



Estudos de Literatura Brasileira
Contemporânea
ISSN: 1518-0158
revistaestudos@gmail.com
Universidade de Brasília
Brasil

Valim de Melo, Cimara

Pelas dobras do tempo-espaco: literatura e fotografia em Satolep, de Vitor Ramil
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 39, enero-junio, 2012, pp. 193-214
Universidade de Brasília
Brasília, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127333011>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Pelas dobras do tempo-espacó: literatura e fotografia em *Satolep*, de Vitor Ramil

Cimara Valim de Melo¹

*Eu sei
O tempo é o meu lugar
O tempo é minha casa
A casa é onde quero estar
Eu sei*
Vitor Ramil

Introdução

Com o intuito de investigar a ação do tempo e do espaço na literatura brasileira contemporânea, direcionamos o olhar ao romance *Satolep*, publicado em 2008 pelo escritor e compositor gaúcho Vitor Ramil. Nessa obra, a representação do *cronos* e do *topos* faz-se por um conjunto de imagens simbólicas e fotográficas, pela mistura do gênero com outras formas artísticas e pelas relações intrínsecas estabelecidas entre o indivíduo e a cidade, o que nos leva a analisar neste artigo as relações entre literatura e fotografia através das dimensões espaço-temporais. Pelo labirinto das formas cronotópicas, “o tempo da literatura se estende como um *continuum* arquitetado entre permanências e rupturas, construção e destruição”, afirma Verunschk (2007, p. 5-6). Nesse contexto, está inserido o gênero romanesco, que extrapola limites com sua natureza pluriforme, questionadora e ambígua, aberta a receber em si todas as possibilidades e os desafios inerentes à modernidade.

Em meio a um verdadeiro mosaico de imagens e linguagens, encontramos em *Satolep* a história de um viajante que retorna à terra natal no dia de seu aniversário de trinta anos e envereda por uma busca interior ao longo de um ano, imerso na geometria da paisagem urbana de Satolep e nos ciclos temporais que ela encerra. Ao adentrar a cidade, o narrador e protagonista Selbor é conduzido pelo processo de reconhecimento e desconhecimento dos espaços externos e internos, o qual o leva a “aprender a ver” a si e ao outro contidos no fenômeno urbano. Inicialmente, tal

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil, e professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS). E-mail: cimara.melo@canoas.ifrs.edu.br

processo é desencadeado pelas amizades que faz, já nos primeiros dias de estada, com os amigos João Simões, Cubano e Compositor, que o acolhem em Satolep e o incentivam a ficar, além de Francisco Santos, Lobo da Costa e a Madrinha, posteriormente. Contudo, com a partida de dois deles – João Simões e Cubano – o fotógrafo Selbor reinicia sua profissão e passa a ler e ver através da lente fotográfica, em um processo de busca e reencontro. Como duplo de Pelotas, Satolep utiliza-se de suas imagens para constituir um novo olhar por ângulos de visão únicos, frutos das relações entre fotografia, memória e literatura. Ao fotografar pela primeira vez na cidade como profissional, Selbor depara-se com o cenário de uma despedida, que, em muitos aspectos, se assemelha a uma cena da infância. Ao acompanhar o Rapaz até a estação, Selbor encontra, no banco onde aquele sentara, uma pasta com textos que, pouco a pouco, definem seu percurso: “Se a pasta me reservava uma narrativa uma narrativa da minha trajetória, então explorá-la seria parte da empreitada de tornar-me adulto, de cumprir o meu *mezzo del camin*, como dissera João Simões” (Ramil, 2008, p. 125). A partir daí, a conexão entre texto escrito e imagem fotográfica tomam conta da narrativa e da mente do narrador. À medida que a confluência entre as fotografias os textos da pasta vai sendo construída, o retorno a casa paterna torna-se presença na mente do narrador. Nesse processo, ele também experimenta o isolamento da cidade, a exemplo de quando fica dias refugiado em uma casa solitária, ilhada pela inundação e atravessada por vozes de diferentes tempos e espaços. Ali, o processo de autoconhecimento amplia-se, provocado pela imensidão do vazio. O narrador é permeado, como em uma fotografia, por luzes e sombras, água e ar, que transformam seu olhar sobre si e o mundo. Também o contato com a Madrinha amplia seu universo de sensações e o aproxima da realização do Grande Círculo. Assim, o narrador envereda pela apreensão desenfreada de instantes, objetivo que assume as rédeas de sua vida e torna cada vez mais difusos os limites entre ilusão e realidade. Antes de completar as vinte e oito fotos, é recolhido das ruas e inquirido por um grupo de médicos, motivo que o leva ao relato memorialístico formador da narrativa, pela qual futuro e presente estão inscritos no passado através de um jogo de espelhos e ilusões.

As oscilações entre tempo e espaço dentro da matéria literário-representacional do romance de Ramil são palco para nosso estudo, que busca, na convergência entre diferentes tipos de arte, a compreensão dos modos de pensar o indivíduo e a literatura contemporânea. Para isso, analisamos a integração cronotópica do romance em questão, seu diálogo com a fotografia e suas possibilidades intertextuais.

Tempo-espacô em integração

As relações tempo-espacô no romance contemporâneo são cada vez mais abrangentes. Seja pelo viés da linguagem, que contempla novas mídias em jogo contínuo, seja pelo viés das relações socioculturais e históricas, o romance constitui-se como um dos gêneros mais mutáveis da literatura mundial. Sua interação dá-se em forma em conteúdo, através de relações estéticas e multiculturais, e essa pluralidade dá ao gênero o que Franco Moretti chama de primeira forma verdadeiramente planetária, pois contribuiu intensamente à expansão das fronteiras literárias.

O romance transforma-se na primeira forma verdadeiramente planetária: a fênix sempre pronta para alçar voo em uma nova direção, e para encontrar a linguagem certa para as novas gerações de leitores. (...) Uma história que começa no mundo helenístico e continua hoje. Uma geografia que se justapõe ao advento da literatura mundial. Uma morfologia que passa euforicamente por histórias bélicas, pornografia e melodrama, para chegar a labirintos sintáticos, à prosa metafórica a à ruptura do enredo. Para tornar o campo literário mais profundo e maior no tempo². (Moretti, 2006, tradução nossa)

Pelos caminhos do romance, gênero que redefiniu o senso de realidade, o sentido da existência individual e também as percepções de tempo e linguagem (Moretti, 2006), a literatura abre um leque de possibilidades discursivas e cronotópicas. Essas possibilidades envolvem o universo da intertextualidade e das noções de representação do mundo através dos elementos que compõem a narrativa literária, como narrador, linguagem, tempo, espaço e personagem.

As noções de tempo e espaço estão tão imbricadas à contemporaneidade que se torna cada vez mais difícil dissociá-las do romance. Após os estudos realizados por Bergson e Bachelard, na França, e Bakhtin, na atual Rússia, o tempo passou a ser percebido por suas conexões com o indivíduo e a linguagem. Para Bergson, a relatividade é característica inerente ao tempo, feito ora pelo ponto de vista psicológico, ora pelo físico, ora por ambos aglutinados. O “tempo interior” e o “tempo das coisas” são categorias que passam pela percepção da fluidez, da transição, da simul-

² No original: “The novel becomes the first truly planetary form: a phoenix always ready to take flight in a new direction, and to find the right language for the next generations of readers. (...). A history that begins in the Hellenistic world and continues today. A geography that overlaps with the advent of world literature. A morphology that ranges euphorically from war stories, pornography, and melodrama, to syntactic labyrinths, metaphoric prose, and broke plot lines. To make the literary field longer; larger and deeper”.

taneidade e da continuidade da vida, ou seja, do tempo-duração ou *durée* (Bergson, 2006, p. 51-2), e da consciência da realidade em processo pelo indivíduo. Assim, o tempo é movimento, característica que o aproxima do espaço, pois “sem o desenrolar contínuo não haveria mais que espaço, e um espaço que, não subtendendo mais uma duração, não representaria o tempo”. O “tempo se divide e se mede porque é espaço” (id., p. 59), que assume a quarta dimensão quando gera o tempo espacializado, sempre em movimento pela *durée*, conforme a teoria bergsoniana do Espaço-Tempo.

Pois esse Espaço e esse Tempo que se interpenetram não são o Espaço e o Tempo de nenhum físico real ou concebido como tal. O físico real toma suas medidas no sistema em que se acha e que ele imobiliza ao adotá-lo como sistema de referência: nele Tempo e Espaço permanecem distintos, impenetráveis um ao outro. Espaço e Tempo só se penetram nos sistemas em movimento onde o físico real não está, onde só habitam físicos por ele imaginados — imaginados para o bem da ciência. (id., p. 194)

O tempo e o espaço (re)conversíveis um no outro são características presentes no romance, gênero de natureza móvel, que se faz pela duração, pelo processo da vida, e não pela simples captação de um instante, como acontece na fotografia³, por exemplo. Pela *durée*, “uma sucessão heterogênea de estados da consciência em contínua ampliação ou enriquecimento, um fluxo criador (...) está sempre em movimento e apontando para o devenir” (Verunsch, 2007, p. 6). Esse intercâmbio de sucessão e simultaneidade, perceptível no plural tempo-espacó ou espaço-tempo, é elemento que merece atenção dentro do fazer literário, pois naquele estão submersas as matrizes da modernidade.

Bachelard, também inspirado pelas descobertas de Einstein, definiu a consciência da relatividade do tempo como uma das grandes revoluções no pensamento do século XX. O passar do absoluto para o relativo não apenas mudou a forma de percepção do mundo, mas trouxe infinitas possibilidades de reconstrução deste a partir do próprio indivíduo. Além disso, possibilitou o questionamento da realidade e a descoberta de que a(s) verdade(s) é(são) um jogo de espelhos e, com isso, de representação e de imaginação — ideia que desconstrói a visão tradicional de realidade e fere as correntes realistas e racionalistas. Bachelard indaga: “em que di-

³ Contemporaneamente, a fotografia está sendo experimentada por artistas visuais no aspecto da duração e não apenas do instante, como é o caso do trabalho de longa-exposição do fotógrafo alemão Michael Wesely.

reção e por qual organização de pensamento, podemos ter a segurança de que nos aproximamos do real"? (apud Barbosa, 1995, p. 117). Tal questão exemplifica a alteração nas concepções de real provocada pela relatividade einsteiniana. O espaço agora é vivido pela consolidação do instante na imaginação, fato que também provoca a fusão tempo-espacô, mesmo que em uma perspectiva distinta da proposta por Bergson,

é preciso tomar o ser como uma síntese apoiada simultaneamente no tempo e no espaço. Ele é o ponto de encontro do lugar e do presente: *hic et nunc*, não aqui e amanhã nem ali e hoje. (...) Neste exato lugar e neste exato momento, eis onde a simultaneidade é clara, é evidente, precisa; eis onde a sucessão ordena sem esmorecimento e sem obscuridade. (Bachelard, 2007, p. 34-5)

Também Bakhtin propôs o redimensionamento do olhar acerca do tempo-espacô, ou cronotopo. Na história da cultura, as relações cronotópicas sempre estiveram enraizadas às noções de indivíduo e sociedade, através dos quais a consciência do tempo e do espaço se refez ao longo dos séculos. Mais especificamente na literatura, "o processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real que se revela neles tem fluído complexa e intermitentemente" (Bakhtin, 1990, p. 211). A essa interligação entre as relações tempo-espacô, assimiladas na literatura, Bakhtin chama cronotopo, também inspirado, como Bergson e Bachelard, pelas fundamentações científicas trazidas pelas descobertas de Einstein, as quais trouxeram consigo a indissolubilidade de espaço e de tempo.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos índices espaciais e temporais num todo comprehensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (id., p. 211-2)

Essa conjunção realizada entre tempo e espaço repercute artisticamente nas noções de indivíduo e sociedade, representadas no romance pelas imagens do narrador e das personagens. Cada personagem apresenta em si um todo espacial e um todo temporal, os quais lhe imprimem forma e conteúdo. Quanto ao todo espacial, formado pelo plano artístico de visão a que uma personagem é inserida no romance, é ele o responsável pela formação da imagem — e das máscaras — que cobrem a personagem enquanto outro que se manifesta na estrutura romanesca e do qual

o indivíduo tem necessidade para se constituir enquanto “eu”. O homem necessita esteticamente do outro, pois “só na vida assim percebida, na categoria do outro, meu corpo pode tornar-se esteticamente significativo, não porém no contexto da minha vida para mim mesmo, não com contexto da minha autoconsciência” (Bakhtin, 2003, p. 54). É importante salientar que o espaço configura-se tanto externa quanto internamente, e é influenciado pelo tempo enquanto se manifesta pela vivência desse dentro-fora em interação permanente e ambígua. “A arte me dá a possibilidade de vivenciar, em vez de uma vida, várias vidas, e assim enriquecer a experiência de minha vida real” (id., p. 73). Essas fronteiras entre eu e outro, feitas de experiências real e imaginada, são articuladas temporalmente na personagem, que carrega consigo a unidade espaço-temporal do outro pela vivência e pela memória.

Seja percebido pela consciência da duração e no que ela possui de continuidade, como quer Bergson; seja pelo instante percebido no interior do ser e projetado pela imaginação, como apresenta Bachelard; seja apresentado pela conjunção cronotópica presente na literatura, como teoriza Bakhtin, o tempo passa, nas concepções modernas de pensamento, irrevogavelmente pelo espaço, em uma relação simbiótica, que chega à literatura e se instaura no romance contemporâneo, quer através das personagens e das linguagens que as circundam, quer das relações intertextuais ali apresentes.

O diálogo entre as relações tempo-espacão na literatura, em especial no romance dos séculos XX e XXI, faz-se também pela análise crítica de suas dimensões histórico-geográficas, discutidas por Daniel-Henri Pageaux, para quem “a dificuldade em dizer o tempo dos homens encontra-se com a dificuldade de dar forma ao lugar no qual lhes coube viver” (2011a, p. 158), o que repercute no romance moderno. Pageaux também estabelece que “a escrita da história, coletiva e individual, a história de uma vida, não contradiz o que já foi dito sobre a escrita do espaço”; por isso, o romance torna-se um verdadeiro repositório de tempos, espaços, linguagens, intertextos, fronteiras, interpretações e representações do mundo, enfim, torna-se um “gênero em que tudo cabe” (id., p. 159) devido a sua natureza aberta e ambígua.

O romance *Satolep* (2008), do escritor gaúcho Vitor Ramil, assume a força mítica das zonas pampianas do sul do continente americano e, ao mesmo tempo, recorre à universalidade subjacente ao local narrado e fotografado⁴. Assim como os espaços míticos da Santa Fé, de *O tempo e*

⁴ É importante ressaltar a diferença entre zona e região na compreensão do espaço. Enquanto a zona é intra e transfronteiriça, transnacional, a região remete-nos ao interior de fronteiras nacionais: “A zona, que mostra o caráter problemático do espaço ‘nacional’, faz parte da literatura, mas também da geohistória” (Pageaux, 2011a, p. 150).

o vento, ou de Antares, de *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo; da Macondo, de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez; e da Comala, de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, Satolep surge como zona fronteiriça entre o local e o global, o dentro e o fora, o tempo e o espaço, através da representação da imagem geo-histórica do pampa e da cidade. Pageaux chama essa busca de um modelo no espaço-tempo urbano de “complexo de Ítaca”, que significa “fazer com que um lugar se torne, subitamente, um lugar exemplar, pela força do verbo e da imaginação, pelo recurso ao mito” (id., p.152). Contudo, a cidade-mito, em *Satolep*, é também a cidade-representada de Pelotas, transformada pelos símbolos míticos do espelho, do duplo e da água.

Satolep como cronotopo literário e fotográfico

O segundo romance de Vitor Ramil, *Satolep*, conserva com o primeiro algumas similaridades. Como em *Pequod* (2003), a narrativa possui um narrador-personagem em contato com a cidade imaginária Satolep, representação simbólica que atua como jogo de espelhos distorcidos com a cidade real Pelotas, situada no interior do Rio Grande do Sul – cidade natal do escritor. Ambas as narrativas estão emaranhadas em relações familiares, construídas por um tempo fragmentário e sem preocupação cronológica, em uma rede intertextual formada pela imersão de diversos textos na estrutura dos romances. Em *Pequod*, a narrativa dialoga com *Moby-Dick*, de Herman Melville, seu intertexto principal; em *Satolep*, com *Contos gauchescos* e *Lendas do sul*, de Simões Lopes Neto.

Narrativa e cidade estão circunscritas à estrutura fotográfica de *Satolep*, fato que auxilia na formação do caráter simbólico e circular do romance. Luciana Rassier afirma que

as fotografias do “Grande Círculo”, de caráter documental, mostrariam a faceta real, pública (...) da cidade, ao passo que seus respectivos textos, transcendendo a presença pictórica, preparariam o observador ao que de pessoal, íntimo e transcendental” (2008, p. 202-3)

Para a autora, as imagens fotográficas e os textos são caminhos que levam o protagonista a percorrer e redescobrir “as ruas da cidade ao mesmo tempo em que revisita e escruta, numa viagem ao interior de si mesmo, os meandros mais recônditos de sua alma” (id., p. 203). Graças à relação circular estabelecida entre espaço urbano, tempo e linguagens – perceptível desde a primeira foto até o último dos vinte e oito textos gravados em itálico, sobre o fundo preto – a narrativa é a representação da busca

universal do homem por sua origem perdida. No centro desse refazer-se incessante, está o fotógrafo Selbor, que vive uma série de “coincidências”, de repetições e projeções espelhares, de enquadramentos geométricos, que oscilam nas ruínas espaço-temporais da cidade como uma escaiola.

As relações cronotópicas estabelecidas pelo romance estão também nos percursos traçados pelo protagonista e no modo como ele consegue, através dos caminhos percorridos, “encontrar o universal no coração do singular e o eterno naquilo que é dado como limitado” (Carpentier, 1983, p. 230). Pela preocupação em dizer o espaço através do tempo, encontramos em *Satolep* uma estreita relação com a tradição romanesca latino-americana. “Dizer o espaço é a tarefa primordial do escritor hispano-americano em meados do século XX”, afirma Pageaux (2011a, p. 152). E poderíamos acrescentar que continua sendo o horizonte de muitos escritores latino-americanos do século XXI – para incluirmos a produção romanesca brasileira da atualidade –, principalmente no que tange o “dizer a cidade”, seja visualizada através de uma atmosfera mítica, cotidiana ou *noire*.

Através do labirinto geométrico da *Satolep* fotografada e narrada, temos a expressão da ambiguidade recorrente à romanesca contemporânea, que se faz tempo sem deixar de ser espaço, que se faz processo sem deixar de ser fragmento e instante. Nesse sentido, a figura do mosaico colabora com a construção cronotópica do romance de Ramil: “no calçamento perfeito” e no “traçado rigoroso” das ruas “sem árvores, tão áridas, tão nuas” (2008, p. 25 e p. 139); nas “pedras regulares rejuntadas sobre luz, silêncio, água e verdor” (p. 70); nos ladrilhos hidráulicos que revestem “o interior das casas” (p. 26); nos “rios simétricos” que correm, em tempos de chuva, nas ruas da cidade, “construída numa zona de alagados” (p. 27); nas escaiolas, “esse tipo de revestimento, engenhosa simulação do mármore”, com “desenhos feitos de geometria e erro”, que “flui como água” (p. 72); no enquadramento delimitado pela câmera, em sua busca incessante pelo “aprender a ver” (p. 93); no frio que, assim como a milonga, “geometriza as coisas” (p. 85 e 89); na simetria dos fatos, com seus respectivos duplos, nas visões de “*Satolep* em ruínas” (p. 8); na simbiose entre a cidade e seus habitantes, “cubos que se engendram mutuamente” (p. 112); na ambígua simetria vida, “onde a assimetria se esconde e se afirma” (p. 120); pela “*Satolep* revelada na radicalidade dos ângulos retos” e geradora de “espelhismos”, de seu “próprio délibáb” (p. 91, 221-2); no “grande círculo”, projetado pelo fotógrafo (p. 219) para ser montado em “torno do chafariz”, “Fonte das Nereidas” (p. 222), situado no Jardim Central e no Nepal, em sintonia com os espelhos projetados pelos contos borgeanos; nas linhas dos prédios e do caminhos dos bondes, nas janelas, nos pilares e nas vidraças simétricas de prédios como o

internato, o Banco de Satolep, o Mercado Pùblico e o Centro Republicano; nas fachadas das casas em encontro com as calçadas e as esquinas, na torre hexagonal; enfim, na geometria das “revelações e ampliações” (p. 108) fotográficas, que fazem ressurgir tempos e espaços em meio à umidade e às sombras do laboratório.

São várias as faces do tempo-espacô representadas pelo romance. Além dos elementos simbólicos presentes, que contribuem à plasticidade das imagens, como as já referidas geometrias vinculadas aos espelhismos, temos os símbolos da casa e dos elementos da natureza, em especial a água, que acompanham todo o fazer narrativo. Chevalier e Gheerbrant veem a casa como representação do centro do universo e do ciclo solar e a manifestação do espaço (2009, p. 196). A casa também significa o ser interior e os estados da alma, apresentando-se como símbolo do feminino, da proteção e do refúgio maternos (Bachelard, 2003, p. 197). Dentre as fotos reproduzidas sobre o fundo negro nas páginas de *Satolep*, há duas dezenas de imagens que fixam o olhar do leitor sobre o espaço vivo da cidade. A primeira e a última são símbolos específicos da casa materna, disposição que também nos remete à conotação circular da casa, núcleo e universo, origem e destino agregados. Seja da perspectiva interior ou exterior, aérea ou terrestre, pública ou privada, individual ou coletiva, iluminada ou sombria, esse elemento se une a outros símbolos da cidade e da natureza, como podemos observar no texto que acompanha a décima segunda fotografia do romance:

Ele olhou a rua, depois de tanto tempo. A quantidade de luz nas calçadas era a mesma que penetrava pelas frinchas das janelas ainda fechadas. A extensão da rua, cujos limites não divisava era inferior à distância entre as extremidades de uma tábua corrida do menor dos aposentos. Todas as pedras do calçamento não cobriam a superfície de musgos no canteiro do jardim interno. Às suas costas, a casa vibrava como um infinito pulmão. Que atmosfera poderia saciá-la? O aperto do mundo extraiu-lhe a pergunta de sempre: “Em que quarto tudo se perdeu?” (Ramil, 2008, p. 97).

Casa-pulmão, que respira a luz da cidade e as sombras daqueles que a habitam; casa-quarto, onde a dor da mãe do narrador continua confinada através da memória (p. 170); casa-ruína, que encerra a desagregação familiar e a solidão individual (p. 142); casa-ilha, separada do mundo pela inundação, pelo isolamento e pelo silêncio ensurdecedor (p. 174); casa-relógio, em cujo interior ressoa a música do tempo (p. 217): todas essas construções são representações dos estados da alma do narrador, que

busca reencontrar pelos espaços da cidade e da mente um tempo que se perdeu: “*Foi por aí que eu perdi, foi por aí que eu perdi*”, repete o narrador, “imerso nas palavras de João Simões e na lenda do Negrinho do Pastoreio” (p. 172), na tentativa de encontrar o passado e a si mesmo, para, assim “aprender a ver” (p. 93) além do enquadramento fotográfico.

Uma importante face do tempo-espacó está nos símbolos da natureza: água, terra, fogo e ar. Tais símbolos constituem uma espécie de circularidade, tanto pela recorrência quanto pela forma como estão articulados na narrativa. Entre eles, a água é a que possui abrangência maior, ora unida ao ar gelado e úmido dos espaços sulinos do mês de junho, início e fim temporal do percurso do narrador; ora em contraste com o fogo do sol e da lata de álcool, a aquecer a cidade e a casa; ora contida na terra alagada pela enchente e nos “efeitos do céu duplicado”, que remetem o narrador à geometria das escaiolas e dos espelhos (p. 198). Bachelard percebe nesse elemento a relação com a maternidade, a imaginação poética, e a junção da vida com a morte: “Onde está o real, no céu ou no fundo das águas?” (1997, p. 51), indaga, remetendo-nos ao jogo de espelhos produzido por esse elemento, que é tão bem representado em *Satolep* e no qual também está o jogo entre imaginação e realidade. As sensações do narrador em transe frente à terra alagada são mais íntimas do que a de um fotógrafo-spectador, pois a inundação gera um processo de “aprofundamento físico na cidade” e provoca novos olhares sobre o tempo-espacó nela presentes: “mais do que chegando, eu me via sendo absorvido por Satolep junto com toda aquela água” (Ramil, 2008, p. 201), confessa Selbor, em seu mergulho nas profundezas do rio de Heráclito. O filósofo grego é referência intertextual ao longo da narrativa, e sua presença agrrega a dissolução do tempo no espaço através da imagem do rio, cujas águas se encontram e fluem através dos seres. Além disso, a sensação de orfandade daquele que não tem coragem de se aproximar da casa materna leva-o à buscar a força feminina através das águas, símbolo também da renovação: “O mundo inteiro quer a renovação. A imaginação material dramatiza o mundo em profundidade. Encontra na profundidade das substâncias todos os símbolos da vida humana íntima” (Bachelard, 1997, p. 155).

Na fala de Cubano, está contida a relação entre a água e as simetrias de uma cidade assimétrica: “Esta cidade foi construída em uma zona de alagados. Quando chove muito as ruas viram rios simétricos. Cada fachada, poste ou monumento passa a ser parte de sua flora rebuscada. As chuvas são frequentes, a umidade é das maiores que há” (Ramil, 2008, p. 27). Tal fato é vivificado algum tempo depois pelas chuvas que iniciam com o “cheiro de terra molhada”, passam a uma “grande tempestade cinematográfica”, com “nuvens de raios a iluminar todo o horizonte”,

transformam-se em uma enchente visualizada ao longo de dias, de dentro da “casa na planície” (p. 161).

Já o elemento “fogo” nos remete ao tempo interior, psicológico, mas também ao tempo circular da natureza, ambos vividos com intensidade pelo protagonista. “O mundo me queimava. Há quanto tempo eu estava naquela cidade?” (p. 11), questiona Selbor em suas divagações que subvertem a ordem lógica das do mundo. Por ele, espaço e tempo escorrem e fundem-se, passando um pelo outro assim como as estações que passam e retornam eternamente.

Eu me perguntava pelas estações do Sul, por minhas próprias estações. Pensava que as tivera um dia. Ultimamente, eu, as estações e os lugares parecíamos sempre os mesmos. (...) Quando eu era criança, as marcas de umidade demoravam a passar. Satolep demorava a passar. Eu temia que não passasse nunca. Para que passasse, eu a deixaria para trás como se ela nunca houvesse existido. Mas agora, tantos anos e lugares depois, em sons de charretes, palavras, perfume de damas-da-noite, alguns casarões, algumas noites, coisas indistintas, lá estava ela outra vez, como algo de que eu necessitasse. Satolep ainda não passara. Com ela, meu temor de que não passasse. Eu, criança, mais rápido que o tempo, também ainda não passara. (id.)

Tempo e espaço ardem na alma do narrador e, como o fogo, provocam um jogo de luzes e sombras apreendido nos recursos fotográficos circunscritos à narrativa. “Tudo era manifestação da luz” (p. 213), explica Selbor, para justificar a sua própria ambiguidade. Em outro momento, à beira da lareira, a luz também é elemento que ilumina seus pensamentos a respeito de sua relação conflituosa com o tempo:

Eu tinha a sensação de estar há muito tempo em Satolep, mas acabara de chegar. Era a minha segunda noite na cidade, a primeira em minha casa. O céu estava límpido estrelado. A cerração de ontem parecia recordação de outro inverno. E fazia muito mais frio. Eu e o Cubano voltamos a entrar, abrimos uma garrafa de vinho e nos sentamos no chão, junto à lareira. Ele e João Simões eram, sem dúvida, os responsáveis por aquela minha estranha percepção do tempo. Sua companhia tinha surtido o efeito da passagem de mil dias. “Estive de aniversário ontem. Trinta anos”, contei. “Mesmo?”, ele se espantou. “E a sensação de que já estou prestes a completar trinta e um, tal a velocidade e intensidade com que tudo está se passando comigo.” “Sinal de que o senhor, de fato, não está se dando tempo. Ou terá andado pela voragem do meu mosaico? Seja como

for, meus parabéns. Trinta anos é uma excelente idade para fazer-se e deixar-se fazer". (p. 78)

O tempo é elemento agregador e destruidor no romance de Ramil. Ele é expresso pelos quatro elementos da natureza e na relação que estes estabelecem com o espaço da cidade. Às vezes, repleto de ironia, às vezes de nostalgia, o tempo escoa como água pela mente das personagens, fazendo-as perder qualquer relação com a cronologia: "Imagens do que eu vivera fluíam sua realidade no que eu vivia feito água que me escorresse entre os dedos sem molhar. A essa presença ausente, o tempo opunha com ironia infinita a evidência inelutável de uma chuva que logo desceria sobre minha carne triste" (p. 162). Em *Satolep*, ele assume a força do vento minuano, que percorre o sul gaúcho sem piedade e, com isso, conecta-se ao elemento "ar", que carrega consigo o frio e a umidade do inverno. Assim como o fogo, o ar é um elemento ativo e masculino dentro das cosmonônias tradicionais e, associado ao vento, representa a expansão do mundo; a face invisível, íntima, de comunicação entre a terra e o céu. Por isso, é símbolo do mundo interior e da liberdade (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 68). O narrador de *Satolep* evoca o estado gasoso da memória – que se faz tempo e espaço, misturando fatos para torná-los "uma só substância", "um sentimento em consolidação, "nuvem em pedra" a fluir na mesma direção (Ramil, 2008, p. 131).

Terra e ar são aproximados pela junção das imagens "pedra e nuvem", que manifestam a circularidade entre o real e o imaginado na obra de Ramil: "Nascer pedra e morrer nuvem? Nascer nuvem e morrer pedra? Trinta anos. Soprei velinhas imaginárias, e minha alma revoluteou diante de mim" (p. 8); "via-me como o meio-fio, de quando em quando iluminado na cerração, nascendo nuvem e morrendo pedra" (p. 46); "um caminho de nuvem aberto em meus caminhos de pedra, consequência de uma abstração intensa e desimpedida que se mostraria duradoura" (p. 232); "os caminhos de nuvem passam a se confundir com os caminhos de pedra" (p. 240), "a emoção me abriu um caminho diferente, entre pedra e nuvem" (p. 272); e "ao completarmos trinta anos somos então como o meio-fio, cão de pedra e de nuvem, granito reluzente, vapor luminoso, nascendo e morrendo indefinidamente" (p. 34). Frases e expressões vinculadas a ambos os elementos retomam a valorização do estado interior da personagem, que provoca a distensão do tempo pelos espaços da mente e a consequente complexidade cronotópica.

Uma verdadeira poética do tempo-espacó toma forma no romance, que se constitui como uma espécie de mandala jungiana, na qual estão dispostos elementos cronotópicos, simbólicos, intertextuais e imagéticos em

confluência dinâmica dentro da atmosfera urbana. Os elementos natureza corroboram à circularidade do tempo e dos espaços, que se repetem nas palavras e na memória do narrador, nos enquadramentos fotográficos e nos labirintos da cidade. Exemplo disso são as projeções fotográficas: as fotos selecionadas para o “Grande Círculo” replicam-se ao longo do romance, reaparecendo pelo recurso da “marca-d’água”. Também as palavras atuam como projeções das coisas e da vida, ampliando os efeitos fotográficos:

Se há pouco lamentei serem minhas palavras não as coisas e a vida, mas apenas palavras sobre as coisas e a vida, lamento-me agora ainda mais, pois estou falando de uma fase em que as coisas e a vida eram o que eram as palavras que a cada tanto eu tirava da pasta para ler, houvesse nelas ficção ou realidade — ou, o que mais frequente, as duas juntas, confundindo-se e até redefinindo-se mutuamente. (Ramil, 2008, p. 240-1)

A circularidade da narrativa é observada pelo próprio narrador de diferentes formas. Na chegada a Satolep, seu aniversário de trinta anos é como um círculo que se fecha e outro que se abre: “Fechar o círculo dos trinta anos talvez fosse menos percorrer o trecho que faltava à minha frente do que retomar o que ficara em aberto” (p. 20). Ao estar em si e em seu retorno, Selbor dá uma volta no tempo e no espaço: “O meu tempo todo em toda parte. Eu tinha dado uma volta em mim mesmo” (p. 161). O círculo temporal transporta-o para a infância, unida ao presente através do corpo — realidade e ilusão — que veste novamente a camisa molhada: “Melhor imaginar que a minha primeira camisa — estando ela dentro d’água e sendo a água parte de mim — colava-se outra vez ao meu corpo, iludindo-me assim com uma sensação de unidade na umidade” (p. 178). A circularidade presente nos pensamentos, nos atos e nas palavras do protagonista é também marca da natureza e de seus símbolos. Mesmo a paisagem essencialmente urbana de Satolep não deixa de extravasar a natureza que age vigorosamente no individual e no coletivo, como percebemos a seguir: “Ora, francamente”, interveio Cubano, “essa água não está parada. A natureza dissimula. Frio esquenta, quente esfria, úmido seca, seco umedece. A natureza não descansa nunca. A água parada é só aparênciâ” (p. 190).

Todos os elementos dessa grande mandala crontópica que forma o romance de Vitor Ramil possuem uma plasticidade de grande intensidade e, para destacar tal encontro entre texto e imagem, o romance não é feito apenas de palavras, mas de fotografias. Por elas, luzes e sombras percorrem, em preto e branco, os contrastes da cidade, do indivíduo e do próprio romance, tão aberto quanto ambíguo.

Intertextualidades

Quanto Pageaux visita a *Poética do espaço*, de Bachelard, para fundamentar-se nos estudos de Fernand Braudel sobre história, suas considerações partem da geopoética e da geo-história para chegar a uma geocrítica, pela qual a análise das relações entre literatura e geografia se constitui pela reflexão histórica, social e cultural; poética ou formal; imaginária ou simbólica (Pageaux, 2011b, p. 80). Tais possibilidades de análise sugerem não apenas a noção geográfica de espaço, mas uma dimensão mais abrangente, pois Pageaux vê na geocrítica, na geopoética e na geossimbólica três níveis de análise dos espaços na e pela literatura. Assim, a literatura “geográfica” não pode estar limitada ao estudo dos espaços reais, e sim aos espaços imaginados. Isso porque as realidades geográficas são revestidas culturalmente e formam um universo imaginário a ser (re)descoberto. Portanto, é pelo imaginário que o diálogo entre geografia e a literatura precisa ser estabelecido. Cada sociedade possui real e imaginário entrelaçados, e a literatura é uma das formas artísticas para compreender esse entrelaçamento.

A análise do espaço (inter)textual do romance de Ramil leva-nos às relações entre literatura e fotografia, aos espaços geo-históricos e geossimbólicos formados pelos (des)encontros entre o narrador-protagonista e a cidade a ser resgatada tanto pela vivência quanto pela memória. Através de uma soma de intertextos diversos, a formar um verdadeiro mosaico, *Satolep* vai-se construindo palavra após palavra, como os ladrilhos hidráulicos da cidade. É assim que percebemos a criação de uma geopoética do romance, no qual a poesia do lugar vivificado invade a narrativa, e, para isso, os intertextos assumem valor excepcional.

Um importante intertexto de *Satolep* figura-se nos livros da personagem João Simões, a segunda com quem o protagonista conversa ao chegar à cidade e a quem este faz referência por todo o romance. O jornalista de cinquenta e um anos, que vem a falecer dias depois da chegada do narrador-viajante, configura-se como duplo literário do escritor pelotense Simões Lopes Neto, falecido em junho de 1916, autor de *Contos gauchescos* e *Lendas do sul*. As referências às lendas são recorrentes no texto, assim como as palavras do amigo de Selbor que, do mesmo modo que Cubano, atua como elemento decisivo para a permanência do fotógrafo na cidade e o consequente desencadeamento de seu processo de autoconhecimento. Nessa trama de textos e intertextos, o romance vai sendo construído à medida que Selbor apresenta, no relato feito à junta médica que o observa, os falares enredados daqueles que passaram por seus caminhos “de pedra e

nuvem". Nesse emaranhado textual, *Satolep* é construído como um todo complexo e ambíguo – a começar pelo título, que nos remete ao duplo e aos espelhismos borgeanos. "As coisas eram as coisas por detrás das coisas", em um jogo infinito de espelhos (Ramil, 2008, p. 213).

Pelo romance, Vitor Ramil dialoga com seus antecessores, como Jorge Luis Borges e Simões Lopes Neto, mas não deixa de lado o contato intertextual com seus próprios textos, prosaicos e poéticos. No imaginário geográfico de *Satolep* residem elementos da *Estética do frio* (2004), que problematiza a constituição identitária do gaúcho e a relação que este possui com o sul, seu clima, sua cultura. Também em suas canções – principalmente nas milongas – o romancista dialoga com o compositor, o músico e o ensaísta. Tal diálogo fica claro nas conversas que Selbor estabelece com os recém-amigos, em seus primeiros dias na cidade: João Simões, Cubano e Compositor. Por essas relações intertextuais, a realidade torna-se espaço de imaginação literária e de reescrita do mundo, o que nos leva à geocrítica, pela qual "a espacialidade reveste toda cultura" (Pageaux, 2011b, p. 82). Nessa relação complexa e viva, a milonga assume força, pois representa, juntamente ao frio sulino, "a vastidão de campo e céu" que contém silêncios e vazios (Ramil, 2004, p. 22) e nos leva a propriedades estéticas perseguidas com clareza em seus projetos literários e musicais: "rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza, melancolia" (id., p. 23).

Dentro da geossimbólica descrita por Pageaux, há um universo infinito de elementos que se comunicam com indivíduo e sociedade dentro dos planos diacrônicos (temporais) e sincrônicos (espaciais). Entre eles, o duplo é um recurso simbólico presente no imaginário coletivo universal, que corrobora com a descoberta dos planos individual e coletivo, ou melhor, com a percepção do eu através do outro. A incidência do duplo na literatura faz-se de muitas formas: seja pela presença do sósia, da presença familiar, principalmente através de gêmeos ou da morte; seja pela presença de objetos replicadores da realidade, como o espelho, a fotografia e o autorretrato; seja por elementos ou fenômenos da natureza, como o eco, a água e a sombra. Em *Satolep*, três dessas possibilidades são recorrentes do início ao fim da narrativa: a água, o espelho e a fotografia.

A fotografia é um importante instrumento de incidência do duplo na literatura contemporânea, pois se trata da fixação da imagem no papel pela técnica de exposição da luz em um determinado espaço. Na fotografia, o eu da memória pode visualizar-se enquanto outro a ser refletido e rememorado. Pela preservação da imagem – ou melhor, da *persona* ou máscara – em determinado tempo e espaço, é possível a transposição do eu diacronicamente, tendo em vista que a fotografia possui a capacidade de capturar o tempo e aprisioná-lo em determinado espaço, geralmente

um pedaço de papel. Para Susan Sontag (2004), tal como na caverna de Platão, os indivíduos da sociedade contemporânea visualizam a realidade através de imagens da “verdade” – as quais são oferecidas por uma série de recursos, entre eles o fotográfico. Pageaux salienta que as fotografias representam espaços no romance, pois trazem, como os mapas, indicações de caminhos representados por meio de enquadramentos (2011b, p. 90).

Enquanto arte de massa, a fotografia, ao longo de quase dois séculos de existência, tornou-se elemento indispensável ao registro da vida familiar no mundo tecnológico. “A fotografia se torna um rito em família exatamente quando, nos países em industrialização na Europa e na América, a própria instituição da família começa a sofrer uma reformulação radical” (Sontag, 2004, p. 19). Assim, ela acaba por assumir a responsabilidade de perpetuar a ilusão de permanência em uma sociedade com valores em vias de extinção. A imagem da crônica familiar trazida pela fotografia, que adentra os lares e capta um instante individual ou coletivo pelo olhar do fotógrafo, traz a ilusão de posse de um tempo-espacó que escorre. Traz também o *souvenir* de uma vida através da imagem que se transforma em história imaginada pela mente daquele que a observa. A foto traz consigo, portanto, a ilusão da imortalidade, já que com ela pessoas, tempos, espaços e fatos persistem na memória, mesmo que não mais sejam observáveis na realidade.

A fotografia dá a entender que conhecemos o mundo se o aceitarmos tal como a câmera o registra. Mas isso é o contrário de compreender, que parte de não aceitar o mundo tal como ele aparenta ser. Toda a possibilidade de compreensão está enraizada na capacidade de dizer não. Estritamente falando, nunca se compreende nada a partir de uma foto. É claro, as fotos preenchem lacunas em nossas imagens mentais do presente e do passado. (Sontag, 2004, p. 33)

A ilusão fotográfica advém da impressão de elucidação que a imagem produz na imaginação. Esse “preencher lacunas” oferece ao espectador a sensação de completude quando, à sua frente, há nada mais que um fragmento de tempo-espacó. “Com a fotografia, ocorreu uma sensação de vitória contra um dos fenômenos mais misteriosos da vida: o tempo” (Fonseca; Sousa, 2008, p. 151). Em *Satolep*, o tempo é expresso por uma série de instantes interligados e sobrepostos, que formam a sensação de duração e retomam a perspectiva bachelardiana do tempo. Para Bachelard, a duração do tempo só pode ser observada pelos instantes: “Ela é uma poeira de instantes, ou melhor, um grupo de pontos que um fenômeno de perspectiva solidariza de forma mais ou menos estreita” (Bachelard, 2007, p. 37). Dessa forma, as fotografias que tecem a teia do romance são símbolos

desses instantes entrelaçados, que possibilitam a duração do romance. O narrador é elemento fundamental nessa inter-relação, já que “o ser é um lugar de ressonância para o ritmo dos instantes e, como tal, poder-se-ia dizer que ele tem um passado como se diz que um eco tem uma voz. Mas esse passado não passa de um hábito presente, e esse estado presente do passado é ainda uma metáfora” (id., p. 55).

As fotografias distribuídas ao longo de *Satolep* são intertextos que interferem no corpo textual do romance e modificam profundamente sua composição cronotópica. Laurent Jenny afirma que os intertextos semeiam “o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico” (Jenny, 1979, p. 21), fazem estalar a linearidade do texto e geram o lugar de uma alternativa, pois o leitor pode passar por elas e prosseguir a leitura ou debruçar-se sobre cada uma em busca de pistas sobre o romance. A intertextualidade, portanto, liga-se diretamente com a dimensão espaço-corporal, pois seu desafio é “fazer caber vários textos num só, sem que se destruam mutuamente, e sem que o intertexto (...) se estilhaçe como totalidade estruturada” (id., p. 23). Enquanto intertextos, as fotografias promovem uma relação harmônica e complementar em *Satolep*. Sem as fotografias, a narrativa não teria o mesmo curso nem a mesma compreensão, pois é essa relação intertextual que a torna um rico mosaico de sensações e reflexões represadas no espaço-tempo romanesco.

“Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo” (Sontag, 2004, p. 28). Eis a diferença essencial entre a fotografia e romance: aquela se refere à captação do instante, enquanto este apreende todo um fluxo temporal em seu interior. Quando o romance contém uma estrutura estética contrária a ele, como a fotografia, podemos observar com clareza a sua natureza ambígua.

O narrador de *Satolep* possui a melancolia de quem comprehende que as fotos que chegam a suas mãos são mortes, mais do que recordações. Melancolia daquele que possui consigo testemunhos de uma vida em dissolução, de um espaço-tempo não mais reconhecido. “As fotos fornecem um testemunho” (id., p. 16), o que dá ao leitor uma nova perspectiva de olhar a realidade imaginada pelo romance. “A foto em um livro é, obviamente, a imagem de uma imagem” (id., p. 15). Na representação dessa imagem capturada pela câmera, há uma escolha prévia de disposição, tamanho e coloração das fotos que interfere no olhar do leitor. Em *Satolep*, as imagens fotográficas obedecem à (i)lógica do fluxo narrativo estabelecido pelos textos da pasta capturada pelo fotógrafo, a qual reúne uma série de olhares acerca de uma mesma realidade. A fotografia opera justamente no trabalho

de registro do real através do olhar. “A transformação do real pelo olhar, o olho do transeunte, é indissociável do trabalho da escrita operada pelo viajante quando este é um autêntico escritor” (Pageaux, 2011b, p. 89). O narrador-viajante de *Satolep* percorre espaços da cidade da infância, mas possui em sua memória fotos mentais de outros espaços dotados de sentido. Essas imagens contribuem à cumplicidade do narrador com o que é fotografado e à morte que cada foto representa:

Fotografar pessoas é violá-las, aovê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera, é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado — um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada. (Sontag, 2004, p. 25)

A arte fotográfica auxilia na consolidação do imaginário histórico, social, cultural e geográfico pela arte. Sua matéria é espacial, mas sua essência é temporal pelo fato de que sua magia reside justamente na preservação do instante-tempo. Como um mapa, porém mais enigmática que os recursos cartográficos, ela oferece caminhos de análise para quem investiga as múltiplas dimensões do humano através de seu imaginário. As relações entre literatura e fotografia em *Satolep* contribuem à percepção da complexidade cronotópica presente na literatura contemporânea.

Considerações finais

Fuentes (2007) considera que não é mais possível pensar a literatura fora de seus processos históricos planetários. A literatura está inserida nesses processos e somente integrada a eles pode ser visualizada. Tal integração repercute não apenas nos estudos de teoria e crítica literária, mas na construção do romance pelo autor e nas possibilidades de compreensão do texto literário pelo leitor.

A geografia do romance nos diz que nossa humanidade não vive na gelada abstração do separado, mas no latejo cálido de uma variedade infernal que nos diz: Não somos ainda. Estamos sendo.

Essa voz nos questiona, chega até nós de muito longe, mas também de muito dentro de nós mesmos. É a voz de nossa própria humanidade revelada nas fronteiras esquecidas da consciência. Provém de tempos múltiplos e de espaços longínquos. (Fuentes, 2007, p. 189)

Tempo e espaço em intersecção: é isso que temos observado nas artes, amplificadas pelos reflexos da modernidade e pelo caráter aberto do ro-

mance. A arte tem necessidade de instruir-se sobre reflexos, a música tem necessidade de instruir-se sobre ecos (Bachelard, 1997, p. 200). Feito de arte musical, literária e fotográfica, *Satolep* é uma soma de ecos e reflexos entrecruzados através do tempo-espacô.

A incidência da fotografia na literatura contemporânea ocidental pode ser reconhecida através de exemplos diversos: Milton Hatoum, de *Relato de um certo Oriente*; Critóvão Tezza, de *O fotógrafo*; Bernardo Carvalho, de *Nove noites*; Chico Buarque, de *Benjamim*; Paulo Lins, de *Cidade de Deus*; Cortázar, de *As armas secretas*; Borges, de inúmeros contos que exploram o duplo, os espelhos, o jogo de simulacros, os labirintos e que, com isso, transfiguram a realidade através de imagens. A fotografia surge, no romance contemporâneo, como possibilidade de preservação da memória; mais do que isso, como resistência à destruição do passado pela dissolução de hábitos e valores contidos na paisagem de um tempo em ruínas. A fotografia como ruína, por outro lado, aponta a dissolução do tempo; sua função estética repercute na tentativa artística, conectada a outras fontes literárias, de “dizer o mundo”, seja para afirmá-lo, problematizá-lo ou negá-lo. O romance, como a fotografia, busca uma linguagem própria para dizer o tempo pelo espaço, mas, diferentemente dela, diz também o espaço através do tempo. “Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também se proliferam e se bifurcam”, destaca Borges, ao mencionar as contradições do romance de Ts’ui Pen e do gênero romanesco como um todo (1998, p. 531).

Fotografia e literatura encarregam-se da missão de dizer o tempo-espacô em *Satolep*. Percorrem as ruas da cidade através das imagens cronotópicas captadas em sua tentativa de registro, representação e transfiguração. Contudo, “a compulsiva teimosia pela apreensão do real, por mais que tente positivá-lo, não impede que ele escape” (Dias, 2005). Isso porque tanto a literatura quanto a fotografia oferecem não a apreensão do tempo, mas a ilusão imagética em meio a dimensões cronotópicas. O tempo-espacô da imagem torna convergentes literatura e fotografia. “A foto é uma fatia de espaço bem como de tempo” (Sontag, 2004, p. 33), enquanto, o romance expressa imagens da vida em processo, de modo que “o tempo se derrama no espaço e flui por ele” (Bakhtin, 1990, p. 350).

“O romance nasce do triunfo da prosa do mundo”, adverte Magris, ao se utilizar da expressão hegeliana. É o gênero literário por excelência da transformação, pois “representa o indivíduo na prosa do mundo” (Magris, 2009). Face à ilusão, ao desencantamento e à fragmentação do mundo, o romance vive o prosaico a que o mundo moderno foi submetido, através de sua natureza inconstante, ambígua e crítica. Nesse sentido,

romance de Ramil busca, na melancolia do espaço-tempo subjacente ao pampa gaúcho, expressão estética para questões universais aludidas pela arte contemporânea, como a imagem individual do deslocamento e da solidão frente a um coletivo espaço-temporal.

Fotografia e literatura são expressões artísticas de um mundo em crise. “A linguagem, para expressar essa era da fragmentação e da instantaneidade, demonstra ser aquela que recorre a todos os tipos de possibilidades, inclusive a do silêncio” (Fonseca; Sousa, 2008, p. 156), pois traz às gerações vindouras a ilusão de apreensão do instante e da realidade pela imagem silenciosamente representada. Ao constituir-se como um mosaico feito de fragmentos de vidas, capturadas ora pictoricamente, ora pela memória da infância, ora por palavras e silêncios, *Satolep* aproxima-se da *durée* analisada por Bergson e, ao mesmo tempo, do instante imortalizado por Bachelard, pois, com esse romance, a literatura caminha lado a lado com a fotografia para dizer o mundo e perceber suas transformações dentro da esfera individual. *Satolep* é um espaço em que o tempo também chegou à quarta dimensão.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail (1990). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2.ed. São Paulo: Hucitec/Unesp.
- _____. (2003). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BARBOSA, Elyana (1995). “Espaço-tempo e poder-saber: uma nova episteme? (Foucault e Bachelard)”. *Tempo Social: revista de sociologia*. São Paulo: USP. v. 7, out. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v0712/episteme.pdf>>. Acesso em: 28 jul.2011.
- BERGSON, Henri (2006). *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- BACHELARD, Gaston (1997). *A água e dos sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2007). *A intuição do instante*. Campinas: Verus.
- _____. (2003). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BORGES, Jorge Luiz (1998). *Obra completa*. São Paulo: Globo v. 1.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2009). *Dicionário de símbolos*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- CARPENTIER, Alejo (1983). *Chroniques*. Paris: Gallimard.
- DIAS, Ângela Maria (2005). “As cenas da crueldade: ficção brasileira contemporânea e experiência urbana”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*-Brasília: UnB. n. 26. jul./dez.
- FONSECA, Pedro C. L.; SOUSA, Fábio d'Abadia de (2008). “Literatura e fotografia: o anseio pela apreensão do instante”. *Signótica*, v. 20, n. 1, jan./

- jun. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/5116>>. Acesso em: 31 jul. 2011.
- FUENTES, Carlos (2007). *Geografia do romance*. Rio de Janeiro: Rocco.
- JENNY, Laurent (1979). "A estratégia da forma". *Poétique*. Coimbra: Almedina. n. 27.
- MAGRIS, Claudio (2009). "O romance é concebível sem o mundo moderno?" In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify.
- MORETTI, Franco (Org.) (2006). *The novel*. Princeton: Princeton University Press. v. 1.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (2011a). "Espaços do imaginário americano e literatura mundial: região, nação, continente". In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise A.; UMBACH, Rosani Ketzer (Orgs.). *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen: URI. São Paulo/Santa Maria: Hucitec/UFSM.
- _____. (2011b). "Diálogos entre comparatismo e ciências humanas e sociais: História, Geografia, Antropologia". In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise A.; UMBACH, Rosani Ketzer (Orgs.). *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen: URI. São Paulo/Santa Maria: Hucitec/UFSM.
- RAMIL, Vitor (2004). *A estética do frio*: conferência de Genebra. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- _____. (2003). *Pequod*. Pelotas: Arte e Ciência.
- _____. (2008). *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify.
- RASSIER, Luciana Wrege (2008). "De Pequod a Satolep: identidades em jogo na obra de Vitor Ramil". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: UnB. n. 32. jul./dez. Disponível em: <<http://www.red.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2007/1586>>. Acesso em: 29 jul. 2011.
- SONTAG, Susan (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VERUNSCHK, Micheliny (2007). "A literatura e o labirinto do tempo: como se dá a convergência de tempos e espaços na literatura mundial". *Continuum Itaú Cultural: tempo da arte, arte do tempo*. n. 1, jul. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000451.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2011.

Recebido em agosto de 2011.

Aprovado em outubro de 2011.

resumo/abstract

Pelas dobras do tempo-espacô: literatura e fotografia em *Satolep*, de Vitor Ramil
Cimara Valim de Melo

Este artigo investiga as relações entre tempo e espaço na literatura contemporânea através da análise do romance *Satolep*, de Vitor Ramil. Para isso, observa sua con-

Cimara Valim de Melo

stituição cronotópica em diálogo com outras esferas artísticas e busca, nas relações que estabelece com a fotografia, matéria para o estudo de suas dimensões simbólicas, geográficas, sociais e históricas.

Palavras-chave: romance contemporâneo, tempo, espaço, fotografia

Between the folds of spacetime: literature and photography in *Satolep*, by Vitor Ramil

Cimara Valim de Melo

This paper investigates the relations between time and space in the contemporary literature through the analysis of the novel *Satolep*, by Vitor Ramil. For that, it views the novel's cronotopic nature in dialogue with other arts and it also searches material for the study of its symbolic, geographic, social and historic dimensions in relations between the novel and the photography.

Key words: contemporary novel, time, space, photography