é algo que atormenta e dissipa um desejo que não evolui para uma realização: a motivação da viagem é sempre protelada: “Era embaraçoso chegar e descobrir-me sem coragem de ir para a casa de meus pais.” (p. 21) Os laços de consanguinidade e parentesco não movem o herói; ao contrário: há uma constante fuga de tudo que possa relacioná-lo à sua história.

Se na esfera da interioridade esse dilema se sobrepõe a uma efetiva tomada de decisão, a atmosfera que envolve a cidade de *Satolep* se confunde com o estado de espírito do personagem-narrador. A cidade vai se delineando, surgindo por entre a névoa, numa imagem obscura e ininteligível: “A névoa que eu vira rasteira pelos campos começava a emanar do fundo das ruas, por todos os lados, simultaneamente. Satolep inteira era a emanção de imenso banhado” e, ainda, “A cerração ia tomando conta da rua” (p. 28). A natureza, repositório primitivo do homem que ressalta e reafirma os seus estados anímicos, comparece trazendo o inverno, “a mais velha de todas as estações. Envelhece lembranças. Remete a um passado longínquo” (BACHELARD, 2004, p. 57). A ausência de emanções solares na caracterização inicial da cidade no romance *Satolep* coincide com o interior do personagem mimetizado pelas descrições “úmidas” e “líquidas”. As primeiras visões de Satolep confirmam essa assertiva: “Os paralelepípedos regulares já estavam *molhados*, quando as luzes dos postes, altas *lágrimas* recurvas [...] demarcando um *caminho líquido* que meus olhos não cansavam de percorrer.” (*grifos nossos*) (p.28). No desenrolar da narrativa expressões como “umidade”, “clima úmido”, “rosto líquido”, “alma de cerração” são amplamente utilizadas. A adjetivação se aplica também para além dos aspectos subjetivos, passando a personificar elementos da própria cidade.

Em estudo sobre o imaginário das cidades, Pesavento (2002, p.9) afirma que as representações da cidade tendem a assumir uma “forma metafórica de expressão” pela utilização de termos e objetos que, conjugados ao conceito de cidade, criam e permitem outra significação. Referendam essa assertiva narrativamente a nominação do hotel e do café nos quais Selbor se hospeda e frequenta: chame-se Aliança e Aquário, respectivamente. Zygmunt Bauman (2000)

considera que a “fluidez” ou “liquidez” são metáforas adequadas quando se pretende, na história da modernidade, captar o sentimento que conduz a sociedade. Satolep é uma cidade úmida, assim como a reconstrução do passado é feita de névoa. As imagens que se deslindam na memória de Selbor são “embaciadas”, encharcadas de neblina que turvam qualquer reconhecimento. A Satolep existente na memória de Selbor não é real o bastante para imprimir nele o sentimento de reencontro e descoberta. A alma não o induz a agir; é o corpo que propicia, no movimento de *flânerie*, o encontro com a cidade, pois é ela que o ajuda a voltar:

Minha alma de cerração revolteava, antecipando meus passos. Um guarda-noturno surgiu na esquina, tocou o apito uma única vez e voltou a se evaporar. O que é a alma, afinal, além de um nome escrito numa vidraça? Por que e onde a minha se escondera durante tantos anos? Por que voltava naquela noite? As almas hibernam até os trinta? Fora inverno em mim esse tempo todo? Ou as almas habitam um lugar fora de nós e a minha estivera me esperando em Satolep?. (RAMIL, 2008, p.34)

3 O homem faz a cidade e a cidade faz o homem

No encontro entre Selbor e o poeta João Simões um conselho deste ao fotógrafo, nos parece paradigmático para o desenvolvimento da narrativa: “siga as pistas que a cidade lhe dá” (p.46), diz o poeta. É o anúncio, embora simbólico, de que as respostas por que anseia Selbor podem estar na Satolep mítica, polifônica e polissêmica. A questão do olhar nos remete à figura alegórica do *flâneur* que, no percurso pelas ruas e pela reflexão, revela à cidade e a si próprio um novo sentido. Ao comparar o *flâneur* ao detetive de Poe, Benjamin afirma que, ao contrário do tipo criado por Poe que sai às ruas com a determinação de encontrar algo, “qualquer pista seguida pelo *flâneur* vai conduzi-lo a um crime”, pois o *flâneur* não procura algo: ele é encontrado.

No romance, a existência de dois planos narrativos plasmados a partir das fotografias e dos escritos que remete ao sentido de construção e desconstrução: há uma cidade em ruínas na lembrança de Selbor, mas há uma cidade que se constrói pela lente de sua câmera. À medida que a cidade se mostra, explicita-se a natureza da relação entre o herói moderno e seu contexto, revelando um sentimento de pertencimento, de fazer parte. A relação que se estabelece entre personagem e cidade é dialética: “peguei minha máquina, pela força do hábito, saí para a rua. Estava indo? Estava sendo levado? (p.112) A rua ou a cidade exercem sobre Selbor uma força atrativa a que ele corresponde com um novo olhar sobre ela.

A imagem física da cidade revelada através da fotografia é também um modo de traduzi-la sem linguagem. Compreendemos, portanto, que o espaço constitui um amplo espectro de significados passível de expressão pelas mais variadas formas e que somente faz sentido o registro da cidade concreta pela sua capacidade de evocar vivências e valores.

Como afirmamos anteriormente, as fotografias de Selbor conjugam-se com trechos narrativos encontrados por ele numa pasta esquecida na estação de trem. Embora representados na ficção por um outro autor, o romance nos permite considerar que os trechos são de autoria do próprio Selbor. Representam o resultado desse novo olhar com que a cidade é percebida, como ele mesmo afirma:

A leitura de seus textos provocara em mim um leve deslocamento, cujo efeito residual podia me abrir ângulos inusitados de observação da realidade a qualquer momento, em qualquer lugar. Um leve deslocamento... (p.138)

Aos poucos as fotografias vão ganhando novo sentido e despertando fatos da memória que pareciam esquecidos ou, que propositadamente, Selbor queria esquecer. Algo como a

“Madeleine” de Proust que faz despertar a *mémoire involontaire*. Entendemos que a memória não é consolidada somente com a experiência acumulada; ela se estrutura também pela apreensão de elementos inconscientes fixados a partir da vivência histórica, como reflexo individual de cada sujeito. Tal qual um mosaico, para utilizar um termo do próprio romance, as fotografias vão descortinando um passado pela ligação que há entre as formas que elas representam e as imagens despertadas na memória de Selbor. Parece-nos significativo um pequeno relato de João Simões sobre os mosaicos de Satolep:

Se fazer mosaicos me ensinou a ver as imagens antes de elas tomarem forma, ensinou-me também que, mesmo seguindo um plano original, elas invariavelmente mudam durante sua lenta execução, seja pela interferência do acaso, seja, até mesmo, pela mudança do plano original. Por isso, a par da imaginação, o fundamental nesse trabalho é a paciência. (...) Um mosaico se faz enquanto é feito. Cada finalização é um começo, cada começo é um recomeço. É preciso Ser paciente. (p.77)

“Nascer leva tempo”, nas palavras de um outro personagem do romance o aprendizado se dá não pelos ensinamentos ou pela experiência adquirida com os antepassados, mas pelas visões que a cidade proporciona. É a leitura dos traços deixados pela arquitetura, suas ruas, suas formas, suas cores que o olhar qualifica o mundo e o seu próprio interior.

Em *Satolep* as fotografias reproduzem de forma documental a cidade real, sua feição pública, compartilhada, enquanto os textos que advêm das visões de Selbor ao transfigurarem essas imagens conduzem a uma consciência inalienável de outra percepção do passado. O cruzamento dessa fronteira representa para o personagem uma analogia: “sair de casa, finalmente, e estar pronto para voltar.” (p.247). Os elementos visuais e textuais se bifurcam até o momento epifânico em que a fotografia aponta para um elemento externo, o prédio da biblioteca central, mas o enquadramento da foto registra uma figura humana: o poeta Lobo da Costa⁴.

Poeta e boêmio inveterado, Lobo da Costa é o retrato da inadequação do sujeito ao mundo. Apesar da qualidade inegável de seus poemas, leva uma vida miserável, agravada pela traição de Elvira, um grande amor, que o faz se transformar num “monumento” da cidade. É num desses instantâneos que a câmera de Selbor o flagra e se processa então no personagem a descoberta. A possibilidade de ver através da cidade o que ela tem de humano e de pensar o próprio sentido de humanidade, descortina para Selbor o que havia de oculto atrás da névoa inicial com que a cidade era descrita e de toda a cerração em que estava envolta sua alma. Perceber o poeta Lobo da Costa em toda a sua fragilidade e impotência, em desacordo com a concretude e a solidez da arquitetura de Satolep parece preencher o vazio que Selbor tanto temia.

A possibilidade de ver, através da cidade, o que escapa aos contemporâneos é o que Baudelaire chama de “lado épico da vida moderna”. Kátia Muricy (1997, p.502) ao analisar o sentido da paixão em Benjamin, afirma que “é no contexto do heroísmo que Baudelaire irá situar as paixões modernas. É a partir delas que ele define a beleza moderna e esta se articula com o épico”. É nesse contexto que Benjamin alude ao sentido de choque, marca sensível do heroísmo na modernidade:

O espetáculo da vida mundana e de milhares de existências desregradas que vivem nos subterrâneos de uma cidade grande – dos criminosos e das mulheres manteúdas –, *La Gazette des Tribunaux* e *Le Moniteur* provam que apenas precisamos abrir os olhos para reconhecer nosso heroísmo. (p.77)

⁴ O personagem representa a figura real do poeta Lobo da Costa, pelotense que viveu entre 1820 e 1876 e que teve sua vida marcada pela inadequação ao ditames sociais da época. Poeta de inquestionável valor entregou-se muito cedo à bebida, o que o levaria à morte em condições de total abandono.

A partir de então, a narrativa toma novo ritmo, porque as estações começam a mudar também. *Satolep* é castigada duramente por chuvas torrenciais que provocam inundações. Os movimentos naturais metaforizam o processo de transformação que acontece com Selbor, fazendo crer que “é hora de perder as marcas de umidade.” (p.198)

Numa clara alusão ao mito bíblico de Noé, após permanecer ilhado por três dias por conta das inundações, e inundações aqui não remete apenas a água, mas também, a pensamentos, ideias, remorsos, descobertas, visões de seu passado, que Selbor dá-se conta de que estava “apenas evitando o que não podia ser visto de forma objetiva.” (p. 190) A casa paterna, a figura do pai, o referente como espelho, ligação e norte é objeto de busca, o objeto do olhar. Para Bachelard “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de refúgio” (p.36) “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem.” (p. 26) A cidade é lavada pela inundações, assim como a alma, ressurgindo daí um novo sujeito, pleno de sua humanidade, pronto para encarar seu passado e seu lugar no mundo.

Num ato de profundo desprendimento, Selbor inicia uma corrida desesperada na tentativa de salvar o poeta Lobo da Costa do suicídio. É também a maneira de libertar o humano que há em si, que se contrapõe a toda a rudeza do mundo. A narrativa espelha a ausência de linearidade dos pensamentos e das divagações e a ação passa a se constituir no campo real. As ruas, os prédios, os monumentos perdem a aura de documentos estáticos nas fotografias e criam vida; acompanham Selbor em sua marcha; assistem, vigiam e participam desse renascer.

Importante observar que o que impele o herói à busca é algo fora de si. É o outro, a alteridade se contrapondo ao individualismo moderno. De modo diacrônico seria pensar um renascimento do herói clássico que põe em jogo sua própria vida a fim de um objetivo coletivo, ainda que essa ação dirigida ao outro, seja a sua própria salvação. Em *Satolep*, apesar da tentativa frustrada de salvar o amigo do suicídio, Selbor reconhece neste ato sua própria essência e se percebe capaz de retomar seu passado: “Dêem-me alguns dias, o suficiente para que a fachada da casa de meus pais delimite o enquadramento dos meus passos e eu possa ‘concluir o grande círculo.’” (p.277)

Conclusão

O movimento cíclico que a narrativa descreve é aplicado também à análise a que nos propomos. Utilizando os conceitos de modernidade, sobretudo a construção da cidade moderna, nos deparamos com a inadequação do sujeito frente ao mundo que o cerca. Essa inadequação se reflete no apagamento da memória, na dissolução dos laços de parentesco e na incapacidade de se reconhecer. Diante disso, a possibilidade de um ato de heroísmo, aos moldes clássicos, não se sustenta.

No mundo moderno, somente a capacidade de enxergar o belo e o humano por entre os escombros e as ruínas é o que faz surgir o herói, moldado à massa a que pertence, mas isolado pela possibilidade de ver o invisível aos outros. Em *Satolep* temos a representação do aniquilamento do indivíduo distanciado, mas assim como o herói grego da *Odisséia* que apresenta em sua constituição traços de humanidade e civilidade, nosso herói constitui seu ato de heroísmo exatamente na capacidade de permitir à cidade o descortinamento do humano.

Corroborando a afirmação de Baudelaire, em *Satolep* o herói é o homem comum, que, moldado e aprisionado pelo sentido de modernidade, se confunde com a própria cidade, mas o é também o próprio narrador, que, homem moderno, fazendo parte dessa massa, desperta para ver o que a cidade carrega consigo como representação humana; ao perceber o outro, o herói percebe-se a si próprio. O ato de heroísmo é, portanto, um duplo ato de salvação.

Referências Bibliográficas

- 1] BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- 2] BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- 3] BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas – v. 3).
- 4] BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- 5] GOUVEIA, Arturo. A epopéia negativa do século XX. In.: GOUVEIA, Arturo; MELO, Anaína Clara de. *Dois ensaios frankfurtianos*. João Pessoa: Idéia, 2004.
- 6] HOMERO. *A ilíada*. Tradução e adaptação de Fernando C. de Araújo. São Paulo: Ediouro, s/d.
- 7] _____. *Odisséia*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- 8] JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Pereira. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- 9] LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.
- 10] MURICY, Kátia. Benjamin, política e paixão. In: *Os sentidos da paixão*. CARDOSO, Sérgio et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- 11] PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto/Alegre*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- 12] RAMIL, Vitor. *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.