

THIAGO FERIGATI SQUIAPATI NICOLAU

A REPRESENTAÇÃO DO UNIVERSO URBANO EM *CIRCUITO
FECHADO*, DE RICARDO RAMOS

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, *Campus* de São
José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre
em Letras (Área de Concentração: Literaturas em
Língua Portuguesa).

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

Nicolau, Thiago Ferigati Squiapati.

A representação do universo urbano em *Circuito fechado*, de Ricardo Ramos / Thiago Ferigati Squiapati Nicolau. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2011. 166 f.; 30 cm.

Orientador: Arnaldo Franco Junior

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Contos brasileiros – História e crítica. 3. Ramos, Ricardo, 1929- *Circuito fechado* – Crítica e interpretação. 4. Experimentalismo. I. Franco Junior, Arnaldo. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

THIAGO FERIGATI SQUIAPATI NICOLAU

A REPRESENTAÇÃO DO UNIVERSO URBANO EM *CIRCUITO
FECHADO*, DE RICARDO RAMOS

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, Área de Concentração em Literaturas em Língua Portuguesa, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior — Orientador
UNESP- São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Rejane Cristina Rocha
UFSCAR- São Carlos

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
UNESP- São José do Rio Preto

São José do Rio Preto, 20 de outubro de 2011.

Dedico este trabalho a Deus, aos meus pais, a todos que contribuíram para o meu crescimento na vida e nas letras, e àqueles que apreciam a literatura de Ricardo Ramos.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, nosso Grande Arquiteto do Universo, pela minha existência e pela graça da força, sobretudo nos momentos de desânimo e cansaço, fazendo-se sempre presente, em especial em cada leitura do Evangelho;

Agradeço, ainda, aos meus ascendentes, sobretudo aos meus pais, o casal Feres e Maria, pessoas que eu amo muito e sempre estiveram ao meu lado em todos os momentos de minha vida, inclusive aqueles dedicados à construção de cada página;

A todos os professores que passaram em minha vida, em especial à Dona Vilma, aquela que me ensinou a escrever as primeiras letras e a produzir as primeiras frases;

Ao meu orientador, Prof^o Dr. Arnaldo Franco Junior, pela motivação, pela compreensão e pela instrução, pessoa por quem tenho a mais profunda admiração;

Ao Prof^o Dr. Aroldo José Abreu Pinto, pela ajuda com o material do Acervo do Ricardo Ramos, desde os primeiros passos da pesquisa;

A todos os docentes do PPG-Letras do IBILCE/ UNESP, que contribuíram para o crescimento e amadurecimento da minha pesquisa, sobretudo aos professores Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva e Dr. Orlando Nunes de Amorim, pela contribuição no Exame de Qualificação;

À Prof^a Dr^a Rejane Cristina Rocha e, mais uma vez, ao Prof^o Dr. Orlando Nunes de Amorim, pelo “aceite” em participar da Banca de Defesa e pelas valiosas sugestões oferecidas.

Aos funcionários do IBILCE/UNESP, em especial aos pertencentes ao PPG-Letras e àqueles da Biblioteca, pois estavam sempre prontos a atender as minhas solicitações;

Aos companheiros da pós-graduação e do Grupo de Pesquisa “Experiência e Experimentalismo”, pelas conversas e troca de experiências, principalmente ao André, pelas sugestões ao trabalho;

À Tia Ednel e ao amigo Carlos Eduardo, pessoas das letras, que, além de ouvirem as minhas angústias, traziam sugestões importantes, e à Maísa e ao Carlinhos, que mesmo não sendo da área de literatura, ao menos ouviam as minhas palavras sobre a pesquisa;

Às Tias Ana, Antônia, Aparecida, Célia e Márcia, pelas orações e por sempre enviarem energia positiva;

Por fim, a todos os amigos, companheiros de trabalho, e familiares (tios e primos), pelo apoio incondicional, compreendendo-me nos momentos de ausência.

“O homem está na cidade
como uma coisa está em
outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade

mas variados são os modos
como uma coisa
está em outra coisa: [...]”

Poema Sujo- FerreiraGullar
(Buenos Aires, 1975, p. 290)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 — A LITERATURA DE RICARDO RAMOS E O LIVRO CIRCUITO FECHADO	15
CAPÍTULO 2 — “CIRCUITO FECHADO (1) (2) (3) (4) E (5)”: EIXO(S) DE SUSTENTAÇÃO DO LIVRO <i>CIRCUITO FECHADO</i>	33
2.1. Leitura de “Circuito Fechado (1)”	35
2.2. Leitura de “Circuito Fechado (2)”	43
2.3. Leitura de “Circuito Fechado (3)”	48
2.4. Leitura de “Circuito Fechado (4)”	53
2.5. Leitura de “Circuito Fechado (5)”	58
2.6. Os contos “Circuito Fechado” e suas convergências	64
2.6.1. A indefinição da(s) personagem(ns)	64
2.6.2. O nó e o clímax como elementos da narrativa	66
2.6.3. As imprecisões de tempo e espaço.....	68
2.6.4. A problemática do foco narrativo	70
2.7. “Circuito Fechado (1) (2) (3) (4) (5)”... Uma mesma narrativa?	73
CAPÍTULO 3 — O HOMEM E A CIDADE EM CONEXÃO: MARCAS DA EXPERIÊNCIA DO NARRAR À NARRATIVA.....	78
3.1. “Cinema de Arte”	82
3.2. “Asa Branca”	92
3.3. “O Velho na Rua”	98
3.4. A experiência urbana nos três contos analisados: convergências e outros aspectos relevantes	108
CAPÍTULO 4 — ASPECTOS DA EXPERIMENTAÇÃO FORMAL NAS NARRATIVAS	112
4.1. Análise de “Seqüência”	113
4.2. Análise de “Coluna sem Assinatura”	122
4.3. Análise de “Os Passos da Paixão”	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	157
BIBLIOGRAFIA.....	163

RESUMO

Circuito fechado (1972) é uma obra que explora o universo urbano da cidade grande na literatura brasileira contemporânea, por meio da articulação entre os planos temático e formal. O presente trabalho objetiva investigar como se dá a representação do universo urbano em *Circuito fechado*. Para isso, selecionamos um conjunto de narrativas representativas do trabalho de escrita realizado por Ricardo Ramos no livro, abordando, neste conjunto, a representação das relações entre o homem e a metrópole contemporânea sob um prisma que leva em consideração a noção benjaminiana de experiência; o experimentalismo construído por meio da incorporação de traços característicos das linguagens cinematográfica, jornalística e publicitária na escrita literária; e, por fim, a intertextualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade, Experiência, Experimentalismo, Narrativa Brasileira Contemporânea, Representação, Ricardo Ramos.

ABSTRACT

Circuito fechado (1972) is a work which explores the urban universe of the big city in contemporary Brazilian literature, through linkages between the formal and thematic plans. This study investigates the representation of the urban universe in *Circuito fechado*. To this end, a set of narratives have been selected representing the work by Ricardo Ramos. We address the relations between man and the contemporary metropolis, all while considering the notion of experience of Walter Benjamin; the experimentalism constructed through filming, journalistic and advertising languages in literary writing and intertextuality.

KEY WORDS: City, Experience, Experimentalism, Contemporary Brazilian Narrative, Representation, Ricardo Ramos.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho de pesquisa tem como finalidade estudar o universo urbano representado em narrativas selecionadas de *Circuito fechado*, de Ricardo Ramos, levando em consideração, sobretudo, a articulação entre o tema da vivência na cidade grande e a linguagem do escritor. As onze narrativas que constituem o *corpus* desta pesquisa são “Circuito Fechado (1)”, “Circuito Fechado (2)”, “Circuito Fechado (3)”, “Circuito Fechado (4)”, “Circuito Fechado (5)”, “Cinema de Arte”, “Asa Branca”, “O Velho na Rua”, “Sequência”, “Coluna sem Assinatura” e “Os Passos da Paixão” – distintos textos que ilustram o painel multifacetado de personagens que povoam o espaço da cidade grande representada no livro.

A metodologia de abordagem desta pesquisa foi feita em função da leitura dos próprios textos analisados. No processo de leitura crítica das narrativas, analisamos os aspectos formais da obra de Ricardo Ramos, investigando o trabalho com a linguagem realizado por ele, bem como os aspectos temáticos centrados, sobretudo, na representação da vida na modernidade, que, por sua vez, compreende o homem urbano na modernidade com seus respectivos dramas e dilemas. Baseamo-nos, para o desenvolvimento de nossas leituras, no conceito de “experiência” formulado por Walter Benjamin em seus textos “Experiência e pobreza” (1985) e “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1986). As ideias de Walter Benjamin privilegiadas e articuladas à abordagem do *corpus* são, particularmente, as noções de vivência individual e de experiência coletiva, que estão ligadas tanto à narração (o processo ou modo de narrar) como à narrativa (o texto).

A noção de representação se particulariza na abordagem do *corpus*, que se dá, em nosso trabalho, relacionada aos estudos de Renato Cordeiro Gomes (2008) e Tânia Pellegrini (1996, 1999 e 2002), sendo que o primeiro associa a cidade à condição de símbolo das vivências cotidianas e a segunda, em seu conjunto de publicações, estabelece diversos

aspectos da ficção, que inclui principalmente a configuração da prosa ficcional dos anos 70 e 80. Ambos os autores oferecem leituras críticas importantes no que diz respeito à literatura contemporânea, especialmente sobre aquela parte da literatura interessada na representação do universo urbano propriamente dito. Tais estudos também dialogam com a definição das características de uma nova narrativa brasileira própria da contemporaneidade – ideia defendida por Antônio Cândido no último capítulo de *A educação pela noite* (1987), que aponta para uma ficção que “procurou de tantos modos sair das suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios” (CÂNDIDO, 1987, p. 215).

O livro *Circuito fechado* tematiza a(s) trajetória(s) humana(s) na grande cidade, revelando, em suas narrativas, o olhar de Ricardo Ramos para as vivências particulares que as personagens protagonizam neste contexto. Destaca-se, na obra, a relação entre o homem automatizado e a vida urbana ordinária sob o capitalismo na modernidade.

A escrita de Ricardo Ramos ganha expressividade na relação que estabelece com as linguagens do cinema, do jornal, da publicidade, incorporando recursos e procedimentos característicos desses sistemas semióticos na composição das narrativas. Neste sentido, algumas das considerações de Antônio Manoel dos Santos Silva serão relevantes para o desenvolvimento deste trabalho, pois são produto de reflexão sobre a experimentação na literatura brasileira:

Antes de tudo, esses meios e seus respectivos códigos e processos se apresentam nos textos literários narrativos segundo duas condições: como referência do universo do discurso, isto é, como elementos da diegese (tema, contexto, personagem, motivo), ou como operador construtivo. A experimentação se dá conforme a segunda condição. Uma coisa é uma câmera cinematográfica ser referida como instrumento de trabalho de uma personagem-cineasta, e outra, bem diferente, é uma narração literária estar submetida a cortes, fusões e dissolvências (SILVA, 2006, p. 168).

Nossa pesquisa investigará como as narrativas de *Circuito fechado* são linguisticamente construídas, em um trabalho de observação que visa identificar, descrever e

analisar as figuras, a sintaxe, o campo lexical dos textos do *corpus*, e que, naturalmente, interprete os procedimentos utilizados por Ricardo Ramos na construção da vivência do homem urbano contemporâneo, observando quais efeitos de sentido emergem dessa representação da vivência individual das personagens na grande cidade. Abordaremos, pois, o plano temático, constituído pelos diversos motivos, que, “combinados entre si constituem o apoio temático da obra” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 173), em suas articulações com o plano da linguagem na criação literária de Ricardo Ramos. Para citar, aqui, a escritora Elisa Lispector:

Pessoalmente, entendo que tema e linguagem devem interligar-se profundamente. Se a palavra é o instrumento do escritor, a linguagem deve servir-lhe de meio de comunicação e exteriorização do pensamento. É porque o tema, em nossos dias, já não pode ser apenas lúdico – numa época de inquietações sociais, do avanço da tecnologia e de uma tendência crescente à massificação do homem – a linguagem através da qual ele vai externar a sua perplexidade deve, além de fluente e poética, conter a medida exata. A palavra deve ter o peso certo e a tonalidade adequada (LISPECTOR, 1981, s.p).

Notamos, assim, que o plano temático e o plano formal são, na literatura, intimamente associados, e estes dois aspectos, também articulados na escrita de Ricardo Ramos, serão descritos e analisados para a compreensão do livro *Circuito fechado*. Esta dissertação se propõe, também, a oferecer informações que possam servir à realização de futuros estudos sobre a obra de Ricardo Ramos, que é, ainda hoje, pouco estudada no meio acadêmico. Destaque-se, neste campo, a importância dos estudos de Aroldo José Abreu Pinto, que analisou a literatura infanto-juvenil de Ricardo Ramos em sua dissertação de Mestrado (1996) e, também, a crônica do escritor em sua Tese de Doutorado (2004). Aroldo José Abreu Pinto é, ainda, organizador de um acervo de crítica sobre a literatura de Ricardo Ramos, tendo cedido generosamente cópias de estudos fundamentais que muito auxiliaram na produção do presente trabalho.

Na análise das narrativas selecionadas de *Circuito fechado*, investigaremos as relações estabelecidas entre os elementos da narrativa “espaço”, “tempo” e “ação”, que serão importantes para a compreensão do modo como Ricardo Ramos trabalha o plano da linguagem e para o reconhecimento de como tais elementos, articulados, criam uma representação da massificação do homem contemporâneo tal como definido por Hélio Pólvora na contracapa de um dos livros de Ricardo Ramos: “sem rosto e anônimo perante si próprio, despersonalizado por uma engrenagem gigantesca que é a cidade reflexo de uma sociedade de produção e consumo” (PÓLVORA, 1977, *contracapa*). A despersonalização, o anonimato, a trituração do indivíduo pelas engrenagens do maquinismo urbano são aspectos que serão, aqui, tratados como motivos associados à representação do universo das cidades, vinculando-se a uma reflexão sobre a condição humana, aspecto também da literatura de Ricardo Ramos, em que “o lado humano é a grande personagem” (ADONIAS FILHO, 1958, p. 139).

A relação entre o homem e a metrópole contemporânea é um tema comum às narrativas que compõem o *corpus* desta pesquisa, ponto de convergência entre os textos, que registram nada mais do que fragmentos da trajetória e da história de cada uma das personagens, compondo, desse modo, um mosaico de percursos individualizados que, a partir de espaços e tempos distintos, remete ao coletivo, captando, pela representação literária, a experiência de personagens anônimas que integram o maquinismo urbano e são, por ele, vitimadas. As narrativas de *Circuito fechado* caracterizam-se por uma escrita inovadora, fazendo parte de uma possível ou suposta “segunda fase” da literatura de Ricardo Ramos, marcada sobretudo pelo experimentalismo formal.

Feitas uma primeira apresentação de nosso trabalho de pesquisa e uma primeira contextualização do *corpus* que o constitui, passemos à apresentação das partes constitutivas do presente trabalho de pesquisa. Levando em consideração a curta extensão das narrativas

descritas no Capítulo 2 e 4, as disponibilizamos no corpo da dissertação, com o objetivo de facilitar o acesso do texto aos leitores.

O primeiro capítulo – “A literatura de Ricardo Ramos e o livro *Circuito fechado*” – compreende uma breve biografia literária de Ricardo Ramos, abordando aspectos de sua fortuna crítica, a identificação de tendências e características de sua literatura e uma sucinta contextualização do livro *Circuito fechado*.

O segundo capítulo – “Circuito Fechado (1) (2) (3) (4) e (5): Eixo(s) de sustentação do livro *Circuito fechado*” – tem como objetivo analisar o que consideramos as principais narrativas do livro, de modo a destacar a relação entre o homem e a cidade em cada um de tais textos, registrando, por meio da análise das personagens, do espaço, do tempo e dos demais elementos da narrativa, a presença de um eixo formado pelos cinco textos homônimos que são distribuídos ao longo do livro; eixo, este, que ilustra ações e reações da(s) personagem(ns) em sua vivência ordinária no contexto urbano, captando, com isso, traços de uma experiência mais ampla e, portanto, universal.

O terceiro capítulo – “O homem e a cidade em conexão: marcas da experiência do narrar à narrativa” – compreende a descrição e as análises das narrativas “Cinema de Arte”, “Asa Branca” e “O Velho na Rua”, dando maior ênfase, conforme o título do capítulo sugere, aos motivos associados ao silêncio, ao isolamento, à solidão, à incomunicabilidade e ao desencontro, que estão intimamente associados, à experiência urbana, marcando-se por um tom melancólico.

No quarto e último capítulo – “Aspectos da experimentação formal nas narrativas” – estudamos “Sequência”, “Coluna sem Assinatura” e “Os Passos da Paixão”, atentando, desta vez, ao diálogo dos textos com outros sistemas semióticos (cinema, jornalismo e publicidade) e ao diálogo intertextual – procedimentos que contribuem de forma significativa para a

experimentação literária de Ricardo Ramos, vinculando-se à representação do universo urbano.

Por fim, nas Considerações finais, estabelecemos um “fecho” à reflexão desenvolvida, destinando-a a apreciação dos interessados no tema abordado e na obra do escritor Ricardo Ramos.

CAPÍTULO 1 – A LITERATURA DE RICARDO RAMOS E O LIVRO *CIRCUITO FECHADO*

O intuito deste capítulo não é tornar pública mais uma biografia de autor e nem fazer um estudo sistemático da crítica existente sobre *Circuito fechado*, mas situar para o leitor, em poucas páginas, a literatura de Ricardo Ramos, destacando, sobretudo, a relação entre a representação da cidade e a produção literária do escritor e, por fim, contextualizar o livro privilegiado de que foram extraídas as narrativas que compõem o *corpus* deste trabalho de pesquisa.

Ricardo de Medeiros Ramos (1929-1992), natural de Palmeira dos Índios, Alagoas, filho do consagrado escritor Graciliano Ramos, graduou-se em Direito, mas, como o pai, tornou-se escritor. Paralelamente à literatura, exerceu várias outras funções, trabalhando como jornalista, professor universitário, tornando-se, também, influente no meio publicitário.

Segundo Ladeira:

Através da obra de Ricardo vê-se o traçado de sua vida, o caminho reto, sem hesitações, em direção à arte de escrever. Dividia-se entre inúmeras atividades, batalhando, como tanto de nós, a sobrevivência. Mas procurava exercer as mais próximas de sua expressão maior: o poder de criar, escrevendo. Assim, estava sempre dentro da literatura, seu eixo, seu modo de entender a vida. [...] Chefiando redações, em agências de propaganda, ou dando aulas em faculdade, Ricardo procurava passar, da maneira mais aberta e competente, essa arte de armar o texto, podar, valorizar, perceber o ritmo melhor, a força da frase, suas várias possibilidades, mesmo sabendo que isso se ensina, mas só raros aprendem (LADEIRA, 1995, p. 116-118).

O escritor alagoano foi contemplado com diversos prêmios literários por sua obra, valendo-se, nos textos, de técnicas pertinentes às suas diferentes áreas de atuação – o que singulariza seu trabalho, marcando-o com traços significativos da experiência humana no contexto das grandes metrópoles. Sua obra literária contempla os seguintes títulos:

– **Contos:** *Tempo de espera* (1954), *Terno de Reis* (1957), *Os desertos* (1961), *Rua desfeita* (1963), *Matar um homem* (1970), *Circuito fechado* (1972), *Toada para surdos* (1978), *Os inventores estão vivos* (1980), *O sobrevivente* (1984), *Os amantes iluminados* (1988), e *Estação primeira* (1996) — o único voltado à literatura infanto-juvenil. Outras coletâneas de contos já publicados anteriormente: *10 contos escolhidos* (1983), *Entre a seca e a garoa* (1998) e *Os melhores contos* (1998);

– **Romances:** *Memória de setembro* (1968) e *As fúrias invisíveis* (1974);

– **Novelas:** *Os caminhantes de Santa Luzia* (1959), *Desculpe a nossa falha* (1987), *Pelo amor de Adriana* (1989) e *O rapto de Sabino* (1992) — sendo as três últimas voltadas ao público infanto-juvenil;

– **Memórias:** *Graciliano: retrato fragmentado* (1992).

– **Escritos sobre propaganda:** *Do reclame à comunicação: pequena história da propaganda no Brasil* (1970), *Contato imediato com propaganda* (1987) e *200 anos de propaganda no Brasil* (1995).

Circuito fechado (1972), objeto de estudo deste trabalho, foi incluído, em determinadas abordagens críticas, em uma possível ou suposta “segunda fase” de produção ficcional de Ricardo Ramos, marcando, assim, características da obra do escritor, que, pela escrita e pelo tema, o vinculam ao universo da cidade grande, principalmente pelos procedimentos de linguagem utilizados para a construção do texto literário.

Antes de abordar propriamente do livro *Circuito fechado*, tracemos o percurso que levou uma parte da crítica literária a enquadrar o livro dentro de uma possível “fase” do projeto literário de Ricardo Ramos.

Os posicionamentos críticos, consultados ao longo desta pesquisa, incluem recortes de jornais com depoimentos do próprio escritor e comentários de críticos como Fábio Lucas

(1984) e Hélio Pólvora (1971), que apontam a existência de duas “fases” na sua obra adulta. A fase inicial, chamada por parte da crítica, de “primeira fase”, é marcada pela referência regional e é mais aproximada do trabalho literário de seu pai, Graciliano Ramos, compreendendo livros de contos como *Tempo de espera* (1954), *Terno de Reis* (1957) e *Os desertos* (1961), além da novela *Os caminhantes de Santa Luzia* (1959). Nessa “fase” as obras “pegam o Nordeste como original ou provinciano, a grande cidade mais como subúrbio” (RAMOS, 1979, p.7).

Entre as chamadas “primeira fase” e a “segunda fase”¹, houve a publicação de *Rua desfeita* (1963), que, segundo o próprio escritor, é “um livro de passagem”, pois mesmo não reconhecido como de “segunda fase”, já manifesta traços de um cenário urbano registrado por um trabalho de linguagem “visivelmente experimental” (RAMOS, 1979, p.7). Este livro de contos foi considerado, também, como “Um livro de crise” (LINS, 1965, s.p), conforme bem exemplificado no conto “O Carneiro”, que apresenta cenas de um pai que, a caminho de uma praça com seu filho, num domingo, reflete sobre as lembranças que fazem retornar, por meio da memória, vinte anos atrás, em um tempo em que o bairro, pelo qual caminham, ainda não existia. “O Carneiro” apresenta, por um lado, um pai que rememora um velho domingo, o mar, a praia, os jardins, as crianças em volta do coreto, e, por outro, um filho que diz ao seu pai que está cansado. O pai, que pega o filho nos braços, dizendo-lhe que todo o cenário mudou. Ao avistar um carneirinho e mostrá-lo para seu filho relembra da fazenda em que viveu e de um carneiro bem diferente daquele com que o filho brincava: o da fazenda lembrada pelo pai era chamado de “Mimoso”, era grande e gordo, de curvos cornos. O outro, com que se deparam no passeio, era um carneiro de aluguel, sujo e, talvez, faminto, liso de chifres. Segundo Lins: “Dissemos que ‘O carneiro’, de um modo indireto e como ocasional, representa uma espécie de opção entre dois mundos” (LINS, 1965), remetendo a 55

¹ RAMOS (1979); PÓLVORA (1971) e LUCAS (1984)

fases diferentes da vida da personagem – em um livro que também é considerado como “de transição”.

A “segunda fase” da produção literária de Ricardo Ramos iniciou-se com a publicação de *Matar um homem* (1970), livro de contos em que os temas regionais cedem espaço à temática urbana, que vai além de uma descrição física dos ambientes, marcando uma cidade que *fala* pelos procedimentos da linguagem. Nele, o escritor “deslocou sua ficção do tema nordestino, que parece esgotado na sua obra como fonte de sugestões, para a aventura mais ampla da personagem desenraizada” (PÓLVORA, 1971, p. 28). A forte descrição e as exterioridades “são influenciadas pela observação do narrador, afetadas pelo seu estado de ânimo, pela atmosfera peculiar das situações em desenvolvimento – e, nesse caso, se iluminam, se transfiguram, adquirindo contornos que as projetam em terceira dimensão” (PÓLVORA, 1971, p. 29). Os cortes, a fragmentação e a segmentariedade ganham ainda mais relevo nesta etapa de composição de escrita do escritor alagoano, marcando uma nova maneira de escrever em que o narrador sofre profundas alterações.

Vejamos outras considerações de Hélio Pólvora acerca deste livro considerado como início de uma nova fase na literatura de Ricardo Ramos:

No seu novo livro, *Matar um Homem*, composto de 12 contos, apenas dois, isolados no fim das páginas como últimos acordes de uma seqüência mais remota, se referem diretamente ao Nordeste ficcional de *Terno de Reis*– mas é um Nordeste revisitado com uma “sensação de estranheza, um sabor próximo entre distâncias” (PÓLVORA, 1971, p. 28).

Nessa “segunda fase”, após a publicação de *Matar um Homem*, Ricardo Ramos publicou também *Circuito Fechado* (1972) — aqui em análise — e livros como *As Fúrias Invisíveis* (1974) e *Toada para Surdos* (1977), considerados, todos, como obras em que a literatura do escritor alagoano se volta mais para as experimentações de linguagem. Estas obras, coincidentemente publicadas quando Ricardo Ramos fixou residência em São Paulo, registram a cidade por meio de fragmentos, estabelecendo uma associação entre a vivência

humana e a metrópole contemporânea. Estes livros também evidenciam um grande domínio da escrita pelo escritor, apresentando um narrador que supera os limites de “contador de histórias” regionais, a maioria das personagens marcadas pelo anonimato e a presença de *flashes* de uma realidade condizente com “o gradativo abandono das reminiscências alagoanas, a transição urbana do Rio de Janeiro e o mergulho, de cabeça [pelo escritor], no asfalto de São Paulo” (MEDINA, 1984, p. 9- colchetes nossos).

Classificar a obra de Ricardo Ramos é uma tarefa difícil, tendo em vista a amplitude de seu trabalho seja no romance, seja no conto, bem como o seu estilo pessoal e o seu modo de narrar. Numa tentativa de classificação², o crítico Hélio Pólvora (1971) enquadra como ficção de caráter “documental” a produção literária da “segunda fase” de escrita. Esta classificação é ratificada por Antonio Hohlfeldt (1981) com a expressão “sócio-documental”³, elaborada com base no fato de que tal literatura “tingiu-se sobretudo da coloração de denúncia social tão necessária em uma pátria subdesenvolvida e precariamente posta em seus próprios pés, devido às grandes distâncias que medeiam suas classes sociais” (HOHLFELDT, 1981, p. 184). Tal pressuposto de classificação destaca a relação da obra de Ricardo Ramos com o seu contexto de publicação, provando que o fenômeno artístico e literário não é isolado do mundo.

Alguns comentários críticos sobre a escrita de Ricardo Ramos assinalaram, como fez o próprio escritor, que não apenas o temário de sua literatura sofreu alterações ao longo do tempo, mas, também, a sua forma de composição escrita e o seu modo de olhar o mundo se modificaram. Afirma Ricardo Ramos:

² Aroldo José Abreu Pinto (1999) aponta a existência de uma classificação das obras de Ricardo Ramos adotada por Pólvora (1971): “Um último fato que merece destaque no ensaio de Pólvora é a classificação dos contos de Ramos segundo suas características mais marcantes. Para Pólvora, os primeiros contos inserem-se em uma fase dita “regional”, enquanto que os demais caracterizam uma segunda fase do autor, em que a realizada próxima e desmistificada é utilizada como “documento” (PINTO, 1999, p. 40).

³ “Ricardo Ramos estreou fixando tipos regionais do Nordeste. Contudo, logo depois sua atenção voltava para os ambientes citadinos, passando no conjunto de oito livros de contos publicados até o momento – além de alguns romances, a realizar um verdadeiro inventário da burguesia brasileira, suas frustrações, suas eventuais resistências e, sobretudo, mostrando que por trás de todas as superfícies capas de solidez, frieza e automatismo, alguns homens continuam humanos, difundindo a humanidade” (HOHLFELDT, 1981, p. 187).

Entre esses dois tempos literários, está claro que a minha língua mudou. E com os novos temas e personagens, com outras paisagens e atmosferas, mudaram também a arquitetura, o ritmo, a simetria do que escrevo. O importante, portanto, é que houve uma sensível modificação dentro de mim, na minha maneira de ver as pessoas, as coisas, a arrumação delas no mundo ou o que podem significar (RAMOS, 1979, p. 7).

Essa afirmação de Ricardo Ramos, que comprovamos pelas avaliações de seus críticos, revela um amadurecimento do escritor em relação ao ato de escrever nas obras de “segunda fase”, manifesto não apenas pela diversificação de seus temas, mas, principalmente, pela configuração de novos modos de narrar. *Circuito fechado* é uma grande prova disso, consolidando a ideia de uma “segunda fase” de produção escrita de Ricardo Ramos, singularizando o seu trabalho de escritor por meio das articulações estabelecidas entre temas e formas que, juntos, não apenas narram a cidade, mas também fazem-na *falar*.

As coletâneas *10 contos escolhidos* (1983) e *Entre a seca e a garoa* (1998) também sugerem, pela seleção de contos, uma tendência em separar a obra do escritor em “fases”. Fábio Lucas, ao descrever sobre uma seleção de dez contos escolhidos da “segunda fase” de Ricardo Ramos, assim afirma:

Além do amadurecimento da linguagem, que se revela no seguro domínio das palavras, na severa sintaxe narrativa e no sereno **domínio do campo experimental**, podemos notar uma opção formal e conteudística. Os contos desta seleção dizem de um Ricardo Ramos voltado para a **temática urbana**, regida pelas leis do capitalismo, da competitividade violenta, da marginalização sistemática, e orientada por técnicas de propaganda que buscam o condicionamento da conduta humana (LUCAS, 1984, p. 10-grifos nossos).

É importante conhecer a “primeira fase” de Ricardo Ramos para se compreender as mudanças temáticas e formais ocorridas na sua literatura, especialmente, com a publicação de *Circuito fechado*. Na coletânea intitulada *Entre a seca e a garoa*, publicada pela editora Ática, há uma seleção de contos, abordando tanto aqueles considerados pertencentes à sua “primeira fase” como aqueles mais ligados à “segunda fase”. Das treze narrativas apresentadas pela

coletânea, quatro delas – “Trivial Variado”, “A busca do silêncio”, “Dias e noites de Sandra” e “Brava gente” – foram extraídas de publicações posteriores a *Circuito fechado* e três delas pertencem ao próprio livro – “Circuito Fechado (1)”, “Asa branca” e “O caminho para Interlagos” –, sendo a primeira e a segunda narrativa analisadas, respectivamente, no segundo e no terceiro capítulos do presente trabalho. As outras seis narrativas da coletânea – “Mestre Pipa” e “O circo” (do livro *Tempo de espera*); “Terno de Reis” (do homônimo); “Ribeira Turva” (do livro *Os desertos*); e “O carneiro” e “As redes” (do livro *Rua desfeita*) – são todas da “primeira fase”, anteriores à publicação de *Circuito fechado*.

O título do livro – *Entre a seca e a garoa* – também ratifica uma separação da obra do escritor Ricardo Ramos em “fases”. A leitura de algumas das narrativas da coletânea *Entre a seca e a garoa*, que figuram entre as mais importantes da obra anterior a *Matar um homem e Circuito fechado*, nos revela que os vários temas abordados pelo escritor convergem, de alguma maneira, para a representação do drama humano de personagens enraizadas que constituem a sua “primeira fase” de escrita:

1) As opressões socioeconômicas e a pressão psicológica em *Tempo de espera* (1954), significativamente explorados em contos como “O Circo”. Vejamos: em um domingo, uma família resolve ir ao circo para se divertir. O espetáculo, o qual desejavam que fosse bastante divertido, torna-se desinteressante e, mesmo bárbaro, aos olhos da protagonista Laura, a filha, ainda jovem, que chama a atenção de todos para os maus tratos aos animais ali explorados. Os comentários do pai – ironicamente chamado de “Cordeiro” –, que ora apoia as ideias da filha, ora a repreende, denota alguém que, mesmo indignado, não consegue relacionar os fatos observados à sua própria vida. Isso faz Laura avaliar a posição social e a profissão de seu pai e estabelecer uma relação do país como um local de barbárie, onde as classes subalternas são tratadas como os animais do circo: “Imaginava seu Cordeiro no escritório, enérgico, forçando os homens a um trabalho desumano. Impiedoso, brutal. [...] E os operários doentes, curvados,

suando. Ainda falava na Sociedade Protetora os Animais. Era cinismo. Só faltavam coleiras, chicotes e cordões” (RAMOS, 2004, p. 37-38). O conto prossegue a partir das reflexões de Laura e de sua indignação diante do que aquela corriqueira tarde de domingo lhe revelou acerca do mundo ao seu redor, (re)afirmando a problemática social como uma extensão da problemática humana;

2) A memória pessoal, a evocação do tempo e a referência regional ao Nordeste em *Terno de Reis* (1957), significativamente explorados por meio de personagens que recordam momentos vividos em suas terras natais. No conto homônimo, deparamo-nos com a história de Severino, personagem simples que recorda, entre muitos episódios, uma tradicional festa de Reis, sintetizando os costumes e as tradições culturais nordestinas: “– Pois na minha terra hoje é dia de um festão. Com música de charanga, muita dança e muita cantiga. Uma beleza, mesmo” (RAMOS, 2004, p.70);

3) O regionalismo e a exploração das características físicas das personagens abordados em primeiro plano em *Os desertos* (1961), como se observa no conto “Ribeira Turva”: “Ladrão de cavalo era o inferno pior. Nem cangaceiro sabia tantas artes, nem coisa de política dava tantas voltas” (RAMOS, 2004, p. 17). Neste conto, o fio da narrativa se encontra na perseguição de um fugitivo por alguns militares, que o capturam, após uma longa perseguição, próximo a um rio. As impressões, no conto, são dadas a partir da ótica do Tenente Malheiros, incumbido de vigiar o perseguido até o momento de sua execução. No desenrolar da narrativa, o tenente passa a nutrir uma estranha afeição e admiração pelo prisioneiro, por causa da força e da coragem demonstradas e, também, da semelhança do homem capturado com seu próprio pai: “Tenente Malheiros estava achando aquilo bonito, se admirando e gostando do infeliz, quando sentiu um baque por dentro, bem dentro, mexida de coração descompassando. [...] Então era isso, aquela parecença, que vinha bulindo com ele” (RAMOS, 2004, p. 23). Segundo Santos, “O tenente Malheiros desgrudando a consciência,

peça por peça, diante daquele condenado a cavar a própria sepultura, é um exemplar impressionante do homem típico do Nordeste” (SANTOS, 1961, s.p); e

4) O legado cultural, em sentido amplo, que é transmitido de geração a geração, numa tradição anterior à da ordem produtiva do capitalismo, e que é exemplificado pela vida da personagem em *Rua desfeita* (1968), com “As redes”. No conto, é narrada a história de um homem que fazia redes e que aprendera o ofício de trançar as malhas com seu pai e seus avós: “Era um homem que fazia redes. De menino aprendera o ofício, vendo o pai que trançara malhas, sentado ao portal do alpendre. Ainda mais recuada estava a figura do avô, deslindando as franjas de uma varanda branca” (RAMOS, 2004, p. 43). Ele buscava fazer a tarefa com perfeição e o que lhe importava, de fato, era fazer o seu trabalho. Um desejo, aos poucos, ia se definindo: queria um aprendiz, mas não tinha filho. Certo dia, observando o pequeno vizinho, achou-o esperto e perguntou-lhe se queria aprender o ofício. O menino ficou alegre, e aceitou. Assim, foi mostrando-lhe cada fase do trabalho, e, conseqüentemente, o rapaz aprendeu rápido: “Vinha aprender. No outro dia, começou. E ao mostrar-lhe cada fase do trabalho, o homem se admirava de encontrar a palavra exata, ele que nunca falara a ninguém do seu ofício” (RAMOS, 2004, p. 50). Os meses correram e a surpresa foi grande quando o rapaz lhe mostrou a sua primeira rede. Houve correção de alguns defeitos, mas aprovando o trabalho em determinado momento, o protagonista dobra a rede, passa o braço no ombro do rapaz e vão trabalhar juntos. “E através daquele homem que fazia redes [...] refletem-se a seriedade, e mesmo a austeridade que tem sido o traço dominante de Ricardo Ramos” (LINS, 1965).

As narrativas citadas, cada uma de um determinado livro de contos anterior a *Matar um homem* e a *Circuito fechado*, atestam a qualidade do trabalho de Ricardo Ramos, que põe em relevo, na exploração de personagens mais enraizadas, a concisão da linguagem e a projeção dos dramas humanos individuais de suas personagens para o primeiro plano da

narrativa. São, ainda, em conformidade com a suposta ou possível “primeira fase” de escrita do escritor, histórias de narradores que se aproximam de contadores de histórias, apresentando causos regionais de protagonistas identificados por um nome, que mantém contato com outros personagens secundários, em uma escrita em que ainda não se inauguram profundos cortes e também não se apresenta significativos diálogos experimentais. Amaral Santos, ao citar os primeiros livros de Ricardo Ramos, especialmente *Os desertos*, afirma: “Eis uma amostra de plasticidade e sobriedade desse estilo que torna inconfundível o nome de Ricardo Ramos como narrador seguro, simples, direto, sem extravios e divagações inúteis” (SANTOS. 1961, s.p).

A obra posterior a *Circuito fechado*, e, sobretudo, aquelas publicadas a partir da década de 80, não será aqui analisada, exceção feita às coletâneas de contos já citadas, que traziam narrativas de décadas anteriores. No entanto, notamos que as últimas obras abarcam os diversos gêneros literários, produzindo, em seu período de produção, o conto, a novela, o romance, e diversas crônicas publicadas em jornal.

Um único ponto a ser registrado sobre a produção literária de Ricardo Ramos após os anos 80 é que ele deixa escritos sobre propaganda, e, também, elabora um livro de homenagem póstuma ao seu pai, Graciliano Ramos, intitulado *Graciliano: retrato Fragmentado*, que foi muito elogiado pela crítica literária, pois além de ser uma referência no trabalho de “memórias”, apresentou a relação entre Ricardo e seu pai. *Graciliano: retrato Fragmentado* reitera o projeto literário de um escritor que se caracteriza por ser capaz de mobilizar várias formas de escrever, revelando-se preocupado em desenvolver um trabalho formal com as palavras por meio de uma estrutura fragmentária:

Ricardo encontrou para o livro, entretanto, a estrutura mais certa, essa fragmentação que tão bem desenvolveu em algumas de suas obras: a unidade aparecendo como em mosaicos, formando flagrantes que documentam fatos e comunicam emoções de forma direta, o escritor trabalhando num instante pleno de posse, ele e tudo o que fez antes em outros livros, neste se expondo,

se simplificando e realizando, sabendo a que veio como sempre soube (LADEIRA, 1995, p. 114).

Retomando e concluindo a ideia das chamadas “fases”⁴, que seriam marcas de uma produção ficcional do escritor sobretudo até a década de 70 do séc. XX, notamos que a literatura de Ricardo Ramos, quando observada sobretudo por seus livros de contos do período aqui compreendido, aponta para um percurso que tende a ilustrar uma passagem do espaço que passa do regional ao citadino, com as metáforas da “seca” (referência ao regional) e da “garoa” (referência ao urbano), aliadas a um trabalho de escrita voltado à abordagem do drama individual de seus personagens, erguido sobre um fundo social problematizado em sua estrutura e em seus impasses, implicando uma escrita que se torna mais experimental na passagem da chamada “fase regional” para a chamada “fase urbana”, incorporando, no texto literário, a radicalidade do fragmento, da frase curta, da economia de signos e das referências urbanas de uma cidade que ganha voz com os traços das linguagens cinematográfica, jornalística e publicitária. No entanto, também não podemos estabelecer uma regra fixa com base em poucos estudos de crítica sobre este assunto: apesar de *Circuito fechado* estar inserido em uma suposta “segunda fase” e de reconhecermos, nela, a partir das narrativas que serão aqui estudadas, uma relação entre o homem e a metrópole contemporânea, a parca fortuna crítica existente sobre o trabalho do escritor não é suficiente, ainda, para abarcar o

⁴ Apesar da classificação em “fases” da literatura de Ricardo Ramos, José Paulo Paes (1990), afirma, ao se referir ao livro *O sobrevivente*, que Ricardo Ramos faz uma “literatura descalça”, metáfora que pretende sintetizar uma definição para a ficção literária do escritor, afirmando-a como sendo livre de “classificações fechadas”, por ser difícil o seu enquadramento em uma posição determinada, principalmente pelas armadilhas e “truques de ofício” decorrentes da habilidade no seu trabalho com a linguagem: “Mais justo seria chamar-lhe descalça, tal a leveza do seu passo, que mal se percebe. Isso não que dizer que seja incharacterístico; o seu trânsito, porém, é tão discreto e firme, que não chama a atenção sobre si” (PAES, 1990, p. 125). Aroldo José Abreu Pinto (1999) também citou José Paulo Paes (1990), valendo-se da expressão “literatura descalça” para fazer referência à literatura de Ricardo Ramos, em especial ao estudo da literatura juvenil do escritor: “Embora a produção ficcional de Ricardo Ramos apresente características comuns entre si e a despeito de sua literatura “juvenil” ter sido publicada em uma série editorial, a versatilidade de estilo desse escritor não permite que se deduzam de suas narrativas jovens fórmulas, receitas ou “presepadas”, como acontece com escritores que enveredam por esse gênero e acabam por repetir exaustivamente os mesmos temas e procedimentos, seja porque tenham obtido sucesso com o primeiro livro, seja porque se submetem às prescrições e determinações do mercado editorial” (PINTO, 1999, p. 178).

conjunto de aspectos que devem ser levados em consideração para determinação de “fases” da literatura do escritor.

Assim, é evidente que reconhecemos que Ricardo Ramos, em *Circuito fechado*, apresenta um livro em que temas e formas *desenham* o universo urbano, em uma cidade que *fala* por meio de sua escrita, mas seria redutor rotulá-lo, tendo em vista a amplitude de sua obra. Assim, não podemos afirmar, sobretudo por seus contos, que as “fases” possam ser consideradas como algo fixo na literatura do escritor, não podendo ser reconhecidas, portanto, como determinantes de seu trabalho. São apenas uma forma de leitura que traduz fortes tendências que podem ser confirmadas ou negadas na singularidade de cada texto literário.

Estudando, ainda, as publicações de Ricardo Ramos da década de 70, notamos que os títulos dos livros de contos do escritor têm o mesmo nome de uma das suas narrativas, geralmente a principal e mais divulgada delas. Isso aconteceu, por exemplo, em livros como *Matar um homem* (1970), ocupando destaque em *Circuito fechado* (1972) e sendo um procedimento reiterado em *Toada para surdos* (1977), ratificando, pois, uma outra característica do autor na composição de seus livros que já se manifestava em suas primeiras obras. Segundo Antônio Hohlfeldt: “Ricardo compõe cada livro fortemente marcado por um tema central, que em geral acha-se claramente exposto no conto que dá título a cada um dos volumes” (HOHLFELDT, 1981, p. 188). Esta estratégia confere, portanto, unidade aos livros projetados pelo escritor.

O livro *Circuito Fechado* foi escrito em 1972, ano que integra um período em que o Brasil viveu uma das fases mais duras do regime militar, além de marcar, também, a passagem definitiva do Brasil para país em que os contingentes populacionais concentram-se nos núcleos urbanos. A urbanização e o universo das grandes metrópoles se expandem, afetando a vida e o cotidiano das cidades médias e pequenas, que passam a subordinar-se ao

ritmo de produção, ao consumo industrial, à velocidade, à fragmentação do cotidiano, à máquina e à mercadoria segundo as coordenadas do capitalismo.

Vejamos, agora, em uma entrevista para o jornal *O Estado de S. Paulo*, como Ricardo Ramos situa o livro *Circuito fechado*, levando em consideração o ponto de vista dos gêneros textuais:

Recentemente, falando sobre meu último livro – Circuito Fechado – quando me perguntaram como o localizaria, não foi tão difícil dar referências. Esse livro, que pretende ser uma sucessão de contos sobre a cidade grande, mais precisamente São Paulo, procurou uma linguagem compatível com a problemática urbana em termos de hoje (RAMOS apud SQUEFF, 1973, p. 3).

O conto sempre foi uma preferência de Ricardo Ramos, e, na literatura contemporânea, ganhou novas formas e expressões, sobretudo na segunda metade do século XX, em que a experimentação formal foi valorizada, o que marca o gênero também nos anos 60-70. A década de 70 foi, no Brasil, marcada por intensas transformações sociais, políticas e culturais, caracterizando-se, também, pela repressão política e pela censura à imprensa e às artes e, assim, o ano de publicação do livro (1972) insere-se na época da ditadura militar em um “período de ápice da falta de liberdade, com censura e perseguições, anos de muita resistência, principalmente por parte dos intelectuais, estudantes e artistas” (ABREU; PINTO, 2010, p. 49). Segundo Tânia Pellegrini:

os anos 70, na verdade, iniciaram-se com o AI-5, em 68, e terminaram com a anistia e a “abertura”, em 79, caracterizando-se, assim, como um período francamente marcado pela militarização do Estado e por todas as conseqüências resultantes desse fato para a vida econômica, política, social e cultural do país (PELLEGRINI, 1996, p. 5).

As modificações impostas ao país no período militar vincularam-se a um projeto que articulava desenvolvimentismo, modernização e autoritarismo (industrialização, crescimento acelerado das cidades como consequência do êxodo rural, congelamento de salários, consolidação e expansão dos *media* e da indústria cultural, abertura do país ao capital

estrangeiro, supressão do estado de direito e das liberdades civis, inflação). Segundo Tânia Pellegrini, o êxodo rural fez com que se inchassem as cidades, marginalizando um grande número de pessoas, que, aglomeradas nas periferias destes grandes centros urbanos, não puderam usufruir as oportunidades oferecidas pela própria cidade “sobretudo por meio da publicidade e dos meios de comunicação de massa” (PELLEGRINI, 2002, p. 367). Com isso, por um lado, a cidade, e particularmente a cidade grande, passa a ser vista como o espaço privilegiado para a transformação da vida. No entanto, por outro lado, as contradições impostas pela urbanização, na ordem capitalista, nivela o homem à condição de mercadoria, tomando “o indivíduo como instrumento, reduzindo as relações humanas a poucas brechas do cotidiano” (FARIA; MENEGHETTI, 2002). O ser humano, aí, se torna anônimo, coisificado, perdido em meio à velocidade, à fragmentação do cotidiano, às ações da indústria cultural.

Ricardo Ramos registrou, em suas narrativas, os tipos de vivências que caracterizam a inserção do homem nas grandes cidades e no contexto de modificações políticas, sociais e culturais ocorridas, no Brasil, entre os anos 60 e 80, fazendo tal registro por meio de uma escrita essencialmente experimental e pela construção de personagens que são vitimadas pela pressão e opressão do tempo e do espaço em que habitam. Na década de 70 a literatura urbana no Brasil se consolidou, uma vez que segundo Andrade (2001), as cidades já haviam ganhado uma posição significativa na prosa brasileira desde a época dos autores pré-modernistas. O que precisa ficar claro, no entanto, é que a cidade, em Ricardo Ramos, ganha outra representação, pois não se baseia apenas em um simples projeto de modernização marcado por descrições de um determinado ponto de vista físico, geográfico, social ou cultural. A cidade ganha dinamismo como símbolo, sendo textualizada pela representação, construída pelos próprios procedimentos de linguagem e pelos motivos associados ao temário próprio do universo urbano das grandes cidades. Pode-se dizer, baseado nas considerações de Renato Cordeiro Gomes, que, na literatura de Ricardo Ramos,

O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade não enquanto numa descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade (GOMES, 2008, p. 24).

Antes, ainda, de passarmos à nossa análise do *corpus* de textos selecionados do livro, vamos nos deter, brevemente, na apresentação de outra parte de sua fortuna crítica aqui pesquisada⁵. A produção crítica consultada sobre o livro *Circuito fechado* compõe-se de informações de diversos textos, que, na maioria dos casos, fazem parte de suplementos literários de jornais da época. Destacam-se, aqui, entrevistas como “O personagem é Ricardo Ramos” (1972), publicado em *A Tribuna*, “Ricardo Ramos em Circuito Aberto” (1973), publicado em *O Estado de S. Paulo*, e “Ricardo: a árvore dos Ramos”(1973), publicado no *Diário de Notícias*. Há, também, vários textos e notas, digamos, publicitárias, tais como “Novo livro de Ricardo Ramos” (1973), de Guido Guerra, “Circuito Fechado” (1973), de Oswaldo Lopes de Brito, publicado no *Diário da Manhã* e “Os autores nacionais” (1973), de Remy Gorga, e, há, ainda, artigos produzidos, entre eles: “A arte do conto em 30 lições” (1973), em que Esdras de Nascimento, numa publicação do *Jornal do Brasil*, estabelece relações entre as narrativas do livro, sobretudo no que diz respeito ao campo temático, e *Bilhete a Ricardo Ramos* (1973), artigo de Torrieri Guimarães que se utiliza da linguagem figurada para explicar o sentido de *Circuito fechado*, sendo uma tentativa de definição do livro recém-lançado.

Circuito fechado é, portanto, um livro-chave para se compreender alguns aspectos da representação do universo urbano na produção literária de Ricardo Ramos, sendo considerada uma de suas obras mais conhecidas. O painel multifacetado envolvendo a cidade, o homem, e

⁵ As informações obtidas pelos recortes de jornais gentilmente fornecidos pelo Acervo do escritor Ricardo Ramos, organizado e coordenado pelo Prof. Dr Aroldo José Abreu Pinto (UNEMAT – MT), serviram como um instrumento indispensável para a compreensão do livro *Circuito fechado* e para a elaboração deste trabalho de pesquisa.

seus dramas, marca o livro, englobando direta ou indiretamente todas as trinta narrativas que o compõem, que vão de “O Terceiro Irmão”, passando pelos cinco contos homônimos, e terminando com o conto “Os Passos da Paixão”. Segundo Guido Guerra:

sem a quebra do artesanato e sem a perda da poesia, Ricardo Ramos em “Circuito Fechado” [sic], coloca em discussão temas da atualidade como “o irmão mais velho” que denuncia o irmão mais moço e este foi condenado à morte por crime de opinião; o homem que morreu de fome depois da farrá; o filho que era igual ao pai; o gênio do som que descobriu a importância do sintetizador; o marido que flagrou a mulher com o amante na hora H (GUERRA, 1973- colchetes nosso).

O presente trabalho, entretanto, em seus próximos capítulos, limitar-se-á a investigar apenas um *corpus* constituído por onze das narrativas do livro, destacando, nelas, uma das preocupações de Ricardo Ramos: a vivência humana de personagens imersas na cidade grande, caracterizadas pelos choques e fraturas que constituem o cotidiano urbano. As narrativas de *Circuito fechado*, portando, cada qual com seus procedimentos, contribuem para formar um desenho da paisagem e dos conflitos protagonizados pelo homem urbano, configurando temas e formas que exploram a vida automatizada, a solidão, a incomunicabilidade, o desencontro, a fragmentação e a alienação, aspectos captados literariamente a partir das (re)ações das personagens, de sua subjetividade moldada pelo maquinismo, pelo automatismo, pela velocidade, pelos valores e práticas derivados da mercantilização do mundo.

Apesar do distanciamento no tempo e de se tratar de dois projetos diferenciados em sua visão sobre cidade, *Circuito fechado*, no plano formal, assim como boa parte das obras de Ricardo Ramos, apresenta certas semelhanças com o trabalho na produção literária de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, carregando traços experimentais que têm raiz nas inovações modernistas.

O movimento de 22 propôs uma nova linguagem, na poesia e na prosa. Enquanto proposta estética, queria ser moderno e mimetizar os novos meios de comunicação: donde a linguagem telegráfica, a estética da fragmentação do discurso, a imitação das tomadas e dos cortes cinematográficos. Queria integrar à sua escrita a rapidez peculiar à tecnologização dos meios de comunicação típicos dessa fase do capitalismo, consequência da aceleração da segunda revolução industrial (GALVÃO, 1983, p. 170-171).

Em *Circuito Fechado* o trabalho com a palavra mostra um diálogo constante da literatura com o cinema, com o jornalismo e com a publicidade, incorporando alguns de seus procedimentos linguísticos, aproximando-se de características já apontadas no modernismo da primeira metade do século XX no Brasil, tais como a fragmentação, a presença de *flashes* cinematográficos e a ocorrência de temas ligados ao cotidiano e ao universo urbano.

Circuito fechado foi publicado em 1972, pela editora Martins Fontes, tendo sido republicado apenas em 1978, depois de seis anos, em uma segunda e última edição, publicada pela Editora Record. Na segunda edição não houve alterações na constituição e organização das narrativas, sendo que apenas a ilustração da capa do livro sofreu modificações, obtendo uma configuração mais moderna, em que a técnica da colagem ganhou relevo, num mosaico com figuras de rostos e paisagens do universo urbano, compondo, assim, uma verdadeira imagem caleidoscópica.

“Uma infinita variedade de personagens”, “os diálogos vibrantes e cheios de imprevistos”, aliados a uma escrita despojada, marcam os traços fortes do livro *Circuito fechado*, definindo um estilo e uma abordagem literária da cidade e seus dramas por Ricardo Ramos. Torrieri Guimarães, em “Bilhete a Ricardo Ramos” (1973), reitera tais características, destacando a familiaridade do escritor com o habitat da grande metrópole:

Integrante deste mundo urbano que retrata com fidelidade, participando dele, não lhe custa muito arrancar do caos os personagens, que estão à mão, esbarrando-se com ele no afã das lutas diárias, mas é na maneira de apresentá-los, de aprofundar-lhes os sentimentos, de pesquisar-lhes as sensações mais ocultas, de estudar-lhes as reações, com um senso agudo de observação, que se descobre o escritor na plena posse de suas faculdades (GUIMARÃES, 1973, s.p).

Circuito fechado é, por fim, exemplar daquilo que Antônio Cândido define como uma literatura de qualidade, em que “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 1966, p. 04). No livro estudado, a ser desbravado a seguir por meio da análise de narrativas selecionadas, há, enfim, uma posição de escritor que consegue “documentar” a realidade do universo urbano por meio de procedimentos experimentais, criando uma representação que relaciona o homem e a cidade, e marcando um projeto literário que garante o seu lugar no panorama da literatura brasileira.

CAPÍTULO 2 – “CIRCUITO FECHADO (1) (2) (3) (4) E (5)”: EIXO(S) DE SUSTENTAÇÃO DO LIVRO *CIRCUITO FECHADO*

“Circuito Fechado” e as suas enumerações: cinco contos diferentes que portam o mesmo nome ou um único conto segmentado e distribuído em cinco partes ao longo do livro?⁶ Esta, talvez, seja uma das grandes questões que perpassam o livro *Circuito fechado* e o projeto literário do escritor Ricardo Ramos. No entanto, chamaremos, aqui, inicialmente, cada um dos cinco textos de “conto”⁷, para demonstrarmos, pela relação entre temas e formas, como a representação do universo urbano atravessa as narrativas.

Conforme mencionado no capítulo anterior, que apresenta a trajetória literária de Ricardo Ramos, o livro *Circuito fechado* é constituído por 30 (trinta) narrativas, que, em sua maioria, são curtas, compostas por palavras ou frases que remetem ao cotidiano e às lembranças de diversas personagens apresentadas que (sobre)vivem na grande cidade: “São, mesmo, trinta afirmações de plena desenvoltura, quer como criação, quer como testemunho de um estilo definitivamente realizado” (GOMES, 1972, s.p). As narrativas classificadas como principais — “Circuito Fechado (1) (2) (3) (4) (5)” — ganham o mesmo nome do livro, podendo ser lidas como “contos-quadros” de apresentação do universo de uma personagem, que, vitimada pela cidade e representada pelos procedimentos de escrita, percorrem, pelos vocábulos, um trajeto que se aproxima de um “circuito fechado”.

A nossa análise dos “Circuito(s) Fechado(s)” terá início com uma apresentação de cada um dos textos que apresentam o mesmo nome, considerando, em especial, as suas

⁶ Abreu e Pinto (2010) e Sampaio (2004) admitem a possibilidade de lermos “Circuito Fechado” como “um” ou como “cinco” contos em “sequência”. Os primeiros críticos, no entanto, explicitam que optarão por “tomá-los em sequência” (ABREU; PINTO, 2010, p. 47) de um mesmo conto e a segunda não explicita necessariamente uma opção, mas analisa cada texto em sua sequência considerando-os como “vários núcleos de um só enredo” (SAMPAIO, 2004, p. 89).

⁷ O crítico Fábio Lucas, em seu artigo “O conto no Brasil moderno” (1983) classifica *Circuito fechado* como um livro de “conto” e discorre sobre a configuração dos seus textos homônimos: “Ainda na linha dos contos comboiados dentro da mesma composição, **autônomos como um vagão, mas puxados por uma força externa que une as parcelas**, deve-se assinalar a experiência de Ricardo Ramos em *Circuito fechado*. É o que atravessa o livro, como um rio subterrâneo, uma coleção de contos-quadros que levam o título de “Circuito Fechado”, enumerados de 1 a 5”. (LUCAS, 1983, p. 128 - grifo nosso)

singularidades, e caracterizando-os como situações típicas do universo urbano, uma vez que envolvem diversas perspectivas de olhar, que, dependendo do trecho, focalizam um determinado elemento da vivência urbana (que inclui os objetos, os sentimentos, as lembranças, as contradições e toda a ritualística do universo cotidiano e pessoal da personagem).

Na leitura dos textos, procuraremos levar em consideração, sobretudo, a articulação da linguagem e do plano temático. Baseamo-nos as nossas leituras dos cinco “Circuito Fechado” nas análises já realizadas por Aíla Maria Leite Sampaio (2004) e Aroldo José Abreu Pinto e Liane Mendes de Abreu (2010). Baseamo-nos, por fim, em alguns textos de teóricos da escola de Frankfurt, sobretudo de Walter Benjamin, que faz da cidade um tema central de suas reflexões.

Antes de iniciar uma análise detalhada da(s) narrativa(s) intitulada(s) “Circuito Fechado”, é preciso observar as palavras de Ricardo Ramos em uma entrevista sobre o livro homônimo, a qual foi realizada em 01 de abril de 1973, de modo a evidenciar uma relação entre a sua obra, o homem e a cidade contemporânea e, principalmente, a relevância destes três motivos associados ao trabalho com a linguagem, que faz construir um universo urbano que não é feito apenas de descrições físicas, mas é revelado por meio de uma cidade que *fala* e se personifica por meio de diversos procedimentos de escrita:

Ao tentar fazer a cidade grande em dramas, cortes e perfis humanos, creio, a referência de uma linguagem nova, compatível com essa nova realidade, teria fatalmente de nos aproximar de experiências semelhantes, que de modo geral, não se encontram no Brasil (RAMOS apud SQUEFF, 1973, p. 03).

Neste capítulo, dedicado à descrição e à análise dos 05 (cinco) contos nomeados “Circuito Fechado”, pensamos, ainda, na problemática dos elementos espaço, tempo, foco narrativo e configuração da(s) personagem(ns). Este capítulo tomará mais sentido e compreensão na medida em que os elementos e forças que agem sobre as personagens forem

sendo identificados, descritos e analisados em cada conto, ganhando ainda mais expressão à medida que acontecer a intersecção e, depois, a abordagem dos pontos convergentes entre os cinco contos.

Vejamos, então, a descrição e a análise dos cinco textos que são considerados a base do livro *Circuito fechado*.

2.1. Leitura de “Circuito Fechado (1)”

“Circuito Fechado (1)”, o mais conhecido e divulgado dos contos do livro *Circuito fechado*, apresenta a trajetória do vivido no universo urbano⁸, materializada pela enumeração de vocábulos que representam diversos objetos que remetem ao cotidiano ordinário. Vejamos o conto:

Chinelos, vaso, descarga. Pia, sabonete. Água. Escova, creme dental, água, espuma, creme de barbear, pincel, espuma, gilete, água, cortina, sabonete, água fria, água quente, toalha. Creme para cabelo, pente. Cueca, camisa, abotoaduras, calça, meias, sapatos, gravata, paletó. Carteira, níqueis, documentos, caneta, chaves, lenço, relógio, maço de cigarros, caixa de fósforos. Jornal. Mesa, cadeiras, xícara e pires, prato, bule, talheres, guardanapo. Quadros. Pasta, carro. Cigarro, fósforo. Mesa e poltrona, cadeira, cinzeiro, papéis, telefone, agenda, copo com lápis, canetas, bloco de notas, espátula, pastas, caixas de entrada, de saída, vaso com plantas, quadros, papéis, cigarro, fósforo. Bandeja, xícara pequena. Cigarro e fósforo. Papéis, telefone, relatórios, cartas, notas, vales, cheques, memorandos, bilhetes, telefone, papéis. Relógio. Mesa, cavalete, cinzeiros, cadeiras, esboços de anúncios, fotos, cigarro, fósforo, bloco de papel, caneta, projetor de filmes, xícara, cartaz, lápis, cigarro, fósforo, quadro-negro, giz, papel. Mictório, pia, água. Táxi. Mesa, toalha, cadeiras, copos, pratos, talheres, garrafa, guardanapo, xícara. Maço de cigarros, caixa de fósforos. Escova de dentes, pasta, água. Mesa e poltrona, papéis, telefone, revista, copo de papel, cigarro,

⁸ Sampaio (2004) reconhece que o “Circuito Fechado” compõe “o automatismo da vida urbana” (SAMPAIO, 2004, p. 89-90), apontando “para mostrar o espaço urbano como cenário de incompletude e automação do Ser” (SAMPAIO, 2004, p. 89) e Abreu e Pinto (2010) reconhecem que “Circuito Fechado” (assim como outros contos do livro) são de “caráter experimental” (ABREU; PINTO, 2010, p. 47) e que “Circuito Fechado” são “Contos desenhados pelo silêncio” (ABREU; PINTO, 2010, p. 51), e “representa o dia-a-dia, o cotidiano do homem numa forma singular de representação e escrita” (ABREU; PINTO, 2010, p. 48), afirmando, ainda, sobre “Circuito Fechado (1)” que “qualquer leitor mais atento poderá verificar que se trata da descrição de um dia comum de um homem citadino” (ABREU; PINTO, 2010, p. 51). Todos os autores citados consideram as sequências de “Circuito Fechado” marcadas pela “fragmentação”.

fósforo, telefone interno, externo, papéis, prova de anúncio, caneta e papel, relógio, papel, pasta, cigarro, fósforo, papel e caneta, telefone, caneta e papel, telefone, papéis, folheto, xícara, jornal, cigarro, fósforo, papel e caneta. Carro. Maço de cigarros, caixa de fósforos. Paletó, gravata. Poltrona, copo, revista. Quadros. Mesa, cadeiras, pratos, talheres, copos, guardanapos. Xícaras. Cigarro e fósforo. Poltrona, livro. Cigarro e fósforo. Televisor, poltrona. Cigarro e fósforo. Abotoaduras, camisa, sapatos, meias, calça, cueca, pijama, chinelo. Vaso, descarga, pia, água, escova, creme dental, espuma, água. Chinelo. Coberta, cama, travesseiro (RAMOS, 1978, p. 21-22).

Caracterizando a representação de um ciclo vital de um dia, o cotidiano descrito tem seu nascimento pela combinação dos vocábulos “Chinelos”, “vaso” e “descarga” (RAMOS, 1978, p. 21), se desenvolve e se reproduz, na narrativa, por um conjunto formado por diversas palavras relacionadas ao universo urbano⁹, e se finaliza com a combinação dos vocábulos “Coberta”, “cama” e “travesseiro” (RAMOS, 1978, p. 22), denotando “elementos e atos que fazem parte da rotina, desde o amanhecer até a hora de dormir” (SAMPAIO, 2004, p. 90), compreendendo aspectos relativos à residência e ao trabalho.

A noção de residência é construída por palavras como “pia”, “água”, “escova”, “creme dental” e “espuma”, que particularizam e representam o referido campo de sentido. Tais vocábulos indicados, justapostos, aparecem mais de uma vez no texto, e marcam, assim, a repetição das ações ligadas à higiene. A utilização de outros vocábulos como “copos”, “pratos”, “talheres” e, por fim, “cama” e “travesseiro” também reafirma que o universo urbano se faz presente, no texto, nas ações que, por efeito de sugestão, são vivenciadas em uma residência, as quais implicam a ingestão de alimentos (as refeições) e o dormir, que são atividades essenciais da trajetória humana.

⁹ Sampaio (2004) reconhece que “Circuito Fechado (1)” trata dos “vários momentos do dia: a higiene matinal, o ato de vestir-se, a leitura do jornal, o café, o trajeto e o transporte, o expediente no escritório, o cafezinho, a ida ao banheiro, o almoço, a escovação dos dentes, a volta do escritório, o trabalho, o retorno a casa, o jantar, a TV, o despir-se e a hora de dormir (sozinho)” e afirma: “Na composição dos ambientes doméstico e profissional, objetos utilitários e de decoração aparecem como decodificadores da condição social do indivíduo [...]” (SAMPAIO, 2004, p. 90).

Alguns dos vocábulos utilizados no texto sugerem, conforme Sampaio (2004), uma associação com a publicidade¹⁰ e com a propaganda comercial, áreas que aparecem no texto não apenas pelo sentido dos próprios vocábulos, mas também por se encontrarem justapostos. São alguns deles “Papéis”, “telefone”, “relatórios”, “cartas”, “notas”, “vales”, “cheques”, “memorandos”, “bilhetes”, “Mesa”, “cavalete”, “cinzeiros”, “cadeiras”, “esboços de anúncios”, “fotos”, “blocos de papel”, “caneta” e “projektor de filmes”. No entanto, notamos, que a sequência destas palavras, materializa, no texto, a publicidade e a propaganda comercial como atividades profissionais marcadas pela repetição das mesmas ações no dia a dia de trabalho e isso permite afirmar que o tipo de trabalho sugerido nesta narrativa está sendo representado de forma irônica por contrariar a finalidade de sua função de “inovar” e “criar”. Segundo Torrieri Guimarães:

Talvez seja exatamente este o drama da humanidade: uma criação sem imaginação. Seres programados para repetirem aventuras idênticas, até à exaustão, até gastarem suas fitas magnéticas, e serem recolhidos ao seio da terra. De quando em quando, uma cintilação de gênio, uma rebeldia da criatura, um lapso do criador: e eis o homem fazendo alarde de uma imaginação que todos os seus contemporâneos, consideram doentia, para abrir um caminho novo, por onde os seres, reprogramados talvez, ou impelidos pelas obrigações nascidas com os hábitos novos, se lançam, numa nova fase de moenda (GUIMARÃES, 1973, s.p).

O ambiente é marcado, assim, pela rotina de um dia vivido, que se inicia na residência, passa pelo trabalho, e termina na residência, representando, por meio de um conjunto de objetos significativos, o universo urbano, que sugere um caminho das ações mecânicas realizadas por uma personagem que é construída pelos vocábulos, mas que, ao mesmo tempo, se encontra destruída e perdida no caos dos objetos cotidianos.

¹⁰ Uma informação complementar, mas importante a ser lembrada, é que a publicidade foi uma atividade importante para a experiência pessoal de Ricardo Ramos, tendo em vista que o autor chegou à cidade de São Paulo no período de expansão publicitária que acompanhou o desenvolvimento industrial de fins dos anos 50 e início dos anos 60 do século XX, e trabalhou por muitos anos como publicitário e professor de Comunicação, Publicidade e Propaganda. Também produziu, como jornalista, artigos sobre tais áreas, materializando em seus personagens e na configuração de alguns de seus contos, imagens, da sua intimidade com a cidade grande e com este tipo de trabalho.

Considerada a disposição das palavras no texto, em que “a própria enumeração prevalece em clipes de estrutura renovadora, oferecendo a realidade estilizada do homem urbano” (LADEIRA, 1995, p. 121), e, também, o efeito de sentido que representa a trajetória esboçada da vida, o cotidiano passa a ser como um ritual, pois é construído sempre da mesma maneira, demarcando uma estranha mensuração do tempo exercida pela repetição.

Apesar dos elementos descritos acima sugerirem relações com a residência e com o trabalho, o que se faz forte e se sobressai, no texto, pela sequência e pela disposição de objetos, é a relação da repetição com a crítica à vida humana na modernidade, colocando em evidência especialmente a redução da vida à funcionalização do ser humano pelo trabalho e pela própria rotina. A representação do percurso de “Circuito Fechado (1)” esboça uma personagem que “Caminha em círculos, sempre entrando e saindo de algum lugar, projetando-se na indeterminação que contamina toda a narrativa e a torna cada vez mais rarefeita” (GOMES, 2000, p.70), evidenciando a mecanicização e a automatização como as principais características da vida na cidade grande. Segundo Herbert Marcuse:

A automatização parece, de fato, ser o grande catalisador da sociedade industrial desenvolvida. É um catalisador explosivo ou não-explosivo na base material da transformação qualitativa, o instrumento técnico da mudança de quantidade para qualidade. Pois o processo social da automatização expressa a transformação ou, antes, a transubstanciação da força de trabalho, na qual esta, separada do indivíduo, se torna um objeto produtor independente, e, assim, ela própria uma dependente (MARCUSE, 1967, p. 52).

“Circuito Fechado (1)” revela, em sua composição, um trabalho singular do escritor, pois é um texto construído predominantemente por substantivos comuns: “É o que procurei, a propósito, no meu último livro, onde há um conto que é só uma enumeração de substantivos. Um conto frio? Espero que não, que essa enumeração tenha funcionado para, mais do que explicar, justificar o título Circuito Fechado” (RAMOS apud SQUEFF, 1973, p. 3). O fato vai além de sugerir um “autor que foge às regras de coesão da escrita tradicional, apresentando um amontoado de substantivos que, colocados em sequência, formam o texto” (ABREU;

PINTO, 2010, p. 51), pois se trata de mais uma procedimento inovador utilizado por Ricardo Ramos para representar o universo urbano na ficção contemporânea, uma vez que o autor associa a repetição desta classe de palavras com as ações reiteradas da rotina. Entretanto, não se trata apenas de uma simples enumeração e da repetição, mas da própria sequência de distribuição-organização dos substantivos, que “independem da presença de verbos” (SAMPAIO, 2004, p. 90) para responder a uma ordem que cria um dia como sinédoque da vida, ratificando, assim, a noção de um “circuito fechado”, que se inicia e se finda em pontos coincidentes.

Os substantivos comuns, justapostos entre as vírgulas e os pontos finais¹¹, vão mais além, contribuindo, pois, para a construção da ação, sugerindo-a como parte da rotina de um dia qualquer e, conseqüentemente, isso cria, como efeito de sentido, a imagem de mecanicismo numa vida solitária toda vivida em um ambiente tenso e tedioso, aproximando o homem à condição de objeto. Tal fato é comprovado, sobretudo, pela sequência de elementos reiterados em uma mesma frase. A repetição e a sinédoque, em “Circuito Fechado (1)”, materializam, assim, a ideia de coisificação da vida. Neste sentido, o texto demonstra que a personagem é reduzida à condição de um acessório de uma engrenagem, pois “Um trabalhador, que efetua uma única operação simplificada repetida vezes durante uma vida inteira tem seu corpo transformado em órgão automático dessa atividade” (PALANGANA; INUMAR, 2001, p.23).

“Circuito Fechado (1)” compreende a “experiência de choque” do indivíduo privado de sociabilidade, isto é, reificado. Tanto é assim que seu personagem não é representado por um substantivo próprio (por um nome determinado), mas apenas por uma sequência de substantivos comuns associados à sua rotina, termos que sugerem que o homem, aí, é uma coisa entre coisas. Paradoxalmente, a “experiência de choque” da personagem de “Circuito

¹¹ As vírgulas e os pontos finais servem como indicadores que separam os intervalos de tempo e os espaços percorridos. Afirma Abreu e Pinto (2010): “É válido destacar que a pontuação utilizada influencia significativamente para a coerência do texto, além de marcar diversas ações” (ABREU; PINTO, 2010, p. 52).

Fechado (1)” se dá pela ausência completa de novidade ou quebra de previsibilidade em sua vida. Segundo Walter Benjamin, que abordou a relação do ser humano com o modo de vida imposto pela modernidade, o homem deste tempo torna-se submisso à ordem da repetição, submergindo aos impactos provocados pelo excesso de “choques” que não contribuem para constituir uma experiência autêntica. Em sua leitura da cidade da modernidade a partir de Benjamin, Wille Bolle afirma:

O habitante da metrópole moderna, incessantemente submetido a “vivências de choque” (*Chockerlebnisse*), impactos que ele têm de aparar aguçando ao máximo sua consciência, vive por reflexos e não tem tempo para formar sua experiência, um *eidós* de vida, uma imagem de si (BOLLE, 1994, p. 345).

A ação e o comportamento da personagem em “Circuito Fechado (1)” podem ser associados, então, aos choques, vinculados exclusivamente ao mundo do trabalho, que anestesiam a subjetividade, alienando-a e fazendo com que a personagem só “funcione” de uma mesma forma, como um ser programado. Aroldo José Abreu Pinto e Liane Mendes de Abreu, no artigo “Circuito Fechado: A plenitude da palavra é o silêncio”, abordam o texto “Circuito Fechado (1)” nos seguintes termos:

O primeiro conto apresenta, portanto, o repetir cíclico do ser humano, uma crítica ao comportamento do homem moderno sempre envolto em seu ambiente de trabalho, sufocado neste mundo e condicionado pela insatisfação e pelas pressões sociais; demonstra o quanto a vida do homem tornou-se absurda pela repetição: um vai e vem em torno do sucesso profissional, uma redução da vida humana ao condicionamento social (ABREU; PINTO, 2010, p. 53).

A personagem reproduz, portanto, o modelo de vida caracterizado pelo assujeitamento da força de trabalho pela ordem de produção capitalista, remetendo ao conceito de “sociedade administrada” que foi um pressuposto teórico difundido por Theodor W. Adorno, em um conjunto de obras, expressão que aponta para uma sociedade que (sobre)vive esvaziando-se de humanidade, que se preenche pelas marcas da repetição e por uma alienação que nasce

como condição imposta pelas condições do trabalho e pelo ritmo da modernidade. Leôncio Basbaum afirma:

Todo o bem que a vida pode dar ao homem é esmagado pela necessidade de alienar-se ao trabalho. O homem não é mais um ser racional: como os animais irracionais, gasta a sua vida em procriar e alimentar-se. Sua inteligência, sua capacidade criadora são destruídas e condicionadas à realidade concreta de que deve dar-se a outro, deve alienar sua consciência para conservar sua vida [...] Ele [o homem] se *coisifica*, anula-se nesse processo [trabalho]: é uma máquina, ou um apêndice de máquina, uma estranha máquina cujo óleo combustível é constituído de proteínas. Não é mais um homem com capacidade de pensar, agir, tomar decisões. É apenas uma peça de engrenagem que, quando gasta pelo uso, pode ser substituída. (BASBAUM, p. 24-25- colchetes nossos)

A redução da humanidade do homem à submissa força do trabalho e a sua submissão à ordem produtiva é, em “Circuito Fechado (1)”, uma evidência de desumanização. O texto não cinde a experiência da personagem de seus vínculos com a cidade da modernidade representativa do capitalismo industrial consolidado no Brasil a partir dos anos 50 do século XX. Neste sentido, o drama humano da personagem é, também, o drama que fundamenta a vida de todos os demais habitantes da cidade grande marcada pelo desenvolvimentismo e seus efeitos negativos.

Por fim, observemos o trabalho que Ricardo Ramos realiza com as figuras de linguagem em “Circuito Fechado (1)”. Conforme notamos, a repetição é uma constante na narrativa, materializada pela reiteração de muitos vocábulos do início ao final da narrativa. Em relação a tal procedimento, podemos exemplificar os conhecidos vocábulos “cigarro” e “fósforo”¹², que atravessam todo o conto, funcionando como os principais termos conjugados e reiterados várias vezes no texto, chamando a atenção do leitor, ganhando ênfase como os

¹² A expressão “Cigarro e fósforo”, além de estar presente como a referência de “Circuito Fechado (1)” em vários livros didáticos, já foi analisada tanto por Sampaio (2004) com o objetivo de “mostrar a compulsão do vício e o registro constante de um tempo controlado, sistematizado” (SAMPAIO, 2004, p. 90), como, também, por Abreu e Pinto (2010), como termos que “acabam indicando a necessidade e a dependência do homem moderno por uma fonte de prazer sempre ao alcance, um momento para fazer uma pausa, observar os “quadros” da sociedade e manter-se um pouco mais afastado dela. Do mesmo modo, denunciam as metrópoles como cenários propícios para a automação do ser humano” (ABREU; PINTO, 2010, p. 52).

elementos que são utilizados para se referir ao conto homônimo, e destacando-se, em conjunto, no plano textual, como elementos associados à ansiedade, ao tédio, à falta de perspectiva de mudar de vida por parte da personagem, cuja acomodação à engrenagem do trabalho alienante e alienado, confirma, na narrativa, a relação entre trabalho, produtividade e repetição automatizada – relação, esta, que se torna radicalizada na modernidade. Destaca-se, em nossa leitura, a referência de “cigarro e fósforo” para se referir à intensificação do consumo (e, conseqüentemente, à redução do homem em massa consumidora), fazendo referência a uma sociedade de consumo característica do universo capitalista.

Além da “repetição” já ilustrada acima, encontramos, no texto, sobretudo outras figuras de sintaxe, que ganham destaque e afetam a tematização. Há a presença da figura do assíndeto, que, pela ausência de conectivos, reforça as ideias de cansaço, de tédio e da angústia associadas à rotina de vida, gerando, dada a composição do texto por uma sequência de palavras justapostas, uma enumeração, que reproduz, junto com a repetição, a imagem de um dia que se torna infinito porque é sempre o mesmo. Esta falta de conexão, decorrente da ausência de conjunção, é acompanhada da exploração sutil da ironia, que se torna significativa porque o texto problematiza e *encena* aquilo que narra. Isso implica, portanto, uma mimese irônica que estabelece, por meio dos procedimentos de linguagem, um comentário crítico elaborado pelo *mostrar* empregado na construção da narrativa.

A experimentação linguística é fortemente marcada em “Circuito Fechado (1)”. Além dos dados já anteriormente apontados, marcados pelo trabalho com as figuras de linguagem, destacamos, neste texto: a) a concentração de uma ideia concentrada em um parágrafo (ou bloco), formado por vocábulos que constituem uma cadeia individualizada (em que há uma constante repetição que percorre todo o texto); b) a configuração do anonimato da personagem, representado por ações construídas por efeito de sugestão da sequência de

vocábulos justapostos que não contam com nome próprio nem pronomes que poderiam individualizar a personagem.

Notamos, enfim, que “Circuito Fechado (1)” sintetiza o dia a dia de uma personagem em ruínas, reduzida ao anonimato, que passa todo o seu tempo em função de suas tarefas diárias, deixando de lado o convívio social, e torna-se, pela alienação e pela mecanicização imposta pelo trabalho, um ser submisso à rotina em uma cidade grande. O conto compõe, assim, um retrato da solidão humana, que se torna uma consequência do trabalho e da desumanização, marcando, assim, a representação da vida de um ser que tem a sua voz abafada pela engrenagem urbana e que, pela sequência de objetos cotidianos, é apenas sugerido como mais um substantivo comum entre os demais substantivos comuns, metaforizando, assim, a minimização de sociabilidade, de subjetividade e de humanidade presentes no universo urbano.

2.2. Leitura de “Circuito Fechado (2)”

“Circuito Fechado (2)” é um texto em que a personagem faz um registro da vida por meio da inserção, na narrativa, de diversos signos que remetem aos motivos do envelhecimento e da perda¹³ de determinadas funções físicas e/ou psíquicas:

Dentes, cabelos, um pouco do ouvido esquerdo e da visão. A memória intermediária, não a de muito longe nem a de ontem. Parentes, amigos, por morte, distância, desvio. Livros, de empréstimo, esquecimento e mudança. Mulheres também, com os seus temas. Móveis, imóveis, roupas, terrenos, relógios, paisagens, os bens da infância, do caminho, do entendimento. Flores e frutos, a cada ano, chegando e se despedindo, quem sabe não virão mais, como o jasmim no muro, as romãs encarnadas, os pés de pau. Luzes, do candeeiro ao vaga-lume. Várias vozes, conversando, contando, chamando, e seus ecos, sua música, seu registro. O alfinete das primeiras gravatas e o sentimento delas. A letra das canções que foram importantes. Um par de

¹³ Sampaio (2004) coloca que em “Circuito Fechado” há “o lamento da passagem do tempo e a perda do essencial” (SAMPAIO, 2004, p. 90). Abreu e Pinto (2010) afirmam que “O texto revela a necessidade de se adquirir “bens” e *status*, desde a infância até a velhice”, concluindo que “a personagem procura recuperar na memória aquilo que foi perdido com o tempo” (ABREU; PINTO, 2010, p. 53).

alpercatas, uns sapatos pretos de verniz, outros marrons de sola dupla. Todas as descobertas, no feitio de crescerem e se reduzirem depois, acomodadas em convívio, costume, a personagem, o fato, a amiga. As idéias, as atitudes, as posições, com a sua revisada, apagada consciência. O distintivo sem cor nem formato. Qualquer experiência, de profissão, de gosto, de vida, que se nivela incorporada, nunca depois, quando é preciso tomá-la entre os dedos como um fio e atá-la. Os bondes, os trilhos. As caixas-d'água, os cataventos. Os portachapéus, as cantoneiras. Palavras, que foram saindo, riscadas, esquecidas. Vaga praia, procissão, sabor de milho, manhã, o calor passado não adormecia. Um cheiro urbano, depois da chuva no asfalto, com o namoro que arredondava as árvores. Ansiedade, ou timidez, mais antes e após, sons que subiam pela janela entrando muito agudos, ou muito mornos. Sino, apito de trem. Os rostos, as páginas. Lugares, lacunas. Por que não instantes? As sensações, todas as de não guardar. O retrato mudando na parede, no espelho. Desbotando. Os dias, não as noites, são o que mais ficou perdido (RAMOS, 1978, p. 36-37).

A narrativa é iniciada com a apresentação das partes do corpo humano que se deterioram com o tempo: “Dentes, cabelos, um pouco do ouvido esquerdo e da visão” (RAMOS, 1978, p. 36). Esta apresentação, assim como a própria composição do fragmento, ocorre por meio da elipse, recurso que tem como função tornar o texto mais conciso e veloz por meio da supressão ou omissão de vocábulos nas frases. A elipse¹⁴ intensifica o poder do efeito de sugestão no texto, caracterizando as lembranças da personagem. A perda é expressa nas entrelinhas. “Circuito Fechado (2)” ratifica, em sua construção, a ideia de que estudamos “Um livro para se ler, como quem vai ao encontro de suas lembranças. Porque todos nós estamos neste “Circuito Fechado” (GUIMARÃES, 1973).

A narrativa prossegue com o levantamento de seres e de coisas que vão perdendo a sua forma original na trajetória da vida de uma pessoa — fato associado ao envelhecimento: “Os rostos, as páginas. Lugares, lacunas. [...] O retrato mudando na parede, no espelho” (RAMOS, 1978, p. 37). Esta afirmação “O retrato mudando na parede, no espelho” (RAMOS, 1978, p. 37) sublinha a percepção, pela personagem, do envelhecimento. Há, ainda, a presença do eufemismo (uma vez que o envelhecer é suavizado pela frase “O retrato mudando

¹⁴ “A elipse por tendência ao menor esforço nasce quando uma parte da expressão (palavra, frase ou oração) ao manifestar-se já revela o conteúdo total da idéia, pela qual o restante, sendo inútil, se sacrifica” (CASTAGNINO, 1970, p. 266).

na parede, no espelho”), associada a uma antítese entre as imagens do retrato e do espelho. Tudo isto compõe o efeito de sentido da passagem do tempo, em que a fugacidade do tempo e a aceleração do dia a dia são motivos marcantes, manifestando-se na experiência concreta da personagem em sua percepção de si e também do mundo: “Flores e frutos, a cada ano, chegando e se despedindo, quem sabe não virão mais, como o jasmim no muro, as romãs encarnadas, os pés de pau” (RAMOS, 1978, p. 36). Apesar de Sampaio (2004) fazer remissão à “passagem do tempo” e também relacioná-la no texto com a “delineação das fases da vida” (SAMPAIO, 2004, p. 90), os poucos signos existentes e o caráter fragmentário do conto não são suficientes para afirmar que há uma referência explícita de uma sequência cronológica que permita apontar necessariamente aspectos da infância, por exemplo, mas apenas de um tempo indeterminado do vivido, em que se misturam o presente e o passado (de um ser que envelhece).

Em “Circuito Fechado (2)” o elemento que se destaca está ligado as lembranças da personagem, envolvendo as suas perdas físicas, emocionais e materiais, e, sobretudo, de sua condição de ser que envelhece. Os signos, no texto, indicam elementos que compõem o universo pessoal da personagem, ratificando a noção de que a vida é efêmera¹⁵, conforme se pode observar em diversos trechos da própria narrativa, tais como “Livros, de empréstimo, esquecimento e mudança” (RAMOS, 1978, p. 36), “Palavras que foram saindo, riscadas, esquecidas” (RAMOS, 1978, p. 36) e “O retrato mudando na parede, no espelho. Desbotando” (RAMOS, 1978, p. 37). A frase “As sensações, todas as de não guardar” (RAMOS, 1978, p. 37) radicaliza a noção de perda, pois registra a ideia de que até mesmo as próprias sensações se perderam.

¹⁵ A efemeridade da vida e a fugacidade do tempo na vida não são questões abordadas apenas neste conto de *Circuito fechado*, mas também em outros como “Notícia”, em que um redator morre sem aproveitar a vida; “Herança”, em que a morte de um pai que não aproveitou a vida gera a responsabilidade de um filho; e, também, “O Velho na Rua”, analisado no terceiro capítulo deste trabalho, que também é um dos exemplos significativos para demonstrar a crise existencial da personagem diante dos efeitos da passagem do tempo na sua vida.

O texto registra acontecimentos ocorridos ao longo da trajetória de uma vida, funcionando de forma semelhante a um diário, uma vez que são enumerados os espaços (“Lugares”) e o tempo (“Por que não instantes?”) desse percurso de vida por meio de palavras relacionadas ao dia a dia: “Móveis, imóveis, roupas, terrenos, relógios, paisagens, os bens da infância, do caminho, do desentendimento” (RAMOS, 1978, p. 36), compondo *flashes* de uma realidade vivida.

Veja-se no trecho abaixo como a enumeração reforça a ideia de lembrança, traçando, em cada fragmento, uma noção do vivido, em um passado indefinido, mas sugerido pela semântica de vocábulos de universos diversificados, tais como “idéias”, “experiência” e “Palavras”:

As idéias, as atitudes, as posições, com a sua revisada, apagada consciência. O distintivo sem cor nem formato. Qualquer experiência, de profissão, de gosto, de vida, que se nivela incorporada, nunca depois, quando é preciso tomá-la entre os dedos como um fio e atá-la. Os bondes, os trilhos. As caixas-d’água, os cata-ventos. Os porta-chapéus, as cantoneiras. Palavras, que foram saindo, riscadas, esquecidas. Vaga praia, procissão, sabor de milho, manhã, o calor passado não adormecia. Um cheiro urbano, depois da chuva no asfalto, com o namoro que arredondava as árvores (RAMOS, 1978, p. 36).

Há, em “Circuito Fechado (2)”, uma espécie de notação lírica que dramatiza as perdas contabilizadas na rememoração realizada pela personagem. Tal lirismo associa-se, no texto, ao conflito dramático e se articula com a melancolia e com o patético. O patético representa o sentimento de desânimo e descontentamento pelas perdas experimentadas na trajetória humana, que também é materializada na própria ausência de elementos de conexão entre os fatos narrados. A melancolia, por sua vez, também emerge dos fragmentos enumerados na rememoração realizada pela personagem, nascendo das lacunas que faltaram para traduzir um sentido completo da vida descrita, que se fez perdida em fragmentos das lembranças destruidoras acionadas pela memória. Segundo Emil Staiger: “Assim como o autor lírico faz diluir as frases em fragmentos, às vezes mesmo em palavras isoladas, o patético quebra

frequentemente concordâncias gramaticais, e vai direto de um ponto alto a outro em seu discurso” (STAIGER, 1969, p. 120).

A marcação de número dos substantivos, e que passam pelas frases, também estabelece, no texto, uma relação com o conflito dramático. Isso fica mais nítido, verificando-se as oscilações no uso do plural, em trechos como em “Várias vozes, conversando, contando, chamando, e seus ecos, na música, seu registro” (RAMOS, 1978, p. 36), e no uso do singular, como em:

Vaga praia, procissão, sabor de milho, manhã, o calor passado não adormecia. Um cheiro urbano, depois da chuva no asfalto, com o namoro que arredondava as árvores. Ansiedade, ou timidez, mais antes e após, **sons que subiam pela janela entrando muito agudos, ou muito mornos** (RAMOS, 1978, p.36-grifos nossos).

O contraste entre o plural e o singular indica que, no primeiro trecho há uma referência a um grupo de pessoas, sublinhando as marcas de contato humano e de relação social entre elas, enquanto que, no segundo trecho, é feita uma referência aos elementos característicos da solidão, em um momento em que os órgãos dos sentidos mostram-se mais aguçados, ligando, em uma mesma expressão, as sensações provocadas pelo olfato, pela visão e pelo tato, em “sons que subiam pela janela entrando muitos agudos, ou muito mornos” (RAMOS, 1978, p. 36), trecho também marcado pela sinestesia. Assim, o embotamento de sentidos também faz parte do texto, vinculando-se ao conflito dramático que se manifesta por meio da rememoração realizada pela personagem.

No desfecho de “Circuito Fechado (2)”, que se dá com a frase: “Os dias, não as noites, são o que mais ficou perdido” (RAMOS, 1978, p. 37), é possível depreender que “os dias” são “o que mais ficou perdido”, porque durante o dia o tempo foge ao controle e a rotina domina a personagem, enquanto que à noite o tempo e o espaço são para o descanso. Os elementos diurnos, pois, estão associados à rotina, ao mundo do trabalho e à velocidade dos

acontecimentos do universo urbano, marcando um turno ligado às conquistas, mas também ligado às perdas, acompanhando-se, na narrativa, de tristeza e de desânimo.

Em “Circuito Fechado (2)” há, também, a presença de um diálogo estabelecido com a linguagem cinematográfica. As palavras e as frases são lançadas no texto como se fossem *flashes* de uma realidade acionada pela memória, constituindo, em frases curtas, um texto marcado fortemente pela descrição. Na linguagem cinematográfica, o *flashback* é relacionado a uma tipologia de elipse teorizada por Logger (1957) e classificada como “Elipse cronológica”: “É o *flash-back* que indica que certas imagens e sequências se passaram ou são anteriores à ação dramática em curso” (LOGGER, 1957, p. 130-131).

Assim, cada fragmento rememorado, no texto, remete a uma situação específica, enfatizando uma seleção dos elementos significativos que tiveram importância na vida ativa da personagem, mas que, de alguma maneira se perderam. A condição de fragmentos de vida constituídos pela memória reforça a ideia, sugerida no texto, de uma vida também já perdida. O presente da personagem é marcado, portanto, pela percepção de sua velhice e pela atividade de rememorar o passado por meio dos *flashes* que sugerem a vida vivida. É, também, a apresentação de um presente que parece desprovido de esperança e de perspectivas.

2.3. Leitura de “Circuito Fechado (3)”

“Circuito Fechado (3)” é também uma narrativa diferenciada na produção contística de Ricardo Ramos, pois é constituído unicamente por trechos de falas supostamente proferidas por uma mesma personagem no universo urbano. Vejamos a narrativa:

Muito prazer. Por favor, quer ver o meu saldo? Acho que sim. Que bom telefonar, foi ótimo, agora mesmo estava pensando em você. Puro, com gelo. Passe mais tarde, ainda não fiz, não está pronto. Amanhã eu ligo, e digo alguma coisa. Guarde o troco. Penso que sim. Este mês, não, fica para o outro. Desculpe, não me lembrei. Veja logo a conta, sim? É uma pena, mas hoje não posso, tenho um jantar. Vinte litros, da comum. Acho que não. Nas próximas

férias, vou até lá, de carro. Gosto mais assim, com azul. Bem, obrigado, e você? Feitas as contas, estava errado. Creio que não. Já, pode levar. Ontem aquele calor, hoje chovendo. Não filha, não é assim que se faz. Onde está minha camisa amarela? Às vezes, só quando faz frio. Penso que não. Vamos indo, naquela base. Que é que você tem? Se for preciso, dou um pulo aí. Amanhã eu telefono e marco, mas fica logo combinado, quase certo. Sim, é um pessoal muito simpático. Foi por acaso, uma coincidência. Não deixe de ver. Quanto mais quente melhor. Não, não é bem assim. Morreu, coitado, faz dois meses. Você não reparou que é outra? Salve, lindos pendões. Mas que esperança. Nem sim, nem não, muito pelo contrário. Como é que eu vou saber? Antes corto o cabelo, depois passo por lá. Certo. Prá mim, chega. Espere, mais tarde nós vamos. Aí foi que ele disse, não foi no princípio, quem ia adivinhar? Deixe, vejo depois. Sim, durmo de lado, com uma perna encolhida. O quê? É, quem diria. Acredito que sim. Boa tarde, como está o senhor? Pague duas, a outra fica para o mês que vem. Oh, há quanto tempo! De lata e bem gelada. Perdoe, não tenho miúdo. Estou com pressa. Como é que pode, se eles não estudam? Só peço que não seja nada. Estou com fome. Não vejo a hora de acabar isto, de sair. Já que você perdeu o fim-de-semana, pôr que não vai pescar? É um chato, um perigo público. Foi há muito tempo. Tudo bem, tudo legal? Gostei de ver. Acho que não, penso que não, creio que não. Acredito que sim. Claro, fechei a porta e botei o carro prá dentro. Vamos dormir? É, leia que é bom. Ainda agosto e esse calor. Me acorde cedo amanhã, viu? (RAMOS, 1978, p. 50-51).

O conjunto de frases proferidas – falas ou fragmentos de diálogos – compõe, por efeito de sugestão na narrativa, um esboço de trajetória de personagem em “Circuito Fechado (3)”. Trata-se, na realidade, de uma sequência enumerada das desculpas, dos pretextos e das falas que acompanham as ações representadas, sendo que cada fragmento remete a determinadas situações dramáticas que compõem o dia a dia em que a vida se compõe de diálogos vazios de significação, que, em alguns casos, são reduzidos a superficialidades. Segundo Aíla Maria Leite Sampaio:

Os clichês, as frases banais do dia-a-dia, aparecem em *Circuito Fechado 3*. São frases e tipos de chavões [...]. São todos enunciados corriqueiros, que poderiam ser utilizados por qualquer habitante da cidade grande, onde todos se igualam na automação imposta pelo trabalho e pela falta de tempo (SAMPAIO, 2004, p. 90).

As diversas frases, com suas aplicações particulares no cotidiano da(s) personagem(ns), indiciam uma forte presença daquilo que Roman Jakobson (1970) define

como “função fática” da linguagem, uma vez que todos esses enunciados enumerados na narrativa registram tentativas meio frustradas de estabelecimento de diálogo, confirmando, por causa da justaposição, em sequência, o esvaziamento de significado.

Apesar de “Circuito Fechado (3)” não ter sido classificado por Abreu e Pinto (2010) como um modelo de “função fática”, as frases foram reconhecidas com “a finalidade de manter aberto o canal de comunicação” (ABREU; PINTO, 2010, p. 54). Um “diálogo” reduzido à função fática produz, como efeito de sentido, a apresentação de uma personagem que, assim como em “Circuito Fechado (1)” tem a sua vida esvaziada de subjetividade e de sociabilidade, em que as interrogações, as indagações e os questionamentos, associados ao cotidiano ordinário, também são apresentados, em um conjunto de frases que se dá desde perguntas que não são respondidas, passando por fórmulas prontas utilizadas no cotidiano, que, em certos casos, podem ser reduzidas à condição de monólogos.

A força da “função fática”, em “Circuito Fechado (3)”, presente nas curtas frases de contato, faz sobressair, das entrelinhas, trajetórias pautadas na solidão, no mecanicismo, no automatismo, caracterizando as perturbadoras relações interpessoais no cotidiano urbano contemporâneo. Segundo Ingedore Villaça Koch e Luiz Carlos Travaglia as frases que compõem “Circuito Fechado 3” podem se consideradas como “fórmulas prontas que pronunciamos ao longo de nossos dias e de nossas vidas, em situações bem determinadas, quase sempre da mesma maneira. Trata-se, portanto, de *scripts* que somos chamados a desempenhar na nossa vida em sociedade” (KOCH; TRAVAGLIA, 1998, p. 62).

Apesar da ausência dos travessões como indicadores de enunciação, o modo direto de apresentar as falas (recortadas e separadas apenas por pontos de interrogações e pontos finais) compõe, na narrativa, uma espécie de mosaico feito mediante a colagem de fragmentos da vida ordinária regida pela reificação, pelo mecanicismo e pela automação. Tal procedimento sugere novas formas de composição do conto, que tem semelhanças com a pintura cubista e

com o cinema, constituídos, em suas expressões e/ou linguagem, pela fragmentariedade e pela organização-disposição de fragmentos de tempo-espaco-ação justapostos em sequência. Afirma o escritor Ricardo Ramos: “Os caminhos do conto são hoje muito vastos, gosto de pensar neles com um sentido plástico de pintura” (RAMOS apud SQUEFF, 1973, p. 3).

A disposição de fragmentos¹⁶, em sequência, cria, em “Circuito Fechado (3)”, a narrativa (ou a possibilidade de narrativização). Nesse processo de narrativização, a relação do homem com o tempo se torna um dos eixos de tensão dramática. Aliás, esta característica é recorrente em todos os “Circuito Fechado”. Esta regularidade dos procedimentos formais de composição dos cinco “Circuito Fechado” é o que, aliada ao que é tematizado em cada um deles, cria um eixo de sustentação temático-formal que garante a unidade do livro *Circuito fechado*. A sequência de fragmentos ganha significados específicos quando considerados os efeitos de sentido que contextualizam e particularizam cada situação dramática.

A fugacidade do tempo e o emprego da vida em ações e interações esvaziadas de significação são características de “Circuito Fechado (3)”, verificada em situações que não se completam. As expressões utilizadas no texto como: “Passe mais tarde, ainda não fiz, não está pronto” (RAMOS, 1978, p. 50); “Nas próximas férias, vou até lá, de carro” (RAMOS, 1978, p. 50); “Espere, mais tarde nós vamos” (RAMOS, 1978, p. 50); “Pague duas, a outra fica para o mês que vem” (RAMOS, 1978, p. 50); “Me acorde de amanhã, viu?” (RAMOS, 1978, p. 51) justificam tal ideia, sugerindo, também, um prolongamento exaustivo da rotina na vida da personagem. No tocante a este tipo de frases, Sampaio (2004) comenta, por meio de frase como “Amanhã eu telefono e marco, mas fica logo combinado, quase certo” (RAMOS, 1978,

¹⁶ Em “Circuito Fechado”, há o procedimento de fragmentação imposto pela cidade ao homem, em que a vivência segmentada do indivíduo urbano aparece na própria constituição de um texto que performatiza, como o próprio título sugere, a rotina do homem, num círculo vicioso interminável. O caráter fragmentário também é típico de outras narrativas do livro *Circuito fechado*, como acontece em narrativas como “Sequência”, “Coluna sem assinatura” e “Os Passos da Paixão (que serão, posteriormente, analisadas no quarto capítulo deste trabalho), sendo um dos recursos formais enfatizados por Ricardo Ramos para representar a cidade e as vivências que nela ocorrem por meio de recortes que compõem um mosaico de natureza paradoxal porque, em “Circuito Fechado (3)”, cada fragmento é único, mas está marcado pela presença das mesmas constantes que, estruturalmente, uniformizam a experiência urbana: repetição, automatismo, mecanicização, tédio, despersonalização, rotina.

p. 50) que “se percebe um encontro entre os conhecidos que até desejariam ter mais contato, mas que, na pressa, prometem-se um reencontro, mais como uma forma de demonstrar ainda haver alguma afetividade” (SAMPAIO, 2004, p. 90).

Analisando as diferentes frases sem resposta em “Circuito Fechado (3)”, concluímos que as próprias relações humanas são representadas no texto como estruturas rompidas, atos sem continuidade que inviabilizam a humanização das relações interpessoais. São vínculos reificados. Walter Benjamin, valendo-se de Valéry, assim analisa as relações humanas nas grandes cidades modernas:

O habitante dos grandes centros urbanos – escreve – incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento. A sensação de dependência em relação aos outros, outrora permanentemente estimulada pela necessidade, embota-se pouco a pouco no curso sem atritos do mecanismo social. Qualquer aperfeiçoamento deste mecanismo elimina certas formas de comportamento, certas emoções (VALERY, 1910, apud BENJAMIN, 1989, p. 124).

Em “Circuito Fechado (3)”, a personagem ora parece dialogar consigo mesmo, ora parece dialogar com outras pessoas: “Como é que eu vou saber?” (RAMOS, 1978, p. 50) e “Boa tarde, como está o senhor?” (RAMOS, 1978, p. 50). Há diversas perguntas sem respostas e, também, distintas respostas sem perguntas. Deste modo, o texto mostra a recorrência de falhas de comunicação no universo urbano da personagem e, por conseguinte, a constituição de uma lacuna em um cotidiano marcado pela solidão e pelo isolamento do indivíduo. Ao citarem as frases de “Circuito Fechado (3)”, Abreu e Pinto (2010) afirmam: “Estas frases denunciam mais uma vez o grau de isolamento a que estamos expostos na sociedade moderna” (ABREU; PINTO, 2010, p. 54). Associado à solidão e ao isolamento, há, pela disposição das frases, o surgimento da incomunicabilidade registrada, sendo mais uma prova da pobreza de experiência na modernidade.

A vivência da personagem é mostrada pela colagem dos fragmentos de “diálogos” que indicam situações de interação de rotina (e, portanto, funcionalizadas). O conjunto desses

fragmentos de diálogos que não se realizam compõe um comentário irônico sobre tais vivências particulares e sobre a vivência maior que as engloba. A coerência do texto é motivada, portanto, pela sequência dessas frases justapostas, que também não se encontram, mas que se prestam, assim, à representação do universo urbano.

2.4. Leitura de “Circuito Fechado (4)”

Em “Circuito Fechado (4)” há a vida da personagem registrada por meio de uma sequência de frases iniciadas tanto por um artigo indefinido singular masculino — um — como por um artigo indefinido singular feminino — uma —, compondo uma representação marcada por inúmeras e fragmentadas vivências e por um tempo acelerado que facilita a percepção, via enumeração, do vivido, mas dificulta sobremaneira sua elaboração por meio de reflexão detida.

Ter, haver. Uma sombra no chão, um seguro que se desvalorizou, uma gaiola de passarinho. Uma cicatriz de operação na barriga e mais cinco invisíveis, que doem quando chove. Uma lâmpada de cabeceira, um cachorro vermelho, uma colcha e os seus retalhos. Um envelope com fotografias, não aquele álbum. Um canto de sala e o livro marcado. Um talento para as coisas avulsas, que não duram nem rendem. Uma janela sobre o quintal, depois a rua e os telhados, tudo sem horizonte. Um silêncio por dentro, que olha e lembra, quando se engarrafam o trânsito, os dias, as pessoas. Uma curva de estrada e uma árvore, um filho, uma filha, um choro no ouvido, um recorte que permanece, e todavia muda. Um armário com roupa e sapatos, que somente veste, e calçam, e nada mais. Uma dor de dente, uma gargalhada, felizmente breves. Um copo de ágata, sem dúvida amassado. Uma cidade encantada, mas seca. Um papel de embrulho e cordão, para todos os pacotes a cada instante. Uma procuração, um recuo, uma certeza, que se diluem e confundem, se gastam, e continuam. Um gosto de fruta com travo, um tostão guardado, azinhavrado, foi sempre a menor moeda. Uma régua de cálculo, nunca aprendida. Um quiosque onde se vendia garapa, os copos e as garrafas com o seu brilho de noite. Uma gaveta, uma gravura, os guardanapos de chave e de parede. Um caminhar de cabeça baixa, atento aos buracos da calçada. Um diabo solto, uma prisão que o segura, um garfo e uma porta. Um rol de gente, de sonho com figuras, que passa, que volta, ou se some sem anotação. Uma folhinha, um relógio, muito adiantados. Uma hipermetropia que não deixa ver de perto, é necessário recuar as imagens até o foco. Um realejo que não soube aos sete anos, uma primeira alegria aos quatorze, uma unha encravada e um arrepio depois. Uma fábrica de vista, um descarçador de algodão, uma usina

com a tropa de burros, são os trechos de paisagem com e sem raiz. Um morto, uma dívida, um conto com história. Um cartão de identidade cinzento e uma assinatura floreada, só ela. Um lugar à mesa. Uma tristeza, um espanto, as cartas do baralho, passado, presente e futuro, onde estão? Uma resposta adiada. Uma vida em rascunho, sem tempo de passar a limpo (RAMOS, 1978, p. 65-66).

A narrativa apresenta, ainda, por meio das frases justapostas, a enumeração de objetos, em geral particularizados ou caracterizados (“uma gaiola de passarinho”, “uma lâmpada de cabeceira”, “um cachorro vermelho”, etc), dos sentimentos e das sensações (“uma primeira alegria”, “Uma tristeza”, “um espanto”, etc), dos projetos frustrados (“Um rol de gente, de sonho com figuras, que passa, que volta, ou se some sem anotação”, “Uma resposta adiada”, etc), e dos problemas de saúde (“Uma cicatriz de operação na barriga”, “uma dor de dente”, “uma hipermetropia que não deixa ver de perto”, etc) compondo um possível inventário que marca a trajetória de uma personagem. Os verbos “ter” e “haver” regem todos os dados enumerados no texto; já as negações cumprem uma função restritiva que particulariza a vivência da personagem, marcando-a pela negatividade: “Um envelope com fotografias, não aquele álbum”; “Um talento para as coisas avulsas, que não duram nem rendem”; “Uma régua de cálculo, nunca aprendida”.

Os verbos “ter” e “haver”¹⁷ são importantes para a produção do efeito dramático do texto, registrando um levantamento dos “pertences” que remete à construção do inventário pessoal ativado pelas lembranças da memória. Para Sampaio (2004) os verbos “ter/haver” são associados à “posse”, que “segrega as verdades existenciais e vira compulsão” e as coisas acontecem de acordo “com os objetivos materiais preconizados pelo trabalho e pelo dinheiro” (SAMPAIO, 2004, p. 91), questão sustentada por Abreu e Pinto (2010), que afirmam que os verbos sugerem “uma enumeração de elementos que a personagem gostaria de ter” (ABREU; PINTO, 2010, p. 55). Notamos, por outro lado, que estes verbos só ganham o sentido quando

¹⁷ “Ter” e “haver” são classificados gramaticalmente como verbos impessoais e têm um forte vínculo com o sentido de “existir”, condição humana básica das relações humanas. Ter/ haver também se ligam à ideia de posse, ao sentido de possuir.

associados aos artigos indefinidos “uma/um” e o motivo da posse, no texto, por sua vez, não pode se restringir à posse de coisas, pois também está relacionado à posse de si (da personagem) e da própria vida.

Uma tensão se instala nas relações entre os verbos ter/haver, os artigos indefinidos e a própria trajetória rememorada pela personagem. Há uma sugestão de que a posse está, no texto, dramaticamente marcada pelo seu contrário: a perda: “Ter, haver [...] um seguro que desvalorizou” (RAMOS, 1978, p. 65). A perda é, na realidade, o efeito de sentido sugerido nas entrelinhas, a sensação de mal-estar da personagem em relação à sua vida, principalmente no que diz respeito aos efeitos da acelerada passagem do tempo e da vida indefinida, que surge, por sugestão, como causador das perdas que parecem afligi-la. Torrieri Guimarães (19730, ao citar sobre *Circuito fechado*, afirma:

Hoje, esmagado pela tecnologia que ele ajudou a construir, massificado, reduzido à sua expressão mínima de peça de uma máquina da qual ele ignora os controles, o homem, pela repetição do gesto tornado mecânico, banal, generalizado, já não desperta interesse pela sua ambição; é a condição humana, essa deformação da personalidade pela pressão dos problemas sociais, que interessa ao escritor moderno (GUIMARÃES, 1973)

Um aspecto interessante é, também, a personificação do silêncio em “Uma janela sobre o quintal, depois a rua e os telhados, tudo sem horizonte. Um silêncio por dentro, que olha e lembra, quando se engarrafam o trânsito, os dias, as pessoas” (RAMOS, 1978, p. 65). O “silêncio”, aí, assume o lugar de sujeito, que, por penetrar no íntimo da personagem e internalizar-se, provoca a angústia como reação.

A referência à palavra (e às ações) associada ao “silêncio” é outro traço recorrente na obra de Ricardo Ramos. Este recurso (silenciamento) tanto pode servir para registrar o descontentamento de personagens em relação ao que lhes aconteceu na vida quanto pode servir para registrar o isolamento, a incomunicabilidade e o desencontro presentes na experiência urbana na modernidade, sendo o silêncio da(s) personagens um efeito do tempo,

do espaço, dos procedimentos de linguagem, e do próprio discurso caótico do universo urbano representado. Ao citarem o “silêncio” em todo “Circuito Fechado”, Abreu e Pinto (2010) afirmaram:

Podemos dizer que o conto estudado só se realiza plenamente com o preenchimento desses “vazios”, ou seja, o leitor deve perceber aquilo que não foi dito pelas palavras, o que ficou por dizer, por ser revelado. Aquilo que foi silenciado é o que dará a compreensão do sentido pleno do texto. Para que isto aconteça é necessário, sobretudo, a interação entre o texto e o leitor. (ABREU; PINTO, 2010, p. 58)

O silêncio e o não-dito, em “Circuito Fechado (4)” são, por vezes, construídos por meio da elipse. Neste conto, há, assim, a omissão de termos e de orações inteiras, deixando, subentendidas as emoções e os pensamentos da personagem. Há, ainda, uma ambiguidade no elenco de coisas, de seres e de vivências, presentes no texto, pois tudo isso parece nivelado a um mesmo valor comum para a personagem, ou seja, parece não haver uma hierarquia de valor nos elementos que compõem a vida dessa personagem. Observe-se:

Um gosto de fruta com travo, um tostão guardado, azinhavrado, foi sempre a menor moeda. **Uma** régua de cálculo, nunca aprendida. **Um** quiosque onde se vendia garapa, os copos e as garrafas com o seu brilho de noite. **Uma** gaveta, uma gravura, os guardanapos de chave e de parede. **Um** caminhar de cabeça baixa, atento aos buracos da calçada. **Um** diabo solto, uma prisão que o segura, um garfo e uma porta. **Um** rol de gente, de sonho com figuras, que passa, que volta, ou se some sem anotação (RAMOS, 1978, p. 65-66 – grifo nosso).

A reiteração do artigo indefinido “um” no singular sugere que, ao mesmo tempo em que a vida da personagem é única, ela também se apresenta como desprovida de singularidade. Assim, o artigo indefinido, neste conto, concorre para a generalização do que deveria ser único. Além disso, misturam-se na enumeração diversos elementos de momentos distintos, pois a personagem nem sequer tem tempo de “passar a vida a limpo”: “Uma tristeza, um espanto, as cartas do baralho, passado, presente e futuro, onde estão? Uma resposta adiada. **Uma vida em rascunho, sem tempo de passar a limpo**”. (RAMOS, 1978, p. 66 -

grifo nosso). Ao analisarem a última frase do conto, Aroldo José Abreu Pinto e Liane Mendes de Abreu afirmam sobre “o tempo perdido e o pouco que ficou”, enfatizando, ainda, que “a vida tornou-se o reflexo do seu condicionamento social e mais uma vez o tempo surge como escravizador do homem moderno” (ABREU; PINTO, 2010, p. 56).

Notamos que esta última frase (em destaque) do conto “Circuito Fechado (4)” é a de maior impacto e expressividade da narrativa, marcando o desfecho e afetando de forma significativa a tematização, pois deixa clara a decepção de uma personagem que parece jamais ter tido autonomia individual, aproximando-a de um sujeito indeterminado: “Um cartão de identidade cinzento e uma assinatura floreada, só ela” (RAMOS, 1978, p. 66).

A personagem demonstra, pois, estar em conflito pessoal consigo mesma, em crise com a situação de não ter tempo para si própria, perdida, sem ter uma clara definição do vivido. Isso aparece principalmente na própria melancolia construída, no texto, pela anáfora (repetição de “um” e “uma” na lista de “teres” e “haveres” da personagem). Em outras palavras, em “Circuito Fechado 4”, há uma ironia implícita: ao mesmo tempo que os artigos “um” e “uma” precedem a lista dos elementos do dia a dia da personagem, vinculando-se à enumeração e à repetição, estes mesmos artigos cumprem semanticamente a função de indiciar o sentido contrário, pois apontam para uma indeterminação de tudo o que está relacionado ao vivido.

É possível estabelecer uma comparação: enquanto “Circuito Fechado (1)”, regido por um predomínio de substantivos, apresenta a trajetória de um esboço de personagem alienada pela rotina diária, “Circuito Fechado (4)”, regido pela combinação de verbos e artigos indefinidos (“ter”/“haver” e “um/uma”), apresenta a trajetória de uma personagem que teve (e ainda tem) uma vida semelhante àquela de “Circuito Fechado (1)”, mas que, diante de um olhar para o passado a partir do presente, sente as consequências dessa “vida em rascunho, sem tempo de passar a limpo”. Isso reafirma o estado melancólico na personagem, que

percebe que não adquiriu, em sua trajetória de vida, uma experiência autêntica aos moldes da tradição, mas apenas percorreu um trajeto marcado pela “experiência de choque”. “Circuito Fechado (4)”, portanto, registra uma tentativa da personagem de “contemplar” ou construir a lembrança de uma vida que, no passado, foi “ativa”. Segundo Aíla Maria Leite Sampaio:

Há um lamento velado pelo que passou e não foi vivido completamente, pelo que está e não pode ser retido para experimentar (quando puder) a intensidade, pela indefinição do que virá, pela falta de perspectiva de mudança, a partir da vida que se leva. A certeza de adiamento de todas as coisas, inclusive das respostas às próprias indagações acerca do ser que é, aparecem em tom de dóida constatação (SAMPAIO, 2004, p. 91).

A tentativa de um inventário criado pelos verbos “Ter/Haver”, as indefinições e incertezas sugeridas pelos artigos indefinidos (um/uma) e o jogo de palavras de diversos signos associados, em conjunto, sugerem a avaliação negativa do vivido, que faz, no conto, uma crítica à vida assujeitada, controlada e fragmentada: “É o indivíduo, massacrado pela sociedade de consumo, por um cotidiano de objetos que parecem ganhar autonomia e vida própria a suplantam a vida humana. São cacos; são hábitos compulsivos, num mundo do fragmentário, e, por isso mesmo, onde se perde e se busca o sentido” (LEITE, 1985, p. 66).

Assim, o texto em análise mostra a personagem como um indivíduo assujeitado por “forças”, situações e estruturas com as quais entra em confronto, mas sai derrotado. Apesar do esforço em tentar traçar um inventário a sua vida, as condições impostas no seu universo pessoal fizeram com que a personagem reconhecesse ter uma vida indefinida. A fratura exposta e o mal-estar, em “Circuito Fechado”, parece vir, pois, tanto das incertezas do vivido como também do não-vivido.

2.5. Leitura de “Circuito Fechado (5)”

“Circuito Fechado (5)”, o último dos cinco contos que compõem o eixo de sustentação do livro homônimo, é uma narrativa que apresenta a conclusão de toda a vivência de uma personagem, contrapondo, por meio de um encadeamento de frases marcadas por elementos de negação, o que foi idealizado e o que foi realizado em sua trajetória. Observe-se:

Não. Não foi o belo, quase nunca, nem ao menos o bonito, porque tudo se veio esgarçando em rotina, sombra com vazio. Não foi o plano, o projeto, a lucidez conduzindo, já que o mistério se fez magia e baralhou os búzios da vontade. Não foi o imaginado, o sonhado, mas a verdade miúda e comovida sem ter de quê. Não foi o tempo que abarca vastamente, não, deve ser o que se conta aos pedaços, reconta, em mesquinha soma, e medrosa. Não foi o prometido, o esperado, antes foram os enganos, os engodos, os adiamentos sempre roubos, pequenos e de importância. Não foi nada útil, ou de se repartir, apenas o de guardar para comer sozinho. Não foi o brilhante, de anel e de relâmpago, simplesmente a luz no vidro. Não foi o bom, foi o barato, não foi o alegre, foi o pouco a pouco, não foi o claro, foi o difuso, pois os encargos chegam logo, e se aprendem, e ficam. Não foi o momento certo, a maior parte aconteceu de repente, ou cedo, ou tarde, afinal não se repetiu. Não foi a viagem, a longa, larga viagem, de recordar, rever, que as paradas e os horários dividiram muito o roteiro, partiram, nublaram, não devolveram. Não foi o encontro nem a memória, não foi a paisagem nem o esquecimento, foi esse passar de pessoas e o seu reverso de imóvel que se isola e não fala, porque não adianta. Não foi a cidade mas a rua, não foi a figura mas a boca, não foi a chuva mas a calha. Não foi o campo, nem a mata, o morro, nem o rio, a relva, nem árvore nem verde, foi a janela de trem, de carro, de longe. Não foi o livro aberto, a oração disfarçada, a primeira lição. Não foi a lâmpada, o linho, a lenda. Não foi a casa, o quintal, o corredor com portas e pé direito. Não foi o que vem de dentro, e sim o que bate, não se anuncia, e força, abre, e entra. Não foi o pacífico, o sem tumulto, foi até mesmo a guerra, ou melhor o combate, a escaramuça, perdidos de mãos nuas, limpas, as armas brancas. Não foi o amor, a certeza, o amanhã, foram as palavras que representam, a idéia de, o conceito, enfim a sua redução. Não foi pouco nem muito, foi igual. Não foi sempre, nem faltou, foi mais às vezes. Não foi o que, foi como, e onde, e quando. Não, não foi (RAMOS, 1978, p. 81-82).

O primeiro objeto da avaliação crítica realizada pela personagem é a própria “rotina”, que surge como elemento que destrói, “esgarçando” o belo e o bonito, transformando a vida em “sombra com o vazio”: “Não. Não foi o belo, quase nunca, nem ao menos o bonito, porque tudo se veio esgarçando em rotina, sombra com vazio” (RAMOS, 1978, p. 81). Afirma Sampaio (2004): “O tom pesaroso reflete o eterno inconcluso: não foi o belo, o

bonito, porque virou rotina [...] É uma história de vontades contrariadas pela falta de lutas concretas, pelo medo de correr atrás dos sonhos” (SAMPAIO, 2004, p. 91).

Os demais elementos enumerados pela personagem são, também, sequenciados e organizados sob a forma de oposições – antíteses que contrastam aspectos positivos e negativos da vida, reconhecendo a prevalência dos últimos sobre os primeiros. Os aspectos positivos são mais associados à noção de ideal (“o plano”, “o imaginado”, “o sonhado”, “o prometido”, “o esperado”, etc) contrapondo-se aos aspectos negativos que são mais associados à noção do real (“os enganos”, “os engodos”, “os adiamentos”, “o difuso”, etc).

Como nos contos homônimos anteriores, há procedimentos de escrita reiterados em “Circuito Fechado (5)”, a saber: a enumeração e a repetição, a anáfora (não/nem), e a justaposição de fragmentos. Além disso, no plano temático, o conto “Circuito Fechado (5)”, como os demais, destaca uma avaliação crítica da vida vivida realizada. A oposição “foi” X “não foi” enfatiza o sentido de contraste fortemente marcado no fragmento. “Não foi” funciona, assim, como anáfora no texto, reiterando a avaliação negativa da vida da personagem.

Não foi o prometido, o esperado, antes foram os enganos, os engodos, os adiamentos sempre roubos, pequenos e de importância. **Não foi** nada útil, ou de se repartir, apenas o de guardar para comer sozinho. **Não foi** o brilhante, de anel e de relâmpago, simplesmente a luz no vidro. **Não foi** o bom, foi o barato, **não foi** o alegre, foi o pouco a pouco, **não foi** o claro, foi o difuso, pois os encargos chegam logo, e se aprendem, e ficam (RAMOS, 1978, p. 81-grifo nosso).

Esta reiteração, acompanhada do advérbio de negação, reafirma à realidade do vivido, evidenciando sentimentos dominantes como a “frustração”¹⁸, representando, assim, as adversidades da vida. Trata-se de uma personagem que carrega “o seu fardo de preocupações rotineiras, suas frustrações e desesperanças, pisando os mesmos caminhos, impotentes para

¹⁸ Tanto Sampaio (2004) como Abreu e Pinto (2010) afirmaram, em suas leituras, que “as frustrações” fazem parte da vida descrita em “Circuito Fechado (5)”.

fugir aos limites demarcados pelas próprias circunstâncias de seu aparecimento no mundo” (GUIMARÃES, 1973).

Como nos demais contos até aqui analisados, a personagem também não tem nome próprio (anonimato) e foi afetada pela alienação e pela realização de ações mecânicas, que, em conjunto, representam a vida reificada, reduzindo-a à mesquinha dos “choques” provocados pelo espaço urbano: “Não foi o tempo que abarca vastamente, não, deve ser o que se conta aos pedaços, reconta, em mesquinha soma, e medrosa” (RAMOS, 1978, p. 81).

A ação da personagem gira em torno da percepção da experiência existencial vinculada ao mundo urbano: “Não foi o campo, nem a mata, o morro, nem o rio, a relva, nem árvore nem verde, **foi a janela de trem, de carro, de longe**” (RAMOS, 1978, p. 81-grifo nosso). Tempo e espaço, no conto, são contrastados para melhor definir o amesquinamento da vida vivida pela personagem e, apesar de indefinidos, são partes integrantes de uma trajetória percorrida. Seu tempo foi “o que se conta aos pedaços, reconta, em mesquinha soma” e seu espaço foi o do interior dos veículos diante de paisagens inacessíveis, um modo de afirmar que o grandioso lhe foi, sempre, negado.

O desfecho, em “Circuito Fechado (5)”, é feito pela frase “Não, não foi”, que explicita a ideia de que a reiteração do advérbio de negação exprime o conflito do homem com o espaço-tempo, transformando-o em um ser submisso às condições de uma realidade de vida que foi diferente da planejada (ideal x real). Segundo Aroldo José Abreu Pinto e Liane Mendes de Abreu: “No conto “Circuito Fechado (5)”, a personagem faz um desabafo. Revela as suas frustrações, causadas principalmente pela forma como conduziu a vida, apenas movido pelos valores ditados pela sociedade” (ABREU; PINTO, 2010, p. 57).

A experiência da vida na cidade grande, capitalista, moderna e industrial, que reifica o homem, é, sem dúvida, a temática maior não só deste conto, mas de todo o livro *Circuito fechado*. Esta característica faz com que o livro apresente a sua atualidade, dialogando, para

além de seu contexto imediato de produção, com os tempos atuais. Sobre o projeto literário do livro *Circuito fechado*, declarou Ricardo Ramos:

Bem quais seriam as indicações para um livro assim, com as nossas fontes de ficção urbana tão diferenciadas da realidade de agora? Se a gente lembra que esta cidade no princípio do século, era uma coisa pequena e provinciana, que até bem pouco não chegávamos a um milhão passamos a duvidar de um quadro urbano que se afine com os velhos padrões nacionais. Então a nossa pesquisa, de arquitetura ou mesmo de linguagem, não se poderá prender muito a experiência normal da ficção brasileira, que me parece nesse terreno um tanto desatualizada, pois mais voltada para uma época anterior, trabalhando sobre uma longa perspectiva (RAMOS apud SQUEFF, 1973, p. 3).

“Circuito Fechado (5)” pode ser lido como uma espécie de desfecho da vida, momento em que a personagem esboça a conclusão de um percurso traçado e o expõe, revelando as contradições vividas por meio da negação, remetendo a ideia de um “balanço”¹⁹ crítico da vida vivida. Segundo Fábio Lucas “o segmento final do “circuito” se modela em negativas, como se, num jogo dialético, a antítese brotasse espontaneamente no interior da tese consumista” (LUCAS, 1983, p. 128), em que não se escapa das consequências da violência que assujeita o homem urbano: “Não foi o que vem de dentro, e sim o que bate, não se anuncia, e força, abre, e entra. Não foi o pacífico, o sem tumulto, foi até mesmo a guerra, ou melhor o combate, a escaramuça, perdidos de mãos nuas, limpas, as armas brancas” (RAMOS, 1978, p. 82).

É possível reconhecer em “Circuito Fechado (5)”, assim como nos demais contos homônimos, uma apresentação, ao leitor, de algo que se assemelha a uma confissão do homem marcado pelos contrastes, pelos impasses e, sobretudo, pela negatividade da vida eminentemente urbana. É a conclusão da vida acompanhada da solidão, que é, também, elemento comum às personagens de todos os contos até aqui analisados, sendo uma

¹⁹ Sampaio (2004) e Abreu e Pinto (2010) utilizaram o termo “balanço” para descrever “Circuito Fechado (5)”. Sampaio (2004) acha que “Quando, no “Circuito Fechado 5”, o sujeito tenta passar a vida a limpo através de um balanço, conclui a incompletude como pauta da vida” (SAMPAIO, 2004, p. 91). Abreu e Pinto (2010) particularizam este conceito, sugerindo que a personagem, no conto analisado, faz um “balanço melancólico” (ABREU; PINTO, 2010, p. 57).

característica que identifica a condição de homem urbano dessas personagens como unidades isoladas que compõem uma multidão.

Em “Circuito Fechado (5)”, assim como nos “Circuito Fechado” anteriores, e, também, na maioria das narrativas pertencentes ao livro *Circuito fechado*, o narrador sobre o qual falaremos a seguir, já não cumpre de modo tradicional a função de contar histórias. Ele registra uma narração que é constituída por um fluxo de fragmentos de informações e reflexões dispostos em sequência e/ou justapostos. Nesse fluxo, elementos de diversas linguagens se fazem presentes, afetando a narração.

O último conto registra, pelas negações, a confirmação da perda da experiência autêntica na cidade grande, pois a personagem reconhece a experiência de choque em sua vida: “Não foi o encontro nem a memória, não foi a paisagem nem o esquecimento, foi esse passar de pessoas e o seu reverso de imóvel que se isola e não fala, porque não adianta” (RAMOS, 1978, p. 81). Com base em Walter Benjamin, Francisco Gudiene Gomes de Lima e Suzana Marly da Costa Magalhães explicam:

na cidade moderna, ocorreu o declínio da experiência (*erfahrung*) pelo choque multiplicado de impressões sensoriais. O resultado foi a predominância de uma atitude de desorientação graças ao caráter fragmentado das impressões: a vivência ou percepção descontínua, que se contrapõe à experiência (*erfahrung*) caracterizada pela vinculação à memória pessoal e à reflexão (LIMA; MAGALHÃES, 2010, p. 153).

Pode-se, por fim, dizer que “Circuito Fechado (5)”, contrasta a trajetória idealizada com a trajetória realizada, construindo, por meio de uma sequência de negações, os descontentamentos, as decepções, os desencantos e, principalmente, as contradições decorrentes de uma vida vivida, materializada, no texto, por diversos procedimentos de escrita, reiterando os traços característicos do próprio livro *Circuito fechado*, que, segundo Torrieri Guimarães, se trata de “Um livro marcado pelo desencanto, ou propositalmente um estudo da insatisfação humana em várias gradações” (GUIMARÃES, 1973, s.p).

2.6. Os contos “Circuito Fechado” e suas convergências

Depois da análise em separado dos cinco contos “Circuito Fechado”, torna-se necessário, cremos, destacar os seus pontos convergentes, que são os responsáveis pela unidade temático-formal que dá sustentação ao livro do escritor Ricardo Ramos. Neste sentido, abordaremos, agora, características comuns aos contos como: a indefinição de personagens, a indeterminação de elementos importantes para a construção do conflito dramático (nó/ clímax), a imprecisão do tempo e do espaço e a problemática da figura do narrador²⁰.

2.6.1. A indefinição da(s) personagem(ns)

Apesar de em algumas passagens da sequência que vai do primeiro ao quinto “Circuito Fechado” existir uma sugestão, construída por algumas palavras, que parece caracterizar uma única “personagem”, a nossa leitura afirma que tais palavras não são suficientes para traçar um perfil definido do ser humano ali representado, uma vez que os elementos textuais sugerem, em seu conjunto, a figura de um ser anônimo e indeterminado, esboçando uma história em que há, sobretudo, uma redução e um esvaziamento da subjetividade humana representada. Isso, sobretudo, em “Circuito Fechado (1)” e em “Circuito Fechado (3)”. Deste modo, a narrativa evidencia a despersonalização²¹ do ser humano, vinculando-a ao trabalho

²⁰ Apesar de não fazer um estudo detalhado e separado de cada elemento da narrativa, Sampaio (2004) afirma, na leitura de “Circuito Fechado (3)” que “As marcas identitárias, portanto, de espaço, tempo e personagens, se diluem na universalização, no nivelamento das posturas do homem contemporâneo”, sugerindo, no fim da análise, que há uma “descaracterização dos elementos narrativos” (SAMPAIO, 2004, p. 91)

²¹ Anonimato e despersonalização também caracterizam as personagens dos outros contos homônimos, mas não apenas estes: há outras narrativas de *Circuito fechado* em que as personagens não têm nome, reduzindo-se às funções sociais que desempenham. É o caso do conto “Corretor e Cliente”, cujas personagens principais são referidas não com nomes próprios, mas como funções de trabalho– “Corretor” e “Cliente”. Essa redução das personagens às suas funções profissionais faz delas apenas tipos, caracterizando aquilo que, nos termos de Herbert Marcuse, se trata de uma “sociedade unidimensional”, uma grande massa que ao mesmo tempo é caracterizada pela racionalidade de uma sociedade tecnológica, e também, por ser uma sociedade de consumo, é controlada, sem autonomia e nivelada a um valor comum.

que rege sua rotina de vida e a uma maximização do maquinismo e, por consequência, uma minimização dos traços de humanidade que comporiam uma personagem. No caso de “Circuito Fechado (1)”, Sampaio cita: “Percebe-se, ainda, que é um conto sem personagem explícita, mas com um sujeito presente, sem identidade, massificado no espaço profissional que automatiza a rotina e condiciona a vida ao trabalho, o que é típico da sociedade urbana contemporânea” (SAMPAIO, 2004, p. 90).

Em “Circuito Fechado (3)” há, também, uma ambiguidade no que diz respeito à personagem: a narrativa tanto pode ser formada por uma personagem, que vive automatizada em um presente pleno de falas e ações banais e reificadas, como pode, ainda, ser representada por inúmeras vozes, representação da coletividade urbana e difícil de ser caracterizada pelas frases soltas que sugerem situações diversas do cotidiano das grandes cidades. O que se pode afirmar, no entanto, é que, independentemente de uma imagem nítida do ser representado (um único indivíduo ou mais de um), percebemos que o desencontro e a incomunicabilidade estão presentes nesta e nas demais narrativas.

A opção por usar o discurso direto como material de composição da narrativa em “Circuito Fechado (3)” é, também, um recurso irônico que serve para evidenciar a despersonalização, o isolamento e a incomunicabilidade, reforçando a ideia de uma ausência de sociabilidade nos contos homônimos. As frases postas em evidência são fragmentos que se apresentam por si sós, retalhos de vivências características do cotidiano urbano reificado, informações desconexas que não dialogam umas com as outras, mas que, ao mesmo tempo, compõem as trajetórias diárias de um ou mais seres urbanos.

A problematização do elemento “personagem” também se revela em “Circuito Fechado (2)” e se estende para os dois últimos contos: em “Circuito Fechado 4”, o anonimato e a despersonalização vinculam-se aos temas da perda e do passar do tempo, à velhice e/ou envelhecimento da personagem, registrando uma “vida em rascunho” (RAMOS, 1978, p. 66),

e em “Circuito Fechado 5”, o último texto, o anonimato e a despersonalização parecem estar na base da fratura expressa pelas negativas experimentadas pela personagem, culminando em um ser que se demonstra esvaziado de subjetividade no universo urbano representado.

Em síntese, não há, nos contos, uma personagem individualizada no sentido tradicional, que estabelece um diálogo afetivo e efetivo com outras personagens. Há, sim, a representação fragmentária de “esboços” do protótipo de um homem urbano isolado, que é, de certo modo, tratado nos textos, como personagem secundária pelo anonimato e pela submissão ao trabalho alienado, à rotina massacrante e à ausência de vida subjetiva. Este ser é flagrado como peça descartável da grande cidade, um apêndice da maquinaria urbana.

Apesar da existência das leituras neste capítulo sugerirem a presença de uma única personagem, temos de reconhecer, portanto, que esta pode ser vista como secundária dados os poucos elementos que a caracterizam e a intensidade do ritmo estabelecido pela rotina do presente e do passado lembrado. A massificação e o anonimato articulam-se, nos textos, e sugerem um desaparecimento das linhas que traçam a figura da personagem, o que reitera a ideia de uma minimização da voz (da personagem), remetendo para um desaparecimento do homem abafado pela voz de uma cidade que protagoniza, que age e que se impõe como sujeito, personificando-se e perturbando, inclusive, a memória do vivido.

2.6.2. O nó e o clímax como elementos da narrativa

Pensando na estrutura de uma narrativa convencional com base nos pressupostos teóricos de Tomachevski (1983), registramos que os contos “Circuito Fechado” não explicitam nem o nó, elemento que introduz o conflito dramático, nem o clímax, auge do conflito dramático. Segundo Abreu e Pinto (2010), em “Circuito Fechado” “desaparece a

construção dramática tradicional que exigia um desenvolvimento, um clímax e um desenlace” (ABREU; PINTO, 2010, p. 48).

Em “Circuito Fechado (1)”, por exemplo, não há a presença de nó nem de clímax e isso se vincula ao efeito de sentido que Ricardo Ramos pretende criar: registrar a rotina automatizada da personagem, mostrando sua vida num moto-contínuo de tédio, alienação e despersonalização.

Nos casos de “Circuito Fechado (2)” e “Circuito Fechado 4”, o nó e o clímax também não se fazem presentes, pois há, nos textos, apenas registros dispostos embaralhadamente; são momentos da vida de uma personagem a partir de sua própria auto-percepção de sua vivência como ser envelhecido ou que envelhece. O embaralhamento, aí, se dá porque as ações e reações da personagem não têm propriamente começo, meio ou fim delimitados, sendo dispostas sem subordinação a uma sequência temporal linear.

“Circuito Fechado (3)” confirma, pela composição, a mesma ausência de nó e clímax na narrativa. Nele, não existe qualquer signo ou trecho que indique a causa do conflito dramático ou o momento de sua maior intensidade. “Circuito Fechado (4)”, por sua vez, também confirma esta regularidade de construção textual.

Por fim, “Circuito Fechado (5)” também não apresenta os referidos elementos, já que a narrativa é construída por meio de “recortes” dos pensamentos de um possível narrador-personagem, caracterizando a atividade de uma consciência que não apresenta uma linearidade, fazendo um registro embaralhado de lembranças (do idealizado e do realizado), como se fossem *flashbacks* de uma realidade pessoal, compondo uma conclusão dos ganhos e perdas, com ênfase no próprio peso das perdas (negatividade).

A indeterminação do nó e do clímax barra, nos contos, a possibilidade de identificar uma causa única ou um momento privilegiado do conflito dramático. Deste modo, a complexidade do processo vivenciado pelas personagens é mantida, abrindo-se a variadas

interpretações e reivindicando, também, variadas soluções – tarefas deslocadas para o leitor. Segundo Abreu e Pinto (2010) “exige a participação efetiva do leitor para que os aspectos constitutivos da narrativa possam por ele ser encontrados e apreciados” (ABREU; PINTO, 2010, p. 48).

Apesar do exposto, na hipótese de que os “Circuitos” configurem, no livro, uma única história, “Circuito Fechado (5)” passa a ser o desfecho, e, por sua vez, as frases negativas que caracterizam este último conto são aproximáveis da noção de clímax da história narrada, momento em que o desencanto e a frustração ganham o primeiro plano da narrativa, tensionando, com máxima intensidade, os conflitos indivíduo X sociedade num nível interno e externo à subjetividade da personagem.

2.6.3. As imprecisões de tempo e espaço

Em conexão com certa indefinição do espaço que remete sempre, à cidade, há, nos contos “Circuito Fechado”, uma imprecisão do tempo. Isso produz um efeito de fusão do tempo e do espaço, que é intensificado pela fragmentação constitutiva dos textos. Há, aí, uma aproximação com a linguagem do cinema, que nos lembra as considerações de Hauser sobre a chamada era do filme:

Mas como se o espaço e o tempo no filme estivessem relacionados pela sua intermutabilidade, as relações temporais adquirem um caráter quase espacial, assim como o espaço adquire um interesse local e assume características temporais, noutros termos, certo elemento de liberdade se introduz na sucessão de seus momentos. No meio temporal de um filme movemo-nos de uma maneira que, aliás, é peculiar ao espaço, completamente livres de escolher a nossa direção, indo de uma fase do tempo para outra, tal como se vai de um quarto para outro, separando os estádios individuais no desenvolvimento dos acontecimentos e agrupando-os, genericamente falando, segundo os princípios da ordem espacial (HAUSER, 1982, p. 1129).

Vejamos um pouco mais da noção espaço-temporal dos textos “Circuito Fechado”. Começamos por “Circuito Fechado (1)”: A sequência de um dia, formada pelos substantivos justapostos e pela repetição de diversos vocábulos é a prova do registro de um tempo maquinal da vida social e da vida interior da personagem, um tempo cuja linearidade parece desaparecer diante das tarefas executadas repetitivamente – um tempo esvaziado de vida interior²².

Em “Circuito Fechado (2)” é difícil determinar com precisão a noção espaço-temporal. O texto é constituído de recortes de lembranças ativadas pela memória da personagem no momento atual em que ela está inserida. O espaço-tempo atual da personagem é o presente no qual ela se percebe envelhecida e marcada pelas lembranças do que se perdeu no corpo, nos afetos, nos sonhos, na vida. Neste conto, os destroços que permaneceram dos anos vividos pela personagem são listados de modo a compor a ideia da passagem do tempo cronológico que caracteriza o envelhecimento. Tal fragmento explora, também, uma ambiguidade entre os dados temporais, de modo que a distinção entre passado e presente fica, em diversos trechos, comprometida, impossível de delimitar com precisão.

Em “Circuito Fechado (3)”, o tempo mantém sua indefinição nas diferentes frases que são dispostas em justaposição. Não há como precisar quando nem onde, exatamente, ocorreram os diálogos a que os fragmentos do texto remetem. No conto, o espaço, diferentemente do tempo, é passível de apreensão apenas em certos casos.

Em “Circuito Fechado (4)”, por sua vez, o tempo está intimamente associado ao transitório, ao passageiro e ao fugaz: “Um talento para as coisas avulsas, que não duram nem rendem” (RAMOS, 1978, p. 65), “Uma procuração, um recuo, uma certeza, que se diluem e confundem, se gastam, e continuam” (RAMOS, 1978, p. 65) e “Um rol de gente, de sonho

²² Abreu e Pinto (2010), apesar de não afirmarem sobre a presença de um tempo esvaziado de vida interior, acreditam na indefinição espaço-temporal, sugerindo que “as ações se desenrolam de maneira ainda mais rápida, perde-se a noção de tempo e espaço e a exploração do lado psicológico das personagens faz com que predomine um tempo interior que não pode ser definido” (ABREU; PINTO, 2010, p. 48)

com figuras, que passa, que volta, ou se some sem anotação” (RAMOS, 1978, p. 65-66). Neste conto, como nos demais contos homônimos, os elementos do espaço e do tempo se mostram relevantes para a compreensão do drama humano vinculado à fugacidade da vida – dados intimamente ligados à lembrança do vivido. Estes elementos – tempo e espaço –, embora importantes, sofrem algo como um embaralhamento na narrativa, pois as frases apontam apenas para “recortes” que compõem a vida fragmentada da personagem.

Os vários “Circuito Fechado” fragilizam a definição e a percepção de um tempo cronológico preciso. Cria-se, deste modo, um tempo em ruínas que não se define como cronológico e nem como psicológico, um tempo totalmente reificado. Embora haja *flashbacks*, tudo é contado de uma posição calcada no presente, mas se trata de um presente que se dilata como tempo da circularidade, da angústia e da melancolia.

Em “Circuito Fechado (5)”, que também pode ser lido como um desfecho da sequência formada pelos “circuitos” anteriores, tempo e espaço são configurados como elementos imprecisos, pois eles são fortemente afetados pelas reiterações de frases negativas. É possível reconhecer, como nos demais contos, a oposição presente X passado, mas ambos, apesar do contraste, permanecem indefinidos. Além disso, as referências espaciais, por sua vez, embora existam e evidenciadas em alguns trechos, são afetadas pela indefinição do tempo.

2.6.4. A problemática do foco narrativo

Em “Circuito Fechado” a presença do narrador é marcada por uma indeterminação da posição em que ele se encontra. Fundamentando-nos em Genette (1979), tentamos, com base na distinção entre “modo” (quem vê?) e “voz” (quem fala?), traçar um pouco das

características gerais do foco narrativo que compreende os contos homônimos que definem o eixo de sustentação do livro.

“Circuito Fechado (1)”, por descrever objetivamente o universo urbano, tem a presença de um narrador que parece operar por *focalização externa*, assim como acontece em “Circuito Fechado (3)”, em que há uma descrição das supostas falas que integram o funcionamento da vida urbana. Em ambos os contos, neste caso, há uma instância narrativa que registra os acontecimentos, respectivamente, a nível de palavras e frases, com as funções de recortar, selecionar e organizar em sequência das ações vivenciadas, concedendo destaque a fragmentos de, em termos cinematográficos, cenas da cidade grande.

Por outro lado, há uma impossibilidade de identificar uma pessoa do discurso. “Circuito Fechado (1)” não apresenta verbos e, o foco narrativo, aí, suprime o narrador em favor da criação de um efeito de registro mecânico dos objetos, que, organizados em sequência, constroem a ação dramática. Esta característica aproxima “Circuito Fechado (1)” de “Circuito Fechado (3)”, no qual são mostrados ao leitor trechos de diálogos do cotidiano que também funcionam como *flashes* da realidade da personagem: “Ontem aquele calor, hoje chovendo” (RAMOS, 1978, p. 50), “Estou com fome” (RAMOS, 1978, p. 51) e “Vamos dormir?” (RAMOS, 1978, p. 51). Notamos, a partir do exposto, que os contos também podem sugerir uma *focalização interna*, por, também, estruturarem-se sobre registros vividos que podem ter sido feitos pela própria personagem.

Em “Circuito Fechado (2)” também não é possível apontar claramente quem registra os acontecimentos, pois há uma ambiguidade na instância que narra: ao mesmo tempo que se cria a impressão de que a personagem está narrando a sua história (narrador intradieético-homodieético), há, também, uma impressão de que um narrador extradieético-heterodieético está registrando os acontecimentos narrados, não havendo, no texto, nenhum indicador vocabular da pessoa do discurso que rege a narração. A nossa posição de leitura é a

de que a narração é feita de “dentro” da experiência vivida pela personagem. Neste caso, haveria uma *focalização interna*, uma vez que se trata de uma única personagem e seu ângulo de narração é central, sendo que os canais limitam-se ao registro das percepções, pensamentos, sensações e sentimentos da personagem, que se dão de modo fragmentário e por meio da objetivação. A objetivação, neste caso, se evidencia na enumeração dos fatos vividos e/ou fantasiados, internos (as percepções, a lembrança do vivido, as fantasias e os sonhos) e/ou externos (as coisas, as pessoas, os fatos) à personagem. Em determinados trechos a personagem parece dialogar consigo mesma, vivenciando e analisando a sua posição numa determinada situação dramática, em fragmentos que registram a percepção dos fatos que a caracterizam e que caracterizaram a sua vida, constatando, deste modo, os efeitos da passagem do tempo.

“Circuito Fechado (4)” tem características semelhantes às de “Circuito Fechado (2)”. O texto pode ter narrador de primeira pessoa se levarmos em consideração que se trata de uma espécie de confissão feita por uma personagem (narrador intradieético, homodieético), mas por outro lado, pode ter um narrador extradieético, heterodieético, que operaria por intrusão, apresentando elementos constitutivos da história de uma personagem que conheceria intimamente. A supressão da primeira e da terceira pessoas do discurso elimina a possibilidade de uma identificação precisa de um narrador. Entretanto, tal supressão pode sugerir que se trata da colocação da atividade mental da personagem no primeiro plano da narrativa, com a personagem examinando, objetivamente, e com certa distância crítica, a sua própria vida.

Tais características de voz de uma personagem que sobressai, radicalizada sobretudo em “Circuito Fechado (2)” e “Circuito Fechado (4)”, por haver indícios de subjetividade por meio “dos pensamentos, percepções e ações realizadas”, aproximam os contos das características propostas por Genette (1979) sobre o romance moderno: “Curiosamente, uma

das grandes vias de emancipação do romance moderno terá consistido em levar ao extremo, ou ao limite, melhor, essa mimese do discurso, diluindo as últimas marcas da instância narrativa e dando logo à primeira a palavra à personagem” (GENETTE, 1979, p. 171).

“Circuito Fechado (5)”, em relação ao narrador e ao foco narrativo, mantém, portanto, características de todos os anteriores, pois também apresenta, em sua composição, uma problematização na voz que narra “pelo seu nível narrativo (extra ou intradieético) e pela sua relação à história (hetero ou homodieético)” (GENETTE, 1979, p. 247). Este último conto também carrega procedimentos marcantes que minimizam a presença do narrador convencional, ou seja, porta, também, uma ambiguidade que afeta a possibilidade de identificação de um narrador, que, pode se limitar ao seu próprio trabalho de registro ou pode se revelar diante de uma personagem qualquer, posta em primeiro plano, cuja vida é flagrada por uma perspectiva que a observa e a investiga, expondo o que ela pensa e sente. Trata-se, portanto, de um narrador que, dependendo do ângulo de leitura, pode ou não ser participante da história.

2.7. “Circuito Fechado (1) (2) (3) (4) (5)”... Uma mesma narrativa?

Apesar de termos feito uma análise em separado dos cinco “Circuito Fechado”, nos perguntamos se os cinco textos seriam partes integrantes de uma mesma narrativa, uma vez que eles têm uma sequência de eventos que podem compor uma única fábula: a história de uma personagem imersa na vida urbana que, em determinado ponto de sua vida, reavalia, em crise, o que vive e o que viveu.

Com base em Sampaio (2004) e Abreu e Pinto (2010) e em nossa leitura, reconhecemos que a história narrada nos cinco “Circuito Fechado”, em síntese, poderia ser assim descrita: Em “Circuito Fechado (1)” apresenta-se um esboço de personagem perdida no

mecanicismo da rotina diária do universo urbano. Na sequência, em “Circuito Fechado (2)”, registram-se as lembranças acionadas pela memória da personagem, que concorrem para uma (auto) percepção do vivido. Em “Circuito Fechado (3)”, apresenta-se, por meio de fragmentos de diálogos cotidianos, a funcionalização e a reificação da personagem em suas tentativas de “interação” humana. Em “Circuito Fechado (4)”, há um levantamento dos pertences materiais, emocionais e simbólicos da vida da personagem e, destaca-se, aí, a acelerada passagem do tempo, o sentimento de perda e as indefinições da vida. Por fim, em “Circuito Fechado (5)” a personagem dá vazão ao seu desencanto em relação ao vivido, sendo marcada pela negatividade imposta por uma contínua experiência de choque que produz reificação, perda e melancolia, sugerindo a conclusão da vida.

Assim, pois, os cinco textos, narrariam a trajetória de uma única personagem, integrada a uma engrenagem maior, maquínica, mecanizada e anônima, que a isola, tritura, desumanizando-a e reduzindo a sua humanidade a uma revolta impotente e frustrada, revelando o drama de ser um objeto integrante do universo urbano. Este reconhecimento e esta identificação repousam sobre uma base comum: a experiência urbana da modernidade, que, hoje em dia, não se restringe, estruturalmente, ao cotidiano das grandes cidades porque se estendeu, também, à infraestrutura da vida das cidades médias e pequenas. Segundo André Bueno: “É recorrente a reação ao mundo urbano como violência, ruptura de raízes, alienação, impessoalidade, empobrecimento da experiência e dos vínculos culturais, afetivos e familiares, daí derivando a imagem da metrópole como mundo desencantado e sem coração” (BUENO, 2000, p. 89-90).

Nas sequências dos “Circuito Fechado”, o “Quem?” (relativo à voz da personagem/do narrador), o “Onde?” (relativo ao espaço), o “Quando” (relativo ao tempo), o “Como?” (relativo ao nó e ao clímax) são pronomes interrogativos que funcionam como verdadeiros questionamentos para a compreensão da história narrada. São enunciados de perguntas

difíceis de serem respondidas com exatidão, construindo um quadro em que personagem, espaço, tempo, conflito dramático, e o próprio narrador, elementos essenciais da narrativa para compor uma representação do universo urbano, tornam-se difíceis de precisar, destacando, assim, um enredo que, por consequência, também se esvazia, caracterizando um arruinamento da sociabilidade contemporânea, que se desfaz pelo homem e a cidade em fragmentos.

É pelos vários procedimentos de linguagem descritos (enumeração, repetição, elipse, anáfora, etc) em cada um dos textos e, também, pela forma de organização dos operadores formais das narrativas (novas configurações do espaço, tempo e ação) que notamos que em “Circuito Fechado” a cidade passa a ser sujeito que *fala* e o homem passa a ser o objeto que se *cala*, constituindo, assim, partes que traduz o todo do universo urbano que estrutura o livro *Circuito fechado*.

Na consideração dos textos como uma única narrativa distribuída em pedaços no livro, percebe-se a aproximação do projeto literário do livro ao gênero roteiro cinematográfico. A sequência do “Circuito Fechado” marca, portanto, um procedimento artístico decorrente da linguagem cinematográfica, caracterizando, o que no cinema, se chama de decupagem. Segundo Miriam Nogueira Lourenço e Francisco Antonio Pereira Fialho, um texto como “Circuito Fechado”, por sua configuração, é descrito como uma “narrativa cinematográfica” que “apresenta o processo de decupagem em cinco blocos ou cinco circuitos como sequências relacionadas à mesma ação e em cenários e planos diferentes que captam a exterioridade das pessoas e coisas” (LOURENÇO; FIALHO, 2001, p. 42).

A distribuição das cinco sequências de “Circuito Fechado” ao longo do livro homônimo evidencia, assim, os vínculos do projeto do livro com o cinema. Neste sentido, e como já foi citado, o livro pode ser visto como alegoria de um roteiro cinematográfico, pois é “escrito conforme a técnica particular que permite ao leitor conhecer a fragmentação do

conteúdo dramático em planos, dando já as características dramáticas e visuais de cada plano” (LOGGER, 1967, p. 114). Cada texto do livro seria um fragmento que registra *flashes* da realidade, organizando, via montagem, uma história representativa da natureza da vida urbana da modernidade que porta características que Anatol Rosenfeld reconheceu na narração própria do romance moderno:

Os indivíduos – quase totalmente desindividualizados– são lançados num turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde– montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana. O indivíduo dissolve-se na polifonia de vastos afrescos que tendem a abandonar por inteiro a ilusão óptica da perspectiva, já em si destruída pela simultaneidade dos pensamentos, a qual substitui a cronologia (ROSENFELD, 1969, p.95).

A ideia dos cinco “Circuito Fechado” como uma única narrativa distribuída em segmentos pelo livro nos faz pensar nas diferentes maneiras de focalizações de uma mesma personagem diante dos fatos, ações e reações que constituem sua vida, e que dizem respeito ao universo urbano em que ela está inserida. Esta perspectiva de leitura também foi abordada por Fábio Lucas:

“Circuito fechado” constitui o modo mais típico da ficção de Ricardo Ramos. Trata-se de escolher os sinais do cotidiano burguês. A função inicial consiste em enumerá-los. Pequenos objetos de consumo, como se fossem nós de uma rede em que a personagem deveria estar aprisionada. Depois dos objetos, os gestos e os sentimentos necessários à ritualização de uma conduta em dado muito social. É o caminho da alienação (“Circuito fechado 3”). Sente-se a invasão de uma nostalgia de outras eras, antes da urbanização galopante, sem piedade: “Uma resposta adiada. Uma vida em rascunho, sem tempo de passar a limpo. (“Circuito Fechado 4”). Por fim, o discurso da consciência crítica, a reversão dialética pela negativa. “Não foi o que, foi como, e onde, e quando. Não, não foi.” (“Circuito fechado 5”) (LUCAS, 1984, s.p).

Posição de leitura semelhante é assumida por Oswaldo Lopes Brito, que relaciona as narrativas homônimas de *Circuito fechado* a um verdadeiro painel multifacetado do ser arruinado diante da vida urbanizada, em que cada parte tem uma função e um valor

determinado como constituição de uma narrativa: “As várias sequências de “Circuito Fechado”, se reúnem e configuram quase um estado de ânimo do homem espremido pelo ambiente e asfixiado pelos próprios pensamentos, sentindo a rotina e o desencanto do cotidiano sem horizontes” (BRITO, 1973, s.p).

A partir da conexão entre temática, formas e linguagem exploradas nos cinco textos, percebemos que, neles, sobretudo em conjunto, se demonstra o que Walter Benjamin define como *Erlebnis*, a “experiência vivida, característica do indivíduo solitário” (GAGNEBIN, 1986, p. 09), em oposição àquilo que Benjamin chamou de *Erfahrung*, que traduz o sentido de experiência ligada à transmissão de conhecimento, à realização de encontro e à vinculação com o diálogo e com a comunicação. A indefinida personagem de “Circuito Fechado” é, portanto, um ser cindido entre o desejo de uma experiência plena e a realidade de uma vida assujeitada.

Os cinco textos principais de “Circuito Fechado” funcionam, na realidade, como pilares de um roteiro que sustenta o livro *Circuito fechado*, uma vez que sintetizam os temas, os dramas humanos, e o próprio trabalho de linguagem realizado no livro. Cada um destes textos, pode ser lido, pois, como parte de uma sequência de eventos de uma mesma narrativa, apresentando aspectos da representação da cidade e do homem urbano modernos. As enumerações de “Circuito Fechado” funcionam, no livro, enfim, como um marcador rítmico, um procedimento que dá unidade ao roteiro que caracteriza o livro e seu empenho na representação do universo urbano.

CAPÍTULO 3 – O HOMEM E A CIDADE EM CONEXÃO: MARCAS DA EXPERIÊNCIA DO NARRAR À NARRATIVA

O presente capítulo tem como objetivo investigar como se configura a representação do universo urbano nos contos “Cinema de Arte”, “Asa Branca” e “O Velho na Rua”, todos do livro *Circuito fechado*, de modo a observar, nas referidas narrativas, os dramas individuais das personagens protagonistas, que estão ligados ao silêncio, ao isolamento, à solidão, à incomunicabilidade e ao desencontro, verificando, pelo trabalho com a linguagem, a relação desses elementos temáticos-formais na constituição de um painel representativo da sociedade em que as personagens estão inseridas e os possíveis conflitos que advêm dessa relação – o conflito eu X outro, o conflito eu X eu, e as vinculações com o tempo e com o próprio espaço urbano representado nos contos.

O conceito de experiência, proposto por Walter Benjamin, será explorado na seleção de contos deste capítulo, principalmente porque ele passa pelo narrar e se manifesta nas narrativas, por meio das ações e reações das personagens, que, associadas aos outros elementos, constituem um painel representativo do universo urbano. Questões como o silêncio, o isolamento, a solidão, a incomunicabilidade e o desencontro funcionam em *Circuito fechado* como motivos ligados ao próprio tema do universo urbano representado, estando intimamente associados ao problema da comunicação e da própria experiência teorizada por Walter Benjamin, principalmente em ensaios como “Experiência e pobreza” (1985) e “O narrador” (1986)²³.

Conceituar experiência, tomando como base uma leitura de Walter Benjamin, é tomar como fundamento a oposição “*Erlebnis*” e “*Erhfarung*”, que são as bases para uma distinção

²³O conceito de experiência em Benjamin não é encontrado em uma obra específica. Em vários escritos do autor esse termo aparece, sendo em quase todos ligado uma ideia central, senão uma expressão que vai se esconder por detrás de outras expressões, palavras e proposições, mas que vai estar de alguma maneira presente. *Experiência* atravessa estudos de críticas literárias, históricas e sociais, configurando-se um conceito utilizado pelo autor de forma plural. Em todas as ocasiões o termo ganha densidade, peso ideológico e posicionamento político, pois não se trata de uma expressão fortuita mas de um conceito primordial na obra do filósofo alemão (BESSA, 2006, s.p).

entre a vivência vivida num plano exclusivamente individual e a representação de uma experiência na qual aspectos da vida coletiva se manifestam. Neste sentido, a ideia de Benjamin de que houve, na modernidade, uma perda da experiência tal como ela se manifesta na narrativa tradicional é algo que assinala uma compreensão de que, na modernidade, o indivíduo está radicalmente segmentado e separado do coletivo ao qual se vincula, inviabilizando, pois, que a narrativa cumpra a função tradicional que desempenhava anteriormente. Benjamin, no entanto, não afirma que a experiência não pode mais ser registrada pela narrativa, apenas põe um obstáculo à ideia de universalização que, segundo ele, marcava a narrativa tradicional (e também oral) em sua relação com a representação de uma experiência coletiva na qual os indivíduos se reconheciam e trocavam experiências. Em outras palavras: a narrativa não morreu e o narrador, por sua vez, também não, mas narra num contexto que não é mais aquele que Benjamin definia como um contexto tradicional, num tempo e num espaço em que (sobre)vive à dificuldade de narrar.

A relação entre a experiência e o ato de narrar é muito estreita, principalmente quando há a referência de que quase não se vê, como antes, o narrador ou o contador de histórias que passa a sua experiência, já que a “arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1986, p. 197). Tânia Pellegrini, ao estudar narrativas contemporâneas, leva em consideração esta problemática da posição do narrador na modernidade, relacionando-a, na leitura que faz da narrativa brasileira dos anos 70 do séc. XX, com o capitalismo:

São narradores que, nessas obras estudadas, reconhecem a impotência das convenções usuais da narrativa ante o poder incomensurável do mundo reificado e recriam uma outra linguagem e/ou uma outra estrutura, feita dos fragmentos, dos cacos, do refugio da primeira. O mundo narrado, então, torna-se cheio de sentido, mas do sentido específico que o capitalismo lhe conferiu: é um realismo de novo tipo, um “realismo feroz”, gestado numa sociedade que se caracteriza pela estandardização, pela produção em série, pela linha de montagem, pelo consumo de massa. Não paradoxalmente, portanto, boa parte da narrativa dos anos 70, pelo fato de se gestar em tais elementos, é literatura que traz as marcas do seu momento histórico: os elementos externos transformaram-se em elementos internos, os quais, dialeticamente, como texto

lido e divulgado, serão partes dos elementos externos e, nesse sentido, verdadeiros “focos de resistência” (PELLEGRINI, 1996, p. 180).

O universo urbano, assunto explorado nos contos de *Circuito fechado*, é significativo na literatura contemporânea e revela-se, em especial, no olhar de Walter Benjamin sobre a obra de Charles Baudelaire²⁴, poeta que escreveu sobre a cidade moderna do século XIX.

A abordagem da vivência urbana e da cisão identitária que leva o homem a não ter mais o registro de uma experiência autêntica nos moldes da tradição, se inicia, na produção crítica de Walter Benjamin, em meados do século XX. De acordo com Bolle (1994), tal discussão se configura como um projeto que pode ser chamado de “Fisiognomia da Metrópole Moderna”, fazendo parte da produção do autor até o fim de sua vida, e possibilitando um diálogo com as relações culturais existentes. Segundo Willi Bolle: “A representação benjaminiana da Metrópole configura-se como uma obra aberta para um diálogo com as culturas na periferia do capitalismo” (BOLLE, 1994, p. 399). É importante observar, ainda, que, na literatura brasileira das décadas de 60 a 80 do séc. XX, que inclui boa parte das obras de Ricardo Ramos e, por consequência, os contos de *Circuito fechado*, a cidade ganha outra dimensão, deixando de ser vista como uma promessa positiva da utopia moderno-modernista de emancipação do indivíduo em relação às forças que o escravizam e alienam

As narrativas, em estudo neste capítulo, assim como aquelas outras estudadas neste trabalho de pesquisa, são consideradas referências na produção literária de Ricardo Ramos porque estão inseridas em um período em que o conto no Brasil passava por reformulações, ganhando uma nova expressão, diferente dos modelos tradicionais, pois travou diálogos com os *media* e com as condições de uma escrita que materializa elementos de um período de repressão política e, ao mesmo tempo, de progresso técnico-tecnológico. A “vivência” na

²⁴ O poeta francês Charles Baudelaire é o grande fisiognomista do urbano. Vivendo em Paris nas décadas de 20 a 60 do século 19, no momento em que a cidade não só recebia o milhares de braços para a nascente indústria, mas em que também sofria, pelas ações do imperador Napoleão III, uma série de reformas que provocaram a mais radical mudança no mapa urbano, Baudelaire capta na sua escrita as tensões destas novas relações, neste novo cenário (MENEZES, 1999, p. 15-16).

cidade passa, então, a ser um tema recorrente na ficção literária contemporânea, sendo, também, um objeto de atenção de Ricardo Ramos. A cidade ganha – na vida e na arte – uma *dinâmica*, chamemos assim, mais forte na segunda metade do século XX, sobretudo por razões que estão relacionadas ao contexto, entre elas, como já citado anteriormente, a pressão da ditadura militar, a ideologia capitalista, a complexidade cultural decorrente da urbanização e a força da industrialização. Segundo Tânia Pellegrini:

A industrialização crescente desses anos [anos 60-70 do séc. XX] vai – em última instância – dar força à ficção centrada na vida nos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então (PELLEGRINI, 2002, p. 358 – colchetes nossos).

O escritor Ricardo Ramos, sobretudo em sua produção literária dos anos 70, faz da cidade uma personagem importante, um elemento de conexão com as outras personagens, que, por sua vez, apresentam, por meio do tempo e do espaço indefinidos, velozes e fragmentários, a melancolia e a frustração que a vida cidadina pode causar aos seus habitantes, reafirmando, com isso, as relações entre a literatura e a representação da experiência urbana. Vejamos o que diz Renato Cordeiro Gomes sobre essa relação, em que a cidade ganha a dimensão de protagonista:

As relações entre literatura e experiência urbana tornam-se mais contundentes e radicais na modernidade, quando a cidade transformada pela Revolução Industrial se apresenta como um fenômeno novo dimensionado na metrópole que perde gradativamente o seu métron. A desmedida do espaço afeta as relações com o humano. Sob o signo do progresso, alteram-se não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. Essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas, ou a presença encorpada em muitos poemas (GOMES, 1997, p. 179).

Antes de iniciar a análise e a interpretação de cada um dos contos que compõem o *corpus* deste capítulo, é indispensável citar, também, a variedade de personagens inseridos em *Circuito fechado*, todos dotados de (re) conhecimento e racionalidade, portando, no entanto,

as marcas do cotidiano alienado em que estão inseridos, e apresentando “seu fardo de preocupações rotineiras, suas frustrações e desesperanças, pisando os mesmos caminhos, impotentes para fugir aos limites demarcados pelas próprias circunstâncias de seu aparecimento no mundo” (GUIMARÃES, 1973, s.p). As personagens criadas por Ricardo Ramos, mais especificamente aquelas presentes em *Circuito fechado*, são caracterizadas pelos mais diversos tipos, sendo a maioria delas anônimas, boa parte situadas em narrativas em que o narrador se manifesta em terceira pessoa. São representações de vidas cujas vivências individuais têm como drama os sentimentos de incômodo, de inadequação, de frustração provocados pelas exigências, tensões e contradições próprias do universo urbano. Em uma entrevista concedida ao Jornal *A Tribuna*, pediram para que Ricardo Ramos descrevesse a tônica de sua literatura e ele afirmou que toda a sua obra poderia ser sintetizada assim: “O homem e seu drama, vistos sempre contra um fundo com figuras. O lado pessoal é o primeiro plano, mas nele interferem, e o modificam, os muitos cortes de uma realidade social que violenta, escurece e piora o homem” (BRUNO, 1972, s.p).

Depois desse breve percurso pelos aspectos gerais dos contos analisados e da contextualização do conceito de *experiência* na reflexão benjaminiana, passamos, agora, à análise propriamente dita dos contos “Cinema de Arte”, “Asa Branca” e “O Velho na Rua”.

3.1. “Cinema de Arte”

Em “Cinema de Arte”, o narrador observa todo o universo de uma sala de cinema (espaço, tempo e personagem) sob a perspectiva de um personagem – mais especificamente um porteiro de cinema – que, por sua vez, observa e vivencia o local: “Da entrada, ele vê as pessoas no saguão. Quando chegam, nos seus feitios de estender os ingressos, recolhe apenas trechos de rostos, impressões, gestos. Só depois que as tem por inteiro, reunidas esperando”

(RAMOS, 1978, p. 15). Notamos, com tal procedimento, que o narrador renuncia a uma perspectiva da qual ele poderia ter uma visão totalizante, aderindo ao olhar da personagem, descrevendo e narrando a partir da ótica da mesma. Em outras palavras: o narrador, que tudo registra, não vê de fora totalmente, vê, em certa medida, de dentro, reconhecendo-se participante do que descreve e narra, o que sugere uma certa aproximação do que Silviano Santiago (1989) caracteriza como “narrador pós-moderno”: “a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo *outro* (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado)” (SANTIAGO, 1989, p. 49 - 50).

No início da narrativa, já é apresentada, pelo narrador, uma frase que remete à temática do desencontro e da incomunicabilidade dentro do universo urbano: “Os homens nunca se juntam, apenas se reúnem” (RAMOS, 1978, p. 15). O espaço descrito na narrativa é uma sala de cinema e cada espectador posiciona-se com uma reação no local (uns “olham”, outros “bóiam” e outros “conversam”) — manifestações distintas que reforçam a ideia de desencontro e de incomunicabilidade:

Esperam em meio aos sons que vêm na sala, vozes, música estereofônica, olhando os cartazes que anunciam os filmes vindouros, lendo os nomes dos artistas. Ou ficam boiando sobre o tapete, largadas contrafeitas, são as que entraram de olhos baixos e assim continuam. Ou ainda conversam, riem, nesse à vontade (RAMOS, 1978, p. 15).

O universo da publicidade e da propaganda, por seus elementos pertencentes ao contexto da indústria cultural, aparece na narrativa apontado pelas referências às roupas e aos bens de consumo, mostrando, com isto, que o consumismo é, na realidade, a principal forma de alienação registrada no conto. Vejamos, a propósito, como Giulio Carlo Argan analisa a alienação ocasionada pelo impacto das imagens das cidades:

O bombardeio de imagens a que as pessoas estão expostas, principalmente nas cidades, tem por consequência a paralisação da imaginação como faculdade produtora de imagens. Essa falta de emissão de imagens tem por consequência a aceitação passiva das imagens que formam o ambiente efêmero, mas real, de existência. Isso significa falta de reação ativa, de interesse, de participação. Não é outra coisa senão o que chamamos de **alienação** (ARGAN, 2005, p. 265- grifo nosso).

As personagens do conto estão imersas num universo de alienação. Esse universo é registrado, no texto, por meio das reações características de cada personagem. Suas ações e reações são representativas deste tempo marcado pelo consumismo e pela diluição do indivíduo numa massa anônima. Vejamos como isso se materializa no conto por meio da seleção de vocábulos, que são dispostos, em sequência, por justaposição:

Mini, midi, máxi-saia. Casacões, jaquetas. Sapatos de verniz, de botões, de atacaar, botas e botinas, mocassins, anabelas e sandálias. Cintos de couro, de moeda e placas douradas, prateadas, com voltas, pendentos, os complementos mais de brincos, pulseiras, gargantilhas. Anéis por todos os dedos, finos, pedrados, em arabescos. As cores: roxo, laranja, verde. Foscas, brilhantes. (RAMOS, 1978, p. 15-16).

Na frase citada, os objetos são descritos, justapostos e enumerados pelo olhar fragmentário da personagem, são signos linguísticos semanticamente associados ao mundo material, ao universo da moda — ponto de integração da sociedade de consumo e, no conto, típico da cultura da década de 70 do século XX. Renato Cordeiro Gomes estabelece uma relação entre a sociedade de consumo no Brasil e o cenário internacional do período que pode ser útil à leitura deste conto. Vejamos:

Se, de um lado, assistiu-se, em nível internacional, a mudanças radicais e velozes, que puseram em xeque as verdades da modernidade, por outro lado, no Brasil, verificou-se, sobretudo a partir dos anos 70, o desenvolvimento da sociedade de consumo, que condiciona valores e comportamentos sociais ligados ao modo de vida impulsionado pelo reino dos objetos, do conforto e lazer de massa, pano de fundo para o surgimento de uma nova cultura urbana (GOMES, 2000, p. 67-68).

A relação homem-mercadoria acontece porque a mercadoria surge do fato de que o homem não reconhece a sua vida como sua própria produção. Tudo o que o homem é, bem como suas atividades, é negado, torna-se secundário diante do que ele pode ou deve consumir. Isso faz com que a figura humana se torne redutível ao plano das mercadorias que consome, e a cidade grande é, sob o capitalismo, fundamentalmente movida pelo consumo. Segundo Herbert Marcuse:

O aparato produtivo e as mercadorias e serviços que ele [o capitalismo] produz “vendem” ou impõem o sistema social como um todo. Os meios de transporte e comunicação em massa, as mercadorias, casa, alimento e roupa, a produção irresistível da indústria de diversões e informações trazem consigo atitudes e hábitos prescritos, certas relações intelectuais e emocionais que prendem os consumidores mais ou menos agradavelmente aos produtores e, através destes, ao todo. Os produtos doutrina e manipulam [...]. E, ao ficarem esses produtos benéficos à disposição de maior número de indivíduos e de classes sociais, a doutrinação que eles portam deixa de ser publicidade; torna-se um estilo de vida (MARCUSE, 1967, p. 32 – colchetes nossos).

A reflexão proposta por Marcuse, em *Ideologia e sociedade industrial*, é fundamental para entender essa relação entre o homem como mercadoria e a própria cidade grande, fornecendo subsídios para que o leitor possa compreender o homem inserido em um contexto em que as mercadorias e os produtos são os símbolos máximos do sistema de produção e consumo que rege a sociedade, passando a compor um “estilo de vida”. No conto, por exemplo, as roupas, os sapatos, os adereços representam as pessoas, atestando a sua existência.

As descrições também aparecem fortemente marcadas em vários trechos do conto “Cinema de Arte”, de modo a apresentar os perfis do público presente no cinema, caracterizando o que Genette (1979) chama de *focalização externa*: “[...] um povo estranho. Nas roupas, nos cabelos. Cores, tamanhos, cortes. Quando sai do ônibus, todo fim de tarde, parece que deixa para trás o mundo normal” (RAMOS, 1978, p. 15); “Homens de cabelos curtos, longos, médios. Barbas gerais, em colar. Bigodes, cavanhaques. Costeletas tímidas,

grossas, suíças. E os derradeiros amantes da vaselina” (RAMOS, 1978, p. 16). O ato de descrever é, portanto, algo recorrente na literatura de Ricardo Ramos. Esta descrição se manifesta já nos seus primeiros livros de contos. Em alguns trechos das narrativas do escritor “sua narração se apóia em observações retiradas do mundo exterior, em sugestões de rostos, vozes, falas, paisagens, objetos” (PÓLVORA, 1971, p. 29).

O conto “Cinema de Arte”, assim como a maioria daqueles de *Circuito fechado*, deixa muito claro que, apesar do anonimato, as personagens são apresentadas com particularidades e comportamentos que estabelecem alguma distinção entre umas e outras. Há, com isso, o registro da expressão da individualidade de cada uma delas, de modo que as diferenças representem, no texto, a intensificação do desencontro e da (in)comunicabilidade. As personagens se diferenciam, primeiro, por adjetivações e atributos físicos e/ou psicológicos (ligados ao ser e ao agir), conforme se pode notar em “O rapaz **sério**, a moça **risonha**. Terno com gravata, vestido **curto** e **casacão**, entretanto os dois rindo. Moços, quem sabe estudantes, as vezes com o registro aberto, **agudos** e **graves** misturados, se destacando” (RAMOS, 1978, p. 16 – grifos nossos). As personagens também se diferenciam por opiniões (ligadas ao gostar e ao reagir), conforme se nota em “Ele se interessa pelos momentos discursivos, **raciocina** e acompanha, se enriquecendo. Ela **se comove** nos trechos de ligação, sem perceber o que mais a prende, sempre desviada para o que intui e fica suspenso além das intenções” (RAMOS, 1978, p. 17 – grifos nossos), trecho que registra as diferentes reações individuais do homem e da mulher diante do mesmo filme em vivências isoladas.

Há, ainda, a presença da antítese, que marca uma forte oposição de palavras nas adjetivações e envolve a caracterização das personagens. O conto demonstra, pela diferença e pelas particularidades de cada personagem, a representação de individualizações, de pontos de vista e de categorias específicas de uma vida programada, organizada coletivamente pela produção e pelo consumo de massa. Segundo Torrieri Guimarães:

Ele [Ricardo Ramos] vai mais longe, realizando o que já se chamou de ficcionismo ensaístico, pois cada conto seu é um estudo em profundidade da vida, de uma faceta ao menos. Quando ele focaliza as sensações e os pensamentos de um porteiro de cinema, numa pré-estréia, está retratando uma classe que talvez nunca tenha aparecido em letras de forma: quando relaciona os atos mecânicos de todos nós, na rotina que massifica, está, com uma ponta indisfarçável de amargura, mostrando-nos a todos prisioneiros de nossos hábitos arraigados, de nossas obrigações conscientemente contraídas — enfim a programação que nos é imposta, como homens-máquinas, como robôs necessários à continuidade da experiência do escritor (GUIMARÃES, 1973, s.p).

A fusão dos discursos direto e indireto também é procedimento característico no conto, principalmente pelo fato de que as vozes das personagens entram em cena mesmo não sendo identificadas e anunciadas, sendo diálogos que não se comunicam, provocando o desencontro, até mesmo pela oposição de ideias, no nível da própria enunciação, por exemplo: “—Nada mais brasileiro” X “—Nada mais internacional”. Os diversos assuntos são incluídos, nas vozes das personagens, “quebrando” a sequência temporal apresentada indiretamente pelo narrador.

A intercalação entre os procedimentos de mostrar (cena) e narrar (sumário narrativo) é muito significativa em *Circuito fechado*, e se manifesta de maneira explícita neste conto por meio, em vários trechos, de uma justaposição de falas e discursos. O efeito de sentido produzido é que, na cena, o desencontro e a incomunicabilidade são protagonizados pelas falas e pelas ações das personagens enquanto que, no sumário narrativo, o narrador faz as apresentações com certa distância e envolvimento. Vejamos a ilustração desta oposição por meio de um exemplo de cada situação:

I- Referência ao mostrar (cena)/ Discurso Direto:

- Amanhã eu vou pegar na pesquisa.
- Que é que é?
- Embalagens. Tudo sobre” (RAMOS, 1978, p. 16).

II- Referência ao narrar (sumário narrativo)/Discurso Indireto:

O moço diz alguma coisa que se perde. Lá adiante as portas se abriam, todos foram-se afastando, ruidosos se comprimindo, afinal distanciados. Haverá duas horas de calma. Com os retardatários, que chegam apressados. Mas sempre o vazio. O espaço que se faz pelas escadas, ao longo dos cartazes, chega às cortinas de novo corridas (RAMOS, 1978, p. 16).

Assim, notamos que tanto o discurso direto como o discurso indireto são partes integrantes da configuração narrativa do conto “Cinema de Arte” e reafirmam a ideia de uma diversidade de formas de posicionamento do narrador que conta a história (marcas do discurso indireto) a qual é submetida a cortes (marcas do discurso direto) que provocam uma interferência, acarretando, portanto, uma alteração significativa na condução da voz narrativa.

A imperiosidade dos adiamentos que vão compondo o cotidiano, assim como em “Circuito Fechado (3)”, está registrada no texto em: “Os dias, com os seus pequenos planos, formam prestações de adiar sempre, já que acessíveis e suaves” (RAMOS, 1978, p. 15), demonstrando, também, uma vez mais o desencontro, que passa a marcar o auge do conflito dramático do conto mesmo depois que as personagens estão acomodadas na platéia do cinema: “Antes de virar platéia, eles estão cada vez mais próximos” (RAMOS, 1978, p. 16).

Os cortes, como procedimentos na narrativa de “Cinema de Arte”, assim como na maioria das narrativas do livro *Circuito fechado*, travam um diálogo com a linguagem cinematográfica. São muito recorrentes e acontecem até mesmo nas falas indicadas por travessão, sendo uma prova do registro, pela linguagem, de uma fragmentariedade que é intrínseca ao homem urbano da modernidade. No conto, trata-se de um recurso que tem por objetivo indiciar o desencontro e a incomunicabilidade materializados na sua própria narração.

A organização do texto de “Cinema de Arte” pode ser aproximada à concepção de uma montagem cinematográfica, pois ao mesmo tempo em que a história é narrada em 3ª

pessoa por um narrador externo à ação dramática, emergem, no texto, diferentes vozes registradas mediante o discurso direto. Essas, as falas, pontuadas por travessões e marcas associadas ao discurso direto, compõem, também, no plano da escrita, a temática do desencontro, afetando a narração, que deixa de ser convencional. Ao analisar a montagem como um dos procedimentos estruturais característicos de uma determinada narrativa contemporânea, Tânia Pellegrini afirma:

A montagem do texto, assim, propositadamente desmonta o fluxo narrativo tradicional. O início cinematográfico e o final aberto estão ligados por um desenvolvimento descontínuo, cheio de recursos destinados a subverter e transgredir a lógica narrativa, numa espécie de curto-circuito constante. Trata-se de uma paisagem textual anárquica, que mistura os planos dos diferentes textos, num caleidoscópio de situações diversas aparentemente desconectadas entre si (PELLEGRINI, 1999, p. 27).

Procedimentos como a montagem são importantes para se compreender os elementos constitutivos da escrita de Ricardo Ramos. Associada à montagem, temos a linguagem figurada, que é, também, recorrente em “Cinema de Arte”, sendo a mulher, por exemplo, metaforizada, segundo vários clichês: “A mulher é **um cofre**, diriam os clássicos. **É uma flor**, diriam os burros. A mulher, a mulher, a mulher, repetiríamos. Sem perguntar, **apenas disco**” (RAMOS, 1978, p. 17- grifos nossos).

Há, ainda, um mosaico de informações que estão presentes no silêncio da sala de cinema observada, registrando a preparação do público para o início da apresentação do filme, ocasião em que a expectativa, por parte das personagens, ganha corpo:

E o silêncio. Apenas cortado pelos picos de som filtrados, abafados, entretanto rompendo a distância que o separa de portas e lambris. **Propaganda**, complemento nacional, com **vitórias de futebol**, trailer declarado de filme russo, os tiros de um outro americano, e aí o começo, introdução, letreiros. Espaço, que é **silêncio** (RAMOS, 1978, p. 16- grifos nossos).

O vocábulo “propaganda” e a expressão “vitórias de futebol”, aliados ao “espaço que é silêncio”, estão presentes no conto, e indiciam o contexto de produção do livro *Circuito*

fechado, os anos 70 do século XX, período em que o governo militar faz uma propaganda maciça sobre os “progressos” e as “vitórias” do Brasil, utilizando tais dados, assim como as vitórias no futebol brasileiro da época, como argumento de legitimação e de recalçamento dos problemas e da repressão política que afetavam a vida do país.

O cinema e o universo urbano apresentam semelhanças importantes que merecem ser registradas, principalmente pelo fato de que tanto as personagens na sala do cinema como os representantes de uma vida ativa na cidade são representações de seres que protagonizam uma vida solitária, sem comunicação efetiva e com conflitos desafiados pela própria condição dos espaços delimitados. Isso contribui para ressaltar a incomunicabilidade, o desencontro, o silêncio e a solidão protagonizados pelas personagens do conto:

O moço diz alguma coisa que se perde. Lá adiante as portas se abriram, todos foram-se afastando, ruidosos se comprimindo, afinal distanciados. Haverá duas horas de calma. Com os retardatários, que chegam apressados. Mas sempre o vazio. O espaço que se fez pelas escadas, ao longo dos cartazes, chega às cortinas de novo corridas (RAMOS, 1978, p. 16).

O cinema, no conto, é um elemento dinâmico, característico da cidade, que dialoga com as percepções e reações das personagens ao longo da narrativa. Curiosamente, a apresentação do filme não se realiza, no conto, por meio de uma experiência de integração coletiva, mas mediante um conjunto heterogêneo de vivências individuais, pois o filme isola, na sala de projeção, os espectadores, transmitindo-lhes informações e imagens rápidas, fragmentos que podemos associar à “experiência do choque” característica da vida urbana cotidiana.

O desencontro e a incomunicabilidade²⁵ se manifestam efetivamente durante a projeção do filme pelo fato de que, apesar de as personagens ficarem juntas fisicamente, elas

²⁵ Outros contos do livro também exploram o desencontro e a incomunicabilidade vivenciados por moradores das grandes metrópoles. É o caso, por exemplo, de “O Terceiro irmão”, que aborda os diferentes modos de viver

não estabelecem uma relação de união e cumplicidade efetiva. O rapaz, por exemplo, está mergulhado nas suas lembranças, distante da situação concreta que vive, e a mulher que o acompanha, por sua vez, tenta uma aproximação:

Ela se chega a ele, num instante em que irrompe um grande recitativo em latim. O rapaz não a sente, porque está mergulhado nas lembranças, vem de muito antes a dignidade, a pureza, daquele texto que a tradução diminui. Ela se encolhe, voltando. E muito depois, não sente a mão dele sobre a sua perna, esquerda, porque está envolvida num rosto, numa seqüência avulsa, tudo tão repartido e perdido. Os dois continuam juntos e separados, desunidos, por todos os tempos, até o fim do filme. E se foram muito felizes, cada um para seu lado (RAMOS, 1978, p. 17).

Com isso, é possível estabelecer uma associação que vai além das relações das próprias personagens com as personagens projetadas no filme, pois podemos associar a própria experiência de choque do cinema (como operador construtivo) com a experiência de choque vivida pelas personagens no cotidiano descrito no conto. Aliado a este fato, é possível assinalar, também, a relação íntima entre o próprio cinema e a cultura da modernidade. Segundo Walter Benjamin, “o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo” (BENJAMIN, 1985 apud TOMAIM, 2004, p. 118).

A síntese do conto “Cinema de Arte” está no seu próprio desfecho, na afirmação do narrador de que “o homem dos ingressos” observou que os dois personagens que formavam um casal não se encontraram de forma efetiva (em termos de comunicação, compreensão mútua), pois é um casal composto de pessoas muito diferentes tanto em gostos como em opções e em realizações, reafirmando, assim, a incomunicabilidade presente:

Ao passarem pela entrada, o homem dos ingressos os viu abraçados, saindo, cada um com a sua luz. E celebrou antecipado uma grande noite de núpcias. E

e as ideias inconciliáveis de dois irmãos, e, também, de “O Boi, Vegetal”, que mostra a fala incompreensível de um político (RAMOS, 1978, p. 15-17).

continuou imaginando que eram estudantes, sem no entanto saber que ele fazia administração de empresas e ela comunicação. E que o verbo comunicar é divino mas não tem resposta” (RAMOS, 1978, p. 17).

Por sua situação dramática, “Cinema de Arte” remete a uma espécie de sinédoque: o cinema, e mais especificamente a sessão de cinema privilegiada como assunto literário no conto, são passíveis de serem lidos como parte do todo, fragmentos que iluminam a solidão, o desencontro, a alienação, a integração às engrenagens da urbe da modernidade, sendo, também, uma alegoria da própria cidade, com seus personagens paradoxalmente individuais e anônimos, massificados e regidos pela lógica do capital que os uniformiza e os reduz a massa consumidora.

3.2. “Asa Branca”

“Asa Branca” é um conto que aborda o tema da incomunicabilidade e da solidão no contexto de trabalho de um taxista. A narrativa registra o trabalho de um taxista chamado Severino, que percorre, à noite, as ruas de uma cidade: “Tarde da noite. A neblina veio de repente e fria, com os seus capuchos calados, rolando, ganhando corpo pelos edifícios, a copa das árvores, molhando o asfalto. No ponto de táxis, somente um carro”. (RAMOS, 1978, p. 41).

O conto registra as contradições existentes no universo urbano, constituído pela relação entre o homem e a cidade grande: primeiro há a apresentação do conflito entre a ação do trabalho e o próprio ritmo da cidade, ou seja, uma oposição entre a atividade do trabalho do taxista e a cidade parada: “Faz o serviço uma coisa viva, quando a cidade se enrola deserta e nenhum freguês aparece”, e, em seguida, há a apresentação do conflito entre o silêncio da cidade (espaço) e o silêncio de Severino (personagem), que é apresentado, no conto, como um estrangeiro: “O silêncio um instante. E nesse vazio, dominou e só ficou a cidade. A névoa, os

focos de luz branca, a praça embiochada. Como o vulto do vigia, também solitário” (RAMOS, 1978, p. 41). A figura do “vigia”, representa uma projeção, por parte de Severino, da condição de uma pessoa que, assim como ele, se encontra deslocada e solitária no meio da noite: “Severino é mais ele agora de noite” (RAMOS, 1978, p. 42).

Há, ainda, mais indícios de oposições que marcam o cenário do trabalho de Severino, como a própria temperatura do ambiente (frio x quente): “Apesar do **frio**, está quente. O **calor** da jaqueta, das meias de lã, o aconchego. Está um som embalante, quase íntimo. De anúncios que se abrandam porque é noite, não há pressa, muito tempo para comprar. Talvez daí a sensação de calma” (RAMOS, 1978, p. 42- grifos nossos). Ao contraste quente X frio corresponde a oposição dentro (táxi) X fora (rua). Solidão e silêncio ambientam a situação dramática de Severino.

A rotina de trabalho de Severino é constituída apenas pelo “diálogo” com o rádio, sua única companhia certa no trabalho, fato que contribui para intensificar a solidão na vida da personagem protagonista: “O para-brisa embaciado, gotejante, nublando ainda mais os globos de luz que se vão afastando e branqueiam a avenida. Severino está encolhido, modorrendo mas desperto, ouvindo rádio. A voz do locutor é a única presença dentro da noite” (RAMOS, 1978, p. 41). O neologismo “modorrendo”, por seu sentido ligado à sonolência e falta de esperteza, intensifica a ideia de passividade da personagem em relação à rotina imposta pela vida.

Neste conto, o espaço citadino não é necessariamente sinônimo de atividade, embora esta esteja pressuposta no próprio fato de que o trabalho de Severino é noturno, momento em que a cidade dorme e ele, migrante nordestino (estrangeiro), trabalha: “É bom o trabalho noturno, cortando a cidade que se desdobra e silencia, apenas o motor, a brisa, o resto dormente” (RAMOS, 1948, p. 41); “Quando acordado é como se dormisse o silêncio com o

rádio por dentro, aquela voz de longe e tudo feito uma redoma só para ele” (RAMOS, 1948, p. 42).

O título do conto remete à canção “Asa Branca”, de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, uma importante referência da música popular brasileira, que conta a história de um nordestino que, por causa da seca, mudou de sua região e, longe de sua terra natal, se sente desprotegido por causa da solidão:

Hoje longe, muitas léguas
 Numa triste solidão
 Espero a chuva cair de novo
 Pra mim voltar pro meu sertão

Espero a chuva cair de novo
 Pra mim voltar pro meu sertão

Quando o verde dos teus "óio"
 Se "espaia" na prantação
 Eu te asseguro não chore não, viu
 Que eu voltarei, viu
 Meu coração²⁶

A relação entre o título e a situação dramática protagonizada por Severino é importante pelo fato de que o taxista vive o isolamento e o silêncio, peregrinando por uma cidade grande, com saudade de sua terra natal, já que se percebe como um desconhecido pela maioria dos habitantes da metrópole, sendo, por ela, reduzido aos limites de sua função profissional.

A solidão e a incômoda situação de “estrangeiro”, de homem desintegrado do espaço urbano em que se vê forçado a viver, além de reforçada pelo silêncio da noite e da cidade que dorme, é reiterada pela música do rádio. À melancolia da situação atual de Severino parece juntar-se a memória da irremediabilidade de sua situação anterior. Observe-se:

²⁶ Disponível em <<http://letras.terra.com.br/luiz-gonzaga/47081/>>. Acesso em 08 04 2011.

A voz nasalada como de cego. Ali cantando no escuro. A canção conhecida, esquecida quase, num instante acordada. Com o arrepio dos seus versos. Com a sua ave de arribação, asa branca, se retirando também. E a recordação de que era um conto agourento, de miséria, de tristeza que vai embora com a gente. Para nunca mais voltar (RAMOS, 1978, p. 42).

Um dado importante para a compreensão do conto é a referência à “asa- branca”, que é um pássaro²⁷ que emigra de sua região natal por causa da seca. Há, pois, uma similaridade entre as posições de Severino, do eu-lírico da música “Asa Branca” e da própria ave em questão, todos migrantes que fogem da seca.

Diferentemente do que acontece na maioria das narrativas analisadas deste trabalho, a personagem protagonista tem o nome de Severino. Entretanto, o nome “Severino”²⁸ também indica o anonimato, pois está desprovido de sobrenome e, além disso, presta-se a demarcar a condição de migrante nordestino da personagem. Literariamente, é um nome ligado ao sofrimento, à migração forçada e à vida dura e difícil, dados afirmados por *Morte e Vida Severina*, poema dramático de João Cabral de Mello Neto, que estabelece a passagem do nome próprio (referência ao particular) para substantivo coletivo (referência a uma categoria ou tipo social). Vejamos, a propósito, o trecho do poema *Morte e Vida Severina* em que o retirante explica quem é Severino:

— O meu nome é **Severino**,
 como não tenho outro de pia.
 Como há **muitos Severinos**,
 que é santo de romaria,
 deram então de me chamar
Severino de Maria;
 como há muitos **Severinos**
 com mães chamadas Maria,
 fiquei sendo **o da Maria**
do finado Zacarias.
 [...] Somos **muitos Severinos**

²⁷ 1. Pomba migratória (*Columba picazuro*) encontrada do Nordeste ao Rio Grande do Sul, Bolívia e Argentina; é o maior columbídeo brasileiro, com cerca de 34 cm de comprimento, partes superiores das asas com uma faixa branca visível em vôo, colar incompleto escamoso e anel perioftálmico vermelho; jacaçu, pomba-asa-branca, pomba- carijó, pombão, pomba-trocal, pomba-trocaz, pomba-verdadeira (HOUAISS, 2001, p. 312).

²⁸ O nome Severino é passível de associação ao múltiplo (e sempre mesmo) sofredor personagem de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Mello Neto.

iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas
e iguais também porque o sangue,
que usamos tem pouca tinta.
[...] Mas, para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,
passo a ser o **Severino**
que em vossa presença emigra (MELO NETO, 1988, p. 70-72).

Severino, no conto “Asa Branca”, remete tanto a um nome específico da personagem principal e, simultaneamente, a boa parte da população de migrantes que vai viver nas grandes cidades brasileiras por causa da problemática da seca.

Ricardo Ramos insere, frequentemente, em sua prosa de ficção, as chamadas “figuras severinas” que vivem na cidade de São Paulo, considerados “estrangeiros” que buscam uma nova oportunidade de vida, que permanecem oscilando “entre a seca e a garoa” e que são marcados por dramas individuais em que conflitam a sua origem e a sua vivência na cidade. O escritor tem um olhar atento para a heterogeneidade humana que constitui a massa urbana de cidades grandes como São Paulo. De acordo com Julieta de Godoy Ladeira:

Apesar de tantas figuras *severinas* povoarem a obra de Ricardo Ramos, poucos escritores de São Paulo foram mais ligados a esta cidade do que ele. E raros escreveram sobre ela *vendo-a* como ele a viu. Ele a enxergava realmente. A paisagem de São Paulo, suas estações cambiantes, mudanças, o espírito da cidade, estão documentados em sua obra (LADEIRA, 1995, p. 120).

Há, ainda, outras evidências no texto que provam que Severino é realmente um *estrangeiro* na cidade em que vive. Além do próprio nome semantizar isso, há a indicação, no texto, por meio da rememoração, de que a música fala da vida da personagem, de suas lembranças da terra, comovendo-a e trazendo todo o seu passado para o momento presente em que vive. A referência, no texto, a “som caetano”, deve-se ao fato de que o cantor Caetano

Veloso gravou a música “Asa Branca” no início da década de 70, adicionando, em sua interpretação, considerada mais “melancólica”²⁹, o vocábulo “nhã”. Este vocábulo (“nhã”) refere-se, no conto, ao “nhã-nhã-nhã” (do “som caetano”) e se aproxima do ritmo marcado pelos “violeiros de feira”³⁰ da região Nordeste, configurando, uma espécie de colagem reiterada e inserida no conto “Asa Branca”:

Ouvindo, a cabeça encostada no banco do carro, Severino anda no meio da música. Lentamente. Naquele andar de carreiro, antigo e ronçeiro. Revendo a paisagem, a letra, na mistura de cor e palavra, os seus feitios. E sentindo que não é só o canto familiar, é mais, tem um jeito de agora, como se ele mesmo tivesse retornado, e recantado, e revivido. A voz nasalizada continua, seguida pelos novos instrumentos. A canção gonzaga, o som caetano, ela se retira secamente e no entanto volta, sem melodia, apenas modular, como rajadas, levadas que vêm, pés pisando, repinçando, batendo pelo chão, se quebrando e insistindo, **nhã**, e falhando, e crescendo, e sumindo, **nhã**, **nhã**, cega, rude, surdamente, a dormência arrancada e da garganta que é feita um homem chorando, e acabando, **nhã** (RAMOS, 1978, p. 42).

Com o termo “nhã” ritmadamente repetido no conto, ratifica-se a ideia de uma ativação da memória da personagem para a sua condição de *estrangeiro* que sente saudade de sua terra natal. O silêncio, a solidão e a incomunicabilidade fazem com que Severino se volte para si mesmo, estabelecendo, via memória, uma ponte entre a sua vida anterior e a sua vida atual na cidade grande:

O silêncio um instante. E nesse vazio, terminou tudo e só ficou a cidade. A névoa, os focos de luz branca, a praça embiocada. Como o vulto do vigia, também solitário. [...] Aí Severino se sentiu estrangeiro, foi então que ele se viu nortista e de empréstimo. Solto no meio da garoa, com a frágil proteção de um carro pequeno. E com frio, e acordado, quando todos estavam dormindo (RAMOS, 1978, p. 42-43).

Severino, na cidade grande, é um ser reduzido à função de trabalho que realiza, à condição de mercadoria na sociedade de consumo. Ele apenas sobrevive com o seu carro

²⁹ INSINUAÇÕES TROPICALISTAS. Disponível em <<http://www.lucianopires.com.br/idealbb/view.asp?topicID=1629>>. Acesso em: 15 04 2011.

³⁰ CULTURA NORDESTINA INTOCADA PELO JAZZ. Disponível em <<http://www.pimenta.blog.br/tag/humberto-teixeira/>>. Acesso em: 15 04 2011.

(instrumento de trabalho), à espera de possíveis clientes, tendo como única companhia do som da música que toca no rádio.

A oposição marcada entre a origem da personagem e a cidade da garoa constitui o drama humano que, sob certo ângulo, se universaliza no conto. A condição de Severino é, também, a de muitos outros que vivem a mesma situação dramática de serem *estrangeiros* na própria terra, dado reiterado no final do conto: “Ali como um fantasma, sentado entre túmulos cinzentos de janelas apagadas. Ali como um perdido, esquecido até das ruas, parado sem ter para onde ir. O serviço noturno a mesma encruzilhada” (RAMOS, 1978, p. 42-43).

No desfecho do conto, temos Severino totalmente concentrado em seu trabalho, em silêncio, solitário e refletindo seus desencontros e a impossibilidade de comunicar suas angústias, em uma paisagem noturna em que a neblina reforça o isolamento social da personagem: “O rádio tornou a falar, anunciando. O Severino ligou o motor, saiu devagar. E foi tocando. O seu carro pelo asfalto, nhã, furando a neblina, branca asa cortando, branca, sobre a noite grande de inverno” (RAMOS, 1978, p. 43). O táxi, em seu movimento de partida, é associado, no conto, ao vôo de arribação da asa branca na canção. Entretanto, Severino vive, no presente, situação oposta à da ave: ele não vai migrar, ele já migrou. Seu movimento não marca a busca de um lugar melhor, registra que essa busca já se frustrou.

3.3. “O Velho na Rua”

Antes de tecermos considerações acerca de “O Velho da Rua”, devemos ter em mente que, nos dois ensaios de Walter Benjamin, “Experiência e Pobreza” e “O narrador” a noção de experiência benjaminiana aponta para certo empobrecimento do contar histórias na modernidade:

Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1985, p. 114).

Uma geração que usara o bonde puxado por cavalos para ir à escola encontrou-se sob céu aberto numa paisagem em que nada continuava como fora antes, além das nuvens, e debaixo delas, num campo magnético de correntes devastadoras e explosões, o pequenino e quebradiço corpo humano (BENJAMIN, 1986, p. 198).

Perda ou alteração na capacidade tradicional de narrar e dificuldade para relatar as experiências de choque marcam, segundo Benjamin, a narrativa na modernidade. Tais traços se fazem presentes em “O Velho na Rua”, narrativa que abordaremos a seguir a qual registra toda a vivência de um “velho” na cidade grande.

“O Velho na Rua” registra a existência de uma personagem que já não consegue ser o contador de histórias a que se refere Benjamin, que passa por dificuldades de comunicação. A história de “O Velho na Rua” é a de um homem velho que, abandonado pela família, limita-se, por causa da idade, a fazer um passeio diário pelas ruas do seu bairro, encontrando-se desanimado e, conseqüentemente, sem vontade de viver, pois se dá conta de que está sozinho no mundo. Ao refletir sobre isso, sente-se como um estrangeiro na sua cidade.

No conto, o espaço é bem delimitado, definido a partir de uma descrição sintética – característica marcante na narrativa de Ricardo Ramos. Os elementos espaciais, portanto, são bastante limitados, metaforizando o horizonte existencial restrito da personagem protagonista, presa da solidão e da incomunicabilidade:

O bairro tem árvores, cercas vivas com pequenas acácias e azáleas. As ruas são curvas, estreitas, quase íntimas. As cores do céu limpo, das plantas, das frutas postas em cima do caminho parado à esquina, avivam a sensação de que tudo se faz mais calmo e transparente no ar da manhã (RAMOS, 1978, p. 83).

Como parte integrante da caracterização do universo urbano, o protagonista da narrativa — “O Velho” — é definido e descrito pelo narrador da seguinte maneira:

Ele é pequeno, magro, de cabelos brancos e espetados, feitos baixa lanugem sobre o róseo da cabeça. Rosto seco, engelhado, com olhos de óculos redondos. Que olham um pouco para frente, erram pelos cantos dos jardins, se adiantam rua afora, perdem-se, retornam, ficam presos às muretas e suas flores. Sempre alheados, vagando, apesar do compasso em que andam. Um caminhar imprevisível, porque aprumado (RAMOS, 1978, p. 83).

Com a descrição física, percebemos que a personagem protagonista é identificada como um velho, e, no decorrer do conto, ela será tratada exclusivamente por meio da expressão “o Velho”, que é um modo de reiterar sua idade e seu anonimato. Apesar de não ser fragmentário, como boa parte dos demais contos do livro *Circuito fechado*, “O Velho na Rua” também tem um protagonista introspectivo, que se marca como uma representação social dos idosos, que faz um registro de seu passado e que, no seu momento atual, percebe, por meio da solidão, a importância da família: “Mais tarde, ao sair a última filha, quando os raros amigos já se tornavam menos frequentes na cidade, as conversas domésticas foram a grande lacuna, ele calado entre quatro paredes” (RAMOS, 1978, p. 84). Como diz Adonias Filho: “Ricardo Ramos é um seguro caracterizador de tipos. Isso prova, em excesso, que sua preocupação irremovível é a criatura humana [...] Apanha-a normalmente em seu triste ambiente de vida e, dentro do seu mundo estreito não permite que escape o lado humano” (ADONIAS FILHO, 1958, p. 139).

Os personagens-tipo, em *Circuito fechado*, são quase esvaziados de psicologia, sendo definidos, muitas vezes, também, por suas funções profissionais, casos do publicitário em “Circuito Fechado”, do porteiro de cinema em “Cinema de Arte” e do taxista em “Asa Branca”. Eles têm pouca espessura subjetiva; são personagens planos. Observe-se que tanto “o velho” como muitas das outras personagens protagonistas do livro não tem nome próprio.

A rememoração, no conto, ocorre sempre quando o velho está em movimento e em contato com a rua, ou seja, a rememoração acontece quando a personagem passeia pelas ruas

do bairro, retomando uma vivência de choque, numa mistura de tempos que se reflete em uma justaposição contrastiva entre o passado vivido e a vida presente:

O velho anda pela calçada. Devagar, como quem está aproveitando um perfeito momento de paz. Ou como aqueles sem nada o que fazer. Seus braços pendem ao longo do corpo, descompassados, e as mãos também vão soltas. [...] Os passos pela calçada, seguindo ritmados e vagorosos. Com o velho se distanciando em seu passeio, matinal erradio, a luz forte, os limites que se fecham diminuindo, as ruas são alameda, vila, arrealde. **Uma sugestão de passado, mesmo nas linhas de agora.** O quadro paisagem com figura (RAMOS, 1978, p. 83 – grifos nossos).

É importante notar, na seleção dos signos presentes no conto, que essa “mistura” de presente e de passado emerge, no texto, de modo a evidenciar que o tempo não tem, necessariamente, uma dimensão precisa para a personagem, tornou-se indefinido e indeterminado. O velho, afinal, não mais desempenha funções profissionais, distanciando-se, com isso, da rua – espaço ligado ao mundo do trabalho.

O nó da narrativa é, justamente, o momento em que o narrador onisciente expõe o modo como o velho se torna solitário. A solidão do protagonista fica mais forte na medida em que a narrativa registra que o que lhe resta é esperar o tempo passar:

Quando se acabaram os bondes, **ele ficou sozinho.** Mais isolado ainda ao aposentar-se, ao se casar a última filha, ao nascer um neto afinal. Então, o exercício pela manhã se confundiu com o ofício de fazer passar o tempo, um novo aprendizado em que se adentra e adianta a cada dia. Muito consciente de que eles se gastam, e se perdam, e se encurta o seu rosário de contas, menor, amudado, logo sumirá. Com a dominada ciência de rezá-lo (RAMOS, 1978, p. 83 - 84 – grifos nossos).

Há, no trecho citado, um comentário irônico por parte do narrador, que utiliza da expressão “e se encurta o rosário de contas” para mostrar a passagem do tempo e, por conseguinte, a efemeridade da vida. Acompanhando a ironia, faz-se presente o eufemismo, porque, ao mesmo tempo que irônica, a expressão citada remete ao morrer por meio de termos que atenuam tal ideia.

Esdras Nascimento, em “A arte do conto em 30 lições”, analisa a “solidão” nas obras de Ricardo Ramos, permitindo-nos identificá-la como uma das características marcantes da obra do escritor alagoano, especialmente quando se pensa na trajetória da personagem protagonista aqui estudada:

A solidão que Ricardo Ramos recria nos seus contos é aquela do “homem da casa, esse que fica na rua da manhã à noite, que nos fins de semana recolhe fragmentos de um lar e os imagina em dia útil”, do homem que descobriu que é bom, simples e natural ter um cachorro a seus pés, feito uma ancora no passado que ele não sabe mas desconfia (NASCIMENTO, 1973, s.p).

Em “O Velho na Rua” há, também, o registro da vida urbana por meio da memória do velho, que é explorada pelo narrador onisciente. Observe-se, por exemplo, o trecho abaixo, que registra no passado a vida ativa da personagem:

No bonde via os conhecidos. E falava, indo para a cidade. À medida que se aproximava o centro, com o povo, os edifícios e o trânsito, voltavam os odores, os sons do trabalho. Ele visitava amigos, comprava pequenas coisas, se retardava nas lojas e passava pelo mesmo bar. Ali encontrava os mesmos rostos, esperando, todos desocupados. E falava (RAMOS, 1978, p. 84).

No trecho citado, o bonde deixa de ser um elemento da antiga vida ativa da personagem e passa a ser um elemento da sua atual vida contemplativa e rememorativa. O velho vivencia algo próximo do *flâneur* baudelariano, que observa a cidade e seus habitantes, percebendo, nesse movimento constante, elementos da desagregação e da experiência de choque impostas pela metrópole. Diferentemente, entretanto, do *flâneur* de Baudelaire, o velho vaga pela cidade a partir de uma condição desfavorável — a velhice —, cujas consequências são, para ele, dolorosas: solidão, abandono afetivo, isolamento social, aprisionamento à nostalgia do vivido.

A casa e o bairro passam a ser os espaços que delimitam a existência da personagem, que, isolada, espera que os outros estabeleçam contato consigo.

Agora, passeando as curtas fronteiras do seu bairro, lembra mais uma vez que falar é necessário. Como poder mexer-se, ou respirar. Não as longas conversas, nem tanto, mas apenas falar. Não com as pessoas de casa, mas ter um diálogo externo quando preciso, alguém de fora com quem falar, somente falar (RAMOS, 1978, p. 84).

A solidão e o abandono são dois elementos muito presentes na vida da personagem. Isso fica ainda mais claro quando se constata que o velho não reside mais com sua família: “Fora então que a terceira filha casara e ficara só, muito mais, vira o que são dias inteiros calados, ouvindo a televisão, os ruídos e gritos e risos dos vizinhos, das ruas, e não ter ninguém a quem dar uma palavra, mundo sem uma palavra” (RAMOS, 1978, p. 84).

O sentimento de incômodo decorrente da solidão por parte da personagem principal de “O Velho na Rua”, assim como a saudade da terra natal de Severino no conto “Asa Branca”, apontam para personagens que se lançam como “sobreviventes” diante da distância temporal (no caso do velho) e espacial (no caso do taxista). Deste modo, o motivo da sobrevivência, abordada como característica de uma vida insatisfatória, reivindica um lugar na obra de Ricardo Ramos, recebendo inclusive o nome de um livro de contos³¹. Segundo Christopher Lasch:

A palavra “sobrevivência” assumiu hoje tantos significados diferentes— como “tradição”, “problema”, “nostalgia” palavras que sofreram uma expansão e uma degradação similares –, que é necessário um esforço considerável apenas para separá-las. O tema da sobrevivência pode descrever a dificuldade de equilibrar o orçamento; pode aludir ao medo do envelhecimento, ao temor da morte por câncer, ao receio de sucumbir às drogas, ao alcoolismo ou a outra forma de degradação pessoal, pode estar relacionado à dificuldade de se manter um casamento (LASCH, 1984, p. 55).

Em “O Velho na Rua”, Ricardo Ramos constrói o perfil de um idoso reflexivo, nostálgico, que encara o silêncio como consequência de uma vida que não é mais ativa, que está à margem do sistema produtivo e, também, como uma última “opção” da vida, já que a

³¹ Trata-se do livro *O sobrevivente*, publicado em 1984, o qual também aborda de diferentes maneiras a representação do universo urbano em seus contos: “De um para o outro dos catorze textos enfileirados em *O sobrevivente* não há repetição, embora unifique a todos a mesma temática metropolitana e a mesma personalidade narrativa” (PAES, 1990, p. 126).

própria personagem parece ter consciência de que não há muita coisa a fazer contra a sua situação:

Andando, cada manhã, espera que chegue o domingo. Recordando suas fases, o cerco do silêncio. [...] Hoje, caminhando, sabe que toda a conversa é importante, seja a do centro, a de casa, a de bairro. **E justamente porque não tem mais escolha.** Se chegamos a isso, calados esperamos o almoço de domingo em casa da filha mais moça. Com muita ansiedade (RAMOS, 1978, p. 84 – grifos nossos).

O almoço de domingo com a família é o que sobra ao velho de sua antiga vida. Trata-se de uma ruína das relações humanas, que apenas momentaneamente suspende a sua solidão, a sua experiência de uma morte em vida por efeito de isolamento social:

Afastado delas, cada vez mais com ele mesmo, acabou egoísta. Insensível, desamando. **O domingo não é bom pelo neto ou pela filha, o que está em jogo é ele, algumas horas não sozinho, não calado, mas normal. Ele por princípio e no fim de tudo.** Falando, como quem anda ou arrota, sonoramente (RAMOS, 1978, p. 85 – grifos nossos).

A incomunicabilidade e o silêncio são marcantes para a personagem, e lhe causam mal-estar. O velho sofre devido à falta de atenção por parte de amigos e parentes. Surgem, em consequência desta situação, as crises existenciais da personagem, construídas por meio de procedimentos como as analepses presentes no conto. Dada a ausência de comunicação, o velho também se sente um estrangeiro ao ver o movimento das pessoas transitando, enquanto ele permanece na mesma situação:

Continua no mesmo passo. Olhando os rostos, os carros, as ondas de trânsito que desembocam na rua principal. O importante todavia, são as pessoas. **E vendo que passam alheias, que seguem estranhas, eles tem a sensação de que está numa país desconhecido. Ele estrangeiro, sem falar a língua.** No entanto com tantas palavras a dizer. **E as pessoas passando, inacessíveis, elas e seus idiomas difíceis, dos quais não sabe uma só palavra: chinês, ucraniano, sueco. Ele cheio de palavras caladas [...]**

– O que estou fazendo aqui? Isolamento e distância, em meio aos ruídos cruzados (RAMOS, 1978, p. 85 – grifos nossos).

Observe-se, no trecho citado, que o isolamento se dá mediante um processo de silenciamento. O velho não tem com quem conversar, não tem quem se disponha a ouvi-lo. Há, também, no conto, uma referência a frases banais do dia a dia, elementos que apontam para os diálogos vazios de significado, evidências de uma função fática que faz parte da rotina de personagens residentes no multifacetado universo urbano (algo semelhante ao trabalho realizado no conto “Circuito Fechado (3)”):

A de comprar cigarros: – Como tem passado?. A de comprar jornal: – Como estão senhor?. – A de comprar o pão: – Como vai a vida?. As respostas. Que variam de tom devolvem o interesse em outras perguntas formais, aguardando um bem obrigado. Os sorrisos, com óculos, bigodes, calvas ou costeletas. E a proximidade que se acaba, foi só um instante (RAMOS, 1978, p. 85- 86).

As descrições do espaço, não apenas em “O Velho na Rua”, mas em boa parte das narrativas de Ricardo Ramos, não se restringem à perspectiva do narrador. Em determinados contos elas flagram e incorporam a perspectiva da vivência da(s) personagem(ns), por meio de seus pensamentos. Isso produz certa ambiguidade na voz que narra, registrando tanto o discurso direto como o discurso indireto.

O narrador de “O Velho na Rua”, que conta a história da personagem protagonista, é, em certos casos, prejudicado pela voz da personagem, que toma o discurso, o que possibilita um corte na estrutura da narrativa, perdendo, assim, o fluxo contínuo do pensamento do narrador em decorrência do pensamento e das tentativas de “diálogo” estabelecidos pela personagem — fatos que podemos associar a uma mudança de focalização. Segundo Genette: “Variações de ponto-de-vista que se produzem no decorrer de uma narrativa podem ser analisadas como mudanças de focalização” (GENETTE, 1979, p. 193). Surge, como consequência destes indícios de sobreposição da voz da personagem à voz do narrador, uma dificuldade em narrar, evidenciando sintomas de uma “pobreza de experiência” no plano da narração, que se faz destacada no plano da história por meio da incomunicabilidade que

caracteriza a vivência do velho e se liga àquilo que Walter Benjamin caracteriza como perda da experiência autêntica.

No desfecho de “O Velho na Rua”, a solidão se revela um motivo indissociável da vida do personagem, evidenciando o abandono do velho pelos amigos e familiares. A autorreflexão da personagem sobre sua existência se faz presente como elemento culminante do texto, e é, também, decorrência da solidão e do isolamento social:

Então é costume? **A solidão feita um gosto? Não falar o seu à vontade?** Ele se interroga, mortificado e conhecendo as respostas. **Ele o mais velho, o remanescente, o estrangeiro. Ele andando sozinho nesta rua, fazendo sempre o caminho de casa. E o mundo lá fora, sem ele.** Já ainda, finalmente (RAMOS, 1978, p. 86 – grifos nossos).

Um aspecto que deve ser considerado é a presença, no conto, de uma leitura da cidade como espaço em que se desenvolve um drama entre a personagem protagonista e a ordem produtiva que a integra ou a marginaliza. Em “O Velho na Rua”, o “passado perdido” da personagem protagonista, produz recordações dos momentos marcantes, gerando reações na personagem, principalmente o incômodo em relação às “fraturas” da vida presente na cidade grande. Segundo Antônio Carlos Gaeta: “Deve-se ter em conta que a cidade burguesa não pode ser vista como um todo harmônico, mas como uma organização repleta de fraturas nascidas nas próprias contradições sociais” (GAETA, 2005). A expressão “fraturas”, aqui, também remete ao recurso ao fragmento e ao fragmentário, sendo relacionável, na narrativa, às tentativas frustradas de diálogo entre o homem e a cidade. No conto, as relações humanas são representadas como ruínas, escombros de uma vida cuja integridade foi perdida. Apesar disso, o velho aproveita com alguma alegria o que lhe é possível. Observe-se:

Ele pela calçada, de volta, deixando para trás o burburinho da praça. Retorna às ruas calmas, curvas. Vai com o maço de cigarros, apenas um por dia, tem de contar. Vai com o jornal, que lerá à tarde, após o almoço, alongando as notícias e esquecendo os comentários. Vai com o embrulhinho de pão, leve como as suas refeições. E apesar do que esperou, e de ter falado, **pouco a pouco o domina uma sensação gostosa**, que tem muito a ver com a rua, o

silêncio, o mais quieto bater de seus passos pela calçada (RAMOS, 1978, p. 86– grifos nossos).

Em “Velho na Rua”, acompanhamos, portanto, uma personagem que já não vive mais os tempos de uma vida ativa, mas que sofre um processo de silenciamento e de isolamento social. Segundo Jeanne Marie Gagnebin:

A distância entre os grupos humanos, particularmente entre as gerações, transformou-se hoje em abismo porque as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação. Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil (GAGNEBIN, 1986, p. 10).

A falta de interlocutores para o velho indica que o seu lugar social se situa, em razão de não mais participar da ordem produtiva, à margem. Cabem-lhe, nesta sociedade em que se insere, o silêncio, o isolamento, a solidão e a melancolia:

E sorrindo pensa que não, não tem preferências, foi perdendo, agora o seu problema já não mais ouvir, seja quem for, o que precisa é ser ouvido e falar. [...] Pisa duro, cadenciado, e gosta do som de seus passos. Porque é um ruído que ele faz, vivamente. Aliás gosta de todos os seus rumores, até os mais solitários. E ao recordar isso, desgostoso pensa que foi esquecendo as pessoas (RAMOS, 1978, p. 84-85).

A perda da experiência autêntica é algo recorrente na configuração das personagens das narrativas de *Circuito fechado*. No caso do velho aqui analisado, a velhice lhe traz como consequência uma inviabilização do diálogo com os outros que o cercam – o que inclui seus iguais e, principalmente, os mais jovens. De acordo com Francisco Gudiene Gomes de Lima e Suzana Marly da Costa Magalhães:

De fato, as novas formas de sociabilidade e de trabalho no espaço urbano moderno eram incompatíveis com a transmissão das experiências entre as gerações (*erfahrung*), favorecendo as vivências estritamente individuais *erlebnis* (experiência inautêntica). Assim sendo, o modo de conhecimento na cidade moderna não é mais a experiência, que se remetia à memória pessoal e coletiva, que engajava o sentimento e a reflexão. Ao contrário, predomina agora a vivência, que repousa na atenção distraída – uma forma de

conhecimento passivo, difuso, periférico (LIMA; MAGALHÃES, 2010, p. 151).

“O Velho na Rua” é, pois, a história de um idoso que faz o registro do seu presente e do seu passado, sendo, também, um registro de como a ordem socioeconômica e cultural representada pela cidade grande marginaliza aqueles de que se valeu para se constituir, descartando-os.

3.4. A experiência urbana nos três contos analisados: convergências e outros aspectos relevantes

Uma produção ficcional universal e não apenas particular, não se referindo exclusivamente a um homem, mas ao homem, uma literatura que ultrapassa os limites, porque une política, economia, religião e artes, fazendo um recorte do universo urbano em um verdadeiro ficcionismo ensaístico (PÓLVORA (1971, p. 32), formado por peças que, muitas vezes, não se comunicam: eis um painel de *Circuito fechado*.

A abordagem da cidade como personagem e da cidade como pano de fundo, presente nos textos de Ricardo Ramos, fez com que a cidade ganhasse uma expressão ainda mais significativa na literatura brasileira contemporânea, marcando-se por um caráter plural. A cidade, por seu caráter ficcional e representativo, também é definida pelo espaço e pelo tempo, sendo ambos elementos dela indissociáveis. Segundo Sandra Pesavento:

A cidade é sempre um lugar no tempo, na medida em que é um espaço com reconhecimento e significação estabelecidos na temporalidade; ela é também um momento no espaço, pois expõe um tempo materializado em uma superfície dada. Porém, em termos de cidade, esse tempo contado se dá sempre a partir de um espaço construído, e não é possível pensar um sem o outro (PESAVENTO, 2007, p. 15).

A cidade contemporânea, abordada principalmente na produção escrita dos anos 70 de Ricardo Ramos, assume uma dimensão importante porque estabelece um “diálogo” com as

diferentes personagens, tornando-se, dadas a sua presença e ação nos textos, um elemento que se aproxima do papel de protagonista³² de *Circuito fechado* e de outros livros do escritor, plasmando, inclusive, o estilo de Ricardo Ramos.

A preocupação de Ricardo Ramos com o drama humano protagonizado por suas personagens é uma constante em seu projeto literário. Ele explora as relações entre a personagem e sua situação dramática, oferecendo ao leitor uma percepção crítica do contexto social, cultural e econômico em que tal drama se manifesta.

O anonimato é uma característica típica das personagens protagonistas dos contos analisados, simbolizando as marcas profundas da perda da individualidade ou, ainda, tomando-se, aqui, como referência o conceito de “sociedade unidimensional” proposto por Herbert Marcuse (1967), registrando vidas solitárias e oprimidas que perderam a dimensão “dos valores idealistas [...], isto é, a dimensão da autonomia, da personalidade e do humanismo” (FARIA; MENEGHETTI, 2002, p. 3).

A unidimensionalidade da sociedade contemporânea, ideia formulada por Herbert Marcuse, implica um engolfamento do indivíduo por uma existência alienada que tem uma única dimensão que está em toda a parte e, ao mesmo tempo, tem todas as formas:

Surge assim um padrão de pensamento e comportamento unidimensionais no qual as idéias, as aspirações e os objetivos que por seu conteúdo transcendem o universo estabelecido da palavra e da ação são repelidos ou reduzidos a termos desse universo. São redefinidos pela racionalidade do sistema dado e de sua extensão quantitativa (MARCUSE, 1967, p. 32).

É essa unidimensionalidade que uniformiza as diversas vidas fragmentariamente representadas nos contos de *Circuito fechado*. A literatura de Ricardo Ramos, nos contos aqui analisados e em boa parte das narrativas do livro, nos faz constatar a falência de boa parte das

³² Em uma de suas narrativas localizadas no livro *Os amantes iluminados*, Ricardo Ramos, por meio da figura do narrador, personifica a metrópole, demonstrando o carinho e o respeito a ela, mais especificamente pela cidade de São Paulo: “São Paulo para mim, sempre foi o amigo. Aqui descobri a amizade sem exigência, que não me cerca, nem abafa, que me descansa e respeita” (RAMOS, 2001, p.13).

utopias vinculadas à cidade da modernidade. Neste sentido, os contos do livro fazem um balanço amargo da traição e da falência dessas utopias pela ordem dominante na vida das grandes cidades, que esmaga o indivíduo, reduzindo-o à condição de peça descartável e anônima na engrenagem da grande metrópole.

A solidão é manifestada, nos contos aqui analisados, no meio da multidão: as personagens são construídas com as repetições da rotina e o tédio do dia a dia: Em “Cinema de Arte”, embora as personagens estejam fisicamente próximas, não há um encontro efetivo entre elas; em “Asa Branca” o taxista tem apenas a companhia, muitas vezes silenciosa, de seus clientes de trabalho; e, por fim, em “O Velho na Rua” o protagonista é marginalizado socialmente por causa de sua idade. O isolamento das personagens também é uma constante reiterada. Na maioria das narrativas, as personagens são ou estão solitárias e fazem contato quase que exclusivamente com coisas.

Associado ao isolamento, há, também, a manifestação do silêncio, que sempre toma conta da vida da personagem, mesmo que elas estejam submetidas ao contato superficial com o outro. O silêncio é indiciado no plano textual pelas personagens que tem a sua voz abafada pelas condições existentes à rotina que vivem ou viveram, sendo materializado, na escrita, pela fragmentação, pela concisão, pelos cortes das frases, pela alternância dos discursos (direto e indireto), um silêncio que nasce pelo espaço e pelo tempo na caótica e traumática trajetória das personagens no universo urbano.

As narrativas analisadas, neste capítulo, assim como as outras analisadas no presente trabalho, fazem uma espécie de inventário dos modos e modelos da modernidade de vida na cidade grande, que, dada a sua estrutura e a sua natureza, abriga personagens que têm suas histórias marcadas por uma “pobreza de experiência”, que consiste na própria superatomização de vivências restritas, cada vez mais, à célula individual. E esse indivíduo, visto

como um ser único que tem uma vida única, é, também, um anônimo na sociedade de massa. É dessa fratura, estabelecida entre as muitas vivências individuais (e suas idiossincrasias) e o delineamento dos grandes traços estruturais que regem e, por vezes, sobredeterminam a vida nas grandes cidades (que passaram, em alguns grandes centros urbanos, de metrópoles a megalópoles) que o narrador de Ricardo Ramos tem de extrair elementos para narrar, escrever, contar histórias.

CAPÍTULO 4 – ASPECTOS DA EXPERIMENTAÇÃO FORMAL NAS NARRATIVAS

Em *Circuito fechado*, as contradições e as angústias do homem urbano são materializadas no plano da escrita: o trabalho de linguagem mimetiza, de um modo singular, traços linguísticos que remetem aos diálogos midiáticos, os quais são muito recorrentes na ficção literária contemporânea e se tornam significativos nas narrativas analisadas. O cinema, o jornalismo e a publicidade estão presentes na linguagem dos textos que compõem o livro. A linguagem dos meios de comunicação de massa marcou presença na literatura contemporânea principalmente em razão de experimentações formais realizadas no plano da construção das narrativas. Segundo Antonio Manoel dos Santos Silva:

O experimentalismo artístico-literário ficou mais conhecido em virtude do espetáculo promovido pelas neo-vanguardas poéticas e pelo instrumentalismo verbal com ressonâncias míticas e metafísicas de Guimarães Rosa, de Clarice Lispector, de Ariano Suassuna e outros poucos. Mas verificou-se também por meio de uma postura nova do escritor de ficção narrativa, postura que ainda se mantém neste começo do século XXI (SILVA, 2006, p. 102).

Antônio Manoel dos Santos Silva (2006) diz que a experimentação, nos textos contemporâneos, tem três causas ou razões, sendo elas: “a vontade de renovação ou de originalidade”, que “permite aos escritores tentarem formas e técnicas narrativas diferenciadas em relação ao passado e à literatura vigente”; “o desejo de comunicabilidade”, que se manifesta pelo senso da inteligibilidade do texto, de modo que “se escreve para ser lido e entendido”; e “a motivação realista”, a terceira causa do diálogo midiático na prosa de ficção: “Usam-se códigos e as técnicas de comunicação, quando ajudam a criar a ilusão da realidade segundo perspectivas que mostram aspectos que, de outro modo ficariam imperceptíveis ao leitor” (SILVA, 2006, p. 169-170).

A seguir, serão analisadas três narrativas de *Circuito fechado*– “Sequência”, “Coluna sem Assinatura” e “Os Passos da Paixão” –, que ilustram o trabalho de experimentação formal

na obra de Ricardo Ramos. São, como os contos já analisados nos capítulos anteriores, textos literários marcados por uma linguagem inovadora, com temas e dramas que *desenham* o universo urbano de *Circuito fechado*.

4.1. Análise de “Sequência”

“Sequência” é mais uma das narrativas de *Circuito fechado* que apresenta um trabalho voltado para a experimentação da linguagem, constituindo-se de cinco cenas, num sentido cinematográfico do termo, organizadas para narrar a trajetória de uma determinada personagem.

O conto estabelece uma relação entre a literatura e o cinema porque é construído mediante técnicas oriundas deste último. Segundo Christian Metz:

O cinema, sem dúvida nenhuma, não é uma língua, contrariamente ao que muitos teóricos do cinema mudo afirmaram ou sugeriram (temas da “cine-língua”, do “esperanto visual” etc.), mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que também decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (METZ, 1972, p. 126-127).

Observemos, agora, a descrição e a análise sintética das cinco cenas que compõem “Sequência”, enfatizando, em cada uma delas, o espaço que, associado ao tempo narrativo, é um dos elementos fundamentais do conflito dramático das personagens da narrativa em questão, constituindo e afetando o sentido da sequência existente no conto.

A “Cena 1” apresenta uma personagem — referida no conto simplesmente por “O rapaz” —, provavelmente um homossexual, dentro de sua casa, e registra a descrição das suas ações em uma sala: sentado no sofá, entediado e impaciente, lixando as unhas, cuidando das mãos e assistindo televisão. Vejamos, na íntegra, a primeira das cinco cenas do conto:

Cena 1.

O rapaz está sentado no sofá, lixando as unhas. De vez em quando olha a televisão, com um trejeito leve, entediado, dá um pequeno suspiro e volta a cuidar das mãos, que são brancas. Em torno os ruídos as dissonâncias. Uma vez abafada, diz frases em inglês, pausadas, monótonas, como prolongamento dos instrumentos e painéis de pontos luminosos. Um outro locutor, em português, a intervalos se sobrepõe à narração estrangeira, sempre ansioso e estridente. Cada vez que o ouve, o rapaz levanta a cabeça, vê o interior da cápsula e os astronautas, uma confusa composição confinada. E volta a limar as unhas, e suspira, e se aborrece. Até que afinal, pensa que tão longa e meticulosa quanto uma viagem pelo espaço, a sua tarefa termina e ele espalma as mãos à altura dos olhos, com os dedos ligeiramente curvos, fica um instante examinando o resultado e parece então satisfeito. Guarda as lixas, a tesourinha, o algodão e o brunidor numa caixa. Levanta-se, é mais alto do que aparentava, e caminha para o aparelho de televisão, com as pernas um pouco juntas, e no gesto brusco a desliga. Suspira de novo. E diz, falando sozinho: isso me cansa, a lua está caindo de velha (RAMOS, 1978, p. 57).

A personagem protagonista é flagrada em meio a uma atividade cotidiana, e seu drama humano emerge exatamente por causa desta situação rotineira: ela assiste à chegada do homem à lua e, projeta para a televisão a sua inquietação pessoal relacionada à sexualidade: “De vez em quando olha a televisão, com um trejeito leve, entediado, dá um pequeno suspiro e volta a cuidar das mãos, que são brancas” (RAMOS, 1978, p. 57). A expressão “trejeito leve” é a primeira característica apontada no conto que, por sugestão, pode ser relacionada ao fato de que a personagem se trata de um homossexual. A insatisfação e o tédio, como sintomas da personagem, são as marcas presentes da condição estabelecida pela rotina e isso fica bem evidente na fala da personagem protagonista, principalmente ao término da “Cena 1”: “E diz, falando sozinho: isso me cansa, a lua está caindo de velha” (RAMOS, 1978, p. 57).

A “Cena 2” apresenta a mesma personagem em um restaurante onde realiza a sua refeição: “O rapaz está no restaurante, almoçando com uma amiga” (RAMOS, 1978, p. 57). Durante a cena “o rapaz” também dá conselhos e conversa sobre os problemas pessoais da amiga, tentando animá-la e estabelecendo, assim, uma relação de amizade, deixando em evidência, na conversa, as marcas da coloquialidade, da informalidade e da espontaneidade: “Vamos a um cinema, uma boate, vamos nos distrair. [...] Deixa a gente podre” (RAMOS,

1978, p.58). O restaurante como espaço de ação da “Cena 2” é, sem dúvida, mais um dos diversos cenários de representação do universo urbano que, em *Circuito fechado*, integram o cotidiano da personagem. No caso específico desta cena, serviu de espaço para o estabelecimento de um contato mais próximo entre as personagens, apesar de remeter apenas ao tempo reduzido do almoço. Observemos, então, o trecho em análise:

Cena 2.

O rapaz está no restaurante, almoçando com uma amiga. Ela é louca, animada, gesticula sem parar. Ele também gesticula, mas fala pouco, o suficiente para manter a conversa, dar as deixas, conduzir a moça pelo seu desejo de confidências. Atento, educado, ele ouve e se interessa, participa, chega a comover-se. Porque é sensível, e gosta das pessoas, e sabe o que significa sofrer. Tem pena da amiga, come pouco, dispensa a sobremesa. Depois do café, sente falta do cigarro, faz dois anos que parou de fumar. Nervoso, é certo, ao sabor daquela conversa que de repente escureceu, assim tão triste. A vida, as coisas da vida, e dá conselhos, e pega nas mãos da moça, e carinhoso é como se fosse um velho irmão. Já não pensa nos pormenores, os fatos contados, agora está por inteiro dentro do clima, uma impressão geral, ela tão precisada, tão sem apoio. E ele que de princípio nem notara, ela aquela alegria, a mesma de sempre, coitada, se ficasse guardando aquilo? Vamos a um cinema, uma boate, vamos nos distrair. Não ficar em casa pensando, lembrando, a solidão. Deixa a gente podre. Ao pagar a conta, muito atencioso, ele faz questão de animá-la: meu bem, com os homens é preciso ser forte (RAMOS, 1978, p. 57-58).

Há características femininas culturalmente marcadas em várias partes da cena, as quais estão associadas tanto ao protagonista como à moça que dialoga com ele, evidenciando, pela reiteração de certos termos, que o protagonista é um homossexual: “Ele também gesticula” (RAMOS, 1978, p. 57-58); “Atento, educado, ele ouve e se interessa, participa, chega a comover-se. Porque é sensível, e gosta das pessoas, e sabe o que significa sofrer” (RAMOS, 1978, p. 58); e “A vida, as coisas da vida, e dá conselhos, e pega nas mãos da moça, e carinhoso é como se fosse um velho irmão” (RAMOS, 1978, p. 58). Há, ainda, uma passagem que mostra a ambiguidade no conto, tendo como efeito de sentido o fato de não se saber se o trecho se refere ao protagonista ou à moça que está com ele: “Ele também gesticula, mas fala pouco, o suficiente para manter a conversa, dar as deixas, conduzir a moça pelo seu desejo de

confidências” (RAMOS, 1978, p. 57-58- grifo nosso). Em outras palavras, a solidariedade com a amiga louca é algo projetado das próprias vontades, desejos e necessidades do rapaz. Note-se, no trecho, a ambiguidade do pronome “seu”, que remete tanto ao rapaz como à sua “amiga louca”.

O desfecho da “Cena 2” é marcado pela afirmação, por parte do rapaz, de que os pensamentos, as lembranças e a solidão podem ser amenizados quando se distraem com os efeitos do cinema e da boate: “Vamos a um cinema, uma boate, vamos nos distrair. Não ficar em casa pensando, lembrando, a solidão. Deixa a gente podre”. (RAMOS, 1978, p. 58). A última frase é um conselho do rapaz à moça sobre como ela deve se comportar em relação aos homens: “Ao pagar a conta, muito atencioso, ele faz questão de animá-la: meu bem, com os homens é preciso ser forte” (RAMOS, 1978, p. 58).

A “Cena 3” apresenta o rapaz atuando no seu espaço de trabalho, mais especificamente no gabinete do diretor em que realiza as suas funções diárias, indiciando uma rotina de labuta, bem como o estabelecimento de fragmentárias relações “eu- outro”. Vejamos o trecho:

Cena 3.

O rapaz está no telefone, na sua sala de trabalho. Ante-sala, mais propriamente, pois é do gabinete do diretor. Já deu expediente cerrado, atendendo a dúzia de pessoas, encaminhando casos, distribuindo pelas seções os que podia evitar chegassem ao chefe, lá na sua mesa, lendo um romance francês. Agora pode parar, fazer os seus telefonemas. Para o Mariozinho, que é fotógrafo. Para o Carlito, que é desenhista. Para o Tim, que é estilista de automóveis e americano. Ligar e falar de Carlota, do seu problema, ela com tanta sensibilidade, um talento como decoradora, ela sofrendo sozinha. Precisavam ajudar, amigo é nessas horas. Mas amigos com afinidade, mais na linha de artista, felizmente podia escolher. Gente não somente capaz de compreender, mas de sentir, e de prestar auxílio naturalmente, alegremente, porque à vontade se faz tudo melhor. Interrompeu-se com o telefone fora do gancho, olhando para a porta, era o diretor que surgia e reparava se não havia ninguém, sim não havia, os dois fizeram o mesmo aceno de cabeça, um sonolento, o outro composto, a porta em seguida a fechar-se. Por um segundo teve a sensação de que representava e bem, assim pausado, medido, controlando os gestos e as palavras, era ator por natureza, ele e seus gestos variados. Sorriu, começando a disar. Mais tarde, por último, ligaria para Sérgio. E não diria

nada de Carlota. Falaria normal como sempre: querido, hoje eu tive um dia infernal (RAMOS, 1978, p. 58-59).

O trecho também registra a personagem no fim de expediente de trabalho. Observe-se que os motivos do trabalho, da solidariedade e da solidão marcam a personagem protagonista. O drama da personagem principal é, simultaneamente, particular e universal. Trata de um entre os muitos homossexuais existentes em uma cidade grande, alguém que vive no anonimato.

Um outro aspecto ligada ao drama humano registrado na “Cena 3” é que o rapaz se sente “ator por natureza”, porque, nas funções que exerce, tem de assumir diversos papéis e, também, representar. Apenas no fim do expediente é que se entrega à sua vida pessoal, à certa intimidade: “Mas **amigos com afinidade**, mais na linha de artista, felizmente podia escolher. Gente não somente capaz de compreender, mas de sentir, e de prestar auxílio naturalmente, alegremente, porque à vontade se faz tudo melhor” (RAMOS, 1978, p. 59 – grifos nossos).

A partir de um levantamento dos objetos citados no texto, notamos que a personagem parece trabalhar em uma redação de jornal/revista ou em uma agência de publicidade. Vocábulos como “telefone”, “mesa”, “seções”, “gabinete (do diretor)”, entre outros, estabelecem a referência ao universo do trabalho mencionado. Além disso, são significativas, no trecho, as referências às funções que envolvem a redação de um jornal/revista: “Para o Mariozinho, que é **fotógrafo**. Para o Carlito, que é **desenhista**. Para o Tim, que é **estilista** de automóveis e americano” (RAMOS, 1978, p. 58- grifo nosso).

A “Cena 4” é constituída por um espaço diferenciado dos demais no conto, pois foge um pouco dos espaços convencionais que Ricardo Ramos utiliza para, por meio do narrador e da focalização, flagrar, ao mesmo tempo, a personagem *de fora* (por suas ações, gestos, ocupação de espaços, desempenho de funções) e *de dentro* (por sua subjetividade, seu drama

humano, suas dores, angústias, etc). O rapaz é flagrado em uma boate, dançando – um local que parece livre das pressões do dia a dia. Vejamos:

Cena 4.

O rapaz está na mesa de canto, girando nos dedos o seu suco de tomate. As unhas polidas aparecem muito brancas à meia-luz, o vidro do copo é fosco e sangrento. O piano acabou de fazer umas escalas, nos acordes e vem do conjunto, assomando em metais e baterias, os compostos baianos de um samba rodado. Ele sorriu para Sérgio, que mexe com o dedo o gelo do seu uísque e levanta-se, vai sozinho para a pequena pista, onde já muita gente se inicia na música, ainda nessa atitude de ensaio-expectativa, os corpos se postando, pegando embalo, os começos da marcação. Aos poucos eles se agitam, vão ondulando, apanhando o ritmo. Os casais divididos um em frente ao outro, como se estivessem dançando para que se vissem, e no entanto a se espiarem pernas, braços, disfarçados, se contemplando com os olhos semi-cerrados. Os grupos se abrindo, fechando, refluindo, são muitas combinações de figuras isoladas, que todavia se tocam, e se riem, e se enlaçam para em seguida voltarem ao mesclado painel. As palmas, os pés. No meio da pista, o rapaz dança sozinho, mais isolado que os demais. Dança de olhos fixos, como em transe, e com um sorriso brilhante. Dança de mãos soltas, uma dança que tem muito de frágil, frívolo, fresco. Ele gosta de dançar assim, diferente do pessoal. Não é atitude, é o seu comportamento. Quando a música se acaba, ainda um tanto enleado, volta para a mesa e diz a Sérgio: eu adoro isso (RAMOS, 1978, p. 59).

Entretanto, apesar de a boate ser usualmente considerada como um ambiente descontraído e avesso ao mundo do trabalho, observamos que, no conto, ela não deixa de ser parte integrante do painel multifacetado da cidade. Não pode, pois, ser vista de forma isolada, já que o cotidiano automatizado também se constitui desse tipo de espaço para lazer.

A solidão se manifesta, na cena, quando o rapaz vai dançar: “vai sozinho para a pequena pista” (RAMOS, 1978, p. 59); “No meio da pista, o rapaz dança sozinho, mais isolado que os demais” (RAMOS, 1978, p. 59). A dança também ganha um ritmo, estabelecido pelas figuras da repetição e da aliteração: “**Dança** de olhos fixos, como em transe, e com um sorriso **brilhante**. **Dança** de mãos soltas, uma **dança** que tem muito de **frágil, frívolo, fresco**” (RAMOS 1978, p. 59 – grifos nossos).

A dança é, pois, um elemento de caracterização da personagem protagonista, de sua vivência ligada ao mundo da fantasia, do desejo, mas também da sua individualidade e de sua

solidão: “No meio da pista, o rapaz dança sozinho, mais isolado que os demais [...] Ele gosta de dançar assim, diferente do pessoal” (RAMOS, 1978, p. 59).

A “Cena 5”, última do conto, apresenta o rapaz novamente na sala, com um livro ao lado, assistindo a um filme qualquer na televisão, entediado e exposto aos anúncios de comerciais que passam na tela.

Cena 5

O rapaz de novo sentado no sofá, escovando os cabelos. Ao lado tem um livro, chato, que ficou aberto ns páginas iniciais. À frente a televisão num filme qualquer, antigo e dublado com vozes neutras. A cena escurece na seqüência que finda, fusão, e vêm os comerciais, Homem este é o seu cigarro. Conhaque Durer, bebida de homem. O homem usa Lancaster, e basta. Ele não fuma nem bebe, está cansado e quer dormir. Um pouco desgostoso, talvez contrafeito. Levanta-se e desliga o aparelho de TV. Não diz, mas pensa: eu odeio esses anúncios (RAMOS, 1978, p. 59).

Esta última cena completa o ciclo que vai da sala à sala, reiterando a ideia de “circuito fechado” que se inicia com a primeira frase da “Cena 1”— “O rapaz está sentado no sofá, lixando as unhas” (RAMOS, 1978, p. 56). A televisão, um dos símbolos da vida urbana da modernidade, reforça nossa percepção da solidão do rapaz. A propaganda que o aparelho veicula destaca, na cena, a homossexualidade do protagonista. As imagens e sons da televisão são reiterados no trecho, provocando um mal-estar na personagem porque os comerciais reforçam uma ideia de masculinidade da qual ele não participa. É significativo que a personagem reaja negativamente aos comerciais de televisão, uma vez que a própria televisão é símbolo de alienação.

As referências a marcas de produtos que reafirmam a masculinidade do homem, tais como cigarro, Conhaque Durer, e Lancaster – indicam outro valor, vinculando a masculinidade à heterossexualidade, reforçando o vínculo entre a publicidade, a submissão do

homem à indústria cultural³³ e a inculcação dos valores dominantes na sociedade e, no caso do rapaz, os efeitos disso sobre aqueles que, de algum modo, não correspondem aos padrões de comportamento idealizados.

O conto “Sequência” focaliza uma personagem protagonista que, assim como várias outras de *Circuito fechado*, experimenta o tédio, o cansaço existencial e a solidão, permanecendo inscrita na rotina, nas engrenagens regidas pelo trabalho na ordem capitalista da cidade grande.

Na linguagem cinematográfica, o termo “sequência” indica a ordem de disposição dos fotogramas organizados em cenas que compõem, de modo fragmentário, a narrativa. A sequência, conhecida como a “unidade maior”, “é definida como uma série de cenas agrupadas por uma idéia comum, um bloco de cenas” (CHION, 1989, p. 183). A cena, por sua vez, é uma “unidade de ação”, e funciona, no caso do cinema, como uma parte separada por intervalos (os chamados “cortes”). No conto em questão, estes dois traços linguísticos estão presentes, regendo o trabalho de escrita realizado na narrativa.

No conto, as cenas de 1 a 5 compoem uma sequência que vai do mais remoto passado (cena 1) ao mais atual presente (cena 5), e é, pela repetição das ações, do espaço e da solidão da personagem nas cenas 1 e 5 que se reitera a ideia de um “circuito fechado”. A repetição é um forte recurso de linguagem no conto. Todas as cenas se iniciam da mesma maneira: “O rapaz”. A função do artigo “O” é particularizar o protagonista, que, entretanto, permanece anônimo porque não há indicação do nome próprio deste rapaz em nenhuma dessas cinco cenas. Isso cria uma certa universalização. Este rapaz, embora um, remeteria a possíveis outros como ele, funcionando, no texto, como uma metonímia. Como nos demais contos, o

³³ “No Brasil, a indústria cultural, durante os anos 70, era sustentada pela ideologia do poder autoritário instituído (e aí recaímos no problema da censura institucionalizadora), mas ela possui características próprias à sua existência mesma, como produto do desenvolvimento tecnológico nos países capitalistas em geral. Sua influência, nesse nível, é semelhante em todos eles. Assim, o padrão básico de avaliação, nesse tipo de sociedade, é a coisa, o objeto, o bem, o produto, e nunca o homem, que entra num processo crescente de reificação e alienação” (PELLEGRINI, 1996, p. 12-13).

anonimato da personagem protagonista sugere que a cidade pode ser considerada como, de fato, a grande protagonista de *Circuito fechado*, submergindo as personagens numa massa anônima.

A opção por uma aproximação da linguagem cinematográfica em *Circuito fechado* e, mais especificamente, no conto em questão, põe em relevo uma ênfase no *mostrar*. Registrar objetivamente e mostrar uma imagem ao receptor é, na verdade, a função que a câmera fotográfica/cinematográfica realiza. O relevo dado ao mostrar na narrativa dá à história narrada maior abertura para a interpretação. Neste sentido, os comentários do narrador ficam, sob certo ângulo, restritos ao plano da escolha de o que focalizar/ mostrar e do ângulo em que a captação das imagens será feita.

Em “Seqüência”, o narrador se aproxima de uma câmera cinematográfica que opera, registrando um olhar voltado para cada cena, com suas ações características, organizando-as em uma seqüência cuja ordem reproduz, por meio de montagem (no espaço, no tempo e na ação que implica a personagem), o cotidiano alienado e anônimo do protagonista.

A ação das personagens urbanas em “Seqüência” marca a representação de uma vida fragmentada, constituída por recortes em que os diferentes espaços (casa, boate, trabalho), percorridos durante o curso de um dia, contribuem para que as personagens se tornem ainda mais automatizadas e sugadas pelo tédio provocado pela rotina, o que reduz as relações humanas à condição de ruína. Segundo Renato Cordeiro Gomes:

O sujeito se fragmenta no choque das vivências na cidade transformada pelo progresso. Como um “esgrimista” é obrigado a abrir caminho na multidão, recebendo e aparando os choques, ou como um “jogador” que sempre recomeça a partida, ou como um autômato que adapta o seu movimento em relação à massa [...] Neste contexto, ele perde sua identidade, não é mais um sujeito pleno. A metrópole não é mais o espelho que poderia confirmar a identidade de corpo inteiro: **A pólis perversa gerada pela modernidade associa-se à fragmentação e à ruína da sociabilidade** (GOMES, 2008, p. 73 – grifos nossos).

O conto “Seqüência”, assim como o livro *Circuito fechado*, capta o paradoxo da situação humana na cidade grande: uma padronização que iguala qualquer um a todo mundo e, simultaneamente, registra o encapsulamento individual que cria, em meio à solidão e à rotina, uma ilusão de individualidade.

4.2. Análise de “Coluna sem Assinatura”

“Coluna sem Assinatura” é uma narrativa que apresenta características que se aproxima da página policial dos jornais e da crônica, já que, por seus elementos característicos parece resultar de “uma soma de jornalismo e literatura” (SÁ, 1992, p.07).

Segundo Massaud Moisés:

A crônica destina-se ao consumo diário, como nenhuma outra obra que se pretenda literária. Fugaz como o jornal e a revista, mal resiste ao livro: quando um escritor se decide a perpetuar os textos que espalhou no dia-a-dia jornalístico, inevitavelmente seleciona aqueles que sua autocrítica e a alheia lhe sugerem como os aptos a enfrentar o desafio do tempo (MOISÉS, 1967, p. 119).

Ao apresentar uma sequência de notícias de crimes que remetem à página policial dos jornais, Ricardo Ramos, em “Coluna sem Assinatura”, faz o registro do cotidiano de violência da grande cidade. As notícias presentes no texto, entretanto, não se esgotam nos fatos isolados que informam ao leitor, formando um pequeno conjunto que remete ao todo maior da vida na cidade. Este conjunto reitera os motivos da violência e do crime, banalizados e integrados no funcionamento cotidiano da engrenagem urbana. Observe-se os três primeiros trechos da narrativa:

Ladrões arrombaram um vitrô e penetraram na residência de Constantino Pereira, major da Polícia Militar (Rua Aroeiras, 71, Santo Amaro), de onde furtaram armas e outros objetos. O militar esteve ontem no plantão da Delegacia de Polícia local, apresentando queixa e dizendo que, durante sua ausência e de sua família, os ladrões haviam roubado: uma carabina Urco,

calibre 22; uma pistola Beretta e uma outra Bergman, ambas calibre 6.35; um revólver Taurus 32, um Parabellum 7,63, um pente de lâmina para munição, uma aliança e um dólar de prata (RAMOS, 1978, p. 60).

Disputa de maconha foi o motivo do assassinato de Paulo Cesar Monteiro, abatido a tiros perto da sede de uma escola de samba, segundo apuraram os policiais da DP da Mooca. Várias testemunhas ouvidas disseram que o crime foi cometido pelo traficante “China”, que é atravessador de maconha naquele bairro. Paulinho CM, por sua vez, também estava sendo procurado pelas autoridades, já que, ainda por causa da erva, na semana passada assassinou um comparsa, em Vila Clementino, quando soube que a vítima iria denunciá-lo pela venda de tóxicos (RAMOS, 1978, p. 60).

De passagem por esta cidade, vindo do interior da Paraíba, o trabalhador Sebastião de Oliveira enlouqueceu ao tomar o “pau-de-arara” com destino a Maringá. Esse fato, acontecido ontem, nos lembra uma vergonha já tantas vezes denunciada pela imprensa. Queremos nos referir ao tráfico de humildes nordestinos, que são apanhados em seus estados, trazidos para o norte do Paraná e confinados em fazendas de café, ganhando salários irrisórios e vivendo em regime de semi-escravidão. Recentemente, Cipriano Filho, presidente da Cooperativa dos Cafeicultores de Maringá, foi denunciado por vítimas que conseguiram escapar ao cativo (RAMOS, 1978, p. 60-61).

No primeiro fragmento (1ª notícia), os motivos da violência e da insegurança já se fazem presentes. A vítima, o major da polícia militar, tem suas armas roubadas por ladrões que invadiram sua casa. Soa irônico o fato de que um policial militar seja vítima de roubo, e isso se torna mais irônico porque são suas armas que são roubadas, acompanhadas de uma aliança: “uma carabina Urco, calibre 22; uma pistola Beretta e uma outra Bergman, ambas calibre 6.35; um revólver Taurus 32, um Parabellum 7,63, um pente de lâmina para munição, uma aliança e um dólar de prata” (RAMOS, 1978, p. 60). A notícia enfatiza o motivo da violência, dado já presente na referência às armas e à profissão da vítima. Este fragmento, como os demais da narrativa, é constituído por uma linguagem direta, concisa, objetiva, própria do jornalismo. Isso expõe o leitor a aspectos do mosaico urbano contemporâneo como o risco cotidiano do crime e a banalização da violência.

No segundo fragmento (2ª notícia), é o mundo das drogas que emerge como motivo vinculado ao crime e à violência. A disputa por drogas faz com que um criminoso seja morto

por outro, figurando no jornal como mais uma existência anônima a integrar um quadro de violência generalizada. O fragmento registra a rotulação das personagens como “criminosos” por meio do relato de suas ações e, também, por meio dos termos “comparsa”, “traficante”, “atravessador”, “procurado”. Além disso, realiza, por meio da linguagem jornalística, uma redução da personagem da notícia ao anonimato, dando, num primeiro momento, o seu nome completo (Paulo César Monteiro) para, depois, tratá-lo de uma forma abreviada (Paulinho CM). O uso do diminutivo e a abreviatura (CM se torna uma espécie de sigla) ganham destaque no fragmento, produzindo uma “redução” da personagem à esfera do crime. A abreviatura por meio de siglas é um dos recursos da linguagem jornalística. Se ela, por um lado, economiza informação, por outro lado, reduz a personagem, identificando-a exclusivamente com o mundo da criminalidade. Além disso, o texto não apenas registra, mas produz o anonimato, pois o fato noticiado será fatalmente esquecido ou, no máximo, catalogado estatisticamente.

No terceiro fragmento (3ª notícia) citado, a abordagem da problemática da exploração do trabalho e a referência ao tráfico de humildes nordestinos são os motivos evidentes, associando-se à questão da violência, que se mostra inerente à ordem produtiva e ao mundo do trabalho.

Ao compor o texto por meio de uma sequência de notícias, Ricardo Ramos faz a brutalidade do sistema político-econômico que rege a vida urbana e a vida de todo o país se tornar visível para o leitor do texto. As notícias funcionam, em “Coluna sem Assinatura” como uma pequena mostra de um todo maior em que o crime e a violência disseminaram-se no cotidiano.

Vejamos os outros fragmentos:

Saulo da Cruz Costa, 45 anos, casado, residente à Rua Henrique Dias, 16, que também usa o nome de Paulo Costa, foi surpreendido em flagrante quando tentava extorquir dinheiro de José Medeiros, dono da frota de táxis Espacial, da Rua Cubatão, 1734, dizendo-se fiscal do INPS. Anteriormente ele já havia

conseguido cinquenta cruzeiros de Francisco Borges, proprietário da frota estabelecida à rua Clélia, 144-A. Ao ser autuado em flagrante, pelo delegado do 28º DP, Saulo da Cruz Costa declarou que é vendedor profissional, mas está desempregado. Como um de seus filhos se encontra internado, e precisava de dinheiro para pagar ao hospital, vem aplicando esses golpes em frotistas de táxis (RAMOS, 1978, p.61).

A polícia encerrou ontem a carreira criminosa de três falsos dentistas. Eles tinham consultório à Praça Adolfo Levi, 77, onde somente atendiam a mocinhas, que submetiam aos maiores vexames. Foi a estudante Maria Alice Duarte, de 18 anos quem denunciou tudo às autoridades. Contou que tinha ido ao consultório extrair um dente, e que eles haviam tentado contra a sua moral. E foi mais adiante: Eles se chamam Elói Leal, Alarico Reis e Joaquim Teixeira. São tarados, doutor (RAMOS, 1978, p. 61).

Após dominarem o guarda na entrada, dezessete funcionários e vinte clientes, três elementos subversivos se apoderaram de aproximadamente cem mil cruzeiros do Banco Minas, em audacioso assalto à agência do Itaim, que só não causou maiores prejuízos graças à reação do gerente, Mário Bezerra Maia, negando-se a abrir o cofre onde estava guardada uma elevada importância. Os terroristas, que traziam revólveres e usavam máscaras, fugiram em um Opala de cor vermelha, sem placa (RAMOS, 1978, p. 61).

O flagrante da prisão de um extorsionista que se valia de falsidade ideológica (nome e profissão falsos) para lesar frotistas de táxi, a prisão de três falsos dentistas que abusavam de mocinhas, o roubo de um banco por “elementos subversivos” intensificam o motivo da violência, revelando-a como algo complexo.

No primeiro caso, o crime noticiado não parece esgotar-se na ação do criminoso (extorsão mediante falsidade ideológica), pois além de desconfiarmos da desculpa dada pelo criminoso para justificar seus crimes, podemos nos perguntar, também, se as vítimas se deixaram extorquir por boa fé, ingenuidade ou por terem, elas também, algo e irregular ou ilegal a esconder. No segundo caso, o crime de atentado ao pudor cometido mediante falsidade ideológica remete à perversão sexual, dado reforçado pelos trechos “que submetiam aos maiores vexames”; e “tentado contra a sua moral”. As expressões como “carreira criminosa” e “São tarados, doutor” dão sustentação à mocinha denunciante em relação ao perfil e à atuação dos “profissionais” presos. O fato relatado no fragmento diversifica as

manifestações da violência, mostrando a sua heterogeneidade no universo urbano. No terceiro caso, entretanto, a violência tem um caráter político, ganhando outra dimensão, pois extrapola a esfera puramente criminal. A notícia faz referência aos criminosos como “elementos subversivos” e como “terroristas” – o que remete às ações da guerrilha urbana que ativistas de esquerda realizaram em sua luta contra a ditadura militar.

Por fim, o último fragmento do texto (7ª notícia) apresenta um conjunto condensado de notícias diversas:

Outras ocorrências. Preso o vigarista Antônio Rosa e Silva, que se fazia passar por funcionário de uma emissora de televisão, e cobrava um “selo” de cinquenta cruzeiros como antecipação para a retirada de um valioso prêmio. Autuado em flagrante o indivíduo Roberto dos Santos, que atentou contra o menor A.M.S. e, encontrando resistência, jogou-o de um viaduto, no bairro do Rio Pequeno, causando-lhe vários ferimentos. A polícia chegou à conclusão de que os ladrões, que na semana passada arrombaram o grupo escolar de Vila Gustavo, roubaram para aprender, uma vez que a maior parte do material sumido não poderá ser vendida sem levantar suspeitas (RAMOS, 1978, p. 61-62).

Note-se que os crimes noticiados nos fragmentos anteriores se repetem: extorsão mediante falsidade ideológica, atentado ao pudor, tentativa de homicídio e roubo. Esta repetição ratifica a ideia de que tais crimes fazem parte da vida cotidiana urbana³⁴, e não são, portanto, fatos excepcionais.

Este último fragmento, assim como todo o texto, expõe um registro de ocorrências variadas, construindo um único painel universal da cidade (e de seus temas), composto de vidas individuais e anônimas. Os fragmentos de “Coluna sem Assinatura” são o que a linguagem jornalística chama de *fait-divers* (literalmente: fatos diversos), aquela “matéria jornalística que não se situa em campo de conhecimento preestabelecido, como a política, a

³⁴ Cada trecho de “Coluna sem Assinatura”, portanto, visa transmitir um motivo associado ao tema do caos urbano, assim como acontece em outras narrativas do livro *Circuito fechado*, em que há um assalto descrito em “Loteria”, o problema dos vícios em “O encontro” (a história de um homem sozinho se encontrando com a bebida em um restaurante), e a traição e o crime em família abordados em “Flagrante”.

economia ou as artes. Eventos sem classificação, mas ainda assim notáveis por alguma relação interior entre seus termos” (LAGE, 1985b, p. 46).

A linguagem jornalística está presente em cada uma das notícias dispostas em “Coluna sem Assinatura”, sendo cada trecho notabilizado pela concisão, pela objetividade, pela referencialidade, pela não utilização de imperativos, pela coloquialidade e pela preferência por frases curtas e diretas na narração. A estrutura de cada fragmento é constituída por um único parágrafo, funcionando de forma similar a um *lead*³⁵, que sintetiza os elementos fundamentais da informação a ser transmitida ao leitor, que são o emissor da ação (quem); o receptor da ação (a quem); mensagem (o que); o tempo (quando); o espaço (onde); e as explicações do processo (como, por que e para quê). Segundo Nilson Lage: “O *lead* é o relato do fato principal de uma série, o que é mais importante ou mais interessante. Em sua forma clássica, é uma proposição completa no sentido aristotélico” (LAGE, 1985a, p. 27), contendo, segundo o autor, o sujeito, um sintagma nominal; o predicado, um sintagma verbal, acompanhado ou não do seu complemento, e um objeto; e as circunstâncias ou sintagmas circunstanciais.

Não há elementos explícitos em “Coluna sem Assinatura” que justifiquem a ordem da disposição dos fragmentos que compõem o texto. Como os fatos narrados se repetem no plano da ação e não contam com datação precisa, eles também perdem, no conjunto do texto, a sua particularidade. Tornam-se, deste modo, como as personagens que os protagonizam: anônimos ou meros dados estatísticos.

³⁵ O *lead* é o primeiro parágrafo da notícia em jornalismo impresso, embora possa haver outros leads em seu corpo. Corresponde à primeira proposição de uma notícia radiofônica, ao texto lido pelo apresentador ou à cabeça do repórter (quando ele aparece falando) no início de uma notícia em televisão (LAGE, 1985a, p. 26). Analisando o trecho “De passagem por esta cidade, vindo do interior da Paraíba, o trabalhador Sebastião de Oliveira enlouqueceu ao tomar o “pau-de-arara” com destino a Maringá” (RAMOS, 1978, p. 60), de acordo com a definição de *lead* acima citada, é possível afirmar que “o trabalhador Sebastião de Oliveira” funciona como o sujeito (ou sintagma nominal); “enlouqueceu ao tomar o “pau de arara” funciona como predicado, um sintagma verbal acompanhado de seu complemento; e há, ainda, as circunstâncias ou sintagmas circunstanciais indicadas por “De passagem por esta cidade, vindo do interior da Paraíba”, referindo-se, sobretudo, à origem da personagem.

O anonimato atinge a própria noção de autoria do texto, que, por um lado, diz respeito às técnicas e normas da linguagem jornalística – as colunas policiais não são assinadas nos jornais –, mas, por outro lado, anonimizam aquele que produziu o texto reunindo as sete notícias que o constituem.

“Coluna sem Assinatura” é, pois, uma narrativa constituída exclusivamente por recortes de notícias jornalísticas em que são registradas, digamos assim, realidades próprias do universo urbano organizadas como um caleidoscópio de informações, as quais são distribuídas no espaço gráfico da página, constituindo uma organização das notícias no texto que se aproximam de técnicas como a colagem e o *cut up* característico da “Geração Beat”³⁶.

Todos os trechos de “Coluna sem Assinatura” estão, como vimos, associados ao motivo da violência na cidade grande. A violência torna-se mais forte quando se leva em consideração o painel composto pelos diversos fatos noticiados no texto, apontando, como sintomas, para um tempo marcado pela opressão. Segundo Antônio Cândido:

É possível enquadrar nesta ordem de idéias o que denominei “realismo feroz”, se lembrarmos que além disso ele corresponde à era de violência urbana em todos os níveis de comportamento. Guerrilhas, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social— tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado (CÂNDIDO, 1987, p. 212).

O efeito final da narrativa “Coluna sem Assinatura” é o de um pesadelo. A cidade, que deveria ser um lugar ameno, protegido e protetor, passa a ser um local onde tudo contribui para desencadear mais problemas. De acordo com Tânia Pellegrini, na narrativa brasileira contemporânea:

³⁶ A colagem (*collage*) tem como função “promover o encontro das imagens e fazer-nos esquecer que elas se encontram. O mesmo raciocínio, aliás que preside a montagem cinematográfica: um filme nada mais é do que a colagem de milhares de pedaços aproveitados de outros milhares que foram jogados fora” (ISMAEL, 1984, apud COHEN, 1982, p. 64). O termo *cut-up*, característico da “Geração Beat”, é, por sua vez, uma técnica semelhante à colagem, podendo ser traduzida por “(re)corte”.

o espaço urbano ficcionalizado passa, gradativamente, a abrigar significados novos, ampliando o seu espectro simbólico, hoje já muito diferente daquele das origens. De cenário que funcionava apenas como pano de fundo para idílios e aventuras, *locus amenus*, foi aos poucos se transformando numa possibilidade de representação dos problemas sociais, até se metamorfosear num complexo corpo vivo, de que os habitantes são apenas parte, a parte mais frágil, admitamos, cujas vozes são as menos audíveis na turbulência das ruas. Na verdade, esse corpo vivo, criado pela ficção, com raras exceções, vem se revelando cada vez mais como *locus horribilis*, que corresponde às nossas condições econômicas, sociais e políticas. (PELLEGRINI, 2002, p. 369)

“Coluna sem Assinatura” é, em síntese, uma narrativa que apresenta um painel multifacetado dos fatos aterrorizantes da cidade grande, sendo motivada pelo diálogo significativo com a linguagem jornalística, demonstrando-se como mais uma confirmação do trabalho de representação do universo urbano pela escrita de Ricardo Ramos.

4.3 Análise de “Os Passos da Paixão”

O projeto literário de *Circuito fechado* consiste em ir além de apresentar mais um livro de contos, pois está relacionado a uma preocupação de Ricardo Ramos em representar, por meio de temas, dramas e do seu trabalho com a linguagem, a vida de personagens, anônimas que habitam a metrópole contemporânea. O escritor explora, nos textos, o impacto dos choques que a grande cidade impõe cotidianamente àqueles que a constituem.

“Os Passos da Paixão”, último conto de *Circuito fechado*, é uma coletânea de quatorze fragmentos enumerados, todos remetendo a diferentes situações do cotidiano da cidade grande. Cada uma destas situações distintas cita e estabelece relações com algumas passagens da *Bíblia Sagrada* – em especial com trechos dos evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João e do Livro de Isaías –, bem como com imagens que também aludem a uma determinada parte das estações³⁷ que compõem o trajeto percorrido por Jesus Cristo na Via Dolorosa³⁸,

³⁷ As catorze estações da Via Crucis representam os episódios mais marcantes na Paixão e Morte de Cristo. Esta tradição tem origem franciscana e reproduz “Via Dolorosa”, ou seja, o percurso feito por Jesus desde o Tribunal de Pilatos até o Calvário (ou Gólgota, ‘lugar do crânio’ em hebraico), em Jerusalém. Desde a sua criação, no

passagem também conhecida como Via Sacra, estabelecendo, portanto, um trabalho de intertextualidade.

A expressão “Via sacra”, na pergunta 353 do livro do Catecismo, é citada como uma das formas de piedade popular que acompanha a vida sacramental da Igreja:

O sentido religioso do povo cristão encontrou sempre diversas expressões nas várias formas de piedade que acompanham a vida sacramental da Igreja, como a veneração das relíquias, as visitas aos santuários, as peregrinações, as procissões, a “**via-sacra**”, o Rosário. As formas autênticas de piedade popular são favorecidas e iluminadas pela luz da fé da Igreja (2005, p. 96 – grifo nosso).

A análise de “Os Passos da Paixão” será vinculada, pois, à intertextualidade³⁹ que o texto estabelece com passagens da *Bíblia Sagrada*, e, também, com as passagens da Via Crucis (Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus Cristo).

Antes de passarmos ao estudo sistemático de cada um das cenas que constituem a narrativa, registremos a definição do vocábulo “Paixão”, nos termos do universo cristão, tomando por base um livro de *Catecismo* (2005):

O que são as paixões? São os afectos, as emoções ou os movimentos da sensibilidade – componentes naturais da psicologia humana – que inclinam a agir ou a não agir em vista do que se percebeu como bom ou como mau. As principais são o amor e o ódio, o desejo e o medo, a alegria, a tristeza e a cólera. A paixão fundamental é o amor, provocado pela atracção do bem. (2005, p. 101 – grifos nossos).

Isso posto, passemos à análise, um a um, dos catorze fragmentos que compõem “Os Passos da Paixão” de *Circuito fechado*.

século XV, a Via Crucis sofreu modificações ao longo do tempo, mas a sua forma final, catorze episódios, foi finalmente fixada pelos papas Clemente XII, em 1731, e Bento IV, em 1742. Disponível em <<http://www.auxiliadora.org.br/viasacra/>>.

³⁸ Via Dolorosa é “o trajeto seguido, por Cristo do Pretório até o Calvário, carregando a cruz: Via Crucis; Via Sacra” (HOUAISS, 2001, p. 2855).

³⁹ O fenômeno da intertextualidade será pensado tomando como referencial a proposta de Bakhtin (1988), que afirmou que “todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas que lhe dão determinadas significações concretas” (BAKHTIN, 1988, p.106), concomitantemente com a proposta de Kristeva (1974), que diz que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p.64).

I

O gerente de propaganda olhou para o homem da agência e disse:
 — Infelizmente eu não decido. Estou entre a minha diretoria e vocês, como Pilatos no credo. Mas foi um erro.
 — Que erro? — quis saber o publicitário. — Eu não acho no meu pessoal nenhum engano, crime algum.
 O cliente insistiu:
 — Um erro, sim. Vocês não vêem a verdade do *marketing*?
 O da agência podia perguntar: qual a verdade do *marketing*? O consumidor é o rei, certo. O resto são funções, curvas de percentagens, variáveis. Mas não disse nada. O outro continuou:
 — A diretoria é que vai decidir.
 Quem errou? Que é verdade?
 — Com cuidado, com justiça. Dando a César o que é de César.
 Pela primeira vez o homem da agência sorriu. Guardando papéis, fechando a pasta. Estava condenado. A sensação de que o seu reino não era deste mundo (RAMOS, 1978, p. 96).

A Cena 1 compreende uma situação típica de uma agência de publicidade, destacando um diálogo entre um gerente de propaganda e um publicitário. Na ocasião, o próprio gerente teria de tomar uma decisão, mas se nega a isso, agindo como Pôncio Pilatos em relação ao destino de Jesus: “Infelizmente eu não decido” (RAMOS, 1978, p. 96).

O diálogo entre o gerente de propaganda e o publicitário comporta citações de frases adaptadas ou apropriadas dos evangelhos bíblicos que remetem à relação entre Pilatos e a condenação de Jesus. Observe-se: a) “Estou entre minha diretoria e vocês, **como Pilatos no credo**” (RAMOS, 1978, p. 96 - grifos nossos), diz o inicialmente o gerente ao publicitário; b) “— Que erro? [...] Eu não acho no meu pessoal nenhum engano, **crime algum**” (RAMOS, 1978, p. 96 - grifos nossos), responde o publicitário ao gerente; c) “— Com cuidado, com justiça. **Dando a César o que é de César**” (RAMOS, 1978, p. 96 - grifos nossos), diz o gerente em sua fala final, encerrando a conversa e indicando, com isso, que não haverá contratação dos serviços da agência de publicidade.

Além das citações bíblicas no diálogo, há, também, citações na voz do narrador. Estas citações, assim como as outras que compõem a cena, têm uma função irônica. Vejamos: a) “**qual a verdade** do marketing? **O consumidor é o rei, certo**” (RAMOS, 1978, p. 96 - grifos nossos); b) “Quem errou? **Que é a verdade?**” (RAMOS, 1978, p. 96 - grifos nossos); c)

“Estava condenado. A sensação de que **seu reino não era deste mundo**” (RAMOS, 1978, p. 96 – grifos nossos). Nessas três citações, observamos que o publicitário ocupa a posição do Cristo condenado e crucificado, vítima de um gerente que entrega a sua decisão a outros (a diretoria). A expressão “estava condenado” remete ao desfecho funesto do julgamento de Jesus, que marca a 1ª estação da Via Crucis em que “Jesus é condenado à morte” (OLIVEIRA, 1951, p. 1).

A Cena 2, ambientada num contexto de família, narra a história de um pai que observa seu filho e se dá conta da passagem do tempo na fisionomia do jovem:

2.

O filho calou-se. O pai ficou olhando para ele, vendo no seu rosto uma sucessão de crianças que foram crescendo, crescendo, se transformaram no rapaz de barba alourada. Ainda com traços infantis, mas já na intransigência do homem. Ali próximo e no entanto quieto, fechado, resistindo. Não pode ao menos sorrir. Porque de repente o sentiu afastado, perdido. As antigas ameaças ganharam corpo na revelação. E ele se assustou. De um medo que o fez recusar, estremecer, levantar-se. Que não fosse tão logo, tão cedo. Um dia casava, sumia. Como todos. Mas não em casa e nos dezesseis anos, agora não. Ficou olhando para o rapaz sem saber o que dizer, talvez sabendo e achando que piorava. Os retratos vieram de novo, um confuso menino a repetir-se familiar. Então no rosto do filho se viu doente: batido, acabado, como se a vida se fizesse em cruz (RAMOS, 1978, p. 96-97).

Ao observar o filho, o pai faz um retrospecto do desenvolvimento do rapaz, que lhe revela, também, o seu próprio envelhecimento e a perspectiva de uma iminente velhice solitária: “Um dia casava, sumia. Como todos” (RAMOS, 1978, p. 97). A expressão “como todos” generaliza, como dado cultural, a previsão da personagem quanto ao filho vir a “casar” e “sumir”. Note-se que o filho, de dezesseis anos, é descrito como “um rapaz de barba alourada”, dado que pode ser associado a certas imagens de Jesus Cristo. Entretanto, é o pai que, no rosto do filho, se vê: “doente: batido, acabado, **como se a vida se fizesse em cruz**” (RAMOS, 1978, p. 97 – grifos nossos).

Seguindo o paralelo estabelecido entre a estrutura do conto e os catorze passos da Paixão de Cristo, o fragmento, remete à 2ª estação da Via Crucis, em que “Jesus leva a cruz às

costas” (OLIVEIRA, 1951, p. 2). A cruz, aí, já não representa apenas um sinal de condenação, mas passa a ser, também, um símbolo associado ao sacrifício e ao martírio. Ela se associa à passagem do tempo, ao envelhecimento, à perda, e, por fim, à consciência da inexorabilidade de tais fatos.

A Cena 3, cujo tema diz respeito a uma determinada tipologia de relacionamento erótico no universo urbano, apresenta também um perfil feminino: a mulher que se relaciona com um amante sem envolvimento afetivo, que vive apenas um caso:

3.

Ela está deitada, um lençol puxado sobre as partes mais brancas do seu corpo. O homem ao lado que acende um cigarro. O também nu quarto de hotel, com a janela fechada. O barulho dos carros que passam lá fora, defronte no elevador. E esse calor grosso, pegajoso, um pouco sórdido.

Ela e as paredes vazias, de um creme encardido. Como o que terminou de fazer. O ponto vermelho na vidraça, réstia de sol enviesado, se pondo. A latejar no centro de tudo. As sombras mortiças ganhando os pés da cama, um móvel, a porta. Que vão nivelando este momento imóvel.

Ela seus trinta anos, seu emprego de secretária, sua casa e família na Liberdade. Ele casado, cargo de chefia, quarenta. Mais ela, ele somente. Uma que decide, afinal é preciso viver, tanta coisa. Um outro simples comparsa. Melhor assim, limpamente. Sem os envoltivos que fazem sofrer.

Ela move as pernas devagar. O sofrimento não é a dor física, sabe disso há muito tempo. A dor se aprende, não é de sempre, como o sofrimento. Como esta sensação de queda, que não lhe vem pela primeira vez (RAMOS, 1978, p. 97).

O anonimato das personagens se evidencia na sua nomeação realizada apenas por meio dos pronomes pessoais do caso reto “Ela” e “Ele”. Das duas personagens, é a mulher quem ganha destaque, figurando no fragmento como personagem principal e tendo, em razão disso, o seu drama projetado para o primeiro plano da narrativa: apesar de acompanhada pelo amante, ela está sozinha, insatisfeita no plano afetivo.

Esta mulher de trinta anos, secretária, é flagrada pelo narrador logo após fazer sexo com o amante, provavelmente seu chefe, um homem casado, de quarenta anos. Há uma associação, nesta cena, entre a sordidez do espaço – um quarto de hotel com “paredes vazias, de um creme encardido” (RAMOS, 1978, p. 97) – e a situação em que vive a mulher com o

amante, ou seja, sexo sem “os envolvimento que fazem sofrer” (RAMOS, 1978, p. 97). O sofrimento, entretanto, se manifesta. Ele se vincula à solidão e à irrealização amorosa, que marca o vínculo estabelecido entre os amantes e, particularmente, a mulher: “O sofrimento não é a dor física, sabe disso há muito tempo. A dor se aprende, não é de sempre, como o sofrimento. **Como esta sensação de queda, que não lhe vem pela primeira vez**” (RAMOS, 1978, p. 97 – grifos nossos).

O vínculo com a 3ª estação da Via Crucis acontece por meio da associação da sensação de queda da personagem e o momento em que “Jesus cai pela primeira vez” (OLIVEIRA, 1951, p. 3). Se Jesus cai ao peso físico da cruz que carrega, a mulher, neste fragmento, parece cair ao peso da solidão e da insatisfação amorosa. Moderna, urbana, emancipada, ela tem no homem com quem faz sexo um “simples comparsa” (RAMOS, 1978, p. 97), e não um amante no sentido pleno da palavra.

Na Cena 4, temos um almoço de domingo em família, encontro que perdeu o sentido, marcando mais propriamente o desencontro entre as personagens: uma mãe, seu filho e sua nora.

4.

Domingo. Eles vêm para o almoço. Vêm para a casa pequena, de vila, onde a mulher se ataranta no preparo de uma refeição repetida e desvelada. Vêm para vê-la depois da viagem de um mês.

A mulher grisalha vai receber no portão o filho recém-casado, a nora magra e risonha. Entram a falar desencontrados. E depois ficam evitando os silêncios, lutando contra uma certa cerimônia. O filho se serve de bebida, a nora não quer, a mãe não sabe se aceita ou não. Por que esse constrangimento, quando a colônia que ela usa é a mesma e velha essência floral, de mistura com o seu pó de arroz? Mãe tem um odor asseado. Que o filho recorda e associa ao de sua mulher, um cheiro novo, com tons de agudo, que ele por vezes surpreende.

Durante o almoço a nora falou muito, as superfícies da viagem. O filho falou pouco, o seu apetite, não disse nada à toa. Aqui e ali a mãe sentiu uns vagos ciúmes, que tentou reprimir, desviar, a moça tão boa, sua família tão amável e correta. Não era bonita, apenas simpática, reparava sempre. Com que sentido? Bobagem, para ele queria o melhor, a mais de todas. O almoço saíra bem. A sobremesa na conversa mais leve. O bom café forte.

Foram-se embora. A mulher de meia-idade ainda se demorou sentada, pensando na vida. A moça continuou sorrindo, ó essas provas de todos os

dias. O rapaz seguiu calado, absorto, não havia encontrado sua mãe (RAMOS, 1978, p. 97-98).

O desencontro é uma característica fortemente marcada não só no trecho em questão, mas em todo o livro *Circuito fechado*, causando incômodo nas personagens e, também, no próprio leitor. Nesta cena, “a mãe”, “o filho recém-casado” e “a nora magra e risonha”, dramatizam, sob certo ângulo, um triângulo amoroso, já que o ciúme faz parte da cena. Cada uma das três anônimas personagens reage diferentemente após o almoço de domingo: “A mulher de meia-idade ainda se demorou sentada, pensando na vida. A moça continuou sorrindo, ó essas provas de todos os dias. O rapaz seguiu calado, absorto, não havia encontrado a sua mãe” (RAMOS, 1978, p. 9).

O desencontro afetivo do filho com a mãe faz uma irônica referência textual à 4ª estação da Paixão de Cristo em que há o “Encontro de Jesus com sua Mãe” (OLIVEIRA, 1951, p. 3) porque, nesta cena, todos “Entram a falar desencontrados” (RAMOS, 1978, p. 97-98).

O desfecho do episódio é a maior prova de que o desencontro e a incomunicabilidade são os motivos dominantes neste almoço familiar de domingo. A frase final registra que, contrariamente ao que ocorre na 4ª estação da Via Crucis, o rapaz não encontra, de fato, a sua mãe, e, permanece, como as demais personagens, só e isolado.

Na Cena 5, temos um homem, o narrador, que ouve a conversa de duas prostitutas em um bar de hotel:

Bar de hotel, quase três horas da manhã, na mesa ao lado tem duas moças, uma loura de amarelo falso e a outra morena, elas conversando baixo no resto que é silêncio, as vozes se destacam, batem no meu uísque sozinho, aquela zoeira roçando, um tanto de anestesia, quando a de cabelo preto dá um suspiro e diz que se Deus quiser depois dos trinta não vai continuar nesta vida, com sono, com frio, eu vejo que ela parece mais de trinta e no entanto ainda não, a loura responde palavras de acalmar, é assim mesmo, pra que a revolta, insiste que não se acostuma, faz economia, um dia larga, volta para o interior, mas que seja antes dos trinta senão não agüenta, peço outro uísque e agora a pausa ali suspensa, elas vão seguir falando, a morena suspirando a loura ouvindo, as duas com as jóias folheadas e os vestidos

lustrosos, eu de repente querendo ajudar, Cirineu, levar aquela cruz, dormir com ela, nenhum auxílio, o cliente profissão, quem pode ajudar quem, até que ouço de novo o não me acostumo, a companheira também que não fala, ainda nada, enquanto a de menos de trinta, a que pensa em voltar, olha em torno como se localizando e diz eu aqui esperando por quem não marcou, e insiste esperando por quem não marcou, e fica o eco de quem não marcou (RAMOS, 1978, p. 98).

A cena faz referência à 5ª estação da Via Crucis em que Simão de Cirene, o cirineu, dá a mão para ajudar Jesus Cristo quando ele sofre uma queda na caminhada que precede sua morte — “Jesus ajudado pelo Cireneu a levar a Cruz” (OLIVEIRA, 1951, p. 4); momento registrado na Bíblia Sagrada em “Ao saírem, encontraram um homem de Cirene, de nome Simão. E o requisitaram para que carregasse a cruz de Jesus” (Mateus, 27, 32. BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 1755). O trecho que indica tal marca intertextual é: “eu, de repente **querendo ajudar, Cirineu, levar aquela cruz**” (RAMOS, 1978, p. 98 – grifos nossos), frase que tem um duplo sentido, pois tanto remete ao desejo erótico do narrador de “levar aquela cruz, dormir com ela” (RAMOS, 1978, p. 98) como remete à solidão e à insatisfação da mulher que reclama de trabalhar como prostituta e diz que “não vai continuar nessa vida” (RAMOS, 1978, p. 98).

Como as demais personagens do conto “Os Passos da Paixão” e de todo o livro, as desta cena são anônimas, solitárias, insatisfeitas e estão presas pelo trabalho à vida urbana. O bar de hotel torna as personagens mais anônimas ainda, assim como sua descrição física — “uma loura de amarelo falso e a outra morena [...] as duas com as jóias folheadas e os vestidos lustrosos” (RAMOS, 1978, p. 98) — que remete mais propriamente a traços comuns e genéricos da prostituta do que particulariza as personagens.

Nesta cena, as falas das mulheres são citadas pelo narrador sem aspas nem travessão. Isso cria um efeito de mistura das vozes do narrador e das mulheres que ele ouve, reforçando tanto o isolamento de cada personagem como a solidão que eles têm em comum. Os desejos

do narrador e da mulher que espera “por quem não marcou” (RAMOS, 1978, p. 98- 99) não se realizam, apesar de ele poder ser, se quiser, um “cliente profissão”.

A Cena 6 faz referência à 6ª estação da Via Sacra, em que “Verônica enxuga o rosto de Jesus” (OLIVEIRA, 1951, p. 5):

6.

Um rosto mais para branco, mais que pálido. A moldura de cabelos pretos, os olhos de cor sombria. Mas com brilho. E suas indagações, arqueando o traço das sobrancelhas. O contorno é um desenho fino e hábil, que se eleva, e arredonda, e conclui, tal como a boca em repouso. De frente ou de perfil, a mesma calma e suave e macia, no entanto com uma pequena luz pulsando.

Um dia eu lhe emprestei meu lenço. Ela enxugou os olhos e o devolveu, com a sua face estampada. Guardei-o no bolso, anda sempre comigo, faz tanto tempo. Talvez porque eu lembre, nunca se desfigurou. A verdadeira imagem (RAMOS, 1978, p. 99).

A imagem do rosto da mulher fica metaforicamente registrada no lenço emprestado pelo narrador, permanecendo viva porque lembrada – o que sugere a existência de uma relação afetiva anterior entre ambos que já não existe no presente: “Ela enxugou os olhos e o devolveu, com a sua face estampada. Guardei-o no bolso, anda sempre comigo, faz tanto tempo” (RAMOS, 1978, p. 99).

A referência às lágrimas da mulher e ao lenço guardado no bolso pelo narrador sugerem um amor desfeito, rompido, que se conserva apenas pela memória. Perda e solidão marcam, portanto, a vida deste narrador: “Guardei-o no bolso, anda sempre comigo, faz tanto tempo. Talvez porque eu lembre, nunca se desfigurou. A verdadeira imagem” (RAMOS, 1978, p. 99).

A Cena 7, ambientada na rua de uma cidade, apresenta a história de um homem que, com fome e com frio, pede ajuda para uma mulher, que lhe dá dinheiro para comer e que aproveita a ocasião para conversar com ele:

7.

Boca da noite, com frio e garoa.
—Desculpe, dona.

A moça tomou um susto. O carro parado, ela na direção, distraída pensando e esperando o marido. Então aquele homem ali, bem rente à janela.

— Sim...

—A senhora podia me arranjar, é que eu estou parado, sabe, e não sou daqui, tenho mulher e dois filhos, não encontro nada.

Falando aos arrancos, trêmulo. A voz saía clara, mas o homem tremia. Não era de frio, apesar da camisa leve, manga curta, era um tremor convulso. E depressa continuava falando:

— Todo dia procuro, não arranjo nada, é uma situação, precisando com família, sem um tostão minha senhora, procuro e não encontro.

E então começou a chorar. Sem ruído, mas chorando, aquele tremor, as lágrimas correndo. A voz falhou:

— Desde ontem que não como.

A moça abriu a porta, saiu para a calçada:

— Tenha calma, meu senhor.

Ele procurando se conter, se explicando:

— É uma situação, sem dinheiro, com fome e com família, não encontro nada.

— Se acalme. Isso também nervoso, fraqueza. O senhor precisa comer. Abriu a bolsa, a carteira, tirou uma nota de dez cruzeiros.

— Vá comer um sanduíche, tomar um café.

O homem pegou o dinheiro com jeito esquerdo, chorando menos, limpando o rosto, mas ainda a tremer. Era magro, tinha um certo ar que se ia compondo. A moça com pena:

— O senhor come, depois pega o ônibus e vai para casa descansar. Mas não chegue assim, dando a impressão de que está desesperado.

— Eu sei que é preciso ter coragem – disse ele falando mais devagar.

— Então! Amanhã o senhor arranja alguma coisa. Tenha esperança.

Querendo sorrir, agradecer, o homem afinal se afastou. A moça ficou de novo sozinha, pensando em que não havia esperança não, que tudo se demorara muito pouco, nunca vira ninguém tremer tanto. E bem longe, um fiapo de oração veio vindo na sua memória: ajuda-me a perseverar na tua graça até a morte (RAMOS, 1978, p. 99-100).

A referência bíblica ocorre no final desta cena, no trecho “ajuda-me a perseverar na tua graça até a morte” (RAMOS, 1978, p. 99-100), que marca tanto o auxílio prestado pela mulher ao homem desesperado, faminto e desempregado como a sua consciência (dela) de que “não havia esperança não” (RAMOS, 1978, p. 99-100).

O diálogo da Cena 7 é marcado pelo fato de a moça ter desejado que o pedinte tivesse esperança, solicitando-lhe que se acalmasse e dando-lhe dinheiro para comer. A frase “ajuda-me a perseverar na tua graça até a morte” também remete à 7ª estação da Via Crucis, em que “Jesus cai pela segunda vez” (OLIVEIRA, 1951, p. 5). Na cena, o pedinte desesperado é associável ao Cristo caído. No trecho, o pedinte recebe a graça de um auxílio em dinheiro e

também sob a forma de compreensão, pois a mulher o ouve em vez de reagir com medo ou indiferença: “A moça abriu a porta, saiu para a calçada” (RAMOS, 1978, p. 99). Mas a associação com o Cristo atinge também a mulher, que, no final, evoca “um fiapo de oração” (RAMOS, 1978, p. 100) para não ceder ao desespero de saber que “não havia esperança, não” (RAMOS, 1978, p. 100).

A figura do pedinte é, por fim, uma metonímia, remetendo a um determinado grupo de pessoas que vivem em condições miseráveis nos grandes centros urbanos porque não encontram emprego, pessoas humilhadas e impotentes, assim como Jesus em suas várias quedas.

A Cena 8 apresenta a história de um personagem que tem o seu irmão morto:

8.

O irmão com a cabeça do mais moço no colo. Entre as mãos, ali perto. Em repouso, os olhos fechados, sem alento. Como se pode morrer aos vinte anos?

Vendo o rosto do irmão e se vendo mais velho, muito mais, um cansado ancião de duros dedos frios. Que no entanto fora buscar o corpo, voltara para aquele silêncio nublado dentro dele os dois sozinhos. Não vai chorar sobre a cabeça nas mãos. Quando choro tiver, será para ele mesmo e para os filhos que virão depois, um lamento de choro repartido.

Aos vinte anos a morte é feia também. Enrijece a linha do queixo, azul, despenteia os cabelos, diminui as feições. As sobrelhas ficam sem apoio, porque se tiraram os óculos. Os olhos, os ouvidos fechados. Que se pode dizer a um irmão, assim partindo sem se despedir, um irmão assim morto em começo? A vida pode ser tão feia quanto a morte. Mesmo a vida que é bela aos vinte anos.

No vazio, a lembrança da mãe que já se foi. Faz tempo que foi. Sem ter nas mãos, esfriado, o corpo de nenhum filho. E todavia ela se amedrontava, olhando pra fora e se assustando, ela e seus temores. Virá um dia em que se dirá: ditosas as que são estéreis, e ditosos os ventres que não geraram, e ditosos os peitos que não deram de mamar.

Com a cabeça do irmão entre as mãos, ele pensa na mãe e nesse tempo que chegou (RAMOS, 1978, p. 100-101).

A imagem de um irmão (mais velho) com a cabeça do irmão mais novo morto no colo remete à 8ª estação da Via Crucis, aquela em que “Jesus consola as filhas de Jerusalém” (OLIVEIRA, 1951, p. 6). Nessa passagem, Jesus dialoga com sua mãe e com outras mulheres importantes de sua vida, alertando-as sobre o tempo de morte que se aproxima e para suas

consequências. A personagem “O irmão”, é anônima e se coloca, no episódio, como uma mãe vivenciando a situação de presenciar a morte de um filho. Tal projeção acontece pelo fato de ele saber que sua mãe, se estivesse viva, passaria pela situação de ver seu irmão morto – coisa que é ele quem vivencia. Internalizando a dor, “O irmão” lembra-se de sua mãe com a cabeça do irmão (mais novo) entre as mãos:

E todavia ela se amedrontava, olhando pra fora e se assustando, ela e seus temores. **Virá um dia em que se dirá: ditosas as que são estéreis, e ditosos os ventres que não geraram, e ditosos os peitos que não deram de mamar.** Com a cabeça do irmão entre as mãos, ele pensa na mãe e nesse tempo que chegou (RAMOS, 1978, p. 101 – grifos nossos).

O trecho, acima sublinhado, remete diretamente à seguinte citação bíblica:

Jesus, porém, voltou-se para elas e disse: Filhas de Jerusalém, não choreis por mim; chorai, antes, por vós mesmas e por vossos filhos! Pois, eis que virão dias em que se dirá. Felizes as estéreis, as entranhas que não conceberam e os seios que não amamentaram (Lc, 23, 28-29. BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 1831).

A afirmação do narrador de que o irmão mais velho “pensa na mãe e nesse tempo que chegou” (RAMOS, 1978, p. 101) reforça a dor e a negatividade do presente. Integrado as diversas faces do quadro da vida urbana presente no conto, este episódio indica que o tempo que rege a vida na cidade grande é penoso e doloroso.

A Cena 9 apresenta um modelo de recibo referente à indenização pela rescisão de um contrato de trabalho, cobrindo um determinado período da existência da personagem pressuposta no texto, um empregado qualquer. Vejamos o fragmento:

9.

Recebi a importância de oitocentos e setenta e cinco cruzeiros e cinquenta centavos, que me foi paga como indenização pela rescisão do meu contrato de trabalho que mantinha com a referida firma, cobrindo o período de 10 de maio de 1964 a 30 de julho de 1971, valendo este recibo de plena, rasa e geral quitação, para mais nada ter a receber ou reclamar, seja a que título for.

(Seguem-se colunas com palavras e números. Indenização por acordo, férias proporcionais, menos os descontos. 6/12 do 13º salário, INPS sobre o 13º salário, metade do 13º requerida e já paga.)

Declaro, ainda, haver recebida a minha carteira profissional devidamente anotada e sem emendas ou rasuras (RAMOS, 1978, p. 101).

A apresentação de um modelo de recibo remete diretamente ao mundo do trabalho. O recibo a ser assinado pelo empregado visa proteger o empregador, destinando o primeiro para o desemprego, “valendo de plena, rasa e geral quitação, para mais nada ter a receber ou reclamar, seja a que título for” (RAMOS, 1978, p. 101). Trata-se de um documento que funciona, no conto, como metonímia, remetendo ao contexto maior que implica o sistema produtivo e as diferentes posições de poder entre empregado e empregador a ele vinculadas. Como se trata de um modelo de recibo, as personagens pressupostas por ele são anônimas, anonimato que se intensifica por meio da referência ao empregador no documento: “a firma”. A demissão é, por efeito de associação deste fragmento com as estações da Via Crucis, a representação de uma queda, vinculando-se à 9ª estação, momento em que “Jesus cai pela terceira vez” (OLIVEIRA, 1951, p. 6).

Tanto a Cena 9 como as Cenas 3 e 7 podem ser associadas à ideia de queda humana. A primeira, relacionando-se ao desencontro entre os amantes; a segunda, implicando a problemática da miséria; e a terceira tematizando o drama do desemprego. Embora não sejam explícitas nos principais evangelhos da Bíblia, as quedas de Jesus, correspondem, respectivamente, à 3ª, à 7ª e à 9ª estações da Via Crucis. O Livro de Isaiás, mais especificamente em seu capítulo 53, versículos de 1 a 9, registra o sofrimento de Jesus com a crucificação:

Quem creu naquilo que ouvimos, e a quem se revelou o braço de Iahweh? Ele cresceu diante dele como renovo, como raiz em terra árida; não tinha beleza nem esplendor que pudesse atrair o nosso olhar, nem formosura capaz de nos deleitar. **Era desprezado e abandonado pelos homens, homem sujeito à dor, familiarizado com o sofrimento, como pessoa de quem todos escondem o rosto; desprezado, não faríamos caso nenhum dele.** E no entanto, eram nossos sofrimentos que ele levava sobre si, nossas dores que ele carregava. Mas nos o tínhamos como vítima do castigo, ferido por Deus e humilhado. Mas ele foi trespassado por causa das nossas

transgressões, esmagado por causa das nossas iniquidades. O castigo que havia de trazer-nos a paz, caiu sobre ele, sim, por suas feridas fomos curados. Todos nós como ovelhas, andávamos errantes, seguindo cada um o seu próprio caminho, mas Iahweh fez cair sobre ele a iniquidade de todos nós. Foi maltratado, mas livremente humilhou-se e não abriu a boca, como cordeiro conduzido ao matadouro; como ovelha que permanece muda na presença dos tosquiadores ele não abriu a boca. Após detenção e julgamento, foi preso. Dentre os contemporâneos, quem se preocupou com o fato de ter sido cortado da terra dos vivos, de ter sido ferido pela transgressão do seu povo? Deram-lhe a sepultura com os ímpios, seu túmulo está com os ricos, embora não tivesse praticado violência nem houvesse engano em sua boca (Isaías 53, 1-9. BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 1340- grifos nossos).

As personagens de “Os Passos da Paixão” são associadas ao Cristo. Elas vivem diferentes situações e experiências de dor, de humilhação, de desespero e de abandono, diretamente relacionadas com o sistema político-econômico que rege a vida nos grandes centros urbanos.

Na Cena 10, temos um clube ou bar noturno, próprio para o público masculino, em que as mulheres dançam e se despem, oferecendo-se aos homens como se fossem mercadorias:

10.

Na penumbra as mesas, com os senhores. Homens de negócio, ainda profissões liberais, grisalhos abastados. O grupo de japoneses em trânsito. Disfarçados militares. E os poucos jovens.

Ela entrou conduzida pela orquestra. Em meio ao som sibilante, ampliado com a suspensão das vozes, veio até o centro e ficou ali banhada pelos cones de luz, ondulando. Alta, longa, mas brandamente recortada. Sem sair do lugar, a dança aos poucos. Uma coisa íntima, diante de todos. Surda e sexo.

Os homens vêem o vestido se abrir, lentamente escorregar e tocar o chão, prender-se por uma nesga, descobrindo aos pedaços, enfim descrever uma curva e pousar na cadeira. Depois a cinta, as meias, o sutiã, a calça. Tudo vagaroso, embalante, colorido. Flutuando no ar. Ela nua, afinal, com a mesma atitude que só na aparência era desafio, mas debaixo da pele continuava paciente, cuidadosa, como fora em cada gesto. Nua, olhando os homens. Que por sua vez olharam suas vestes sobre a cadeira e não as rasgaram, porque a queriam inteira, e então lançaram sortes sobre ela (RAMOS, 1978, p. 101- 102).

Esta cena se marca por uma ênfase na descrição, aproximando-se de um roteiro e/ou rubrica de texto dramático:

Na penumbra as mesas, com os senhores. Homens de negócio, ainda profissões liberais, grisalhos abastados. O grupo de japoneses em trânsito. Disfarçados militares. E os poucos jovens. [...] Os homens vêem o vestido se abrir, lentamente, escorregar e tocar o chão, prender-se por uma nesga, descobrindo aos pedaços, enfim descrever uma curva e pousar na cadeira (RAMOS, 1978, p. 101).

A ênfase na descrição confere à cena o valor de uma tomada cinematográfica, um segmento de ação colhido em meio à multiplicidade de acontecimentos que caracterizam a vida na cidade grande – valor que também se estende às demais cenas do conto.

A mulher que faz o *streap-tease* é a personagem que se destaca na cena. No trecho são elementos de descrição as suas ações de entrar “conduzida pela orquestra”, dançar e desnudar-se, o efeito que estas ações têm sobre os homens e, também, a expectativa da mulher após desnudar-se. É no final do fragmento que ocorre a vinculação com a 10ª estação da Via Crucis, momento em que se nota “Jesus despojado de suas vestes” (OLIVEIRA, 1951, p. 7). A mulher que se despoja de suas vestes, entretanto, se despe proposital e profissionalmente, atendendo ao contrato comercial que pressupomos ser o firmado com o estabelecimento. Seu desnudamento funciona, além disso, como uma isca para atrair clientes que queiram pagar para tê-la sexualmente. Observe-se:

Ela nua, afinal, com a mesma atitude que só na aparência era desafio, mas debaixo da pele continuava paciente, cuidadosa, como fora em cada gesto. Nua, olhando os homens. Que por sua vez **olharam suas vestes** sobre a cadeira e não as rasgaram, porque a queriam inteira, e **então lançaram sortes sobre ela**”. (RAMOS, 1978, p. 101-102 – grifos nossos).

A expressão “lançaram sortes” é um eufemismo para as ofertas de dinheiro feitas pelos homens em relação à mulher. Deste modo, como em outras cenas do conto, a vinculação ao texto bíblico destaca o caráter profano e rebaixado das ações realizadas pelas personagens ou das ações que as vitimam.

A Cena 11 narra um dia de muitos dias iguais num ambiente de trabalho dominado pela rotina, pelo mecanicismo, pela aproximação do trabalho com a morte. Observe-se:

11.

O salão enorme, cortado pelos renques de mesas, com o relógio do ponto a dois passos da porta de entrada. Cada manhã, setenta funcionários mergulham neste silêncio sussurado. Meia hora para almoço. À tarde, quando o sol bate e vai subindo e ganhando a parede interna, ficam trabalhando até que ele suma. Homens e mulheres, a maioria com menos de trinta anos. Lá fora quase sempre faz bom tempo.

É o que todos imaginam, depois de chegar aqui dentro. Batem o ponto com a sensação de que pararam de viver, irão renascer depois das seis, noturnamente. É uma vida que só se faz à noite. O dia morre a todo instante, muito antes da tarde acabar. E eles esperam o fim do mês, com uma grande ansiedade, como se o tempo voltasse depois do salário. Por isso as mesas e as pessoas não têm cor.

No entanto, quando se arranha a superfície de um homem, o sangue aparece. Nos momentos de raiva, um diz ao outro:

— Se você pensa mesmo que é melhor, salve-se. A você e a todos nós.

E quando um consegue sair, alguém diz:

— Mas ele não fez mal nenhum. — E sorrindo: — Lembre-se de mim quando estiver lá fora.

Os outros continuam. Batendo ponto, diaristas e mensalistas. Todos morrendo (RAMOS, 1978, p. 102).

Nesta cena, o narrador associa a vida ao tempo anterior e posterior ao trabalho e a morte ao tempo empregado no trabalho: “Batem o ponto **com a sensação de que pararam de viver, irão renascer depois** das seis, noturnamente. É uma vida que só se faz à noite” (RAMOS, 1978, p. 102 – grifos nossos).

O que vincula o trabalho à morte é o automatismo exigido pelos processos de produção automatizados e industriais da modernidade. O trabalho, nesta cena, é sinônimo de sofrimento e de alienação e está diretamente ligado ao sistema capitalista. Segundo Basbaum, é “no auge do processo de produção de mercadorias – pelo qual o homem é transformado em mercadoria, que a alienação assume um caráter mais agudo, por assim dizer, mais agressivo, mais aparente e, portanto, mais fácil de identificar” (BASBAUM, 1974, p.18).

A referência bíblica, na Cena 11, está na fala: “— Se você pensa mesmo que é melhor, salve-se. A você e a todos nós” (RAMOS, 1978, p. 102), que faz remissão à passagem em que

Jesus Cristo é desafiado a salvar-se de seu calvário. O vínculo com a 11ª estação da Paixão se dá mediante os motivos da tortura e da impossibilidade de escapar dela, pois nesta estação, encontramos “Jesus pregado na cruz” (OLIVEIRA, 1951, p. 8). Há uma associação entre o sofrimento dos anônimos funcionários em sua rotina diária de trabalho alienado e o sofrimento do Cristo pregado na cruz. No Evangelho de Lucas, o desafio de salvar-se inclui-se entre as humilhações e torturas do Cristo:

Chegando ao lugar chamado Caveira, lá o crucificaram, bem como os malfeitores, um à direita e outro à esquerda. Jesus dizia: “Pai, perdoa-lhes: não sabem o que fazem”. Depois, repartindo suas vestes, sorteavam-nas. O povo permanecia lá, olhando. Os chefes, porém, zombaram e diziam: “**A outros salvou, que salve a si mesmo**, se é Cristo de Deus, o Eleito! Os soldados também caçoavam dele, aproximando-se, traziam-lhe vinagre, e diziam: “**Se és o rei dos judeus, salva-te a ti mesmo**”. E havia uma inscrição acima dele: “Este é o Rei dos Judeus” (Lc 23, 35-38. BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 1831 – grifos nossos).

A Cena 12 trata da violência urbana, narrando o reconhecimento de um bandido morto por um policial jovem que fora seu colega de escola.

12.

Casario Branco e pequeno, as ruas subindo em ladeiras calçadas. Paisagem arrumada, acanhada, a crédito. O céu embaçado pelas chaminés próximas.

Rua Projetada, casa 11. No meio-fio, o corpo estendido, furado de balas. Os vizinhos e curiosos que fazem o ajuntamento vêm um rapaz magro e moço, de barba rala, com uma camisa de meia encardida, toda manchada de encarnado. Foi o esquadrão da morte, dizem baixo.

O delegado não ouve, nem os policiais que andam, por perto, aguardando a viatura que levará o morto. Um deles, o mais moço, volta para o bandido que pegaram, um delinqüente perigoso, na linguagem dos boletins. Olha, no Sol, achando que tudo acabou, está cumprido, e sentindo sede.

Por que nos abandonaram aqui? Faz duas horas que deviam ter chegado, levado esse homem. De cabelo agastado, pelos ombros, o nariz afilado. Está assim porque está morto? Acha que não, devia ser assim, e de repente imagina que já viu aquela cara em algum lugar. Onde, meu Deus? Alguma rixa, uma prisão, diligência. Talvez fosse.

De um rádio perto, aos gritos, vem que são onze horas. Chegou ali às nove, faz tempo. Tem sede.

A camisa encarnada, o nariz afilado, os cabelos poeirentos. Aonde foi que vira? Então, puxando pela memória, encontrou o rapaz e a si mesmo, os dois meninos. Seria, estaria revendo? Grupo escolar, calça azul camisa branca, subúrbio, os apelidos, mais de dez anos atrás. A lembrança, ou um arrepio? O morto com identidade, menos bandido, quem sabe delinqüente,

perigoso nunca, ora o menino. Entretanto do outro lado. Terminando na hora da limpeza, ali de borco na calçada. Seria ele?

A camioneta chega, abre espaço devagar entre as pessoas, pára ao lado do corpo. Faz-se em silêncio, como de seriedade. E ao levantarem o morto, o policial moço se benze disfarçado, por baixo do paletó. Pai, nas tuas mãos encomendo o meu espírito (RAMOS, 1978, p. 102-103).

Nesta cena, os trechos que remetem a referências bíblicas, associando-se ao momento em que Jesus foi crucificado e morreu na cruz são: “Olha, no Sol, achando que tudo acabou, **está cumprido**, e sentindo sede”. (RAMOS, 1978, p. 102 – grifos nossos), “**Por que nos abandonaram** aqui?” (RAMOS, 1978, p. 102 – grifos nossos), “Chegou ali às nove, faz tempo. **Tem sede**” (RAMOS, 1978, p. 102 – grifos nossos), e “Pai, nas tuas mãos encomendo o meu espírito”. (RAMOS, 1978, p. 102). Na Bíblia Sagrada, lemos:

Depois, sabendo Jesus que estava consumado, disse, para que se cumprisse a Escritura até o fim: “**Tenho sede!**” Estava ali um vaso cheio de vinagre num ramo de hissopo, levaram-na à sua boca. Quando Jesus tomou o vinagre, disse: “**Está consumado!**” E, inclinando a cabeça, entregou o espírito (Jo 19, 28-30. BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 1891 – grifos nossos).

Nas sequências, observamos que a cena 12 remete à 12ª estação da Paixão, momento em que “Jesus morre na cruz” (OLIVEIRA, 1951, p. 8). Nesta cena a violência urbana indica a negatividade da realidade urbana, representando tanto um possível assassinato arbitrário realizado pela polícia, evidente na frase “Foi o esquadrão da morte, dizem baixo” (RAMOS, 1978, p. 102), como o drama do policial jovem que reconhece no morto um conhecido nos anos de infância: “Aonde foi que vira? Então, puxando pela memória, encontrou o rapaz e a si mesmo, os dois meninos. Seria, estaria revendo? Grupo escolar, calça azul camisa branca, subúrbio, os apelidos, mais de dez anos atrás. A lembrança, ou um arrepio?” (RAMOS, 1978, p. 103). Tanto o “delinqüente perigoso” como o “policial moço”, ocupam, nesta cena, o lugar do Cristo. O primeiro porque, possivelmente, não teve direito a julgamento antes de ser condenado à morte, pena que não existe na legislação brasileira, e o segundo porque reconhece no morto um ser humano com quem partilhou uma etapa de sua vida: “O morto

com identidade, menos bandido, quem sabe delinqüente, perigoso nunca, ora o menino” (RAMOS, 1978, p. 103).

Na Cena 13 temos o velório e o sepultamento de um “ex-combatente de 32”, momento em que os velhos amigos e companheiros de luta se reencontram:

13.

Velho só encontra com amigo em velório e enterro. Como este, que despede um ex-combatente de 32. Daí as cabeças brancas, as mãos trêmulas, as vozes fracas. Que falam em falsete. E as medalhas, as fardas ainda no modelo francês, as distantes bandeiras. Tudo esparso e deslocado. Feito um capacete que não mais se usa, vira enfeite ou relíquia. Ilha recuada. É também o que lembra o caixão, já quase partindo. Não quebrareis nele osso algum. São a capela, com o seu pequeno adro, e o trecho de cemitério, um pouco de azinhavre, e voltamos às pessoas que estão ali mas olham para além dos muros a barreira de edifícios. Alteada em meio à bruma, esfumada, como os sons que vêm da rua perto. Eles estão olhando a cidade, e de repente descobrem que agora a querem ver, depois de muito tempo. Ficam mais comovidos. Discordam mais no que dizem porque veteranos de uma pausada oposição. E continuam esperando, esperando muito, até que o caixão sai. Verdadeiramente esse homem era filho de Deus. Os companheiros do morto vão atrás, crêem que marchando. Não são velhos, são antigos soldados. Vão dispostos a qualquer revolução liberal. Ó mãe dolorosa. As cornetas, mais uma vez, estão soando. Chamando por nós (RAMOS, 1978, p. 103-104).

A referência à *Bíblia* se dá pelas frases: “Verdadeiramente esse homem era filho de Deus”. (RAMOS, 1978, p. 103-104) e “Ó mãe dolorosa” (RAMOS, 1978, p. 103-104), que remetem a passagem em que Jesus, morto, é retirado da cruz e fica nos braços de sua mãe, momento em que há a meditação e a reflexão de Maria. No Evangelho de João, lemos um relato da morte e do sepultamento de Jesus Cristo:

Eles tomaram então o corpo de Jesus e o envolveram em faixas de linho com os aromas, como os judeus costumam sepultar. Havia um jardim, no lugar onde ele fora crucificado e, no jardim, um sepulcro novo, no qual ninguém fora ainda colocado. Ali, por causa da Preparação dos judeus e porque o sepulcro estava próximo, eles depuseram Jesus (Jo 19, 40-42. BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p.1892).

A cena 13 faz referência tanto à 13ª estação da Paixão — “Jesus descido da cruz” (OLIVEIRA, 1951, p. 9) —, como, também, antecipa a referência ao sepultamento de Jesus,

que é ilustrada na 14ª estação com “Jesus posto no sepulcro” (OLIVEIRA, 1951, p. 10). O sentimento de perda (da vida) pode ser considerado como motivo comum tanto da referência ao sepultamento do velho ex-combatente de 32 como na alusão ao sepultamento de Jesus.

Chegamos, enfim, à Cena 14, o último fragmento do conto em que há uma referência explícita à Ressurreição de Cristo, abordando temas ligados à bem-aventurança e à justiça entre os homens:

14.

E no terceiro dia eles ressuscitaram dos mortos. E todos viram, e todos creram. E bem-aventurados os que não viram e creram, porque a justiça é como o amor, aumenta a sua idéia quando lhe faltam o vulto e o feitio, e os povos são como as pessoas que têm estados de espírito, hoje escuro, amanhã claridade, e os outros muitos prodígios que aqui não foram escritos ainda virão, mas foram escritos estes, a fim de que se creia no homem e no que é livre, e de que se tenha a vida em seu nome (RAMOS, 1978, p. 104).

Vejamos palavras da *Bíblia* sobre o Dia da Ressurreição:

Porque viste, creste.

Felizes os que não viram e creram!

Jesus fez ainda, diante de seus discípulos, muitos outros sinais, **que não se acham escritos neste livro. Esses, porém, foram escritos** para crerdes que Jesus é o Cristo, o Filho de Deus, **e para que, crendo, tenhais vida** em seu nome (Jo 20, 29-30. BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 1893-1894 – grifos nossos).

Há uma diferença importante entre os trechos “a fim de que se creia no homem e no que é livre, e de que tenha a vida em seu nome”, do conto, e “para crerdes que Jesus é o Cristo, o Filho de Deus, e para que, crendo, tenhais vida em seu nome”, do evangelho bíblico. Diferentemente da frase bíblica, a frase do conto não faz alusão ao plano divino, mas ao plano humano, valorizando-o como base para a vida e para a liberdade.

Por fim, é indispensável dizer que a referência à libertação de Jesus Cristo, por meio da analogia da cena com a ressurreição, defende a liberdade humana como a plenitude da vida, funcionando como uma resposta, uma resistência, uma oposição a um tempo marcado

pela opressão. Há, subjacente ao texto, um protesto velado da narrativa que afirma, por meio dos procedimentos da escrita, a necessidade de uma mudança de situação no modo de vida dominante na grande cidade. Afirma Ricardo Ramos:

Acho que o escritor deve situar o problema humano num dado momento social, e pode aprofundá-lo dentro dessa referência o mais possível. Se isso redundar em colocação política a questão me parece inteiramente secundária. Acredito que as pessoas não vivam soltas, mas num enquadramento qualquer: elas trabalham para viver, sofrem condicionamentos e pressões, fatos que, em última análise, podem caracterizar uma personagem. Mas eu não sou muito pelas saídas políticas em ficção. Desde que as indicações estejam nítidas, sejam sérias, o leitor por si mesmo chegará às conclusões. É necessário, entretanto, que essa matéria pertença a personagens, faça parte dela e do seu drama. Sem isso, a colocação política vira apêndice, uma coisa solta. (RAMOS apud SQUEFF, 1973, p. 3).

A intertextualidade em “Os Passos da Paixão” não constrói uma paródia convencional, mas um tipo de paródia definido por Linda Hutcheon como “paródia a sério”, aquela que é caracterizada não por ironizar ou ridicularizar o seu modelo, mas por dar a ele outras funções, mobilizando-o para produzir novos sentidos, de modo a provocar efeitos críticos na leitura. Segundo Hutcheon:

[...] existe outro tipo de paródia, diferente do tipo escarneador tradicional que é, muitas vezes, simultaneamente limitado em tamanho e específico em relação ao texto (ou ocasional). Este outro tipo, ou modo, possui um âmbito mais vasto de ethos pragmático e a sua forma é consideravelmente mais extensa. A paródia, na maior parte da arte do século XX, é um modo maior de estruturação temática e formal, envolvendo aquilo que designei anteriormente por **processos de modelação integrantes**. Como tal, trata-se de uma das formas mais frequentemente adaptadas pela auto-reflexividade no nosso século. Assinala a intersecção da criação e da recriação, da invenção e da crítica (HUTCHEON, 1985, p. 128 – grifos nossos).

O jogo intertextual e parodístico em “Os Passos da Paixão” relaciona o calvário de Jesus Cristo com o sofrimento do homem urbano da modernidade, aproximando-se da escrita sempre inovadora da linguagem publicitária. De acordo com Fábio Lucas, o conto “Os Passos

da Paixão” é mais do que “um painel seqüenciado para transmitir os passos bíblicos”, podendo ser configurado como

Um jogo intertextual para fins de ressaltar a crucificação do homem, sempre repetida, na sociedade industrial. O profeta da nova era de prosperidade e justiça será naturalmente o gerente da propaganda. O painel apresentado por Ricardo Ramos é alucinante, os extremos da miséria e da fortuna se tocam (LUCAS, 1984, s.p).

De certo modo, reproduz-se no conto “Os Passos da Paixão” a estrutura de “Seqüência”, de “Coluna sem Assinatura”, dos “Circuito Fechado” (1) a (5) e, em última análise, de todo o livro *Circuito fechado*. A opção por narrativas curtas e variadas, fragmentárias, faz do conto analisado algo como um mosaico no qual a vida de personagens enredados na cidade grande é *mostrada* ao leitor por meio da escrita.

O aspecto político, embora não de todo explorado em nosso trabalho, parece ser evidenciado, em *Circuito fechado*, pelo espaço que oprime. Espaço que está sugerido na construção textual de “Circuito Fechado (1) (2) (3) (4) e (5)”, que se manifesta em contos como “Cinema de Arte”, em que a propaganda silencia as falas das personagens e, por fim, que ganha intensidade na marginalização do espaço e do tempo individuais das personagens protagonistas de “Asa Branca” e de “O Velho na Rua”. As pressões e os conflitos do espaço urbano se manifestam, também, em “Seqüência”, radicalizando-se em intensidade e violência em “Coluna sem Assinatura” e, por fim, culminando em “Os Passos da Paixão”.

Os “Passos da Paixão”, última narrativa de *Circuito fechado* e fechamento deste capítulo, conclui, ratifica e sintetiza todo o painel representativo do universo urbano no livro, aproximando o homem urbano à figura de Cristo. Cada uma das cenas descritas pode ser aproximada de um elemento recortado do cotidiano que “traduz” o sentido do termo “paixões”, representando distintos quadros (metaforizados, no título do conto, como “os passos”) da realidade urbana que implica o homem contemporâneo. No trabalho, na família, no relacionamento amoroso, no momento de diversão, na violência e na repressão policial,

que constituem as histórias das personagens do conto, predominam a dor e o sofrimento, criando uma aproximação das personagens à figura de Cristo e marcando um tempo em que o homem é vitimado pela articulação do desenvolvimentismo, da indústria cultural, da técnica, dos meios de comunicação, do capitalismo enfim.

As narrativas analisadas neste capítulo – “Sequência”, “Coluna sem Assinatura” e “Os Passos da Paixão” –, enfatizam, cada qual por suas características, como demonstramos, a articulação entre o trabalho formal e a exploração temática dos dramas da vida na cidade grande. São evidentes, nas narrativas, os diálogos da escrita com os códigos do cinema, do jornalismo e da publicidade – campos que Ricardo Ramos também dominava, dado que foi, além de escritor, jornalista, publicitário e professor de Comunicação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O homem e a cidade contemporânea representados por meio de um caleidoscópio de narrativas. Elementos como personagem, tempo, espaço organizados para criar o efeito de um turbilhão caótico por meio do qual se divisa uma imagem precisa do universo urbano. Os planos temático e formal interpenetrando-se e dando concretude a um emaranhado de seres anônimos que, por suas vivências particulares, registram a experiência urbana na modernidade. Analisamos, neste trabalho, um livro que apresenta *flashes* da realidade urbana, oferecendo-nos elementos para uma reflexão sobre as noções de experiência e de experimentação na criação literária.

A partir dos capítulos expostos, observamos que embora a literatura não deva ser vista como sinônimo ou espelho da história factual, demandando o seu reconhecimento como representação artística, ela não pode ser dissociada dos fatos, uma vez que acontece dentro de contextos intimamente ligados aos planos social, econômico e cultural. Conforme nos ensina Tânia Pellegrini “toda realidade gera sua própria linguagem, determina suas estruturas e delinea procedimentos de escrita que lhe são próprios. Há uma correspondência entre texto e contexto; a linguagem nunca deixa de ser um fato real, entre outros tantos fatos igualmente reais” (PELLEGRINI, 1996, p. 21).

Há, efetivamente, nos textos aqui analisados e no todo de *Circuito fechado*, uma preocupação de Ricardo Ramos com o diálogo estabelecido entre a cidade grande e o homem que a habita. O escritor incorpora à linguagem de suas narrativas as características do ritmo de vida e das linguagens, digamos assim, das instituições que determinam alienações, violências e assujeitamentos no viver urbano contemporâneo – coisa que explicou em entrevista ao referir-se ao trabalho realizado em *Circuito fechado*:

Eu tenho preocupações, claro. Olho o nosso momento literário e encontro algumas lacunas, uma delas muito em conexão com minha experiência

pessoal. O problema da grande cidade, por exemplo, grande pela engrossada com gente que vem do interior, de cidades menores e distantes. A grande cidade, com os conflitos que tem no seu bojo, me fascina. O desencontro, a solidão, o choque, a vida fragmentada, inesperada, despreparada, a permanência de elementos trazidos, não assimilados, o homem que resulta disso, violentado, não acabado, e a cidade crescendo, se multiplicando, agigantando essa coisa soturna, tudo isso para mim é uma seara de agora. Como tema, como desafio. Em cima disso, acrescenta-se a ideologia do consumo, a mecanização, os novos cristos e crenças, da televisão à mística do sucesso, para que se abram os horizontes ao escritor. É um grande momento esse, com tudo o que tem de passagem e trânsito, de não assentado, de sabe lá o que será. Eu, que vim de longe e vivo nisso, reajo como homem. E me organizo como escritor (RAMOS, 1977, p. 14).

Ao desenvolver um percurso descritivo, analítico e interpretativo das narrativas selecionadas do livro *Circuito fechado*, nos capítulos 2, 3 e 4, e estabelecer, neste trajeto, uma relação entre o homem e a cidade contemporânea, foi possível apontar, nesta pesquisa, que a representação do universo urbano manifestou-se por meio da relação firmada entre a própria linguagem, os elementos da narrativa (espaço, tempo, personagens e ação) e os dramas que fazem parte do eixo temático em comum nos textos, registrando, assim, a trajetória de personagens que encarnam a lógica e os efeitos de uma sociedade industrial constituída pela solidão e pelo automatismo da cidade grande.

Por meio de “Circuito Fechado (1), (2), (3), (4) e (5)”, Ricardo Ramos representa a vivência cotidiana de personagens que têm uma vida monótona, rotineira, mecânica, reproduzindo a trajetória de seres marcados pela sensação de incômodo, em que a repetição, a lembrança e as próprias conclusões da vida, por sua vez, contribuem para que se faça referência a um espaço que fratura o viver, reproduzindo os choques provocados pela realidade urbana. Esses cinco textos intitulados “Circuito Fechado” formam o pilar de sustentação do livro, funcionando como roteiros ou marcadores rítmicos, distribuindo-se ao longo do livro, dando unidade ao multifacetado painel da experiência humana na cidade grande e estabelecendo nexos formais e temáticos com as demais narrativas.

Nas narrativas de *Circuito fechado*, as personagens, por meio de suas vivências individuais, apresentam tensões e ambiguidades, sendo vitimadas por vários aspectos (ações, instituições, determinações) característicos do universo urbano. Aliados a isso, estão o paradoxo e as contradições da cidade contemporânea, que faz conviverem, por um lado, a técnica e o desenvolvimento (como, p. ex., no conto “Cinema de Arte”) e, por outro lado, a violência e a barbárie (como em “Coluna sem Assinatura”).

O silêncio, o isolamento, a solidão, o desencontro e a incomunicabilidade ficaram muito claros nas narrativas analisadas, evidenciando seus vínculos com a representação da vida urbana na modernidade. Há, com isso, no plano temático, uma aproximação das narrativas de *Circuito fechado* à Torre de Babel⁴⁰, pois a maioria dos textos tem em seu quadro de motivos a incomunicabilidade, a solidão, o desencontro e o isolamento e, por extensão, a violência e a barbárie. A Torre de Babel, descrita nos primeiros versículos do capítulo 11⁴¹ do livro do *Gênesis*, é articulada à metrópole contemporânea, principalmente por Renato Cordeiro Gomes. Observe-se:

O mito babélico envia à crítica da urbanidade mecânica, da rapidez, do gigantismo crescente. Ilustra, além da impossibilidade da comunicação, o tempo e os espaços esfacelados; um empreendimento ligado a um permanente recomeçar. Associa-se, portanto, em sua projeção na metrópole moderna, ao espetáculo disforme da cidade fragmentada, desse universo descontínuo marcado pela falta de medida. Aí não se percebem formas definidas, contempla-se uma contínua massa amorfa o todo caótico (GOMES, 2008, p. 88).

⁴⁰ Babel, a celebrada torre de que fala Gênesis, teve sua origem difundida através dos séculos e fixada de forma paradigmática na expressiva tela de Bruegel o Velho. Nesse espaço de concentração populacional, os homens que vivem na cidade não se entenderão, estando, pois, contida na narrativa original, uma condenação: a cidade está destinada a ser centro do conflito (PESAVENTO, 2002, p. 07-08).

⁴¹ Todo mundo se servia de uma mesma língua e das mesmas palavras. Como os homens emigrassem para o Oriente, encontraram um vale na terra de Senaar e aí se estabeleceram. Disseram um ao outro: Vinde! Façamos tijolos e cozomo-lo ao fogo!” O tijolo lhes serviu de pedra e o betume de argamassa. Disseram: “Vinde! Construamos uma cidade e uma torre cujo ápice penetre os céus! Façamo-nos um nome e não sejamos dispersos sobre toda a terra!”. Ora, Iahweh desceu para ver a cidade e a torre que os homens tinham construído. E Iahweh disse: Eis que todos constituem um só povo e falam uma só língua. Isso é o começo de suas iniciativas! Agora, nenhum desígnio será irrealizável para eles. Vinde! Desçamos! Confundamos a sua linguagem para que não mais se entendam uns aos outros. Iahweh os dispersou daí por toda a face da terra, e eles cessaram de construir a cidade. Deu-se lhe por isso o nome de Babel, pois foi aí que Iahweh confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra e foi aí que ele os dispersou sobre toda a face da terra (Gen. 11 1-9. BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 48).

No percurso analítico-interpretativo das narrativas, provamos que a literatura vive da incorporação de procedimentos que caracterizam outros campos textuais, discursivos, representacionais, promovendo, assim, um diálogo que ganhou características particulares nos textos de *Circuito fechado*, “em que o autor experimenta novo tratamento tanto em termos de linguagem quanto de temática como de técnica de construção do conto, sem romper com a característica de seu trabalho que consiste na contenção verbal” (GUERRA, 1973).

O experimentalismo linguístico, no período em que *Circuito fechado* foi escrito, se tratou de uma marca que chamava atenção, afetando, de forma significativa, a produção literária e, também, a crítica. Segundo Antônio Cândido, da articulação entre experimentação formal e ousadas temáticas:

Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, o *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica vigente (CANDIDO, 1987, p. 209-210).

A anonimia da maioria das personagens e a ruptura da linearidade temporal existentes em grande parte das narrativas marcam *Circuito fechado*. A aproximação do narrador com a frieza técnica da câmera cinematográfica confere aos textos uma objetividade perturbadora. O narrador se torna problematizado, imerso, também ele, num mundo reificado pelo domínio da mercadoria, flagrando seus personagens por vários ângulos na experiência narrada, que oscila entre uma *focalização externa* e uma *focalização interna*, e radicaliza-se, em contos como “Cinema de Arte” por se aproximar do que Silviano Santiago (1989) caracteriza como próprio de um “narrador pós-moderno”.

As narrativas de *Circuito fechado*, por meio das diversas personagens marcadas pelo anonimato, registram, de um ponto de vista benjaminiano, o conceito de vivência (*Erlebnis*), que se opõe ao conceito de experiência autêntica (*Erfahrung*), em que a modernidade da técnica, do cinema e dos meios de comunicação de massa e os estímulos provocados pelo choque da rotina urbana traduzem uma pobreza da experiência, configurando personagens que submergem a um tempo e a um espaço arruinados. Segundo Torrieri Guimarães,

Neste livro [*Circuito fechado*], Ricardo Ramos volta aos temas urbanos e consegue transmitir-nos toda a angústia existencial de criaturas esmagadas pelo dia-a-dia. Consagrado já pela crítica, bem recebido por um público refinado, no sentido de leitura mais escolhida, Ricardo Ramos continua produzindo uma ficção que anda fazendo falta em nossos meios, que devia ser mais constante em nossos escritores, a de natureza filosófica. Ele extrai dos temas, mesmo quando não se sente o esforço, lições que ficam (GUIMARÃES, 1973, s.p).

Diante das considerações expostas, acreditamos que as narrativas aqui analisadas evidenciam, por meio da exploração temática e formal a que foram submetidas, a singularidade do trabalho de Ricardo Ramos na representação crítica que faz da vida e do funcionamento da cidade grande, mimetizando na escrita aspectos significativos dessa vida e dos modos como ela funciona.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADONIAS FILHO. Um livro de contos. In: _____. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958. p. 135-141.

ANDRADE, P.D. de. O tempo da cidade: experiência urbana, tempo e literatura brasileira: do sonho moderno ao fim das utopias. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v.2, n. 4, p. 136-157, 2002.

ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BASBAUM, L. *Alienação e humanismo*. São Paulo: Fulgor Ltda, 1974.

BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. In: _____. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio P. Rouanet. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 114-119.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio P. Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197-221.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas 3: Charles Baudelaire, um lírico do auge do capitalismo*. Tradução de J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149.

BESSA, B. de S. As experiências de Walter Benjamin. *Revista Morpheus*, Rio de Janeiro, Ano V, n. 9, 2006. Disponível em <<http://www.unirio.br/morpheusonline/numero09-2006/bessa.htm>>. Acesso em: 16 set 2010.

BÍBLIA DE JERUSALÉM– Antigo e Novo Testamento. São Paulo: Paulus, 2010.

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BRANDÃO, C.M.M. *Fragmentos urbanos: a cidade na visão do artista*. *Revista Eletrônica do mestrado em Educação Ambiental*, Rio Grande do Sul, n. 2, p. 45-52, 2007.

BRITO, L. Circuito Fechado. *Diário da Manhã*, Ribeirão Preto, 14 fev. 1973.

BRUNO, A. O personagem é Ricardo Ramos. *A Tribuna*, Santos, 24 set. 1972.

BUENO, A. Sinais da cidade: forma literária e vida cotidiana. In: _____. LIMA, R.; FERNANDES, R.C. (Org). *O imaginário da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 89-110.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 199 - 215.

_____. Crítica e sociologia. In: _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Edusp, 1966. p. 03-17.

CASTAGNINO, R. H. *Análise literária: introdução metodológica a uma estilística integral*. Trad. de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Libreria Editrice Vaticana, 2005.

CHION, M. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COHEN, R. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CULTURA NORDESTINA INTOCADA PELO JAZZ. Disponível em <<http://www.pimenta.blog.br/tag/humberto-teixeira/>>. Acesso em: 15 04 2011.

FARIA, J. H. de; MENEGHETTI, F. K. As organizações e a sociedade unidimensional: as contribuições de Marcuse. In: ENCONTRO DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS, 2., 2002. *Anais ... Recife: OBSERVATÓRIO DA REALIDADE ORGANIZACIONAL: PROPAD/UFPE: ANPAD*, 2002.

GAETA, A.C. Walter Benjamin e a leitura da cidade moderna. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, Araraquara, v. 3, n. 12, jan./mar.2005. Disponível em <<http://www.unigranrio.com.br/letras/revista/textogaeta.html>>. Acesso em: 05 mar 2008.

GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. In: _____. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio P. Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 07-19.

GALVÃO, W. Cinco teses sobre o conto. In: *O livro do seminário*. São Paulo: L.R. Editores, 1983, p. 165- 172

GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOMES, R.C. Cartografia urbana: representações da cidade na literatura. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, v.1, n. 1, p. 179-188, 1997. Disponível em < http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/1Sem_12.html>. Acesso em: 13 fev. 2006.

_____. Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna?. *Revista Alceu de Comunicação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 64-74, jul./dez. 2000.

_____. *Todas as cidades: a cidade: Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GOMES, R.F. Danças Miúdas do Folclore Paulista. *A Gazeta*, São Paulo, 30 dez. 1972. Livros.

GONZAGA, L; TEIXEIRA, H. *Asa Branca*. Disponível em <<http://letras.terra.com.br/luiz-gonzaga/47081/>>. Acesso em: 08 04 2011.

GULLAR, F. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

GUERRA, G. Novo livro de Ricardo Ramos. *Jornal da Bahia*, 01 abr. 1973. Suplemento.

GUIMARÃES, T. Bilhete a Ricardo Ramos. *Folha da Tarde*, São Paulo, 19 fev. 1973.

HAUSER, A. A era do filme. In: _____. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1982. v.2.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

HOHLFELDT, A.C. O conto sócio-documental. In: _____. *Conto Brasileiro Contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981. p. 184-203.

INSINUAÇÕES TROPICALISTAS. Disponível em <<http://www.lucianopires.com.br/idealbb/view.asp?topicID=1629>>. Acesso em: 15 04 2011.

KOCH, I. V; TRAVAGLIA, L. C. *A coerência textual*. São Paulo: Contexto, 1998.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanalise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LADEIRA, J. G. Reflexões fragmentadas sobre Ricardo Ramos. In: _____. *O desafio de criar o sonho e o chão da palavra escrita*. São Paulo: Global, 1995. p. 111-130.

LAGE, Nilson. *Estrutura da notícia*. São Paulo: Ática, 1985a.

_____. *Linguagem jornalística*. São Paulo: Ática, 1985b.

LASCH, C. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEITE, L.C.M. *O foco narrativo*. São Paulo. Ática, 1985.

LIMA, F. G. G. de; MAGALHÃES, S. M. da C. Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, Maringá, v. 32, n. 2, p. 147-155, 2010.

LINS, O. Perplexidade e rebelião. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 jan. 1965, n. 413, Suplemento Literário.

LISPECTOR. E. Situação do conto moderno brasileiro. In: _____. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 768, 20 jun 1981. Suplemento Literário.

LOGGER, G. *Elementos de cinestética*. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

LOURENÇO, M. N.; FIALHO, F.A.P. Circuito fechado. *Revista do Centro Universitário do sul de Minas*, v. 3, n. 3, maio 2001.

LUCAS, F. O conto no Brasil moderno. In: *O livro do seminário*. São Paulo: L.R. Editores, 1983. p. 103-164.

_____. Contos escolhidos de Ricardo Ramos. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 10 julho 1984, Suplemento Literário, n. 928, p. 10. Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=19092807198410>>. Acesso em: 20 nov. 2010.

MARCUSE, H. *Ideologia da sociedade industrial*. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MEDINA, C. Sua Excelência, o Conto, por Ricardo Ramos, Mestre. *Minas Gerais*, 15 set. 1984. Suplemento Literário, n. 937, p. 9. Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=19093709198409>>. Acesso em: 20 nov. 2010.

MELO NETO, J.C. de. *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p. 69-112.

MENEZES, M.A. de. *Olhares sobre a cidade: narrativas poéticas das metrópoles contemporâneas*. São Paulo: Grupo Editorial Cone Sul, 1999.

METZ. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOISÉS, M. *A criação literária*. Prosa. vol. II. São Paulo: Cultrix, 1967.

NASCIMENTO, E. A arte do conto em 30 lições. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1973.

OLIVEIRA, P.C. de. Via Sacra. In: *Mensário de Cultura Catolicismo*, n. 3, mar 1951.

PAES, J. P. Literatura descalça [sobre o Sobrevivente, de Ricardo Ramos]. In: _____. *A aventura literária: Ensaio sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 125-129.

PALANGANA, I. C.; INUMAR, L. Y. A individualidade no âmbito da sociedade industrial. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 6, n.2, p. 21-28, jul./dez.2001.

PELLEGRINI, T. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de Filologia Românica*, v. 19, p. 355-370, 2002.

_____. *A imagem e a letra: Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, SP. Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

_____. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: Editora da UFSCar/ Mercado de Letras, 1996.

PESAVENTO, S. J. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*, vol.27, n. 53, São Paulo, Jan./Jun 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882007000100002&script=sci_arttext>. Acesso em: 20 12 2010.

_____. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

PINTO, A.J.A. *Literatura descalça: a narrativa “para jovens” de Ricardo Ramos*. São Paulo: Arte & Ciência; Assis: Núcleo Editorial Proleitura, 1999.

PINTO, A.J.A; ABREU, L.M. de. “Círculo Fechado”: a plenitude da palavra é silêncio. In: PINTO, A.J.A (Org). *Ricardo Ramos: mestre do silêncio*. São Paulo: Arte e Ciência, 2010. p. 47- 59.

PÓLVORA, H. Ricardo Ramos. In: _____. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 28-32.

_____. In: Contracapa de: RAMOS, Ricardo. *As fúrias invisíveis*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

RAMOS, R. de M. *Círculo fechado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.

_____. *Entre a seca e a garoa*. São Paulo: Ática, 2002.

_____. Confissões Literárias de Ricardo Ramos. *Jornal de Alagoas*, 06 maio 1979, p. 07.

_____.VOLTEIO. Entrevista com Ricardo Ramos. *O Estado*, Florianópolis, 13 mar 1977. Para o leitor.

ROSENFELD, A. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: _____. *Texto/ Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.

SÁ, J. de. *A crônica*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1992.

SAMPAIO, A. Círculo Fechado, de Ricardo Ramos: a cidade como cenário de automação e incompletude do Ser. *Revista de Letras*, n. 26, Vol. 1/2, jan/dez. 2004. Disponível em <<http://litebrasil.blogspot.com/2007/10/circulo-fechado-cidade-como-cenario-de.html>> . Acesso em 25 nov. 2008.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS. A. Os desertos. *Jornal Diário do Povo*. 06 jan. 1961.

SILVA, A. M. dos S. *Os bárbaros submetidos: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006.

SQUEFF, Ê. Ricardo Ramos em Círculo Aberto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 abr. 1973. Suplemento Literário, p. 3.

STAIGER, E. Estilo dramático: tensão. In: _____. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 119-159.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.

TOMAIM, C. dos S. Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.9, n.16, p. 101-122, 2004.

VIA SACRA DE JESUS. Disponível em <<http://www.auxiliadora.org.br/viasacra/>> Acesso em: 12 02 2011.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-63.

ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento*. Trad. de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 99-138.

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1988.

ALBUQUERQUE, A de. Circuito Fechado. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1973.

BARTHES, R. Estrutura da Notícia. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 57-67.

BOFF, L; PORTO, N. *Via Sacra da Ressurreição*. Petrópolis: Vozes, 1982.

BOOTH, W. C. *A retórica de ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *Reflexões sobre a arte*. 6.ed. São Paulo: Ática, 1999.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____. ROSENFELD, A. (Org) et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Boletim de Teoria Literária e Literatura Comparada, 1964, p. 43-66.

CARVALHO, A. L. C de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: _____. EIKHEMBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

FONTES, O. C. Ricardo Ramos, escritor e agora editor: uma visão otimista de nossa cultura... s.d. (texto desprovido de referência)

FRANCO JR., A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIM, L. O. *Teoria Literária: Abordagens históricas e Tendências Contemporâneas*. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2005. p. 33-56.

GAGNEBIN, J. M. Não contar mais? In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 63-82.

GALLO, S. Alienação: (Des) Humanização do homem no trabalho. In: _____. *Ética e Cidadania- Caminhos da Filosofia*. 12. ed. Papirus, 2004. p. 43-52.

GERMANO, I. M. P. As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. *Estudos e pesquisas em Psicologia*. UERJ, RJ, Ano 9, n. 2, p. 425-446, 2009. Disponível em <<http://www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/pdf/v9n2a11.pdf>>. Acesso em: 20 dez 2010>.

GIL, F. C. Experiência urbana e romance brasileiro. *Revista Letras*, Curitiba, n. 64, p. 67-76, set./dez. 2004.

_____. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDI PUCRS, 1999.

GORGA, R. Os autores nacionais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1973. Caderno B, p. 02.

GOTLIB, N. B. *Teoria do Conto*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.

GUIMARÃES, H.; LESSA, A.C. *Figuras de linguagem: teoria e prática*. São Paulo: Atual, 1988.

HABERT, N. *A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

HARVEY, D. A experiência do espaço e do tempo. In: _____. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993. p. 185-349.

IGNÁCIO, E. de F. *Nostalgia, fuga e prisão: Campo e cidade em três romances brasileiros do século XX*. 2008. 206 f. Tese (Doutorado em Letras)- Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP, São José do Rio Preto, 2008.

KOTHE, F. R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: _____. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 118-132.

LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: 13º COLE-CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, Unicamp, Campinas/SP, julho de 2001. <<http://www.miniweb.com.br/Atualidade/INFO/textos/saber.htm>>. Acesso em: 17 jun 2005.

LEONE, E.; MOURÃO, M.D. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1993.

LINHARES, T. Do conto para o romance. In: _____. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 fev. 1969. Suplemento Literário, p.6.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS FILHO, E. L. *Manual de redação e estilo de O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Moderna, 1997.

MASS, W. P. M. D. Os subterrâneos na metrópole: narrativa como desvendamento. In: BARBOSA, S. (Org.). *Tempo, espaço: utopia nas cidades*. Araraquara, SP: Laboratório Editorial da FLC/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004.

MELQUIOR, J. G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

OSTERMANN, R. C. A fecundação dos desertos, *Jornal Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 dez. 1961.

PEREIRA, J. Literariamente, não foi um bom ano. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 07 jan. 1973. Estante, p. 9.

PITKIN, H. F. Representação: Palavras, instituições e idéias. *Lua Nova*, São Paulo-SP, n. 67, p. 15-47, 2006.

PINTO, A.J.A. *A crônica de Ricardo Ramos*. Garça: Editora FAEF; Assis/SP: ANEP, 2006.

_____. *A literatura 'juvenil' de Ricardo Ramos: sedução e fruição estética*. 1996. 191 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, Assis, 1996.

_____. *Elevado ao rés-do-chão: tensão crítica nas crônicas de Ricardo Ramos (Folha da Tarde 1984-1986)*. 2004. 512 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, Assis, 2004.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

RAMOS, R. M. *Os desertos*. São Paulo: Melhoramentos, 1961.

_____. *Rua desfeita*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1963.

_____. *Matar um homem*. 2.ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *As fúrias invisíveis*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.

_____. *Toada para surdos*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

_____. *O sobrevivente*. São Paulo: Global, 1984.

_____. *Do reclame à comunicação: pequena história da propaganda no Brasil*. São Paulo: Atual Editora, 1985.

_____. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

RENNER, R. G. *Edward Hopper - transformações do real*. Alemanha: Taschen, 1992.

RICARDO: a árvore dos Ramos. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 maio 1973. *Jornal da Cultura*, p. 4.

ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance*. Tradução de Cristóvão Santos. Publicações Europa- América, 1963.

SOLOMÓNOV, B. Os contos de Ricardo Ramos. *Revista Brasiliense*, São Paulo, p. 136-140, jan/fev 1959.

SUSSEKIND, F. *Literatura e vida Literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

TEIXEIRA, N. C. R. B. Fisionomia da cidade moderna: imagens literárias urbanas. *Terra roxa e outras terras –Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 10, p. 44-53, 2007. Disponível em < <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa> >. Acesso em: 15 dez. 2008.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 21 de novembro de 2011

THIAGO FERIGATI SQUIAPATI NICOLAU