



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS CAMPINA GRANDE  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE  
DOUTORADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

**WALDÍVIA DE MACÊDO OLIVEIRA**

***ELES ERAM MUITOS CAVALOS – O ROMANCE DUCHAMPIANO DE LUIZ  
RUFFATO***

**CAMPINA GRANDE**

**2020**

**WALDÍVIA DE MACÊDO OLIVEIRA**

***ELES ERAM MUITOS CAVALOS – O ROMANCE DUCHAMPIANO DE LUIZ  
RUFFATO***

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências de requisitos para obtenção do título de Doutor(a).

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Estudos Culturais

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

**CAMPINA GRANDE**

**2020**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

O48e Oliveira, Waldívia de Macêdo.  
Eles eram muitos cavalos – o romance Duchampiano de Luiz Ruffato [manuscrito] / Waldívia de Macêdo Oliveira. - 2020.  
210 p. : il. colorido.  
Digitado.  
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2021.  
"Orientação : Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."  
1. Análise literária. 2. Romance contemporâneo. 3. Multiplicidade. 4. Tragicidade. 5. Realismo. I. Título  
21. ed. CDD 801.95

**WALDÍVIA DE MACÊDO OLIVEIRA**

**ELES ERAM MUITOS CAVALOS – O ROMANCE DUCHAMPIANO DE LUIZ**

**RUFFATO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Literatura e Interculturalidade.

Aprovada em 28/12/ 2020.

**BANCA EXAMINADORA**

*Luciano Barbosa Justino*

---

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba – PPGLI

*Geralda de Medeiros Nóbrega*

---

Profa. Dra. Geralda de Medeiros Nóbrega  
Universidade Estadual da Paraíba – PPGLI

*Antônio Carlos Melo Magalhães*

---

Prof. Dr. Antônio Carlos Magalhães  
Universidade Estadual da Paraíba – PPGLI

*Roniê Rodrigues da Silva*

---

Prof. Dr. Roniê Rodrigues da Silva  
Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN

*Marcelo Medeiros da Silva*

---

Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva  
Universidade Estadual da Paraíba – PPGFP

*Dedico este trabalho a pessoa que sonhou junto comigo, que me viu querer desistir e me incentivou a continuar, a pessoa que acreditou em mim. A quem devo toda coragem, toda força. Pessoa de quem tenho grande orgulho pela maneira como me ensinou a amar, a viver, a levantar das quedas, a persistir. Minha querida mãe, Dorinha. Ela sabe o que é ser mulher, pobre e nordestina e ter que lutar. Esse sonho não é só meu, é dela também. Tenho consciência de que a realização é nossa.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por me permitir vir à vida e à vida eterna, pela sua salvação ser gratuita e individual, por ter me escolhido como filha, não permitindo que eu resvale pelo caminho e nem me perca no meio da grande trajetória da vida.

A meu esposo, Uziel Lima Vasconcelos, que compreendeu toda a minha dedicação a este trabalho, que me acompanhou durante todos os anos da graduação à pós-graduação, sempre solícito, sempre gentil, ajudando e estendendo-me a mão sem nunca reclamar das ausências, um grande companheiro de vida.

A meus pais, que sempre me ajudaram e me deram força para continuar a estudar, especialmente minha mãe, Dorinha Macêdo, pois conheceu, assim como eu, as dificuldades de ser mãe, estudante e profissional ao mesmo tempo.

A meus filhos queridos, Arthur e Alice, em cujos olhos tão brilhantes e sorrisos radiantes encontrei ainda mais força para lutar. Pela paciência e pela compreensão que eles, ainda tão pequenos, sempre tiveram, quando não pude estar com eles, quando não pude assistir às apresentações da escola, quando não deixei fazer barulho porque eu estava estudando. Nasceram de uma mãe estudante e professora e souberam conviver com isso e ainda, sim, ter orgulho dela.

A meu sempre mestre, Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, por acreditar em mim, pela paciência nas orientações, pela palavra sempre assertiva, grande pesquisador por quem tenho grande respeito e admiração, com quem pretendo continuar aprendendo que ser pesquisador só não basta, é preciso ir sempre à luta contra aqueles que nos querem dirimir.

Àquele que primeiro me ensinou o caminho da pesquisa, o Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva, pesquisador de grande destreza, por quem tenho consideração como a um pai, nunca me esquecerei de seus ensinamentos, do compromisso para com a pesquisa, da responsabilidade enquanto profissional, pela sua grande humanidade e pela sua amizade para comigo.

A todo o corpo docente do PPGLI, a todos os colegas da pós-graduação, a todos os funcionários da UEPB. Todos grandes colaboradores deste trabalho. Sem eles, a pesquisa não existiria, cada um é parte dessa construção.

À professora Dr.<sup>a</sup> Geralda Medeiros Nóbrega, pela sua grande sabedoria, paciência e dedicação. A Dr.<sup>a</sup> Elisa Mariana, pela forma diversa de ensinar literatura, pela amizade, por toda a ajuda a mim despendida.

Aos amigos da vida que me acompanharam e entenderam meu afastamento, Simone Chatterji, por tantos favores cedidos, por acolher meus filhos em sua casa sempre que precisei, todos os demais familiares e amigos que de forma direta ou indireta participaram e participam tanto de minha vida acadêmica quanto de minha vida pessoal.

**MEU MUITO OBRIGADA!**

Nem só de pão viverá o homem, mas de toda palavra dita e não dita, de toda cultura, de toda arte.

“A poesia é um discurso republicano; um discurso que é sua própria lei e seu próprio fim, onde todas as partes são cidadãos livres e têm direito a voto” (SCHLEGEL, 1997, p. 30).

“A liberdade não é o saber, mas aquilo que está *depois* do saber.”  
[...] “O fim da atividade artística não é a obra, mas a liberdade.” (PAZ, 2002, p.63-64).

## RESUMO

O trabalho em questão é um estudo sobre o romance *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato (2001/2012). Nosso objetivo é analisar o corpus proposto a partir de elementos da estrutura do fragmento numa reflexão crítica e teórica sob a ótica do *ready-made* duchampiano, localizando algumas linhas da força e do pensamento artístico e estético de uma literatura que foi por muitas vezes questionada no tocante à sua adequada classificação dentro dos gêneros literários estabelecidos até hoje nos diversos modelos e manuais teóricos, os quais originaram questões centrais no interior dos discursos e pesquisa da área, gerando desafios críticos sobre a literatura contemporânea. Partimos da hipótese de que esta obra de Luiz Ruffato encontra-se estabelecida dentro das relações que normatizam o romance experimental contemporâneo. Para tanto, é imprescindível destacar as injunções sociais e políticas inseridas nessa produção literária, por esse motivo, a tese foi dividida em três capítulos distintos que dessem conta da forma e estrutura romanesca dentro de sua relação com o *ready-made* e seu contexto histórico-social. No primeiro capítulo traçamos um caminho sobre o entendimento dos aspectos teóricos do romance em si, a forma experimental dos fragmentos, a multiplicidade que acompanha o fazer literário, embrincando consigo o artístico de sua *poiesis*, como comentários pertinentes da crítica especializada, utilizamo-nos de teóricos como Lukács (2000), Bakhtin (2002) e Harrison (2007) entre outros. No segundo capítulo, a análise e crítica social que o *corpus* de análises traz à pesquisa visto que não basta tratar a literatura fora de seu contexto histórico e social, pois é imprescindível que se aborde a obra em sua complexidade, compreendemos, assim, como a ideia de fragmento engendra a problemática do real, da tragicidade cotidiana concebida no seio da grande metrópole brasileira, do discurso como instância do presente/presentificação do real através do qual os sujeitos são compreendidos e tomados em suas singularidades na esteira de Agamben (1993; 2010), Schollhammer (2009), Resende (2008). No último capítulo, buscamos compreender a criação artística como meio através da qual propostas da política da arte revelam o mundo considerado no romance como histórico do tipo “clássico” e a proposta estética presente em *Eles eram muitos cavalos* a partir de uma leitura vanguardista do século XX e um olhar crítico em direção ao romance do século XXI. Sendo assim, conjuntamente aos fragmentos literários do romance de Ruffato, o trabalho em questão passa pela análise da produção artística do *ready-made* de Duchamp e a pintura cubista com o objetivo principal de identificar a intersecção de artes distintas e momentos estéticos próximos, discutindo à luz de Paz (2002), Sypher (1980) em que se pretendeu chegar a questões decisivas para o pensamento estético contemporâneo, a partir de noções sobre a produção literária do presente, o real e a presentificação e a tragicidade cotidiana da população menos favorecida nos grandes centros urbanos e sua riqueza imaterial, bem como a possibilidade da criação poética de significar o espaço/texto como *ready-made-texto* em uma reflexão crítica sobre o fazer literário.

**Palavras-chave:** Ready-made. Romance contemporâneo. Multiplicidade. Tragicidade. Realismo.

## ABSTRACT

This paper proposes a theoretical and critical reflection on the novel *Eles eram muitos cavalos* by Luiz Ruffato (2001/2012), situating some lines of the strength and artistic and aesthetic thinking of a fragmented literature that was often questioned, denied, rejected in regard to its proper classification within the literary genres established to date in the various models and theoretical manuals, giving rise to central questions within the discourses and generating critical challenges about contemporary literature. Starting from the relations established between Ruffato's novel and the Cubist art, especially Duchamp's *ready-made*. The thesis is divided into three chapters. In the first chapter, we sought to trace a path that covered the conscious understanding of the theoretical aspects of the novel itself, the experimental form of the novel in fragments, the multiplicity that has accompanied the literary making embracing the artistic making of his *poiesis*, as well as pertinent comments from the specialized criticism, we relied on theorists like Lukács (2000), Bakhtin (2002) and Harrison (2007) among others. Consequently, in the second chapter, the analysis and social criticism that the corpus of analyzes brings to our research makes it even richer and more interesting since it is not enough to just treat literature or any artistic expression outside its historical and social context, because it is essential to approach the work in its complexity, in this sense, we understand how the idea of fragment creates an issue of reality, of the daily *tragicidade* conceived within the great Brazilian metropolis, of discourse as an instance of the present/*presentificação* of reality through which the subjects are understood and taken in their singularities according to Agamben (1993; 2010), Schollhammer (2009), Resende (2008). In the perspective of establishing a relationship that goes beyond the form and content of the novel in fragments, we sought to undertake artistic creation for the third chapter as a means through which art policy proposals reveal the world considering in the novel "classic" historical and the aesthetic proposal present in *Eles eram muitos cavalos* from an avant-garde reading of the 20th century and a critical look towards the 21st century novel, the way it is linked to the artistic creation plan. Thus, together with the literary fragments of Ruffato's novel, the paper in question involves the analysis of Duchamp's *ready-made* artistic production and cubist painting with the main objective of identifying the intersection of distinct arts and close aesthetic moments, discussing from the perspective of Paz (2002), Sypher (1980) in which it was intended to reach decisive questions for contemporary aesthetic thinking, from notions about the literary production of the present, the reality and the *presentificação* and the daily *tragicidade* of the less favored population in large urban centers and their immaterial wealth, as well as the possibility of poetic creation to signify space/text as *ready-made-text* in a critical reflection on literary making.

**Keywords:** Ready-made. Contemporary Novel. Multiplicity. *Tragicidade*. Realism.

## RIASSUNTO

Questo lavoro si propone come una riflessione teorica e critica del romanzo “Eles eram muitos cavalos” di Luiz Ruffato(2011/2012), trovando qualche linea di riferimento e di pensiero artistico ed estetico in una letteratura frammentata, spesso oggetto di critiche e rifiuti per quanto riguarda la sua adeguata classificazione all’interno dei vari generi letterali stabiliti fin’ora nei diversi modelli e manuali teorici, dando vita a dibattiti centrali all’interno dei discorsi, e generando sfide sulla critica della letteratura contemporanea. Cominciamo dalle relazioni stabilite nel romanzo di Ruffato e l’arte cubista, in particolare “ready made” de Duchamp. La tesi è divisa in tre capitoli. Nel primo si cerca di tracciare un percorso tra l’individuare gli aspetti teorici sul romanzo in sé, la forma sperimentale del romanzo in frammenti, la molteplicità che ha accompagnato la sua ars letteraria intossicando la ars artistica del suo “poiesis”, al pari di commenti appartenenti alla critica specializzata, perciò, ci avvaliamo di teorici come Lukács (2000), Bakhtin (2002) e Harrison (2007), tra gli altri. Di conseguenza, nel secondo capitolo, l’analisi critica sociale che il Corpus di analisi porta alla nostra ricerca diventa ancora più ricca e interessante, dato che non è sufficiente trattare la letteratura o qualsiasi espressione artistica fuori dal suo contesto storico e sociale, perché è imprescindibile che si approcci l’opera nella sua complessità, in tal senso, comprendiamo come l’idea di frammento genera una problematica del reale, della tragicità quotidiana concepita in seno alla grande metropoli Brasiliana, del discorso come esempio del presente/ “presentificazione” del reale attraverso il quale i soggetti sono compresi e presi nelle loro singolarità, secondo Agamben (1993; 2010), Schollhammer (2009), Resende (2008). Nella prospettiva di stabilire una relazione che va oltre la forma e il contenuto del romanzo in frammenti, cerchiamo di intraprendere per il terzo capitolo la creazione artistica come mezzo attraverso le cui proposte della politica e dell’arte rivelano il mondo considerando nel romanzo come storico e di tipo classico e la proposta estetica presente in “Eles eram muitos cavalos” partendo da nozioni sulla produzione letteraria del presente, il reale e la presentificazione e la tragicità quotidiana della popolazione meno abbiente dei grandi centri urbani e la sua ricchezza immateriale , proprio come ha la possibilità della creazione poetica poetica di significare spazio/testo come testo pronto all’uso e una riflessione critica sulla ars letteraria.

**Parole chiave:** Ready-made. Romanzo contemporaneo. Molteplicità. “Tragicità”. Realismo.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>FIGURA 1 – Fonte .....</b>	<b>p. 141</b>
<b>FIGURA 2 – Nu descendo a escada.....</b>	<b>p. 143</b>
<b>FIGURA 3 – A passagem da virgem à noiva .....</b>	<b>p. 148</b>
<b>FIGURA 4 – Noiva .....</b>	<b>p. 149</b>
<b>FIGURA 5 – A noiva despida por seus celibatários/O grande vidro (reprodução gráfica) .....</b>	<b>p. 150</b>
<b>FIGURA 6 – A noiva despida por seus celibatários/O grande vidro (reprodução fotográfica) .....</b>	<b>p. 151</b>
<b>FIGURA 7 – Pá para neve .....</b>	<b>p. 155</b>
<b>FIGURA 8 – Ready-made-texto (EEMC) 54. Diploma .....</b>	<b>p. 160</b>
<b>FIGURA 9 – Roda de bicicleta .....</b>	<b>p. 172</b>
<b>FIGURA 10 – Ready-made-texto (EEMC) 6. Mãe .....</b>	<b>p. 173</b>
<b>FIGURA 11 - Ready-made-texto (EEMC) 7.66 .....</b>	<b>p. 174</b>
<b>FIGURA 12 - Ready-made-texto (EEMC) 8. Era um garoto .....</b>	<b>p. 178</b>
<b>FIGURA 13 - Ready-made-texto (EEMC) 25. Pelo telefone .....</b>	<b>p. 183</b>
<b>FIGURA 14 – Ready-made-texto (EEMC) 31. Fé .....</b>	<b>p. 185</b>
<b>FIGURA 15 – Ready-made-texto (EEMC) 32. Uma copa .....</b>	<b>p. 186</b>
<b>FIGURA 16 – Ready-made-texto (EEMC) 32. Uma copa .....</b>	<b>p. 187</b>
<b>FIGURA 17 – Ready-made-texto (EEMC) 32. Uma copa .....</b>	<b>p. 188</b>
<b>FIGURA 18 – Ready-made-texto (EEMC) 60. Ciúmes 61. Noite .....</b>	<b>p. 196</b>

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	p. 12
2. Multiplicidade fragmentária do romance <i>Eles eram muitos cavalos</i> .....	p. 22
2.1 Uma visão sobre a crítica e o fragmento .....	p. 22
2.2 A forma romanesca .....	p. 60
3. <i>Tragicidade e presentificação</i> em <i>Eles eram muitos cavalos</i> .....	p. 80
3.1 A produção de imaterialidade dos muitos, <i>Eles</i> , o comum .....	p. 80
3.2 O romance do presente, uma ideia de <i>tragicidade</i> .....	p. 102
3.3 Realismo na fundação do presente .....	p. 118
4. <i>Eles eram muitos cavalos: romance duchampiano</i> .....	p. 138
4.1 Metaironia do romance duchampiano.....	p. 138
4.2 Ready-made-texto .....	p. 167
5. CONCLUSÕES .....	p. 200
REFERÊNCIAS.....	p. 205

## 1. INTRODUÇÃO

Gostaríamos de começar este texto com uma pequena reflexão a respeito da literatura, em especial a literatura brasileira contemporânea. O *corpus* de nossa análise é o romance de Luiz Ruffato (2012), *Eles eram muitos cavalos*, publicado pela primeira vez em setembro de 2001 com grande repercussão nacional e internacional, serviu de mote criador para a pentalogia *Inferno provisório*, do mesmo autor, foi ganhador de alguns prêmios de literatura como o Prêmio Machado de Assis de Narrativa, da Fundação Biblioteca Nacional, e o reconhecimento como melhor romance pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APAC) no ano de 2001, dentre outros que se sucederam em anos seguintes, o romance de Ruffato nos leva a incansáveis reflexões de ordens diversas seja em relação ao fazer artístico, literário, filosófico, crítico e teórico de sua produção.

*Eles eram muitos cavalos* é uma obra que possui, aproximadamente, sessenta e oito fragmentos numerados e codinominados e dois sem numeração ou nomenclatura, com narrativas curtas e curtíssimas que não se cruzam aparentemente sob nenhum aspecto a não ser em algumas referências à cidade de São Paulo. O romance assemelha-se ora ao miniconto, ora à crônica e dentre eles encontramos fragmentos de textos não literários como índices, cardápios, cartas, diálogos, descrições e listas das mais variadas: de profissões, agenda telefônica, títulos de livros etc., além de uma folha negra frente e verso na penúltima página da obra, uma estrutura bastante peculiar para o gênero romance, embora muito presente na poesia dadaísta do início do século XX.

As categorias ou gêneros literários não possuem, como se sabe, uma estrutura limite que separe um conto de uma novela ou uma novela de um romance, por exemplo. Então, parece-nos necessário entendermos um pouco melhor sobre os aspectos específicos de uma obra como um romance, recorrendo a teorias e análises sobre o romance. Das mais esclarecedoras, as teorias de Lukács e Bakhtin concernem às dimensões daquilo que buscamos compreender como romance, mesmo que não sejam totalmente e unicamente suficientes para dar conta da diversidade e multiplicidade de nosso objeto de pesquisa dentro do *corpus* de análise em questão, pois seria preciso buscar no texto literário aquilo que ele nos diz ao invés de buscar nos manuais de teoria suposições sobre a literatura individual e particular que investigamos. Vejamos, então, o que Lukács compreende sobre a estética do romance; segundo ele, o romance é uma forma que causa dissonância, aqueles que possuem

certa falta de harmonia na criação de suas formas, o que o diferencia dos demais gêneros é a sua totalidade extensiva da vida e da realidade, assim é a forma própria do romance. Ou seja:

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência de sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. [...] A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. (LUKÁCS, 2000, p. 218).

Podemos perceber que Lukács ainda compreende o romance como a busca de uma totalidade, mas se ele se configura pela busca não se pode depreender que seja fechado nessa totalidade, mas por se caracterizar na busca possui uma forma aberta. Nesse sentido, o romance se configura como processo, gênero aberto, em constante formação e transformação, como algo em devir. O mundo no romance, nesse sentido, é subjetivo, porque na análise de Lukács o homem é um ser problemático cuja ética é o seu conteúdo mais visível na configuração de cada detalhe, “um elemento estrutural eficaz da própria composição literária” (LUKÁCS, 2000, p. 219). No indivíduo problemático, o mundo e as ideias se concretizam objetivamente, as ideias se transformam em fatos, no entendimento de Lukács, mesmo que fatos psicológicos e, por conseguinte subjetivos, em ideias no homem de forma inatingíveis, para ele o mundo desse indivíduo problemático é constituído por formas categóricas de mundo, seu mundo interior, uma ponte em que se transponha realidade do ser e ideal do *dever-ser* para que se realize seu mundo exterior.

Segundo Lukács, essa orientação que desorganiza a forma pela própria problemática do mundo interior do ser faz com que o romance reúna em si todas as estruturas literárias, em primeiro lugar pela falta de harmonia entre a interioridade e a exterioridade, segundo pela incapacidade de encontrar para si uma forma da totalidade, um todo. Nas palavras de Lukács, “o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo em busca do autoconhecimento” (LUKÁCS, 2000, p. 82), para ele, a discrepância entre *ser* e *dever-ser* não é superada e, por isso, muitas vezes ele se perfaz com um caráter biográfico. O homem romanescosente-se menor, sua alma é menor que o mundo exterior e disso surge o sentimento de abandono do mundo. Dante, Aquiles ou Ulisses são heróis

impotentes sem os deuses que os guiam, a problemática que determina a estrutura desse tipo de romance também determina os seus sujeitos.

No entanto, o sujeito de alma aventureira, aquele que possui a alma mais estreita que o mundo exterior, faz nascer um outro tipo de romance, do qual Dom Quixote aparece como uma espécie de paródia épica mantendo puramente sua expressão formal, seu caráter aventureiro e alma problemática o impede de uma contemplação interior, e assim esse sujeito entende que a vida só pode ser concebida com o fazer frente às aventuras em seu caráter demoníaco e não divino. Já para Bakhtin, um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação da personagem ao seu destino, à sua situação. Quando os deuses abandonam o mundo, o romance revela-se na inadequação entre alma e obra. A inadequação é grotesca e se dá na alma do herói que é menor (estreita) que o mundo exterior, ou na alma do herói, que é mais ampla que o mundo exterior.

Esses aspectos sobre o mundo do romance revelam muito mais de sua complexidade interna e formal que estrutural e estão já muito distantes dos aspectos que o romance vem desenvolvendo ao longo do século XX e XXI em que o herói já não é mais o herói e o sujeito se vê não diante de um deus, mas de outro sujeito que não lhe é superior, mas que lhe impõe dominação, a luta do sujeito é contra aquilo que se quer que ele acredite, na condição de menor, ele não se sente mais abandonado, mas subjugado por outro igual a si. Dentro dessa perspectiva, não é mais possível se conceber a ideia de um herói, mas de sujeitos julgadores e de sujeitos (sub)julgados.

Segundo Girard (2011, p. 39), “de todas as ameaças que pesam sobre nós, a mais temível somos nós mesmos”, na modernidade, duas coisas nos aproximam da violência, a primeira, que é política e filosófica, considera o homem naturalmente bom e a maldade é atribuída à forma de organização da sociedade, em que as classes populares são oprimidas pelas classes dominantes; e a segunda, que é biológica, esta consiste na afirmação de que o homem é o único ser verdadeiramente capaz de violência. Essas características aproximam o homem da violência e do desejo, um desejo que parte do sujeito para o outro, uma forma eminentemente social manifesto pelo esforço de chegar cada vez mais perto do objeto do desejo ao ponto de possuí-lo, e isso gera consequentemente uma rivalidade entre os sujeitos. O rompimento com as estruturas miméticas socialmente estabelecidas podem transformar a

concordia em discórdia. Essas pequenas rupturas simétricas como a simples recusa a um aperto de mão, por exemplo, pode ser interpretado como uma hostilidade que leva à violência.

Essa é a realidade do sujeito, e a realidade possui um caráter cruel que se materializa naquilo que é irremediável e inapelável. Quando analisamos os fatos narrados em *Eles eram muitos cavalos*, percebemos certas características do real que transcendem esse real de caráter único, transcendente as formas mais conhecidas de sua natureza dolorosa e trágica porque essas características, apesar de únicas, implicam a efemeridade de todas as coisas do mundo, mas o real de *Eles eram muitos cavalos* é um real trágico e perene, a dor da verdade é perene. O injusto e o imoral dentro do real é algo escandaloso, mas concebível em certo grau de crueldade, resta-nos entender os objetos desse real que, enquanto filosóficos e poéticos, tornam-se incertos e a incerteza do real é essencialmente aquilo que a torna irrefutável, a dúvida é um benefício do qual o real filosófico e poético desfrutam para manter o caráter que a sustenta até hoje, o da possibilidade do contraditório.

Colocar em questão a realidade dos fatos e compará-la à incerteza que um texto literário pode trazer é uma estratégia para se compreender o sujeito e a autonomia do ser. Para Girard, o sujeito é um imitador visto que tudo o que ele aprendeu foi por imitação, desde a linguagem até o desejo, e por isso não se poderia falar em ser autônomo literalmente, ainda segundo ele, o romance enquanto literatura romântica perpetua a ilusão de um sujeito autônomo e cheio de si, individual e independente, no entanto, o aspecto romanesco esclarece-nos a verdadeira face do sujeito, suas fragilidades e submissão ao desejo, explicitando a relação de submissão a que os homens se impõem mutuamente.

*Eles eram muitos cavalos* retoma versos de Cecília Meireles do *Romanceiro da Inconfidência*, “Eles eram muitos cavalos./E morreram por esses montes,/esses campos/esses abismos./tendo servido a tantos homens.” (MEIRELES, 1977, p.233). Meireles faz referência aos anônimos da Inconfidência mineira, aos que morreram e foram esquecidos, aos inomináveis, pois eles eram muitos, não eram sujeitos, eram cavalos, uma distinção entre os cavalos e os cavaleiros. Ruffato, assim como Meireles, faz ênfase aos não-heróis, aos anônimos e de forma oportuna, um alusão àquele romance de forma estruturada como o medieval o qual é constituído de narrativas breves, em sua estrutura primeira com poemas épico-líricos cantados em homenagem aos seus heróis. Uma das mais irônicas e irreverentes propostas deste romance de Ruffato é parodiar o já parodiado, a estrutura como ele se

apresenta esteticamente, sob a forma de um *ready-made* moderno, é aspecto tão importante quanto sua forma interna.

Em vários momentos torna-se necessário manter esse diálogo entre uma forma “convencionalizada” do romance (de narrativa longa, com protagonista e antagonista, personagens planos e redondos, etc.) e o romance da contemporaneidade cujas características formais e estruturais fogem àquelas descritas nos manuais. Para isso, consideramos o que Forster (1969) considera como método tradicional de um romance, ou romance tradicional, uma obra escrita em prosa (a qual se opõe ao verso) e que possui certa extensão, consideramos que a extensão é um critério um tanto falacioso, mas que serviu por muito tempo para discriminar, dentro das produções em prosa, o conto do romance e, por conseguinte, a crônica que em termos de extensão estaria muito próxima do conto, no entanto, o enredo e a forma substancial de uma obra, mesmo que em curtos fragmentos é o que a difere de outras e não a quantidade de palavras que estas venham a ter. O que torna o romance um romance e não uma crônica ou um conto é, sem dúvida, a forma do sensível que cada uma dessas formas carrega em si, além da objetividade com que cada uma é criada.

O que pretendemos neste trabalho é perfazer um trajeto que não desconsidere a forma sutil e particularizada que possui o romance experimental contemporâneo para que não nos percamos de nosso objeto que é a pesquisa sobre um romance em formas que vão além da prosa e que se opõe ao verso, que utiliza um método próprio de escrita muito próximo da técnica utilizada por Marcel Duchamp em seus *ready-made*, fora dos padrões estéticos convencionais, mas que se constitui em sua lógica própria, porque o que faz de uma obra, uma obra, não é apenas aquilo que tem em comum ou sua semelhança com as demais de seu gênero, mas exatamente a objetividade com que ela é criada. Nossa pesquisa visa a um trabalho que por vezes liga-se a leituras do meio crítico e literário ao político, econômico e social e por vezes a questões ligadas à nação, à língua e ao pertencimento, até o questionamento do fazer artístico e seus fundamentos especialmente nas últimas décadas, tendo em vista que o *corpus* em questão apresenta muitos questionamentos tanto de ordem artístico-literária quanto do que se presencia no cotidiano das grandes cidades latino-americanas da contemporaneidade.

A reflexão a que nos propusemos está alicerçada em preocupações que permeiam a literatura contemporânea brasileira, especialmente o romance, visto que o compasso entre

forma, estrutura e conteúdo dessas produções na atualidade tem posto em questão determinados conceitos, inclusive de ordem metodológica da análise literária. O romance experimental, já com certa tradição na produção brasileira provoca inquietações, e o romance de Ruffato apresenta-se para nós como mais um provocador desse método criativo, desde o seu lançamento, tanto por questões da forma literária, não nova, mas inovadora, quanto por questões de “quebra” promovida pelo fragmento, algo sempre muito discutido pela crítica de forma generalizada quando se trata da narrativa convencionalmente classificada para o gênero romance. As divisões estabelecidas pelos estudos literários sobre as estruturas que dão contorno aos diversos gêneros apontaram-nos, com algumas certezas, marcos delimitadores para cada tipo de produção e, muitas vezes, esses marcos e essas certezas são postos à prova por produções que não se enquadram em todos os seus ditames. As diferenças e os limites elencados para separar um conto de uma crônica ou uma crônica de um romance e de uma antologia de poemas nos parecem um tanto ultrapassadas, ou mesmo desconformes. No que tange às novas produções literárias, o uso que se faz desses limites e teorias das estruturas já não servem mais.

A teoria e a crítica ocupam-se de dessecar as narrativas generalizadamente como forma de se afirmar e dominar todo o complexo campo das modalidades literárias do momento presente. Porém, as novas produções da literatura têm mostrado um campo bastante vasto em suas criações, especialmente através de narrativas cada vez mais diversas em relação ao que se tinha convencionado como estruturas da prosa literária. Melhor dizendo, a prosa literária da atualidade tem se mostrado cada vez mais diversa e ousada, com um século de atraso em relação à produção poética e artística (a exemplo da pintura e da escultura) vanguardista. Este século de atraso é uma alusão à produção artística modernista, enquanto que a poesia, a pintura, a escultura e outros se multiplicavam de forma irreverente e irônica no tocante a seus contornos convencionais, as produções literárias no Brasil, com poucas exceções, investia ainda em um projeto de identificação e estabilidade da cultura brasileira nos moldes clássicos, o que é muito coerente para um projeto que objetivava a perpetuação e a tradição no início do século XX, no entanto, essa preocupação não mais condiz com as preocupações estéticas e formais da contemporaneidade.

Não obstante, a experimentação na literatura brasileira ligada à fragmentação não é uma novidade trazida por Ruffato. Se considerarmos que o romance experimental, pela sua diversidade formal e estrutural, é uma narrativa não convencional (ou não convencionalizada)

pela teoria literária, entendemos que *Eles eram Muitos Cavalos* não possui uma narrativa dentro das convenções esperadas tradicionalmente – ao menos não pelo romance do século XIX – com início, desenvolvimento da fábula, trama, clímax e desfecho da vida de um protagonista especificamente. Os anseios da atualidade apoiada na estrutura do fragmento literário nos levam a perceber uma nova forma de conceber as relações e as novas formas de vida, a vida e as relações da atual sociedade brasileira das grandes metrópoles.

Em *Eles eram muitos cavalos* encontramos esse novo sujeito que compreende o mundo não apenas individual, mas múltiplo em suas ligações uns com os outros; assim, desde o início, o romance de Ruffato, faz referência à cidade e à época quando nos deparamos com um cabeçalho<sup>1</sup>, o primeiro índice de localização espacial e temporal da obra, muito embora os fragmentos apresentem-se aparentemente como independentes entre si e nem todos façam referência à cidade de São Paulo ou qualquer outra localidade, no entanto, percebemos certo consenso da crítica em torno da obra em relação ao espaço físico da narrativa.

Dessa feita, lançamos o primeiro questionamento para este trabalho que pretende atender as demandas do ético sobre a condição da classe proletária brasileira e do estético ligadas à formatação desses fragmentos na forma de ready-made-texto utilizando-se de conceitos sobre o romance em fragmentos e a multiplicidade presente em *Eles eram muitos cavalos*, assim como a importância e a relevância da arte de forma geral para a formação das sociedades que sempre foi algo imprescindível, mas também muito questionada, especialmente sobre a função que a literatura e a arte possuem. A essa pergunta muitas respostas já foram dadas, seja pelos manuais de literatura utilizados nas academias de forma geral, seja pelos próprios artistas e seu público, mas nem sempre satisfatórias. Dentre tantas, podemos elencar aqui algumas como: a literatura serve de deleite, pois é uma forma de arte; a literatura é a criação de uma outra realidade que serve como subterfúgio para o ser humano escapar dos confinamentos daquilo que lhe é meramente possível; a literatura é a expressão artística dos conteúdos da ficção que serve para elevar o pensamento humano, a partir da linguagem, ao mais alto nível de significação possível, uma linguagem carregada de múltiplos significados.

---

<sup>1</sup> Há, inclusive, uma generalização por boa parte da crítica em acreditar que a narrativa como um todo se passa na cidade de São Paulo por inferência desse cabeçalho e algumas referências em um ou outro conto a determinados bairros da cidade. O primeiro fragmento da obra é um cabeçalho de uma correspondência “São Paulo, 9 de maio de 2000./Terça-feira.” (RUFFATO, 2012, p. 13).

Todas essas respostas podem ser dadas como definição da literatura e da arte e de sua função social, no entanto, existe uma definição de literatura que nos importa mais nesse momento (se é que podemos falar em definição), a de que a literatura – em especial a literatura contemporânea – se utiliza da sociedade como sua ferramenta de trabalho fazendo com que a sua teoria e a sua crítica possuam um objeto de estudo em comum com as Ciências Humanas, o homem e suas relações em sociedade, servindo em alguns casos aos mesmos fins a partir de métodos diferentes, como podemos verificar a partir de uma leitura mais cuidadosa de *Eles eram muitos cavalos*, que se destaca com uma estrutura bastante inovadora em relação à maior parte da produção romanesca tanto do século XIX como do século XX e se apresenta inovadora na forma de fazer literatura.

Além de nos mostrar as múltiplas possibilidades do romance enquanto literatura que não se fecha em moldes específicos, precisamos trazer para este estudo os demais aspectos que a obra em sua inteireza traz consigo. Aspectos sociais sobre a condição do sujeito pobre convivente da metrópole, seja nativo dela ou migrante de regiões carentes como o interior do Nordeste brasileiro, a forma trágica que a literatura e as escritas do tempo presente trazem com grande ebulição na atualidade, revelando que a singularidade do sujeito comum, daquele que vive em comunidade, sobressai ao social (na disparidade que há entre o ser social e o ser da comunidade) e às características de identidade que a literatura da primeira metade do século XX empreendeu em seus chamados romances regionalistas e nacionalista.

As maiores questões com o romance *Eles eram muitos cavalos* que deram origem à problemática da tese está em torno de três eixos principais, os quais foram sinalizados em capítulos distintos, quais sejam: primeiro, a questão do fragmento enquanto romance; por que uma literatura em fragmentos poderia ser ou não considerada um romance e a partir de que poderíamos verificar essas possibilidades, quais teorias ou críticas? A segunda e a terceira questão partiam da temática envolvida no todo dessa obra e sua ligação com aspectos da arte plástica; como o fragmento textual e sua ligação com a pintura/escultura de Marcel Duchamp, propriamente o *ready-made* podem definir-se enquanto proposta literária do romance? Por hipóteses, analisamos a temática que envolve questões sociais e políticas tão fortes que leva à questão estrutural da obra em fragmentos e conseqüente à questão estética de quebra dos padrões e paradigmas da literatura.

Assim, dentro das pistas deixadas pelo texto literário, objetivamos, no primeiro capítulo, enveredar por uma trilha que analisa conceitos sobre a composição do romance, sua estrutura estética em fragmentos e a multiplicidade formal desses fragmentos que expressam o espírito do todo da obra, passando, no segundo capítulo, por análises dos aspectos do realismo, de formas em que o presente se “presentifica” nesse romance, revelando seu conteúdo sobre a “tragicidade” de seus personagens até desenvolver uma tese que analisasse um romance que possui características diversas das já convencionalizadas pelos manuais, e que remetem a uma proposta artística dentro da literatura, mas também fora da instituição literária, a vida exterior à arte. Este trabalho encontra-se, então, dividido em três capítulos, que regem os conceitos e as proposituras analíticas postas aqui sobre o romance *Eles eram muitos cavalos* de Luís Ruffato, sempre fazendo uma interligação entre esse romance, conceitos e críticas, além de certa fortuna crítica sobre o mesmo a qual gerou a primeira problemática de nosso estudo a respeito do todo composicional de *Eles eram muitos cavalos* ser ou não ser uma obra que pudesse ser considerada como romance.

Para o primeiro capítulo objetivamos dar conta de analisar a multiplicidade do romance, sua forma estética, justapondo teorias sobre o romance e teorias sobre a multiplicidade em convívio, assim como elementos da crítica sobre uma inovadora forma de se produzir o romance em fragmentos. Já no segundo capítulo, nosso objetivo é observar o empreendimento que há a respeito do conteúdo do romance, visto que por questões que competem ao trabalho da crítica em literatura, seria uma grande falha desconsiderar aquilo que a obra trás em seu conteúdo ético e que justifica a sua estrutura, escrever em fragmentos o presente de vidas fragmentadas pela *tragicidade* do nosso cotidiano, a produção de imaterialidade que o trabalho de sujeitos antagonistas desenvolve na sociedade a partir de uma exposição tão realista quanto trágica da vida dentro e fora do romance. E, por fim, como os aspectos dessa multiplicidade, dessa fragmentação compõem um romance fora dos moldes convencionais que apresenta características muito próximas da pintura cubista e duchampiana, ou seja, a produção de *ready-made* textuais que expõem as formas de violência simbólica concebida nas formas do capitalismo vigente.

Em última análise, verificamos que a literatura em questão inova na forma de ler e compreender o romance, assim como os *Ready-Made's* de Marcel Duchamp revolucionaram as maneiras de ler e interpretar a pintura. Uma maneira nova de fazer romances do presente, uma forma aberta de se compreender a literatura aplicada a um romance e não a uma escultura

ou pintura, além das questões de cunho ético que dessa proposta emergem para que, enquanto crítica, venhamos a entender o trabalho artístico-literário dessa produção de Ruffato como romance contemporâneo brasileiro, o que nos leva a compreender a produção literária atual como um todo e no seu papel nessa mesma sociedade tão revestida de pluralidade. A produção literária contemporânea obedece a seus próprios moldes e elabora-se conforme as relações que a vivência do mundo moderno se impõe, a multiplicidade das relações, a condição ainda subalternizada das classes mais baixas da sociedade, a descontinuidade e fragmentação posta nessas relações dão origem à literatura dentro mesmo das possibilidades de polifonia e composição aberta que o romance engendra. Entendemos que *Eles eram muitos cavalos* revela o romance dentro de sua própria envergadura, múltiplo, aberto, polifônico e disforme da convenção.

## 2. MULTIPLICIDADE FRAGMENTÁRIA DO ROMANCE ELES ERAM MUITOS CAVALOS

### 2.1 Uma visão sobre a crítica e o fragmento

Em “Prefácio Interessantíssimo”, *Pauliceia desvairada* (1922), Mário de Andrade discorre, em metalinguagem, sobre a arte de produzir arte, que “Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevista das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores. Acontece que o tema às vezes descaminha.” (MÁRIO DE ANDRADE, 1922, p. 06) imaginamos que ele tinha razão em suas observações, no tocante a influência da vida na obra de um artista. A constatação de Mário de Andrade não deixa de ser pertinente para nós, afinal, serve para revelar que o movimento empreendido pelo romance brasileiro desde o Modernismo até a contemporaneidade produziu mais do que escritores preocupados em dar vazão ao que ele chama de “sentimentalidades românticas” que caracterizam a subjetividade humana individualiza, ponto de vista esse que se popularizou com elementos estéticos próprios ao lirismo presente nessas composições, mas que graças ao espírito inovador e libertário engendrado em algumas produções que se recusaram à proposta puramente romântica encontramos uma literatura mais intelectualizada do ponto de vista político, consciente, crítica e reflexiva. Produção a exemplo disso, *Eles eram muitos cavalos* (2002) de Luiz Ruffato (doravante EEMC) fez da afirmação do indivíduo e do culto do eu algo distante, o que vemos em romances como estes, cada vez mais contemporâneos, são rupturas em relação à pessoalidade e ao formalismo individual do romantismo.

Em toda passagem de ano, de década e de século a humanidade se propõe a novas formas de viver, de pensar, de se relacionar, de explorar o mundo e reinventá-lo; reinventar novas técnicas, novos modelos, novas artes, a pujança do novo se enaltece nas viradas dos marcos temporais de nossa civilização. No mundo das artes e da literatura, isso não é diferente, e gostaríamos de chamar a atenção para a última passagem de século e o seu destaque nas novas formas de arte literária, especialmente com a literatura de Luiz Ruffato como algo novo no tocante à produção do romance em prosa fragmentada na entrada do século XXI. Mas para se compreender o novo, as novas formas de arte e literatura é preciso também empreender novos métodos de análises que contemplem essas mudanças e embale-se com elas em novas formas de relacionar-se.

No entanto, o método teórico que visa compreender a produção literária contemporânea tem sido bastante discutido pela crítica, mas nem todos conseguem compreender seus fundamentos. Salvas por estudiosos mais habilidosos e de sensibilidade na acuidade visual e literária, estas novas literaturas do presente têm sido destaque pela crítica. Ponto interessante para iniciar a discussão sobre o tema é o de Beatriz Resende que, neste cenário, trata da questão da heterogeneidade cultural das obras literárias contemporâneas através do termo multiplicidade. Para ela, a “Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente” (2008, p. 18). Resende destaca que a produção contemporânea ganha múltiplos tons e temas e que, a partir disso, o entendimento sobre a literatura, especialmente sobre o romance contemporâneo, ganha múltiplas convicções, porque ganha-se destaque tanto “como se diz” como “o que se diz”. Para nós, a maneira como essas literaturas são compreendidas precisam ser revistas dentro dessa multiplicidade de convicções, sejam elas sobre a forma literária, sobre o seu conteúdo, os meios de circulação, as condições de criação, etc., respeitando sempre cada particularidade, pois muitas vezes o rótulo torna-se necessário apenas nos compêndios teóricos, mas na prática dos espíritos tocados por essas expressões saber da nomenclatura, efetivamente, é algo que pode escorregar do rótulo sem fazer tanta diferença para o leitor.

As múltiplas possibilidades na produção atual se configuram como forte expressão do cenário político e social no qual nos encontramos. Deparamo-nos com mais um dos momentos de transição de velhas dicotomias, nesse caso, “tradição e inovação”, o que mais parece um casamento entre cultura de massa/popular e o cânone, mesmo que isso pareça um tanto contraditório, a proposta parece ser essa mesmo já que a globalização propõe-nos uma homogeneização do gosto, quando, no entanto, o que temos para o novo século é justamente a oposição do que vem sendo trazido no bojo dessa mesma globalização, ou seja, um gosto que agora transita na contramão de discursos hegemônicos.

Resende descreve as características dessa tendência da literatura contemporânea como sendo “irônica, debochada e irreverente”, especialmente em relação ao politicamente correto, que, além de trazer uma exposição explícita da violência em seus muitos contextos, expõe também certas verdades não ditas ou ditas apenas de forma indireta respeitando os pudores das normas sociais tão bem elaboradas e exigidas. Na contramão dos bons costumes, marrom em seus tons, Ruffato como um dos representantes da nova tendência do século XXI,

presenteava-nos com uma literatura tão inovadora quanto múltipla na forma de escrever romance.

Nas observações de Resende encontramos algo bastante apropriado para se pensar no processo de criação das literaturas contemporâneas em questão, “uma dicção bastante personalizada, voltada para o cotidiano privado; a memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores da vida nacional, seja pela vida particular; [...]” (2008, p. 20). Gostaríamos de fazer duas observações nessa fala de Resende. A primeira sobre o “cotidiano privado”, ela descreve muito bem essas características dessa nova dicção na relação que faz entre a vida particular e individual, mas que de maneira muito singular reflete a condição do cotidiano privado de uma coletividade, isso quer dizer que o sujeito dessas produções não se enxerga mais como um eu isolado do mundo, mas na sua relação com o que está a cerca de si. A comunidade e o mundo em que está inserido, o que desemboca diretamente na nossa segunda observação, no reflexo que a vida privada individual tem no comum nacional, ora, sendo nacional não pode ser privada, a memória individual traumatizada reflete a condição que cada indivíduo tem na sociedade, sem essa relação não existiria trauma.

Essa é outra questão a se tratar em torno da literatura do presente, como a ética e a estética se embrincam no jogo da produção literária em curso e ambas unem-se para dar origem ao romance em fragmento, o “ready-made-texto”. Pois, além de uma dicção bastante personalizada, especialmente no tocante à forma literária que se torna coerente com seu conteúdo e uma forma individual e “traumatizadora” e fragmentada do texto ordinário, essa literatura quebra com estruturas muitas vezes pensadas como estabilizadas no que se refere a critérios teórico-críticos, mas que apenas pensamos mesmo, porque ao que tudo indica essas estruturas nunca foram estáveis quando se trata do gênero romance.

Conforme Justino (2020), “ainda é de György Lukács a mais densa análise do romance histórico do tipo ‘clássico’, cujo exemplo máximo é o *Guerra e Paz* de Tolstói, publicado entre 65 e 69”. O gênero “romance”, como tem sido postulado fundamentalmente ao longo de muitos estudos, possui um caráter abstrato em relação a sua forma interna conforme nos apontam muitas análises e teóricos da literatura, dentre os quais podemos citar com relevância, alguns estudiosos que se debruçaram sobre o tema como exemplo Bakhtin (2002) e Lukács (2000). Para estes, o romance não possui uma forma harmônica, é aberto a muitas possibilidades conforme Bakhtin, pois sua forma ética é a possibilidade plástica e a

heterogeneidade formal em que a dissonância, para usar um termo do próprio Lukács, é mesmo a própria forma do romance, visto que este não é um legado para a era moderna, mas, sim, nascido dela, por isso, proteiforme.

Assim, podemos perceber que a multiplicidade de que trata Resende faz realmente oposição a tudo o que se diz homogeneizante em nossa cultura. A sua forma interna, a estrutura organizacional do texto e a diversidade dessas produções se configuram ainda como forma de resistência para autores fora do cânone literário, uma excelente possibilidade de se posicionar além de esteticamente, também politicamente sobre questões sociais e da condição particular humana na atualidade. Vejamos o começo do romance de Ruffato para entender um pouco do que estamos falando sobre a tendência da heterogeneidade das formas de produção de que trata Resende:

### **1. Cabeçalho**

São Paulo, 9 de maio de 2000.  
Terça-feira. (RUFFATO, 2012, p. 13).

### **2. O tempo**

Hoje, na Capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado.

Temperatura – Mínima: 14°; Máxima: 23°.  
Qualidade do ar oscilando de regular a boa.  
O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.  
A lua é crescente. (RUFFATO, 2012, p. 13).

### **3. Hagiologia**

Santa Catarina de Bolonha, nascida em Ferrara, na Itália, em 1413, foi abadessa de um mosteiro em Bolonha. No Natal de 1456, recebeu o Menino Jesus das mãos de Nossa Senhora. Dedicou sua vida à assistência aos necessitados e tinha, como única preocupação, cumprir a vontade de Deus. Morreu em 1463. (RUFFATO, 2012, p. 13).

### **4. A caminho**

O Neon vaga veloz por sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, regos, buracos, saliências, costelas, seixos, negra nesga na noite negra, aprisionada, a música hipnótica, tum-tum tum-tum, rege o tronco que trança, tum-tum tum-tum, sensuais as mãos deslizam no couro do volante, tum-tum tum-tum, o corpo, o carro, avançam, abduzem as luzes que luzem à esquerda à direita, um anel comprado na Portobello Road, satélite no dedo

médio direito, tum-tum tum-tum, o bólido zune na direção do aeroporto de Cumbica, ao contrário cruzam faróis de ônibus que convergem de toda parte,  
***mais neguim pra se foder***  
 um metro e setenta e dois centímetros *está no certificado de alistamento militar* calça e camisa Giorgio Armani, perfume Polo borrifado no pescoço, sapatos italianos, escanhado, cabelo à-máquina-dois, Rolex de ouro sob o tapete,  
***mais neguim pra se foder***  
 (RUFFATO, 2012, p. 13-14).

O romance é construído em fragmentos que gostaríamos de chamar de “ready-made-texto”<sup>2</sup>, ao modelo dos *ready-made* de Marcel Duchamp, nesse movimento de retirar objetos de seu lugar comum e ordinário dando-lhe *status* de obra de arte. Segundo Azevedo, “o que caracteriza o readymade é o fato de ele não se tratar de uma obra confeccionada pelo artista, e sim de um objeto retirado do mundo circundante e inserido diretamente no mundo da arte” (AZEVEDO, 2013). Não podemos dizer exatamente que o *ready-made* é um objeto que não fora confeccionado pelo artista, visto que muitos dos *ready-made* de Duchamp tiveram sua interferência no todo da composição, alguns deles (como *Roda de bicicleta*, 1913) são montagens e mesmo aqueles que não foram montados pelo artista, receberam sua interferência no ato da escolha e pela alteração de seu *status quo*. O procedimento do *ready-made* é um recurso artístico utilizado desde o início do século XX e, ainda hoje, causa estranhamento em grande parte do público.

O que causa estranhamento também é a forma como os fragmentos do romance de Ruffato foram construídos, uma recorrência que perpassa toda a obra. EEMC começa com um “ready-made-texto”, visto tratar-se de um cabeçalho, elemento textual próprio de textos não literários, ou seja, um elemento textual originalmente não literário que é conduzido ao campo da obra, indicando lugar e data, como se fosse o início de uma carta e não de uma narrativa literária, um romance. Em seguida, temos o segundo com referência ao tempo e o terceiro uma pequena biografia de Santa Catarina de Bolonha. Seguidamente, a obra passa a perfazer escritos outros que como os primeiros, cujas narrativas não se cruzam, não se referem entre si, não possuem linearidade de acontecimento ou recorrência de personagens, cada um deles

---

<sup>2</sup> A discussão que trata sobre o “ready-made-texto” aparecerá ao longo deste trabalho, mas ganhará maior profundidade em capítulo específico, tanto por razões metodológicas, dada sua abrangência, quanto por entendermos que existem questões anteriores em relação à forma do gênero romance que necessitam ser elucidadas antecipadamente para um melhor entendimento do nosso *corpus* de análise; além do estudo sobre o conteúdo o qual trará significativa relevância ao todo composicional do romance, relativo à quebra, à fragmentação não só da obra, mas também da nossa visão de mundo através dos *ready-made-textos*.

narra – ou não, pois nem sempre se tem uma narração – escritas supostamente independentes, histórias como que ocasionais de personagens totalmente aleatórios, além de tantos outros gêneros textuais que não correspondem efetivamente à categoria de gênero literário em suas formas de quantificar a linguagem. A proposta de EEMC é a reflexão, pois nesse romance não há uma unidade formal seja linguística, textual, estruturação e desenvolvimento do ponto de vista narratológico, mas uma multiplicidade.

Se pensarmos na teoria do Rizoma<sup>3</sup> (DELEUZE E GUATTARI, 2000), elaborada no espaço da cidade e do romance, essas produções possuem apenas pontos de encontro que se encontram horizontalmente. A relação nunca é vertical e não existe uma centralidade, uma raiz pivotante em que se agregam ramificações menores. Assim como a raiz das gramíneas, as relações trazidas no âmago dessas literaturas como EEMC dão-se tão heterogeneamente que não é possível mensurar posturas de subalternidades entre elas. Em EEMC, a ordem é a da desordem, de linhas de fuga sempre perpendiculares e ao mesmo tempo paralelas umas as outras, visto que uma multiplicidade como tal não tem sujeito único, nem objeto, nem faz dicotomia, mas uma gama de possibilidades, de muitos e outros tantos diferentes e desiguais que se tornam uma singularidade tão múltipla e nunca uma individualidade. A definição do livro de Deleuze e Guattari aproxima-se muito do que entendemos sobre EEMC.

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos. Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um agenciamento. (DELEUZE E GUATTARI, 2000, p. 2).

---

<sup>3</sup> Na teoria do Rizoma, Deleuze e Guattari propõem um modelo de pensamento não homogeneizante e especialmente descentralizador, ou seja, conforme essa teoria, o pensamento desenvolve-se por um modelo descritivo ou epistemológico em que a estrutura do conhecimento não deriva, por meios lógicos, de um conjunto de princípios primeiros, mas se elabora simultaneamente, a partir de todos os pontos sob a influência de diferentes observações e conceitualizações. “O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso.” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 32-33)

O que faz de EEMC esse livro que é (o romance contemporâneo) é o agenciamento – as relações que ele cria com outros corpos, outros livros, com a vida na literatura e fora dela –, a multiplicidade, uma totalidade significativa, um *Corpo sem Órgãos* (CsO), a sua indefinição é o que faz dele a sua contemporaneidade e, nesse sentido, o que importa são as conexões que ele faz a partir de agenciamentos com outros CsO.

[...]

Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. (DELEUZE E GUATTARI, 2000, p. 02-03).

Para o *Corpo sem Órgãos* não cabe perguntar o seu significado ou tentar compreender o seu sentido, mas quais as relações que ele mantém com o seu fora, com aquilo que é exterior a si, ele existe pela sua relação com o seu fora e nunca de forma exclusiva com aquilo que está apenas em si mesmo. Assim, o livro funciona como uma máquina, nesse caso, uma máquina literária ficcional que funciona para fazer relações, agenciamentos maquínicos com outros agenciamentos maquínicos de outras máquinas de significação externa, máquinas políticas, sociais, culturais, econômicas.

Acreditamos que EEMC é uma máquina literária de múltiplos agenciamentos, aí está o seu caráter mais singular, ela não funciona para dentro de si mesma, mas também como rotas de fuga com o que está em volta dela, através dos seus “agenciamentos coletivos de enunciação” a cada vez que a linguagem é agrimensada, funcionando como máquina de amor, máquina de guerra (DELEUZE E GUATTARI, 2000, p. 8), e mesmo máquina de máquina, de produzir ainda mais agenciamentos de enunciação, máquina abstrata do luxo ou lixo, do extraordinário ao ordinário e vice-versa. O dentro do livro importa mais para ele mesmo, para a própria literatura, pois se trata apenas de quantificar a escrita, nas relações que ele faz com aquilo que está fora da instituição literária o romance funciona como o *Corpo sem Órgãos* que faz contato com a vida fora da obra.

Nesse entendimento, EEMC produz toda sua heterogeneidade no fazer literário do romance tanto do ponto de vista ético quanto estético, pois existe uma forma da sobra sobre a sua perspectiva que rompe com os padrões estereotipados para dar vez ao viés político, no sentido que Deleuze e Guattari imprimem sobre máquinas de produzir sentido, uma máquina política. As personagens desse romance não são personagens centrais (raízes pivotantes), são personagens quaisquer, antagonistas, que nos levam à reflexão com o que vai além do próprio texto literário e chega ao entendimento da vida fora da literatura. Como pudemos perceber pelos primeiros fragmentos que iniciam o livro, não temos em EEMC uma narrativa sobre um objeto ou um sujeito, estes podem ser “um qualquer”, mais um dentro do múltiplo, o n-1 de que tratam Deleuze e Guattari, uma singularidade e não uma identidade. Vejamos como essa ideia de *Corpo sem Órgãos* funciona no texto de Ruffato.

#### **44. Trabalho**

Todo dia às cinco horas da tarde toma rumo de casa, no Boi Malhado, a pé, porque nem trocado pra passagem do ônibus tem. Já acompanhou uma montoeira de curso, Senac, Senai, Central do Trabalhador, nenhum asfaltou estrada prum bom emprego. Tudo, mero pretexto para a consentida escravidão, oito horas de suador diário, uma merreca no fim do mês, ô!, preferível a atoíce, ao menos pagar não paga pra tramar. E vagueia para a casa do sogro, onde se empilham, três anos já, num quartículo, cama de casal, penteadeira, guarda-roupa, bercinho, sufoco danado, mas não é de-favor que moram não, têm orgulho, ara!, a mulher dirige a perua-escolar que o pai pôs pra rodar, clandestina, sim, fosse regularizar!, primeiro tocava engordar caixa, depois, a parte do governo, simpatizava com a compreensão das escolinhas, ia-se vivendo. Semana antes entornou, praque a caçula emergiu esperando-filho, solteira, fechou o tempo, o sogro berrou que obrigação dele é com criação dos seus, não de netos, mas a sogra ralha, sangue do meu sangue fica na rua não e ponto final. O cristo é mesmo o genro: motivador de piadas, desabonado na frente das vizinhanças, o que em-antes cochichos, hehehes entreparedes, desavessou em escâncaro, o viralata nem mais cheira ele, ignorante. Agora, se enrascou deveras: enquizilada, a patroa tirou a limpo que é devedor de toda a imediação, botequim, padaria, lojinha, mercadinho, dividazinhas chués, coisa nada, mas, mulher!, de castigo regula a mixaria cotidiana, de tal maneira que toma café tarde pra economizar no almoço e sai à cata do centro, a pé, pra poder comprar cigarro, porque necessidade de boca aguenta passar, andar ajuda na circulação, mas sem cigarro é capaz de matar até. Aos domingos, quando a cunhadaria e os maridos e mulheres e os filhos e filhas achegam manhã acordando, rouba uns trocados da bolsa da esposa e sai de fininho, o dia inteiro bundando no Parque Ibirapuera, deitado na grama olhando o jato d'água em frente à Assembleia Legislativa, nuvens que se formam e se desmancham, à espera de que o dia se desmorone e que tudo (RUFFATO, 2012, p. 98-99).

#### 45. Vista parcial da cidade

são paulo relâmpagos  
(são paulo é o lá-fora? é o aqui-dentro?)

de pé a paisagem que murcha  
a velha rente à janela  
rosto rugas bolsa de náilon desmaiada no colo dentro coisas enroladas  
em jornais vestido branco bolinhas pretas sandália de plástico fustigando o  
joanete cabelos grisalhos olhos assustados nunca se acostumarà ao trânsito à  
correria ao barulho *a corda canta na roldana o balde traz água salobra*  
*pouca o silêncio das vacas mugindo a secura crestada entre os dedos do pé*

a adolescente rente ao corredor  
madorna desordenados fascículos de cursinho pré-vestibular  
derramam-se pelos braços vezem vez escorrega para os lados da velha  
sobressaltada se desculpa  
(ajeita-se ainda mais para o canto)  
tenta impossíveis olhos abertos acorda cedo meio-expediente no  
balcão de uma agência de  
viagens o cursinho fim de tarde volta hora e meia de ônibus a mãe pergunta  
minha filha tanto sacrifício vale a pena?  
e migalhas de seus sonhos esparramam-se sobre os ombros da velha

de pé atrás um homem mão enganchada na alça  
mão enganchada na bolsa (uniforme, marmita, escova e pasta de  
dente, pente, um gibi) pendula o corpanzil pálpebras semifechadas  
(semiabertas?) cansado suado contas para pagar prestações atrasadas o corpo  
para a frente

e

para trás  
outro ferrabrás poucos amigos  
tenta adivinhar a toda hora aonde  
abaixa-se o rosto entre braços e sovacos  
tenta reconhecer aonde  
neófito  
nós dormimos roncamos até  
quando se aproxima o ponto uma campainha soa dentro da cabeça  
súbito aperta o botão

sacolejando pela avenida Rebouças  
o farol abre e fecha  
carros e carros  
mendigos vendedores meninos meninas  
carros e carros  
assaltantes ladrões prostitutas traficantes  
carros e carros  
mais um dia  
terça-feira  
fim de semana longe  
as luzes dos postes dos carros dos painéis eletrônicos dos ônibus  
e tudo tem a cor cansada  
e os corpos mais cansados  
mais cansados

a batata das minhas pernas dói minha cabeça dói e  
(RUFFATO, 2012, p. 100-101).

Os fragmentos anteriores são sequenciais uns aos outros, as relações estabelecidas neles dão-se a partir das relações com o fora e não entre si efetivamente, com a descentralização, e a multiplicidade, na operação de uma máquina social através de agenciamentos coletivos de enunciação em duas frentes. No primeiro fragmento a relação com o fora se dá do livro para a vida, a vida que lampeja fora da obra literária, a relação com a vida que há para além da instituição do livro, essa é uma das hipóteses que nos levam a pensar na proposta de uma escrita de multiplicidade e de descentralidade, quando uma obra literária nos leva a refletir sobre nossas próprias relações sem que isso seja apenas um lance de ficção.

Pensamos que a produção de uma narrativa que detém um protagonista como centro de sua experiência é uma narrativa que morre em si mesma, uma narrativa fechada que não se abre a novas possibilidades, há sempre uma territorialidade marcada, independentemente do lugar geográfico demarcado, essa territorialidade cerca e fecha as fronteiras e as possibilidades de experiência do campo imagético da produção, esse campo, por sua vez, não se abre para a coletividade, ele é sempre muito caricato justamente pela delimitação de uma personagem central que ofusca as riquíssimas periferias do livro.

No caso dos fragmentos **44. Trabalho** e **45. Vista parcial da cidade** entre outros em que não há indicação do nome da personagem, a abertura para aspectos da vida é ainda mais visível, é como se não fizesse diferença quem está vivendo aquela história, a história simplesmente existe, ela pode ser a história de qualquer um, ou de vários, o que de fato é. Muitos sujeitos podem retomar a narrativa e trazê-la para si, ela não pertence ao personagem ou ao escritor, esse entendimento, sem sermos pretenciosos, pode até ser uma saída para a problemática que se formou em torno da teoria de certa representação.

Além da relação literatura e vida, EEMC estabelece relações da literatura com ela mesma, ou seja, de um agenciamento para outro, de uma máquina de subjetividades para outra máquina. Já pudemos acompanhar muitas experiências como essa ao longo da nossa literatura, de obras que conversam declaradamente entre si, caso emblemático é o diálogo entre *Quincas Borba* (1891) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), ambos de Machado de Assis, dentre tantas outras produções literárias que conversam com outras produções,

inclusive com produções de autores diferentes. Essas relações são pontos de contato e de fuga que formam uma teia, no caso de EEMC, sob a ótica dessa segunda frente, a relação é marcada pelo contato com outras narrativas que perfazem esse mesmo caminho sobre temas próximos, além do fato do romance em questão desencadear uma pentalogia, no entanto, não queremos apenas nos referir a essa relação declarada e elementar, mas às relações que se dão de maneira não declarada, em que o reconhecimento entre elas se dá individualmente por cada leitor seja no tocante à forma seja ao conteúdo.

O que queremos explicitar com isso não é uma simples coincidência entre o romance e seus fragmentos, mas algo que é natural quando se trata de um *CsO*, a relação de EEMC com a pentalogia de *Inferno Provisório*<sup>4</sup> e com outras literaturas não está apenas no miolo do livro, apesar desse miolo ser responsável, em parte, pela construção da máquina de subjetividades. A relação se estabelece pelos pontos de encontro e fuga entre os agenciamentos, formando uma teia que nunca para de crescer e formar novos agenciamentos através de novas máquinas. Essa teia se multiplica e se espalha, por ela são levadas informações acerca dos agenciamentos que se formaram. Em EEMC os agenciamentos estão envolvidos, em sua maioria, com as questões da população mais pobre<sup>5</sup> do Brasil que vive nos grandes centros urbanos, assim como em São Paulo. Todos os fragmentos de EEMC

---

<sup>4</sup> A pentalogia *Inferno provisório* de Luiz Ruffato foi publicada originalmente em cinco volumes distintos e posteriormente lançado é volume único. A obra recria literariamente a história do proletariado brasileiro, partindo dos anos 1950 e chegando até o início do século XXI. *Inferno provisório* perfaz um mosaico das andanças e agruras do trabalhador brasileiro. Narrado numa multiplicidade de vozes, o romance dá a palavra aos desfavorecidos e às figuras invisíveis que construíram e transformaram nossas cidades e nossas fábricas, assim como em *Eles eram muitos cavalos*, uma saga descomunal sobre um Brasil que muitas vezes não queremos ver. A proposta ética permanece a mesma, no entanto, a estética muda um pouco de configuração. Inicialmente, *Inferno provisório* possui volumes de narrativas longas, com protagonistas e antagonistas e, em alguns casos, esses protagonistas são antagonistas dos curtos fragmentos de *Eles eram muitos cavalos*.

<sup>5</sup> Muitos estudiosos usam o termo “proletariado” para se referir aos “muitos” presentes no romance de Ruffato, no entanto, acreditamos que o termo proletariado não é tão adequado por gerar pontos de encontro e fuga com agenciamentos próprios do mundo do trabalho, especialmente falando na produção de bens materiais que não é bem o caso em EEMC, romance em que a produção imaterial tem maior relevância em sua concepção imagética. Isso se dá também porque a noção romântica de proletário como cidadão da última classe social já se perdeu nos dias atuais, esse termo é mais usado hoje em seu segundo sentido, para aqueles que fazem parte, de alguma forma, do mundo do trabalho e cujos frutos servem meramente a pura sobrevivência do indivíduo, o que é além de insuficiente, inadequado à produção de sentido que se vê na obra como um todo. Em EEMC os “muitos”, pertencem, em sua maior parte, às camadas mais pobres, cuja produção de riqueza imaterial é significativamente maior, quando da presença dos mais ricos, esta aparece sempre para reforçar a discrepância entre as classes sociais e seus modos de vida, não apenas enfatizando, mas denunciando as formas abusivas dessas relações entre mais ricos e mais pobres, sem, no entanto, nem sempre retomar o conceito de “mundo do trabalho” revisitado pela ordem econômica convencional.

funcionam como *Corpo sem Órgão*, aliás, o livro todo funciona sob essa ótica, a da multiplicidade e do descentramento.

O raciocínio da primeira frente colocada pela análise do *CsO* em EEMC aparece nitidamente em muitos fragmentos. Em pequena análise, podemos conferir com melhor clareza o funcionamento desse conceito e como a multiplicidade da obra remonta textualmente a vida dessa coletividade mais pobre e sua produção de riqueza imaterial dada a importância que os *agenciamentos coletivos de enunciação* a partir das muitas culturas dessa população revestem-se de presença e corporificam-se, além da manipulação do foco e do discurso narrativo que é emblemática da riqueza estética da obra.

[...] O couro preto que encaderna a Bíblia vaselina nas mãos inseguras. “Irmãos!”, tropeça no burburinho, vozes, buzinas, motores, pregões, música. Aspira a fumaça dos canos de descarga. “Irmãos!”, grita, alguns passantes viram-se, assustados, curiosos. “Irmãos!”, repete, fatigado. “Muito... Muito caminhei... Muito caminhei até chegar aqui”, *Auxilie-me nessa hora, Senhor. Faça nascer da minha boca a*. “Olho em volta... O que vejo?”, O que vejo? “Vejo o sofrimento daqueles enganados pela vida. Vejo a dor dos que já não veem mais saída para seus problemas. Vejo a desilusão dos que não têm passado... nem presente... nem futuro...” Um velho, olhos azulíssimos, ancora, atento. Um rapaz, a aba do boné na nuca, pastas de plástico transbordando do braço direito, observa, zombeteiro. “Você, irmão – e você irmã – que está triste, angustiado, perdido... É a você que me dirijo... É a você que Jesus me enviou... para dar o testemunho da salvação”. O suor banha toda a face do seu corpo. (RUFFATO, 2012, p. 60-61).

A visão que nos é apresentada nessa passagem não é apenas da personagem que prega, nem somente do narrador, é também a visão que o romance pretende sobre a classe proletariada, a da exploração e subalternidade, especificamente, sobre a vida dos ali presentes naquela cena, tanto do narrador-personagem quando do eu-narrador, é possível perceber uma segunda voz que não faz parte do interior da cena, está na cena de maneira onisciente, essa voz que nos fala em “Um velho, olhos azulíssimos, ancora atento. Um rapaz, a aba do boné na nuca, pastas de plástico transbordando [...]” é um tipo de narração que nos alerta para o *CsO* do livro, agindo no intuito de formar no seu leitor a ligação entre esse mundo e outros mundos, essa atitude dentro da obra também é responsável por manter a sua multiplicidade, como também nos aponta para algo que vai além da estrutura textual, mas reflete através da forma, a visão do romance sobre a vida. No caso desse fragmento, a percepção do cristão que

prega no meio da rua, sem púlpito ou público cativo e fora do templo nos parece bastante ilustrativa da visão que percorre todo o romance no que tange aos desvalidos, aos pobres, aos operários. Uma visão que surge dos traumas sociais, sejam de ordem da coletividade, seja de ordem da vida individual de cada sujeito que compõe a categorial concebida como “povo”, “pessoas do povo”<sup>6</sup>.

Ruffato faz esse apelo à multiplicidade utilizando-se da forma para dar ênfase e chamar a atenção para essas questões. As repetições, sempre muito presentes em quase todos os fragmentos do romance, funcionam como mecanismos de progressão textual formal e semântico, assim como as ferramentas de realce do texto como negritos, itálicos e aspas em uso indiscriminado das normas convencionais de escrita. O intuito é reelaborar a escrita, especialmente na demarcação das falas e reflexões das personagens e do narrador, além da variedade de registro, EEMC também apresenta uma sobreposição de gêneros nada convencionais, essas produções apresentam-se tão diversas e vêm sendo estudadas por tantos teóricos cada um ao seu modo, dando-lhes diferentes nomenclaturas pela diversidade que se apresentam os textos em EEMC.

É sobre esse ponto de vista e essa forma particular de se fazer literatura na contemporaneidade que gostaríamos de falar, sobre esse sarcasmo, talvez escárnio com o qual Ruffato produz seus múltiplos fragmentos. Esse fenômeno na literatura é, além de cultural, político dentro das atuais formas de produção artístico-literária, de uma irreverência sarcástica dos novos produtores, ainda com mais ênfase daqueles recém-chegados ao campo, porque clama por uma maior solidez em relação à democracia no fazer literário e dentro da própria instituição literária. Não que Ruffato seja um representante de novos escritores fora do cânone, mas que ele insere sua obra na mesma vertente de escritores (ainda) não reconhecidos, pois quando falamos da reivindicação da democracia não é no campo da criação, mas da crítica, para que se possa garantir cada vez mais a participação e a presença das camadas populares e suas produções, com a necessidade de inclusão das ditas minorias naquilo que um dia se entendeu por cultura, mas que muitas vezes privilegiava uma classe ou uma demanda social e suas produções “enquadradas” em moldes estáveis em detrimento daquelas com menor representatividade no campo considerado artístico/literário. Essa

---

<sup>6</sup> No próximo capítulo, voltaremos a uma melhor análise desse trecho sobre a ótica e a percepção da *tragicidade* da população menos assistida de nossa sociedade.

multiplicidade na produção de bens tão imateriais quanto materiais é mais uma forma de resistência, é uma tentativa de dar a essas minorias cada vez mais vez e voz.

Ruffato, apesar de não ser um jovem recém-chegado ao mercado literário e não fazer parte de nenhuma “minorias social”, adere a esses novos modos de produção a contar pela própria escolha da forma do romance, da sintaxe de sua escrita e escolhas lexicais e de edição do texto. Nota-se nessas escolhas um momento oportuno que a língua nos oferece para exacerbar certas situações da vida de personagens. A utilização de arranjos lexicais como para descrever o trabalho, as relações pessoais intimistas ou não, os modos e meios de vida dos seres em suas mais variadas categorias, expondo suas dores, suas utopias, suas verdades e inverdades, sua forma mais crua acesa e viva.

EEMC é uma produção literária classificada como romance, apesar de muitas controvérsias entre os críticos. A ideia da classificação literária, disseminada pelo seu autor, mostra-nos como ponto de contradição para muitos especialistas. Segundo Harrison (2007, p. 11) “Quanto às camadas presentes no título deste volume, em primeiro lugar elas se referem à estrutura do romance, o romance-cebola, nas palavras do próprio Ruffato.”. Harrison faz referência a um livro, organizado por ela, de muitos ensaios críticos sobre EEMC. Nessa citação em que Harrison atribui ao próprio Ruffato a classificação do seu livro como um romance, a impressão que se tem ao ler essa passagem é que a própria Harrison utiliza o termo romance apenas por uma formalidade técnica, mas que não está totalmente convencida disso, pois além do termo romance não ter sido dado por ela, faz referência à utilização de outros termos que não romance, tanto por parte dela mesma quanto dos demais pesquisadores do volume de ensaios do livro<sup>7</sup>; termos como: segmentos ficcionais, recortes, quadros, instantes, retalhos, flashes, quase-histórias, tesselas, episódios, contos breves, caleidoscópio, mosaico, dentre tantas outras nomenclaturas que são utilizados por professores e críticos da área para fazer referência às partes do romance de Ruffato, o qual não se apresenta esteticamente dentro dos moldes do gênero romance.

Quanto a esta estrutura, apresento uma opinião parentética e contraditória quando concordo plenamente com Lúcia Sá, que propõe uma coerência entre as partes, ao mesmo tempo reconhecendo a desconexão que predomina;

---

<sup>7</sup> Estamos nos referindo ao volume de ensaios *Uma cidade em camadas* – ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato. O volume organizado por Harrison recolhe ensaios de renomados professores/pesquisadores de universidades do Brasil e do exterior.

paradoxalmente, também estou perfeitamente de acordo com a descrição de Marisa Lajolo dá às ‘narrativas que não se encontram nem se cruzam’. (HARRISON, 2007, p. 14).

Harrison confessa que a sua posição é um paradoxo frente ao romance de Ruffato, ora concorda que há uma coerência entre as partes que dão unidade ao gênero, ora concorda que não há unidade alguma. Entendemos, com isso, que alguns estudiosos insistem em preservar a classificação “romance” não por verificarem nessa produção as características próprias que os manuais impõem ao romance, mas apenas para conformar a convenção, pois não se contentam com a forma e a estrutura ímpar e mesmo caótica desta produção artística que coaduna e articula as questões estéticas e formais de maneira singular. A estrutura na qual se apresenta EEMC é diversa das demais literaturas que são reconhecidamente tidas como narrativas, ela não possui características inerentes e suficientes para se enquadrar especificamente em um gênero ou outro, mesmo quando confrontada com outros romances de fragmento (os romances experimentais), porque não é apenas uma questão de estrutura, não é apenas uma questão de conteúdo, mas a forma de composição do todo, o conjunto que envolve todas essas questões.

Tudo isso nos leva, inevitavelmente, a repensar, por exemplo, o que levou os estudiosos a separar e dividir a literatura em gêneros literários amplamente difundidos nos manuais de teoria literária e materiais didáticos, características e elementos próprios a cada um: novela, conto, miniconto, crônica e o romance, se até hoje sentimos a dificuldade de classificação de muitas dessas produções, especialmente quando nos deparamos com as infinitas possibilidades da criação estética. É preciso que repensemos também nossas práticas metodológicas em se analisar essas produções, difundi-las teórica e criticamente.

As formas literárias que são vistas por nós como desestabilizadoras desafiam campos de inserção e criam um problema que gera esforços de encaixe crítico, pois a alocação de produções como EEMC prescinde de análises que se mostrem maleáveis e libertas de conceitos pré-estabelecidos sobre a diferenciação dos gêneros textuais e literários. Em relação a isso, a produção literária do romance fragmentário, encontramos na tese de Márcio Scheel, a reflexão sobre um possível apagamento dessas fronteiras, uma metacrítica sobre essas novas formas de expressão, formas essas que nos levam a novas reflexões sobre a temática da obra e do fragmento.

O fragmento literário, então, é mais do que um modelo de representação ou de reflexão acerca do fenômeno estético, ele é, também, uma peça literária, um exercício estético; ele partilha, também, do ideal de metadiscursividade crítica, de forma que se reflete a si mesma, de gênero híbrido de composição, que funde o princípio poético criador à sua própria crítica. Abertura do pensamento, ruptura da forma – o fragmento literário concebe-se, ao mesmo tempo, como obra e teoria, como criação e crítica, como forma acabada e promessa futura de conclusão. (SCHEEL, 2009, p. 76).

Nessa perspectiva, Scheel entende que a forma do fragmento literário deve ser pensada sob o aspecto da dimensão metadiscursiva que foi inaugurada pelo romantismo alemão na obra de Schlegel e de Novalis<sup>8</sup> como forma de reflexão da unidade estrutural filosófica e poética do eu e que a fragmentação discursiva como forma literária estendeu-se por todo o modernismo até a contemporaneidade<sup>9</sup>. Vamos mais além, o trabalho de Scheel não se resume à poesia, mas aplica conhecimentos teóricos acerca do fragmento à produção poética, entendemos juntamente com ele que o fragmento não é uma manifestação própria da poesia, mas da *poieis*, ou seja, da própria produção artística como um todo, assim, aplicável também à prosa, e nos alerta:

É preciso salientar a imagética que orienta a construção do fragmento, criando um símile da poesia como expressão da liberdade individual, como criação que fundamenta suas próprias leis, como um sistema partido de representação que encontra sua força na soma das partes, na interação que elas estabelecem umas com as outras. Esse é o projeto mesmo do fragmento literário: buscar a totalidade perdida – ou negada – dos grandes sistemas de pensamento nos interstícios de um discurso cuja unidade estrutural só pode ser vivenciada a partir das quebras, cisões e silêncios que se estabelecem entre o conjunto total dos fragmentos e a escritura fragmentária que o compõem. (SCHEEL, 2009, p. 64).

---

<sup>8</sup> Schlegel e Novalis foram uns dos mais importantes representantes do primeiro romantismo alemão de finais do século XVIII, os mais emblemáticos poetas e filósofos do movimento cuja obra tanto literário-poética, quanto crítico-teórica tem servido até hoje para entender a produção romântica.

<sup>9</sup> O termo utilizado por Scheel é “pós-modernidade”, mas para evitar referências e discussões teóricas sobre conceitos e nomenclaturas, preferimos continuar utilizando o termo “contemporaneidade”.

Nesse trecho podemos perceber como o fragmento funciona no ponto de vista de Scheel, evidenciando o que é mais relevante, o contraditório. Para ele o fragmento é a manifestação de uma totalidade perdida, ou seja, o fragmento é utilizado para perfazer ou mesmo desfazer o percurso de uma totalidade, da totalidade do sujeito empreendida pelo romantismo épico, o Eu total, por isso mesmo perdida ou negada. Concordamos com o ponto de vista por um lado e discordamos de outro. Entendemos que, de fato, a criação, seja ela qual for, fundamenta suas próprias leis e justamente por isso que uma criação, mesmo mantendo a mesma forma, no caso, o fragmento, é sempre independente de quaisquer outra, mesmo sob evidentes e declaradas influências. Cada obra é uma criação individual e única como um evento único. Isso quer dizer que a forma do fragmento nem sempre busca uma totalidade, ela pode perfeitamente encontrar na forma fragmentária a liberdade que a totalidade aprisiona.

No entanto, faz-se necessário esclarecer que o trabalho de Scheel é uma metacrítica sobre o fragmento literário e a representação do sujeito na obra de Schlegel e Novalis<sup>10</sup>, entendidos como precursores e impulsionadores da técnica do fragmento desde o século XVIII a ponto de influenciar gerações e altas personalidades da produção literária como Baudelaire. A análise de Scheel passa pelo crivo específico desse tipo de fragmento que remonta quase três séculos e nem sempre se pode encontrar uma correspondência na contemporaneidade, isso se torna mais nítido quando ele cita que a obra de Baudelaire busca sua vitalidade no inacabamento que o fragmento proporciona, o que contraria a condição de totalidade.

Daí encontrarmos na obra de Baudelaire, décadas depois de Schlegel e Novalis, a cadência de novas imagens, novos interesses estéticos, novas maneiras de se relacionar com as formas de expressão artística e com o pensamento crítico. E na esteira de Baudelaire, encontraremos, no alto modernismo do século XX, a ideia de que a criação não pode prescindir do conceitual teórico e da reflexão crítica, o que levou os artistas de vanguarda, por exemplo, a uma profusão de panfletos e manifestos que, por seu caráter mais do que fragmentário, podem muito bem encontrar sua gênese na fragmentação escritural que os primeiros românticos propuseram e desenvolveram como o projeto criador de uma arte sempre em construção, infinita, que extrai sua força e vitalidade de seu incontornável inacabamento. (SCHEEL, 2009, p. 83).

---

<sup>10</sup> Considerados os primeiros representantes do romantismo alemão, segundo Scheel, eles são os precursores do fragmento literário. Para o pesquisador, o romantismo – e o espírito romântico – é designado por uma visão de mundo centrada no indivíduo. Ou seja, o movimento romântico, como é concebido, busca uma literatura voltada para o *eu*, o si mesmo, retratando o drama humano individual, os amores trágicos, como também ideais utópicos.

Essa explanação de Scheel ajuda-nos a entender que a distância temporal e as experiências ocasionadas por ela promovem formas estéticas distintas, nesse sentido, podemos afirmar que o fragmento anterior ao modernismo não é o mesmo no modernismo e obviamente que também se distingue do fragmento na produção contemporânea. Para Scheel, os primeiros românticos intuíram uma arte a partir do próprio eu, e os modernistas, uma fratura dessa forma de expressão, por isso, baseada no outro, em EEMC temos uma obra focada “nos outros”, ela sai da centralidade no indivíduo para focar na coletividade, mais que isso, no sujeito não identificado, nos muitos sem identidade.

EEMC coopera para um entendimento de sujeito, que visa mais ao impessoal que ao pessoal, porque foca na coletividade e não na individualidade. O que há de mais novo em EEMC não é apenas a estrutura do fragmento, mas a estrutura aliada à forma, com uma visão de mundo que, diferentemente do romantismo e mesmo do modernismo, não mais problematiza o Eu, o indivíduo que estaria ligado à noção de um Eu Absoluto, do Indivíduo, no qual se resolveriam as diferenças entre o objeto do conhecimento e o próprio conhecimento, conforme apontara Scheel. O fragmento contemporâneo preservou a mesma liberdade estética do romantismo e do modernismo, mas se desvencilhou da busca por uma identidade, por uma unidade, ao contrário, o que se tem agora é uma forma literária fragmentária que representa não a busca do Eu fragmentado, mas que questiona o subjetivismo individual, que questiona a ideia de unidade homogeneizante.

Enquanto o movimento modernista de vanguarda inspirava-se nas relações do cotidiano, num linguajar coloquial, dentro de um cenário da vida urbana para engajá-la com um conceito de unidade que aos poucos vem a se transformar em identidade e culminar no sujeito individual e suas reflexões a respeito do *eu* e do *si mesmo*, EEMC mantém as estruturas modernistas para questioná-las, para esgarçar seus conceitos, avessar e confrontar esses modelos a partir não mais do cotidiano, mas do trágico cotidiano, das trivialidades do dia a dia muitas vezes ocultas nas reflexões profundas do eu, já em EEMC essas reflexões do eu não chegam a se aprofundar pois se coadunam com a vida fora de si.

EEMC propõe essa reflexão para o fora, fora do romance e fora do Eu. Podemos dizer que Ruffato propõe uma quebra, a fratura da fratura no que diz respeito ao romance. Uma produção capaz de engendrar uma nova crítica para compreender e refletir a arte de seu

tempo, assim, convida-nos a perceber a necessidade da fratura nas formas de vida e de expressão artístico-literária, compreendendo que o fragmento é a estrutura que problematiza a noção de gênero literário, ele nos permite entrever a respeito da ruptura formal e a inovação estrutural para uma nova leitura do mundo e da arte. Evidentemente que não é a primeira vez que se associou em um mesmo movimento estético “reflexão, crítica e criação poética”, mas, com certeza é mais uma oportunidade de repensar sobre esse movimento da produção literária do século XXI que vai do artístico e literário ao social.

Scheel admite que o fragmento é libertador de velhas ideias e antigos conceitos, concebidos, inclusive, pela própria tradição filosófica que admite o Eu enquanto entidade individual. Segundo Scheel, o fragmento é a melhor forma de se compreender o fenômeno estético da arte literária e suas características originais. Pois, conceber o mundo, o ser, as coisas, a arte e o próprio pensamento (mesmo que se entenda que o fragmento é uma busca da totalidade), pensar o mundo de forma totalizante e indivisível é uma mera ilusão.

O fragmento põe em evidência a liberdade criadora, pois se aproxima da poesia não só pela forma e estrutura, mas pela concisão e recorte metonímico que nos remete a outras articulações simbólicas e imagéticas. O fragmento e a poesia são democráticos de uma república em que o discurso possui sua própria lei, e a liberdade é um direito inalienável e universal. Sobre essa riqueza do fragmento, é imprescindível dizer que ele se liga a uma dada consciência da atualidade que cobra das novas produções literárias e artísticas algo que expresse uma nova maneira de perceber o sujeito humano, o mundo e as relações nele postas, ao mesmo tempo em que se abre a reflexão de um pensamento coletivo e não individualizado, que se volte para o Outro, que se transforma e se refaz a alçar voo com um novo olhar, num processo de abertura ao novo e infinitas possibilidades de conceber a vida. Desse modo, o fragmento mostra-se como a possibilidade de quebra para reafirmar a proposta do romance, aquela que se abre ao infinito, que não se conclui em si mesma, e que se dá como um projeto sempre em *devir*.

Esse é o grande diferencial do fragmento de EEMC, diametralmente à produção moderna que aposta numa ideia de fragmento com uma visão de sujeito e de mundo individualizada e conseqüentemente fechada, uma verdadeira contradição ao romance, justamente por ser este a representação do inacabado, permanentemente aberto a toda reflexão. A *poiesis* do fragmento deve nos proporcionar a experiência com o processo de

reconstrução criadora e crítica, um projeto múltiplo e em *devir*, a experiência com o fragmentário deve se apoiar na infinitude do ato reflexivo.

A fragmentação em EEMC constitui, a um só tempo, reflexão crítica e manifestação estética. Assim, é possível conceber que o fragmento expõe uma reflexão crítica e uma criação estética que não se reconhece una, por isso múltipla e empenha-se na busca de uma forma de expressão nova e novos modelos discursivos que ora dialogam com a quebra de paradigmas, ora com uma nova consciência capaz de refletir inquietudes múltiplas de nossa intelectualidade, questionando o ideal de unidade que possa perpassar as produções literárias. Uma consciência estilhaçada e um pensamento que se nega a toda e qualquer sistematicidade, privilegiando sua manifestação mais livre, o fragmento literário é simbólico da rebeldia intelectual que se manifesta, expressando o caos como essencial para a desarticulação de qualquer sistematização. EEMC possui um caráter de plena construção, o constructo de natureza descontínua, uma diversificada porção de inacabados.

Tal diversidade requer também uma complexidade de análise interpretativa do fenômeno estético, pois está diretamente ligada ao fato de que o fragmento literário está situado no *entrelugar*, na fronteira entre os gêneros literários por unir teoria, crítica literária e a própria criação estética. O fragmento inacabado e curto de EEMC perfaz-se de zona de desconforto singular pela capacidade de conciliar em uma mesma realização, assim como Scheel concebeu o pensamento sobre o fragmento literário na obra de Schlegel e Novalis remetendo ao “comentário crítico, teoria literária e conformação estética” (SCHEEL, 2009, p. 79). Vejamos como essa experiência se dá para ele:

A singularidade do fragmento advém desse equilíbrio delicado entre: 1 – a filosofia idealista, que defende, entre outras coisas, um pensamento incondicionado, livre, espirituoso e original, que não se submete a qualquer sistematização; 2 – a teoria dos gêneros e das formas literárias, encaradas sob a ótica da inovação e da transgressão, buscando adequar-se a esse novo modelo de pensamento filosófico; 3 – a crítica como interpretação, análise e intervenção criativa sobre a obra de arte literária e, por fim, 4 – a exigência de fazer com que a linguagem filosófica, teórica e crítica encontrem uma forma de apresentação em que a própria *poiésis* possa se manifestar livremente. (SCHEEL, 2009, p.79)

Ou seja, cada fragmento vale por si só, e mesmo como formas inacabadas, comportam-se em equilíbrio em sua própria estrutura e em consonância com a forma da obra literária. A fragmentação em EEMC não representa uma individualidade nem estética, nem formal, pelo contrário, sua alta complexidade envolve elementos de caráter plural de uma tendência inaugurada na última passagem de século, que exige de seu leitor mais que uma simples contemplação do movimento estético e literário, mas acima de tudo uma compreensão e interpretação crítica do mundo e das relações postas na nossa atual conjuntura social e política. Essa complexidade exige do público consumidor e de toda a máquina que envolve a sua produção, ou seja, a instituição literária como um todo, que é convidada a refazer seus conceitos e teorias sobre o fazer literário, filosófico, político, social e econômico de dada localidade. Essa é a diferença que existe sobre o fragmento do ponto de vista romântico, que se estendeu por toda a modernidade, mas que foi quebrado na contemporaneidade.

O ponto de vista dos românticos da modernidade coloca o indivíduo no centro da fragmentação, daí a ideia de totalidade e de um eu individualizado nessas produções, ou seja, na modernidade, cada fragmento indicava um centro; no entanto, esses conceitos empregados na modernidade (da totalidade e da centralidade) não pertencem à experiência fragmentária atual, pelo contrário, o fragmento representa a multiplicidade inerente ao seu caráter plural.

Aqui é preciso dizer que em EEMC a forma do fragmento diverge das formas estabelecidas anteriormente a ele. Antes, a “totalidade fragmentária” possuía um centro que seria o Eu, mas o fragmento literário de Ruffato coloca em jogo uma forma de manifestação do pensamento que rejeita a noção ou o ideal da totalidade das ideias em um sistema coerente, lógico e indivisível. Arriscamos dizer que o fragmento de EEMC utiliza-se da lógica do “porco-espinho”, ou seja, o centro não pode estar situado em nenhum ponto, ele está simultaneamente na parte e no todo. Seria, então, contraditório para nós pensarmos o fragmento como foi pensado anteriormente, na modernidade, como individualidade, já que é múltiplo e justamente por ser fragmento não é um todo acabado, apesar de cada fragmento valer por si mesmo ele não se estabelece como individualidade acabada em si mesmo, assim como o próprio romance que é uma multiplicidade aberta e inacabada.

A subjetividade, que é uma característica da dimensão mais profunda do eu, é uma consequência dessa ideia de centralidade universal e coerente que concebe uma expressão estética formal que desemboca na crise do pensamento e da arte, dando origem às chamadas

Vanguardas Europeias, estas, por suas vezes, começam a questionar esse sistema de pensamento numa tentativa de compreender esse Eu Universal ao mesmo tempo em que alimentam a formulação de uma outra visão de mundo totalmente contrária, a qual só começa a ser percebida com clareza um século depois. Uma das melhores reflexões que encontramos sobre a relação do fragmento com o ideal romântico é de Lacoue-Labarthe e Nancy (2004), entender que a totalidade plural dos fragmentos não compõe exatamente um todo, mas replica o todo, o próprio fragmentário em cada fragmento. Assim, percebemos que pensar em unidade no fragmento pode ser viável conquanto que descartemos a ideia de totalidade. Pensar a forma e a estrutura de fragmentos é algo que nos leva imediatamente a elidir a própria ideia e repensá-la como oposta a ela mesma.

Para Lacoue-Labarthe e Nancy em referência à obra de F. Schlegel e Novalis, o fragmento é o gênero romântico por excelência e suas características mais significativas são três. A primeira é o relativo inacabamento dos fragmentos, o que eles chamam de “ausência de desenvolvimento discursivo” das peças; a segunda seria referente à variedade e a mistura dos objetos que podem ser tratados por um mesmo conjunto de peças; e a terceira característica remete à forma da obra como um todo, ou seja, generalizadamente, a uma unidade do conjunto das peças que, conforme Lacoue-Labarthe e Nancy, é constituída, de certa maneira, fora da obra, ou seja, no juízo que é constituído a partir das máximas subsidiadas pela obra, uma unidade que não significa totalidade, fechamento ou unidade acabada. Essas três características reunidas constituem para Lacoue-Labarthe e Nancy a própria originalidade do gênero.

Sobre a primeira característica evidenciada por Lacoue-Labarthe e Nancy, gostaríamos de ressaltar que a clara evidência entre as características postas para o gênero romance na obra de Schlegel e Novalis e a forma composicional de EEMC poderia levar-nos a conclusões precipitadas sobre uma possível falta de inovação no romance de Ruffato, no entanto, é preciso se ter a informação de que o inacabamento tanto dos fragmentos quanto do romance em si é proposital em EEMC, o próprio Ruffato tratou de deixar a conclusão à penumbra, enquanto o inacabamento em F. Schlegel é uma incógnita visto que uma quantidade considerável de escritos, conforme apontam Lacoue-Labarthe e Nancy, foram publicados postumamente.

Mas é preciso, além disso, e sem delongas, dissipar uma outra confusão: da quantidade considerável de escritos póstumos dos Românticos (sobretudo quando se trata de F. Schlegel), costumamos citar excertos com a indicação de ‘fragmento’ (não se precisa nem sempre mesmo ‘póstumo’), sem buscar adiante distinguir se se trata de esboços interrompidos ou de fragmentos destinados à publicação como tal. Entretemos assim e às vezes exploramos a uma indistinção entre, digamos, o trecho marcado de inacabamento e aquele que visa à própria fragmentação. Deixamos assim, em uma penumbra propícia, o essencial do que o gênero implica: o fragmento como propósito determinado e deliberado, assumindo ou transfigurando o acidental e o involuntário da fragmentação. (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2004, p. 03).

Isso quer dizer que não se sabe se a estrutura de fragmentos (e de seu respectivo inacabamento) é voluntária ou acidental, se é um propósito da forma da obra pensado por seus autores. Destarte, diante da incerteza da primeira característica, o relativo inacabamento dos fragmentos, as duas outras características tornam-se suspeitas sobre a propositura da originalidade do gênero, visto que não se pode compreender a formulação de um todo formal, e isso faz toda a diferença no que concerne ao espírito da obra, a ideia sob a qual a sua realização concreta e formal foi construída, especialmente no tocante à originalidade criativa creditada a F. Schlegel. A única certeza que se pode ter desse aspecto é da instabilidade trazida ao gênero pelo fragmento.

Corroborando o fato da instabilidade que o fragmento traz para a produção literária, Scheel afirma: “A modernidade fez das formas literárias – da poesia e da narrativa antes de tudo – uma realidade tão instável, contraditória e mutável quanto o próprio homem.” (2009, p. 82). Entretanto, é inegável que, a partir de então, uma nova forma de se pensar o romance é inaugurada, propositalmente ou não. Mas no tocante à intenção criativa e da forma de concepção de uma criação artística também é inegável que EEMC encontrou no fragmento literário uma forma de expressão para contradizer o ideário subjetivo da totalidade, fazendo do fragmento uma forma diversa de escritura crítica não só literária, mas também salvaguardadas as devidas peculiaridades de cada campo, filosóficas do próprio eu, assim como a originalidade da produção de Marcel Duchamp na pintura, por exemplo, leva-nos a desenvolver um novo pensamento teórico-crítico sobre a arte e o ato de criação a partir do *ready-made*.

Comprendemos, assim, que entender a criação literária e artística, ou mesmo seu processo de criação é um caminho árduo, como também entender os seus fundamentos é um

caminho sem volta, porque só existe o caminho, a busca, nunca o seu fim, assim como a busca pelo Eu, pelo fundamento do Ser, pois nessa caminhada apenas a caminhada faz sentido, e no último caso, às vezes nem isso. Por isso, entendemos que a designação do que é literário, artístico, filosófico, do que é romance dentro do campo, do entendimento do homem no processo criativo e proposital do fragmento, são formas expressivas e fundamentais da quebra, da ruptura, do fragmentário, são consciências do existir e não existir, de um final sem fim, justamente pelo fato de se desconsiderar a existência da totalidade. EEMC se corporifica, entre outras coisas, em mostrar algo que há muito se arrasta no campo artístico e literário, uma profunda crise e forte tensão em relação a modelos literários praticados ao longo da alta tradição estética que o precedeu, este romance impôs à modernidade o reconhecimento da necessidade de reorganização de seus pressupostos teóricos, a partir de experiências vividas no imaginário coletivo, percebendo que a natureza artística e literária, enquanto construção naturalmente humana e não sobrenatural, está sujeita a rupturas, descontinuidades, multiplicidades e inacabamentos diversos da condição de obra monumental e totalizante prescrita em padrões sobre um ser ou um eu ideal e individual.

A efeito de suas conclusões, Scheel cita o legado de Baudelaire para justificar suas ideias, no que ele chama de “alto modernismo do século XX”:

[...] a ideia de que a criação não pode prescindir do conceitual teórico e da reflexão crítica, o que levou os artistas de vanguarda, por exemplo, a uma profusão de panfletos e manifestos que, por seu caráter mais do que fragmentário, podem muito bem encontrar sua gênese na fragmentação escritural que os primeiros românticos propuseram e desenvolveram como o projeto criador de uma arte sempre em construção, infinita, que extrai sua força e vitalidade de seu incontornável inacabamento. (SCHEEL, 2009, p.83).

Em primeiro lugar, gostaríamos de enfatizar que concordamos com o posicionamento de Scheel na maneira como trata e analisa a forma fragmentária no romance. Para nós, isso é o legado mais relevante de sua tese, assim como quando afirma que o movimento de vanguarda, iniciado na Europa do século XIX possuía um caráter fragmentário. No entanto, é preciso esclarecer em primeiro lugar que quanto à afirmação que julga que “a ideia de que a criação não pode prescindir do conceitual teórico e da reflexão crítica” é verdadeira, concordamos

apenas em parte, pois o aspecto teórico-crítico é imprescindível à criação até certo ponto, em vista de que a criação não está condicionada a esses aspectos, mesmo que no caso das vanguardas estivesse, de certa forma, associada a isso; segundo que, logo após, ele diz que a estrutura do fragmento escritural foi uma proposta dos primeiros românticos, quando na verdade, não foi bem uma “propositura” dos primeiros românticos (Schlegel e Novalis) pois, como foi revelado anteriormente por Lacoue-Labarthe e Nancy, é possível que eles não tenham proposto isso, visto que a publicação de F. Schlegel na forma de fragmento é uma publicação póstuma e há suspeitas quanto ao caráter de inacabamento desses fragmentos.

Em nosso entendimento, o romance de Ruffato possui as características que o próprio Scheel põe como questão para a modernidade: o estado de devir constante, a inconclusão, a abertura e a polifonia, as quebras e fraturas da estrutura narrativa, inclusive dos silêncios abruptos. Nesse sentido, podemos afirmar que o fragmento, de forma geral, não é uma novidade estética trazida por EEMC, apesar de tamanha singularidade que o seu fazer fragmentário e de inacabamento traz, mas trata-se, sim, de uma reformulação do pensamento artístico que se inicia com obras vanguardistas do século XX, a exemplo do movimento dadaísta e cubista, mas que não deram conta de expressar essa reflexão a ponto de atingir todas as esferas artísticas, especialmente a literária como o romance, a qual ainda era, até pouco tempo, uma experiência dominada apenas por certa elite artística e intelectual. Esta forma da multiplicidade e da quebra só começa a se disseminar de forma mais efetiva a partir do início do século XXI quando as camadas mais populares começam a ser atingidas e sentir-se com propriedade no fazer e na representação do meio artístico e literário.

### **2.1.1 Algumas camadas críticas**

Ruffato inaugura o século XXI com um romance totalmente inovador levando críticos e muitos estudiosos da área a repensar sobre esse fazer literário tão repleto de espírito que invade as passagens de século e imprime novos conceitos a elementos tidos como velhos e consolidados, como é o caso do conceito de romance-cebola sugerido pelo próprio Ruffato a EEMC, como reforça a estudiosa Harrison, sobre um conceito que confere à sua forma uma constituição fragmentária de 70 partes praticamente independentes uma da outra em termos de

ordem linear. A obra de Ruffato se apresenta tão controversa às classificações que até a quantidade de partes/fragmentos é questionável.

Apesar de não possuir um índice, os fragmentos são numerados em sequência até o número 68, após ele tem-se uma página, frente e verso, com um quadro preto que toma toda a folha ficando apenas as bordas em branco e por último, mais um fragmento aparentemente independente e não numerado. Se se considerar a página preta e o último fragmento temos um total de 70. EEMC é uma obra complexa pelo seu fora e pelo seu dentro, em sua forma e conteúdo. A sua organização estrutural em fragmentos se alinha ao seu conteúdo que, apesar de não haver uma relação de continuidade narrativa entre si, pelo menos aparentemente, leva a cidade de São Paulo como pano de fundo.

No entanto, mesmo seguindo uma ordem de organização que é mais externa que interna, o romance possui um estrutura fragmentária de não-continuidade narrativa e sim de contiguidade, dada através do pano de fundo como indício suficiente para (des)classificação de uma categoria literária, daí a conclusão de boa parte da crítica em torno da obra em declarar que se trata de um romance e não de um livro de contos ou algo que o valha, e que o seu protagonista é um protagonista-espaço, a cidade de São Paulo, algo que não aceitamos como uma verdade absoluta, salvo sob o ponto de vista de que as muitas personagens do romance são personagens secundárias mais importantes que o protagonista. Para tanto, iremos nos valer neste tópico de uma das mais importantes contribuições à crítica da obra em questão, *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato* (2007). A coletânea de ensaios faz um levantamento sobre o ponto de vista de diferentes pesquisadores de várias universidades do mundo e tem como organizadora a professora Marguerite Itamar Harrison, professora assistente na Smith College, em Northampton, Massachusetts (EUA).

O livro organizado pela professora Harrison, conforme já citamos, mostra os inúmeros apontamentos que a obra EEMC traz a respeito de muitas temáticas que envolvem, especialmente, a vida da população menos favorecida economicamente no Brasil, especialmente nos grandes centros urbanos e talvez por isso a cidade de São Paulo seja tão representativa nesse contexto, dentre tantas polêmicas em torno dos mais de sessenta fragmentos e as muitas temáticas abordadas. Antes de adentrarmos ao conteúdo desta obra tão densa, deter-nos-emos sobre sua composição. A dissociabilidade ética e estética, como se

sabe, não é uma possibilidade analítica cabível e por esse motivo é possível perceber as idas e vindas, as mesclas entre esses pontos na nossa análise, visto que uma influencia a outra de forma incisiva, mas acreditamos que o esforço vale a pena para podermos ter uma visão mais didática neste trabalho. Por esse motivo, iniciamos a análise da teoria e crítica posta em “Uma cidade em camadas” com os apontamentos da professora Andrea Saad Hossne, da Universidade de São Paulo – USP, que é a primeira ensaísta da coletânea. Hossne busca uma justificativa para a classificação da obra na categoria romance, assim, organiza os requisitos básicos desta categoria no que confere a EEMC:

O que parece funcionar como eixo organizador dos textos, enquanto conjunto, na forma, ainda que ruínosa, do romance, parece ser o tempo (a data de 9/5/2000, do início da madrugada do dia 10), o espaço (São Paulo), o enredo (a vida na cidade), a personagem (pela terceira vez a cidade). (HOSSNE, 2007, p.35).

Percebemos que Hossne justifica a classificação, mas não se convence dela. Além de alegar que a classificação da obra na categoria romance é algo “ruinoso”, ou seja, aquele que possui a ruína como eixo fundador, porém ainda questionável, declara reiteradas vezes, que essa classificação é duvidosa e lança o questionamento como se partisse de leitores fora do campo da teoria e crítica literária. Algumas passagens de seu texto são muito evidentes.

É comum o leitor se perguntar diante desses textos se o que tem em mãos é uma coletânea de contos ou um romance; se os breves textos são fragmentos, capítulos, contos ou poemas em prosa; se a articulação entre eles se faz pelo tema, se há uma moldura que os enfeixe, ou se não existe propriamente articulação, mas um mero enfileirar de pequenas histórias ou de comentários eivados de lirismo ou sarcasmo. (HOSSNE, 2007, p. 34).

Para não se deter ao impasse sobre a categoria romance, Hossne passa a discutir a questão do ponto de vista da obra e a figura do narrador, assim como a construção da obra pelo que ela chama de processo de acumulação, argumentando que esse processo não se confunde com a justaposição de blocos ou com a simples junção de imagens devido à forma fragmentária da obra EEMC. Para Hossne, o processo de acumulação está mais para o amontoar, pois pressupõe uma necessidade interna da obra. Segundo esta professora, EEMC

se articula em um movimento coletivizante, se posicionando como uma arena, o que ela vem a chamar de “romance-arena”, pois se encontra diante da possibilidade da presença de diversos *ready-made*, das variações de registro, colagens e da dúvida se os vários textos são fragmentos ou coletânea de contos ou poemas em prosa, mas conclui que é a temática (ruinosa) da obra que a (in)define como tal. Primeiro porque, justifica Hossne, mais que espaço, tempo, personagem ou tema, a cidade se define pelas relações firmadas nela e não por ela; segundo, porque o ponto de vista e a figura do narrador são extremamente problemáticos no caso de EEMC para se analisar a obra como um romance. Hossne explica que a obra possui ponto de vista, mas não um narrador, nem em primeira, nem em terceira pessoa, onisciente ou observador, para ela o que dá a ideia de conjunto da obra não são os elementos constitutivos do romance, espaço, tempo, personagem, narrador, exatamente pelo fato de que esses elementos não funcionam como justificativa do todo, do romance, dentro de EEMC, a única veia de sustentação desse todo está no conteúdo da narrativa, no seu ponto de vista, o que viria a desestabilizar a tese do romance, nas palavras da própria Hossne:

[...] de todos os elementos constitutivos e convencionais desse tipo de narrativa, o foco narrativo é sem dúvida o mais problemático para se analisar. E mesmo que os demais tenham sido, pelo menos como hipótese, identificados (já foram mencionados tempo, espaço, personagem e enredo), ainda resta esse elemento essencial a se discutir sob o risco de vir abaixo, por fragilidade, a proposição de que essa narrativa de Ruffato seja de fato romance, ainda que ruinoso. (HOSSNE, 2007, p. 37).

Em suma, se a análise do gênero romance se desse apenas por categorias e características perfeitamente identificáveis em “elementos constitutivos e convencionais” deixaríamos de fora da categoria romance uma vasta produção literária que em muito se mostraria como não correspondente. Em EEMC, não apenas o narrador e o foco narrativo são problemáticos, como também questionáveis. Acreditamos que a análise dessas categorias não se mostram pertinentes no contexto de sua análise visto que eles aparecem em nível elementar ao estudo, mais ainda quando se acredita que apenas um dentre tantos outros aspectos seja responsável por descreditar tal mérito da obra como na análise de Hossne ser insuficiente para justificá-la como um romance. O fato de não existir uma substância que territorialize o devir narrador na obra como um todo, mas narradores individuais em alguns fragmentos, não em todos, poderia ser uma razão para se avaliar, talvez, a presença de um autor-implícito que

justificaria o todo ético e estético da obra nessa questão. No entanto, o que entendemos se formalizar com a análise de Hossne é: como se categorizar uma narrativa como romance se de todos os elementos que a estruturam apenas um se sustenta, ainda mais quando esse um não corresponde à forma, mas principalmente ao conteúdo. Assim, se de todos os elementos constitutivos e caracterizadores de uma obra enquanto romance, apenas um, o ponto de vista, conseguisse dar conta da totalidade, os demais elementos não possuiriam substância suficiente na ausência dele, são apenas hipotéticos como ela mesma reconhece, então, seria o caso de se reavaliar a necessidade dessas classificações e suas bases de sustentação. Mas o caso não é esse exatamente, pelo menos para nós. O que verificamos é que apegar-se a tais categorias para elencar uma produção literária como romance não se dá conta suficientemente de fazê-lo, não por fraqueza nas substâncias das categorias, mas na manutenção incólume de certas propostas de classificação.

A questão se torna cada vez mais complexa ao passo que observamos essas particularidades da análise de forma individual. A verdade é que dentro desses moldes entendidos até hoje como elementos constitutivos do romance, de fato, não se tem encontrado justificativa suficiente para caracterizar EEMC dentro dessa categoria. Talvez a grande questão resida justamente nisso, será que estamos utilizando uma metodologia adequada para analisar a produção literária contemporânea? Será que os moldes que devemos usar para nos referir às narrativas cada vez mais múltiplas estão, realmente, adequados a elas? Esse é um questionamento que devemos fazer em qualquer estudo de análise, visto que muitas vezes os métodos que utilizamos acabam por não ser adequados e estar em defasagem para o objeto em questão. A partir de então, surge-nos um novo questionamento, ora, quais seriam os métodos de que dispomos para analisar romances e narrativas contemporâneas? Pensemos um pouco sobre esta reflexão, analisando os comentários de outros pesquisadores para podermos melhor entender a visão de cada um e o método utilizado.

Da já referida coletânea de ensaios sobre EEMC, encontramos na sequência, após o texto de Hossne, as considerações da professora Cecília Almeida Salles e Giovanni Ricciardi que corroboram o mesmo pensamento a respeito da classificação da obra. Salles e Ricciardi observam que a produção de Ruffato escapa às classificações convencionais, assim como muitos outros escritores da contemporaneidade que buscam uma produção estético-literária fora do que já fora convencional. Essa busca, ao passo que se afasta do convencional, entra numa nova tradição das produções literárias da

contemporaneidade, seja pela grande presença do conto, miniconto, até micro conto, ou mesmo pela ausência de limites que extrapola as fronteiras dos gêneros literários. Nas palavras de Ricciardi, “Até obras que se autodefinam ‘romances’, nada mais parecem se não um conjunto de fragmentos, de contos ou mini-contos, como EEMC. Confirmando.” (RICCIARDI, 2007, p. 51) O pesquisador confirma suas ponderações ao final da frase.

O acordo, ou o consenso da classificação da obra na categoria romance, parece-nos muito mais uma questão diplomática para esses pesquisadores do que uma certeza comprovada. Apesar de continuarem referindo-se a EEMC como “o romance”, é incansável a quantidade de vezes em que se questiona a sua estrutura, assim como não se encontra uma classificação que a conforme e a justifique dentro dessa perspectiva. Schøllhammer (2007) nos dá uma visão um pouco mais esperançosa sobre uma definição dessa estrutura e forma que Hossne chama de ruínosa. Para Schøllhammer, a estrutura de fragmentos mistura-se ao conteúdo composicional da obra, de forma ambígua, como numa bricolagem textual, Ruffato busca nas ruas da cidade “objetos” que se transformam em signos e índices referenciais (2007, p. 71).

É evidente, na obra, a relação existente entre forma e conteúdo, talvez por isso não possamos dizer que apenas a sua estrutura esteticamente disposta em fragmentos é indício suficiente para não categorizar o livro como romance, no entanto, esta relação dos fragmentos e do conteúdo que dão um elo a respeito da suposta temática da obra, um ponto de vista que se fecha a partir dessa ótica, “um dia na cidade de São Paulo”, ou melhor, “um dia na vida dos moradores da cidade”, algo que nos conforta de certa maneira, mesmo que não totalmente, mas, como já dissemos, a questão do conteúdo é algo que discutiremos em seguida.

Lúcia Sá (2007) escreve em seu ensaio sobre EEMC a respeito dessa relação que teria a representação literária da cidade grande com a forma fragmentária e a representação da velocidade e do ritmo, mas não admite um gênero literário específico para esta composição. Ela evidencia que “Essas questões [*a velocidade e a fragmentação*] estão ilustradas de maneira exemplar no livro EEMC, de Luiz Ruffato. Digo ‘livro’, e não ‘romance’ ou ‘coleção de contos’” (2007, p. 93, grifo nosso); e ainda cita a orelha de uma das versões de EEMC escrita por Fanny Abramovich quando diz que não sabe se o que leu foi um romance, uma novela, contos, registros ou espantos. E mesmo admitindo haver uma conexão entre os fragmentos, Lúcia Sá revela que essa conexão dá-se unicamente pelo fato de todas as

narrativas serem na cidade de São Paulo. No entanto, percebemos que essa afirmativa de todas as narrativas se passarem na cidade de São Paulo é uma inferência que fazemos pelo primeiro fragmento da obra, como já dissemos anteriormente, considerando-a como espaço do romance, mas caso não a consideremos assim, e pensemos EEMC como uma obra de narrativas independentes umas das outras, em que muitos dos fragmentos não possuem indicação de lugar ou data, não obstante a essa observação, salientamos para o fato de podermos dar vez às muitas interpretações possíveis e não nos aprisionarmos em uma única forma de conceber as produções artístico-literárias tão multifacetadas que a contemporaneidade nos apresenta.

Na tentativa de justificar EEMC como romance, Lúcia Sá busca indícios e rastros para fazer uma aproximação entre a forma e o conteúdo. “Essa sensação de incompletude, de partes que se implicam em outras partes, multiplicando-se para formar não um todo, mas uma combinação sempre provisória de muitas partes, é o que mais perto nos ajuda a definir o gênero de EEMC.” (2007, p. 96). Para ela, a obra não possui um fio narrativo que ligue as suas partes, ou mesmo personagens e enredos em comuns, mas que há uma sensação de que todos os fragmentos, que ela vem a chamar de esquetes, devem ser lidos juntos, assim, “o que faz de EEMC um romance é a falta eloquente de um enredo integrado – uma falta que não é propriamente ausência, mas presença de negação.” (SÁ, 2007, p. 98); essa não chega a ser uma justificativa que nos convença nem totalmente, nem parcialmente, pois essa ausência não é explicada, e ao invés de explicá-la, a autora afirma que isso é algo problemático, pois não há um retrato unívoco da cidade, o que há são repetições no sentido deleuziano como negação do idêntico e passa a se reportar ao conteúdo da obra a partir de uma gênese da filosofia da repetição, deixando de lado a discussão iniciada anteriormente a respeito da forma.

Sá finaliza seu ensaio confirmando o que Harrison afirmava no início, isto é, que EEMC possui uma clara preocupação social que se aproxima até certo ponto da tradição realista, pois o experimentalismo da forma e a preocupação com a ética são indissociáveis, e ela tem muita razão ao afirmar isso. Para nós, a narrativa de EEMC se justifica dentro dessa perspectiva em que forma e conteúdo corroboram e integram uma ideia, um ponto de vista, a unidade tão procurada talvez esteja mesmo na quebra, na forma fragmentária, uma irreverente forma de se narrar e fazer romance, pois já percebemos, pelas inúmeras tentativas de se justificar o romance (ou talvez outros gêneros) que não é apenas a estrutura o que permite a classificação do gênero, mas também sua forma e relações internas criadas pelas

intencionalidades e condições de sua emissão e recepção, tudo isso contribui com a concretização de um romance enquanto tal, o todo formal e estrutural pesam mais que análises de pontos isolados. Marisa Lajolo (2007) corrobora nosso pensamento ao afirmar que a modernidade, ou melhor, a “experiência de leitura da pós-modernidade” (p.102), da qual EEMC é patrocinadora, veio para acabar com as certezas e as conformações trazidas pelo conforto de romance com seu início, meio e fim. Segundo Lajolo,

As muitas histórias narradas em EEMC quando são histórias, são histórias que se sucedem sem nenhum nexos aparente, exceto o espaço que as abriga, a cidade de Sampa. A rigor, aliás, talvez nem se possa falar de *histórias*, pois os que compõem o livro, numerados de 1 a 69, nem sempre pertencem ao gênero narrativo. E se o retângulo negro que ocupa as páginas 147 e 148 faz parte da história, o livro também mescla linguagens. (LAJOLO, 2007, p. 103, grifo da autora).

A questão parece antiga sobre questionamentos ultrapassados na crítica literária, mas continua polêmica, não para nós que vemos a questão de EEMC ser um romance, o que o difere de teorias que tratam a produção literária como algo fechado e pouco questionável, muito embora pareça um anacronismo desses pesquisadores, acreditamos que a melhor pergunta não é se EEMC é ou não um romance, mas que tipo de romance se esboça na perspectiva dos fragmentos de Ruffato. Seu livro não apenas mescla linguagens, como mescla histórias, ritmos, vozes, estilos de vida e de escrita. Como a própria Lajolo afirma, o livro de Ruffato ensaia expectativas que jamais são atendidas ou frustradas pela sucessão ou insucessão de núcleos narrativos. Esta teórica elabora seu texto a respeito de EEMC de forma lúdica criando um leitor virtual para a obra e consegue, com isso, refletir a sensação de quem lê este livro que é aludido por ela como uma pauliceia em referência a tão discutida obra de Mário de Andrade. *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade, publicada em 1922 mesmo ano da Semana de Arte Moderna, foi um marco da literatura brasileira e traçou os alicerces da estética do movimento do Modernismo no país. A obra do escritor paulista rompe radicalmente com as estruturas convencionais, pois faz uma análise do provincianismo e da sociedade paulista do começo do século XX. Pensamos a obra de Ruffato numa perspectiva muito próxima a da *Pauliceia* de Mário, tanto em termos estéticos, quanto em sua forma, como mencionado anteriormente, quebrando paradigmas, mas o provincianismo que necessitamos quebrar no momento não é o da sociedade paulista, mas de certos moldes e

padrões ainda existente na sociedade acadêmica literária que insiste num modelo antigo e ultrapassado de analisar romances.

Segundo Lajolo, à medida que o leitor vai lendo os fragmentos vai tentando arrumar a forma de um todo como num romance, tentando criar sentidos ou encontrar um fio que conduza os significados de cada parte para formar um todo homogêneo que o conforme dentro de um romance, pois segundo ela, os leitores de romances são máquinas que produzem sentido, no entanto, ao final da obra, “meu leitor ainda não tem certeza, mas esta pensando no assunto...” (p. 106), então, volta a EEMC com uma única certeza, a de que este livro é “uma excelente cartografia do incompleto e do provisório” (p. 106). Excelente final para um romance do nosso ponto de vista. Essa falta de sentido e de homogeneidade a que Lajolo se refere talvez seja aquilo que nos leva à tentativa incansável de encontrá-lo; quando não nos esquecemos de que somos filhos queridos da tradição romântica e burguesa, doutrinados pelos cânones e seus teóricos, por assim, ainda encontramos resistência em nos livrar das velhas vestimentas literárias que nos foram vendidas como pura expressão da verdade, do belo e do estético. É preciso desobedecer e sermos filhos rebeldes dessa tradição para, enfim, acompanhar as vanguardas de nosso tempo, se é que isso é possível.

Ao traçar um perfil do leitor de EEMC, Lajolo nos alerta a respeito daquilo que nos é vendido e que compramos com satisfação. Estamos acostumados ao lugar comum que é ditado pela tradição e muitas vezes nos recusamos a sair dele para o desconforto da mudança. Mas a mudança é inevitável, e a busca incansável por um sentido, por uma homogeneidade, por uma concisão precisa se conforma na própria busca. Então, ficaremos conformados até uma nova busca surgir.

Nem todos somos afeitos a mudanças, mas o itinerário da arte e da literatura ao longo da história nos leva sempre à inquietude dela. Maria Zilda Ferreira Cury, em seu ensaio, afirma que os textos de Ruffato chegam a constituir um gênero literário novo, mas não ousa citar qual, já Nelson H. Vieira, no mesmo livro, afirma que EEMC é um romance, mas “peneirado” em sua estrutura e por esse motivo, enquanto gênero romance, não possui uma construção tradicional, e atribui essa forma ao seu conteúdo cheio de furos.

Destacamos também, dentre esses tão competentes professores e críticos que se empenharam em homenagear a obra de Ruffato, a contribuição do professor Renato Cordeiro Gomes (2007), o qual se preocupa com a forma narrativa dessa experiência tão

singular como é EEMC. A primeira inquietação de Gomes refere-se à polifonia presente na obra, com isso lança o seguinte questionamento: "Como narrar a experiência urbana, hoje, em uma cidade polifônica?" (2007, p. 134); desafiado por esta indagação e pelos questionamentos de Nestor Garcia Canclini (1997) a despeito da falta de sentido e conexão, segundo ele, que essas narrativas trazem, Gomes passa a desconfiar dos moldes em que essas ficções se apresentam enquanto estrutura literária e narrativa. Lendo não apenas Canclini (1997), mas também Certeau (2003), ele afirma que utiliza o termo "romance" para referir-se à obra de tão múltiplos relatos apenas para simplificar aquilo que ele quer dizer sobre seu conteúdo e sua forma em relação à ficção urbana da contemporaneidade. Para Gomes, o espaço e a dimensão temporal, além da violência e do medo, são aquilo que unem as personagens a todas as histórias.

Então, o que deduzimos da visão dele sobre o aspecto da estrutura romanesca é que Gomes não vê esta obra como um romance sob aspecto algum, observa talvez uma recorrente temática, e para nós, independentemente da extensão, uma obra se caracteriza pelas relações que faz com o seu conteúdo interno e com o que está no seu entorno. Para este professor da PUC-Rio, "os fragmentos urbanos" são "espécies de móveis" de Ruffato e mais têm a ver com a forma do vídeo que do romance tradicional. Segundo Gomes:

Utilizando formas narrativas diversificadas, o romance constrói seres isolados em sua solidão e frustração, ao plasmar subjetividades esfaceladas. Esse tipo de estruturação associa tais subjetividades ao estilhaçamento, às paisagens da mobilidade, afastando-se de um relato jornalístico, ao mesmo tempo em que 'corrói a confiança nas estruturas sequenciais' que constituíssem uma unidade fechada capaz de representar de forma documental a realidade supostamente dada como 'verdade'. O que resta é a cidade, que o relato constrói: uma realidade urbana feita de uma multiplicidade de relações mais ou menos precárias; cidade do caos, da violência e do medo, [...]. (GOMES, 2007, p. 136, apud FIGUEIREDO, 2003, p. 14).

Segundo Gomes, após essa análise e revisão de alguns importantes teóricos e críticos em literatura, o que resta é a cidade que o "relato" constrói. Em primeiro lugar, gostaríamos de salientar sobre a visão da forma da obra que é colocada por Gomes, ou seja, para ele o livro e Ruffato não se concretiza como romance, exatamente por estar na fronteira

entre o literário e o relato jornalístico, apesar das nuances de certa "verdade" e/ou realidade, pois essas verdades são verdades ficcionais que apresentam elementos distópicos como o estilhaçamento do espaço urbano, e enquanto narrativa, possui suas estruturas sequenciais corroídas. Em segundo lugar, percebemos que nem a cidade resta, o que resta são as relações e experiências, que como ele mesmo afirma são precárias, o que resta é a multiplicidade, mas precárias não são as relações entre as personagens "sem profundidade" a que ele pouco faz referência, precárias são as circunstâncias nas quais essas relações se dão. Em EEMC, no que Gomes analisa, a representação da vida se dá através de uma obra distópica, mas a distopia não é sobre o espaço urbano, como ele afirma, "Não é difícil perceber, como estamos demonstrando, que EEMC trabalha uma realidade distópica, o mundo desencantado, gasto, esfacelado, em que os sujeitos se esfacelam: [...]" (GOMES, 2007, p. 139), e sim sobre o aspecto negativo das vidas narradas.

Gomes (2007, p. 136) afirma que "pode-se dizer que é a própria narrativa, ou a própria cidade que se narra com sua pluralidade de vozes" e que a voz de um suposto narrador panóptico se ausenta, mas é representado pela voz do "Autor (o nome que assina)". Não podemos concordar com essas colocações nas formas em que se dão, mas sim, que a narrativa de EEMC quando não narra a si mesma, narra a vida dos seus personagens. Ou seja, quando os fragmentos nos falam sobre personagens, temos a narração da história dessas personagens, e quando temos fragmentos como o número 1, Cabeçalho, ou listas de profissões, listas telefônicas, cardápios etc., a obra narra a si mesma, mas (ou/e) ao mesmo tempo narra também a vida. Pois a obra narra a vida dos subalternos, seja através de histórias com personagens, seja um fragmento sem personagem em que as informações ali contidas nos remetem a eles, e mesmo assim, a obra não narra a cidade de São Paulo em si, ela narra a vida que se dá na cidade, que pode se dar em qualquer lugar do mundo, tanto faz a cidade. Ruffato usa a cidade de São Paulo, pois conforme Maingueneau (2001) nos alerta em sua teoria sobre a *bio/grafia*, que cada escritor escreve a partir do seu local de escrita, da vida que leva, das experiências vividas<sup>11</sup>, a literatura faz parte da sociedade que ela pretensamente representa na mesma intensidade que a obra participa da vida de seu escritor, o escritor fala do seu lugar de produção, narra as experiências de vida que tem.

---

<sup>11</sup> Salvo os casos de biografias, mesmo as memórias das personagens (elas partem do autor), neste ponto concordamos que personagem e autor são entidades distintas, que podem se confundir, mas só se coadunam nas autobiografias, as quais devem ser lidas com certa desconfiança, pois ali está o ponto de vista e a imagem que se deseja criar sobre si.

Por último, no romance, conforme a crítica posta em Gomes, o autor não poderia confundir-se com o narrador, o que tornaria o romance uma autobiografia. EEMC possui, sim, uma voz narrativa que é exatamente o ponto de vista, que dá um todo à obra enquanto obra literária, que dá coerência ao todo e nos faz refletir sobre a temática da subalternização do pobre, essa voz pode não se identificar com a de um narrador do tipo onisciente, mas se comporta como uma entidade que povoa todos os fragmentos e que os alinhava como num fio condutor da temática e por isso é uma ideia, um ponto de vista. Essa unidade, sim, talvez seja um dos indícios que nos autorizaria a dizer que a estrutura e a forma do romance são percebidas na obra, ou seja, o fato de termos uma temática que dá coerência e unidade à obra nos ajuda a construir os elementos de uma narrativa moderna como o romance moderno que Bakhtin teorizou.

Lembramos que quando nos referimos ao “romance tradicional” estamos levando em consideração o romance catalogado pela tradição literária como uma obra relativamente extensa, que narra uma história com começo, meio e fim; um enredo com clímax e desfecho, espaço, tempo, protagonista e personagens secundárias. Esse tipo de romance possui suas bases na epopeia e provavelmente evoluiu dela com suas variações como a distorção do herói (BAKHTIN, 2002). O romance contemporâneo do qual EEMC é fiel representante não possui todas essas características, o que o romance contemporâneo tem com o romance moderno do século XX, tem com todos os demais gêneros literários, a forma aberta a novas possibilidades.

Essas categorizações que utilizam a estrutura como elementos tradicionais da obra para justificar a forma estética do romance tradicional não se aplicam a EEMC porque esta obra de Ruffato não é um romance tradicional do nosso ponto de vista. Poderíamos sim, caracterizar esta obra enquanto romance, caso não nos apegássemos às categorias convencionais, entendendo que o romance pode ser aberto, polifônico e fragmentário, no entanto, isso não tem sido levado em consideração por muitos críticos. Pelo contrário, utiliza-se das teorias mais tradicionais para justificar algo nada tradicional, e é disso que mais discordamos e propomos que se trabalhe sempre o romance como forma literária não dependente de padrões e formas fixas. Vejamos essa citação de Gomes para justificar nosso desacordo.

Cada fragmento (não são propriamente capítulos, ou episódios, ou cenas; a noção de capítulo enquanto elemento da estrutura tradicional da narrativa é

posta em questão, como já havia sido feito pelas vanguardas modernistas) possui seu regime discursivo, que não se conjuga a um encadeamento linear, causal, em torno do conflito central, que evolui. (GOMES, 2007, p. 136-137).

Por fim, ele ainda cita a fala de Ruffato em entrevistas sobre o livro e, nelas o próprio Ruffato afirma que escreveu uma obra em que o caráter estético esteja aliado ao ético e político para que este último não se perca. Gomes encerra sua contribuição à crítica de EEMC afirmando que a classificação desta obra em uma categoria literária é menos necessária que sua importância ético-política. Sim, concordamos com isso, mas em parte, essa é uma atitude importante para a sociedade, para o “fora”, para as relações construídas pelo do que a obra emana enquanto devir social, quando uma obra literária é entendida como o Corpo sem Órgãos (CsO), um conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari (1996) que implica em dizer que uma obra é mais as relações que constrói fora dela do que dentro, mas as relações de fora só se constroem porque existe um movimento interno, e nunca devemos nos esquecer do nosso lugar, a crítica se faz na academia, e enquanto acadêmicos é nossa obrigação entender o funcionamento e organizar o estudo dos objetos estudados por nós.

Após Gomes, Sônia Maria van Dijck Lima (2007) inicia sua fala afirmando deixar de lado a preocupação com a forma: “Esquecidas as preocupações com os gêneros literários, aceita-se o convite de Luiz Ruffato para percorrer os desvãos da metrópole [...]” (p. 141). Para Lima, “cabe ao leitor o interesse em classificar os fragmentos que constituem o livro” (2007, p. 142). É sempre bom salientar que não é possível deixar de lado a preocupação com a forma estética, por mais que desejemos, porque literatura não é só sobre o que se conta, mas também como se conta e por essa impossibilidade atribuímos a tarefa a outros, mas nunca nos desvencilhando dela, porque, de fato essa é uma tarefa intransponível, o leitor não especializado talvez não esteja nem um pouco preocupado com isso, essa preocupação é cabível e de toda responsabilidade dos especialistas da área. Consegue-se sempre uma desculpa para a ela voltar, seja porque o caráter ético-político se liga ao estético, seja porque, de fato, não conseguimos nos desprender de nossas amarras conceituais, de nossas obrigações, que montam e remontam o campo literário e estão intimamente posicionadas em nós, nas bases de nossa formação acadêmica e profissional. Vera Lúcia de Oliveira, no penúltimo ensaio da coletânea, concorda que a classificação dessa obra não é nada fácil, segundo ela “Contos breves, poemas em prosa, romance desarticulado: não é fácil definir essa obra

marcada por uma força coesiva potente, com elementos comuns a todos esses gêneros.” (p. 147). Enfim, a preocupação com a forma estética se deve ao fato de que o produto estético se materializa numa estrutura que por sua vez se relaciona com o todo formal.

E para concluir e encerrar o livro de ensaios que homenageia EEMC, a professora Carmen Villarin Pardo (2007) faz um breve apanhado da biografia, especialmente da vida profissional de Ruffato. Ao referir-se à obra destaque do escritor mineiro, Pardo afirma: “O livro, romance que ‘não-é-romance’, chamou a atenção de críticos para o autor e teve destaques na imprensa.” (p. 166). Após isso, Pardo segue a um levantamento biográfico e bibliográfico da vida de Ruffato, o autor da cidade de Cataguases.

A escolha por esse livro de ensaios, organizado nos Estados Unidos por Marguerite Itamar Harrison, é um reflexo do impacto dessa obra para a literatura brasileira e foi bastante útil para nosso trabalho dada a pluralidade de perspectivas apresentadas por estudiosos do Brasil e de outros países, no tocante à análise dos recursos poéticos sobre a estética e a forma romanesca, visto que ela é um compêndio que retoma o posicionamento levantado por muitos pesquisadores de EEMC em teses, dissertações e artigos, a leitura e discussão de cada ponto de vista levantado por cada pesquisador trouxe fôlego para o nosso texto sem que deixássemos a discussão demasiadamente cansativa e longa ao remeter a análise a trabalhos que repetiam o mesmo ponto de vista.

Além do consenso da temática sobre a condição do sujeito subalternizado nas metrópoles, é preciso notar como a crítica tem se posicionado em relação a EEMC, a falência desses estudos em não observar que o caráter da multiplicidade tantas vezes recorrente em suas colocações é o que faz do romance, o romance. Tratar a produção contemporânea brasileira, neste caso, o romance experimental de Ruffato, sob a ótica de operadores tradicionais de leitura mostrou-se claramente ineficaz ao ponto de afastar-se definitivamente de qualquer conformismo intelectual e tentativas de se chegar tão próximo quanto possível das fronteiras que formam o corpo principal daquilo que se chama escrita experimental.

A crítica da literatura é muito mais dificultada pela falácia representacional do romance que visa apenas inclinar-se a pensar a narrativa como uma forma sequencial de acontecimentos da vida de um protagonista como num movimento linear. Da mesma forma, uma imagem, uma pintura que não é exatamente uma réplica de um objeto externo que deve obedecer a um padrão. Depois de ter entendido a estrutura aberta do romance, o pesquisador

pode compreender a relação que a literatura, assim como outras artes, mantém com o mundo externo a si, que o texto não literário está para o romance como o objeto ordinário está para a pintura, evidenciando que nem sempre um é a representação do outro e ambos podem brincar-se ao ponto de não existir mais uma fronteira que os separe como fez Marcel Duchamp na criação de seus *ready-made*. O aspecto do fragmento em EEMC, a escolha de “pedaços” de texto sem início ou fim, de textos fora da esfera literária se funde com movimentos de desmistificação dos gêneros e das fronteiras analíticas que possamos pensar existir, mas ter uma ideia que nasce a partir da sincronização entre eles.

## **2.2 A forma romanesca**

A discussão sobre o gênero sempre nos deixa a desejar certo esclarecimento, talvez por ser uma questão nunca resolvida a sensação de que é sempre necessário voltar a ela. Buscamos em Lukács (1965/2000) uma visão que contente, pelo menos em princípio, a inquietação sobre o tema. Lukács separa os gêneros a partir de dois grandes blocos, a novela e a tragédia como ramificações do gênero dramático; o romance (a história romanesca) e a epopeia do gênero épico. Para Lukács, a diferença entre a novela e o romance reside basicamente na maneira como cada gênero expressa a forma.

A novela compreende a vida humana em um momento único, “pela força infinitamente sensível de uma hora do destino”; já o “romance oferece a totalidade da vida também pelo conteúdo” e não somente pela forma. Essas oposições concretizam o sistema cartesiano de Lukács em que o drama enquanto momento único e contundente aprofunda sua raiz pivotante na vertical, no eixo das ordenadas, enquanto a história romanesca estende-se pelo eixo horizontal das abscissas todo o seu conteúdo, sua raiz é aberta e rizomática. No entanto, “a contaminação mútua dessas vertentes gera impasses formais que bloqueiam a realização das leis específicas de cada gênero, impedindo que as dissonâncias da realidade ganhem consciência na forma”. (LUKÁCS, 2000, p. 198), a mistura entre essas vertentes trouxe embaraços para as certezas postas, essas ramificações esforçam-se para dar conta da tão abrangente missão da forma.

Em Bakhtin (2002) encontramos mais uma base para alicerçar nossa discussão de forma mais clara e ampliar a noção de romance que desejamos construir para EEMC. Segundo Bakhtin, o romance se constitui como gênero inacabado “e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas.” (p. 397), diferentemente dele, os demais gêneros literários possuem formas fixas, uma estrutura formal estabelecida e um cânone reconhecido, estes gêneros são mais antigos que a escritura e que o livro, mas o romance, o mais recente de todos, apareceu após a invenção do livro, não possui nenhuma dessas características, segundo Bakhtin, não possui forma fixa ou cânone historicamente constituído.

O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. [...] O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo de suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. (BAKHTIN, 2002, p. 398-399).

Bakhtin afirma que o caráter autocrítico do romance é o seu traço notável como gênero em formação, seria uma penetração do romance nos demais gêneros, o que ele veio a chamar de paródia, parodização ou romancização dos gêneros. Bakhtin elabora toda uma teoria sobre a estética do romance, apresentando características sobre o discurso, o tempo e problemas de sua crítica com a forma, o material e o conteúdo. Ele elabora sua tese sobre a formação desse gênero com base numa análise dos gêneros da Antiguidade, interpretados inicialmente por Aristóteles. Para Bakhtin, o romance moderno é um desdobramento da narrativa, especialmente da epopeia. Não consideramos que o romance seja uma versão da epopeia enquanto parodização, mas supomos que as origens de ambos (da epopeia e do romance) são as mesmas, como todos os gêneros literários possuem características em comum. A questão é que o romance só surge muito depois, considerado um gênero menor, seja pela sua autocrítica (por parodiar os demais gêneros, em especial a epopeia, que possui características mais próximas), seja pelo uso vulgar, alimentando o riso e o folclore.

A romancização dá-se pela paródia que permite maior liberdade de expressão a outros gêneros, seja a partir do uso mais flexível da linguagem, seja pela ridicularização do herói, isso se dá pelo contato com o inacabado, o romance é o gênero do presente, da vida viva, da linguagem do povo, um gênero em eterna evolução. Assim, EEMC pode ser considerado um romance nesses termos, pela ausência do herói, de um protagonista

específico, de um enredo e clímax. Para Bakhtin “O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade.” (BAKHTIN, 2002, p. 400). O inacabamento que se refaz no presente é uma característica fundamental que diferencia o romance dos demais gêneros, este é o lugar em que reside toda a questão.

Se o romance é o gênero do inacabado, se ele não possui formas fixas, e menos ainda um cânone, como se poderia aprisioná-lo nas categorias que enquadram os demais gêneros? Seria possível isso, visto que o romance é quem “romanciza” os outros gêneros e não o contrário? A resposta de Bakhtin se mostra negativamente a essas questões e, com isso, afirma que “os pesquisadores não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo.” (BAKHTIN, 2002, p. 401). Para Bakhtin, o maior entrave para as pesquisas junto ao romance em favor de sua classificação é justamente o fato de tentar trabalhar com ele, de forma generalizada, como se trabalha com as demais obras fixas, assim a teoria da literatura revelaria sua total incapacidade em relação ao romance, porquanto o problema não está em perseguir um modelo virtual de romance, mas desconsiderar, em (boa) parte, o que as obras experimentais evidenciam.

Bakhtin, ao analisar o romance, percebe que nenhum estudo sobre a teoria do romance consegue cumprir satisfatoriamente com sua tarefa, ou seja, sintetizar o romance como gênero porque o método de abordagem está, para não dizer errado, diremos invertido. Em capítulo específico Bakhtin fala sobre a relação do romance com o gênero épico, “Epos e romance”. Ele fala não somente sobre a comparação entre o gênero épico e o romance, mas também sobre a abordagem metodológica do estudo do romance, uma análise que desponta ainda hoje estudos sobre o romance e ajuda-nos a esclarecer questões metodológicas essenciais e até mesmo elementares nesse quesito.

Se tomássemos os conceitos das formas fixas para aplicarmos ao romance, teríamos que inventar uma outra categoria para nomear todas as obras que fugissem à regra. Eagleton (2006), por exemplo, nos alerta sobre esse método sempre ineficiente de se trabalhar com o romance, ele afirma que os formalistas russos, especialistas na caracterização literária, chegaram certa vez a concluir que para se caracterizar uma obra enquanto romance, esta obra precisaria possuir em sua narrativa artifícios linguísticos que funcionam

como "entraves" ou "retardamentos" para nos manter atentos à sua trama e clímax. Caso tentássemos aplicar essa teoria a EEMC perceberíamos que a obra toda se resume aos "entraves" ou "retardamentos" visto que em EEMC não encontramos o clímax, nem muito menos o desfecho, porque eles definitivamente não existem.

Já Bakhtin (2002) enumera algumas descrições para o gênero romance e duas delas nos são curiosas: uma é que apesar de se chamar romance, o mesmo não pode ser descrito como histórias de amor porque existem muitos romances desprovidos dessa temática (inclusive porque, apesar do termo ganhar essa conotação, não é exatamente sinônimo em sua etimologia); o segundo e mais relevante conceito é que o romance é um gênero prosaico<sup>12</sup>, mas segundo Bakhtin, existem excelentes romances escritos em verso. Do nosso ponto de vista, EEMC não seria um romance escrito em prosa ou em versos, ele seria mais um desvelamento em que a crítica precisaria se debruçar, caso já não o estejamos a fazer, apesar da consciência da incapacidade deste trabalho em exaurir a temática por completo, visto que este estudo é apenas um dentre tantos outros que necessitam ser desenvolvidos a custo de anos de pesquisa, mas que serve como contribuição para ajudar a esclarecer os casos mais recorrentes das tentativas da crítica de classificar esta obra e talvez outras como um produto prosaico<sup>13</sup> da produção literária brasileira, visto que ele supera em muito as expectativas criadas em torno da prosa em detrimento dos demais gêneros fixos, a sua multiplicidade contrapõe-se ao extremo com produtos dados como prontos e acabados como nas formas fixas.

Outras particularidades fundamentais que distinguem o romance dos demais gêneros segundo Bakhtin, são: a variedade linguística, o que ele chama de "uma consciência plurilíngue"; e as mudanças temporais que o romance tende a acompanhar, a presença do tempo presente (a contemporaneidade) que institui o seu aspecto de inacabamento. Bakhtin nos alerta sobre essas premissas para diferenciar o romance dos demais gêneros. O primeiro aspecto que trata do plurilinguismo do romance faz oposição à forma linguística e estilística em que os demais gêneros procuravam se enquadrar, numa língua pura e fechada em si mesma, por mais ilusório que isso possa parecer. As demais particularidades do romance farão oposição especialmente à epopeia, "o mundo da epopeia é o passado heroico nacional" (BAKHTIN, 2002, p. 405), a epopeia possui uma consciência do

---

<sup>12</sup> Entenda-se, nesse caso, "prosaico" como adjetivo que se refere à prosa em obra literária.

<sup>13</sup> Entenda-se, nesse caso, a palavra "prosaico" em seu segundo sentido, como sinônimo de comum, vulgar, trivial, corriqueiro.

tempo passado, fechado e acabado, ela não participa do tempo do leitor. Sendo assim, em oposição ao passado absoluto e axiológico e à epopeia, o romance se constitui como sendo o gênero do tempo presente, do movimento e do agora. Tempo em que se pressupõe a problemática das coisas e dos fenômenos não resolvidos, tempo que não se satisfaz em si mesmo e por isso aberto às transformações iminentes.

Sobre essa qualidade da totalidade fechada do gênero, Lukács atribui ao gênero dramático uma maior proximidade, “a essência da estilização dramática é [...]: deve-se representar uma aventura da vida de um homem, de modo que esta signifique toda a vida desse homem, que esse acontecimento isolado seja toda a vida, um todo perfeito fechado em si mesmo.” (LUKÁCS, 2000, p. 204). No drama têm-se grandes instantes da experiência de uma vida individual, o que a diferencia da épica e do romance nos quais se tem grandes instantes da experiência da vida em sua amplitude mais coletiva. Segundo Lukács, o drama deve ser o conjunto fechado da vida inteira de um homem, mas o tempo moderno tratou de modificar de maneira profunda as bases do drama, “este se tornou burguês, histórico e individualista, e o centro da configuração dramática [...]” (p. 207). Por conseguinte, a totalidade fechada é aquilo que a forma dramática logra encerrar em si mesma mais enfaticamente que a épica. No romance, cada detalhe da vida é exposto sem que haja afortunados esquecimentos ou obscuridades sobre os fatos, nenhuma fantasia serena é própria do romance, assim como não o é na épica, pelo contrário, os abismos e as fissuras são evidenciadas como inerentes à construção histórica que deve incorporar, por sua vez, os descaminhos de toda a trajetória de maneira que o sentimento de lirismo e idílio não venham a se sobrepor à dada realidade.

Já o passado absoluto da epopeia é o seu objeto, sua fonte irrecusável que acaba por afastá-la da experiência pessoal dos indivíduos, enquanto o romance, um gênero tido como inferior durante muito tempo porque vivo e próximo dessas experiências, participa da “vida atual”, de um presente transitório e vulgar, marcado pela paródia e pelo riso, algo que só se admitia mesmo em um gênero menor. O romance viveria disso, das transformações, das evoluções, da vida particular das pessoas, e com sua essência no inacabado toma a frente no processo de desenvolvimento e renovação da literatura.

A trajetória do romance e sua evolução até o romance atual enquanto gênero em devir é bastante longa, Bakhtin nos esclarece que anteriormente à forma romanesca os gêneros

sério-cômicos – de onde advém o romance, em oposição ao romance grego e o europeu na época barroca, época em que se iniciava a elaboração da teoria do romance – perderam força e cederam espaço para o romance na força que tem hoje: “Entretanto, os chamados gêneros sério-cômicos, ainda que fossem desprovidos desta sólida ossatura composicional e de enredo que estamos acostumados a exigir do gênero romanesco, anteciparam as etapas mais essenciais da evolução do romance dos tempos modernos.” (BAKHTIN, 2002, p.413). De fato, entre EEMC, enquanto romance da contemporaneidade e o gênero romanesco dotado de “ossatura” temos uma diferença fundamental que, conforme Bakhtin, remete ao seu aspecto composicional que envolve também enredo e trama. Os gêneros sério-cômicos serviram de base fundadora para o romance de hoje, o riso permitia essa aproximação, pois este destruía o temor e a veneração que se tinha com o objeto e com o mundo. Mas essa característica foi algo que consolidou o romance até o início do século XX, hoje, do nosso ponto de vista, a característica que melhor revela o romance enquanto tal é o tempo presente, inerente e próprio ao romance como forma e que provavelmente teve o riso e a cultura popular como predecessores.

No entanto, ainda podemos encontrar muitos pesquisadores como alguns citados neste trabalho que acreditam que, utilizando-se de métodos próprios das formas fixas para análise das obras, conseguiriam boas definições sobre estas. Observamos neste capítulo a eleição de algumas dessas categorias de análises e sua subsequente rejeição como método de catalogação do romance contemporâneo, a exemplo do ponto de vista, do enredo, do clímax, da estrutura e da forma. Segundo Antonio Candido (1976), o que fica na memória de quem lê um romance são, geralmente os fatos ali organizados em um enredo e as personagens que vivem esses fatos, ou seja,

[...] quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha de seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente.” (CÂNDIDO, 1976, p. 53).

Essa afirmação de Candido vem a justificar o tripé montado por ele mesmo como estrutura do romance: o enredo, a personagem e a sua matéria (as ideias que representam o seu significado), no entanto, a personagem é o pilar mais importante desse tripé, para ele, pois

tanto o enredo quanto a matéria giram em torno dela e o leitor se apega a ela para entender as relações e situações vividas por ela nesse enlace. Indagamo-nos a respeito de tal afirmação, visto que EEMC não possui um protagonista para o romance todo, mas muitos, daí a necessidade de se relativizar a respeito da importância que essa construção alcança na leitura de um romance em fragmentos, viabilizando focos e vozes dos antagonistas muitas vezes em detrimento de um possível protagonista, isso seria possível caso não levássemos em consideração a cidade de São Paulo como protagonista da obra como sugere Hossne, pois se assim fizéssemos, como será que o leitor de EEMC, ao término da leitura do livro, ficaria, preso à cidade de São Paulo enquanto protagonista da obra, ou o leitor ao fechar a última página seria mesmo levado a refletir sobre a vida das muitas outras personagens também presentes em cada fragmento? Do nosso modo de ver, de todas as personagens da obra, a cidade nos parece a possibilidade menos tangível, porquanto que as relações firmadas no romance como um todo não são determinadas pelo lugar em si, mas pelos sujeitos que protagonizam a partir da multiplicidade existente. As ações podem até se dar na cidade, mas não é com ela que as relações são firmadas, o espaço não é violentado pelas mazelas que acometem os sujeitos, o espaço é mais um dos patrocinadores disso, e apenas mais um, não o mais relevante.

Em decorrência disso, reafirmamos que as afinidades e diferenças são dadas sempre entre os seres vivos e os entes da ficção, mesmo que isso pareça uma afirmação presa a formas fixas de se ler o romance, mas pior que isso seria romancizar nossa visão de mundo atribuindo ao local uma responsabilidade dos sujeitos, não pretendemos redimir o sujeito humano de culpa alguma, a cidade serve de palco àquilo que a personagem protagoniza. Para considerarmos a cidade como protagonista seria preciso certa personificação desta ou que as relações fossem dadas e estabelecidas com elas e o leitor. Mas essas relações, em EEMC, são refletidas na obra sempre de maneira trágica para com as personagens enquanto entes ficcionais e o leitor. E pensando nessa relação entre ente ficcional e entes não ficcionais, teorias filosóficas e psicológicas desenvolvem-se a surdina, no desvelamento dessas personagens, na formulação de personalidades humanas as quais são utilizadas na literatura com o objetivo de atuar na concepção de ser humano que se tem formulado empiricamente pela cultura e pelo meio social, portanto, algo que também reflete na concepção da construção da personagem e mesmo em personificações de entidades não humanas, talvez daí tenha surgido a concepção da cidade como protagonista da obra, seria uma possibilidade para melhor compreender certas análises.

Diferentemente da interpretação que se pode fazer do ser vivo, a interpretação da personagem é algo que se pode avaliar de maneira menos variável tendo em vista que as características da personagem são moldáveis ao bel prazer de seu criador/escritor, conforme verifica Candido (1976, p. 59), “podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser.” Essa avaliação que permite certa variação aponta para uma evolução das produções literárias desde o século XVIII, em que o romance possui um enredo complicado e personagem simples, mas que no século XX sofre uma inversão para um tipo de romance com enredo simples e personagens complexas. Em EEMC o enredo não parece nada simples, e para se levar essa afirmação em consideração, transcendemos as noções tradicionais de enredo, aquele com certa linearidade, assim como percebemos que as personagens não parecem complexas, pelo menos em sua maioria. Elas perdem profundidade, o contrário do movimento que é feito pelo dito “romance moderno” do século XX marcado pela ênfase dada a personagens “psicológicos”, em que Clarice Lispector, no Brasil, se destaca como marca maior dessa tendência. No entanto, Ruffato prefere não seguir essa tendência, EEMC rompe essa barreira dos escritores canônicos e intelectuais do romance do século XX e segue uma tendência não canônica, de literaturas feitas a partir de novos espaços de criação.

EEMC é uma obra composta por personagens que, em nosso ponto de vista, não se enquadram nas conformações tradicionais como se costumeiramente pregam as teorias de personagens de Natureza ou de Costume. As personagens de Natureza são aquelas com características variadas e devido a maneira superficial como são construídas, não se consegue determina-las bem; já as personagens de Costume são aquelas que possuem uma ou algumas características marcadas desde logo, seja um traço cômico, pitoresco, dramático ou trágico conforme se relacionam na sociedade, esse traço é o que as define em detrimento das outras. Os conceitos sobre personagens delimitados por Forster (1969) em Planas ou Redondas, não se alinham muito bem com os conceitos de personagens de Natureza e de Costume, mas apresentam a mesma dualidade. As personagens planas funcionam como uma espécie de caricatura, são sempre as mesmas, não mudam conforme as circunstâncias, já as redondas, em oposição às planas, possuem dimensões que podem chegar a surpreender o leitor.

Não obstante, as personagens de EEMC, talvez devido o fato de não possuir um protagonista específico para o romance inteiro, se apresentam com características singulares,

cada uma a seu modo, são personagens marcantes e não imediatamente identificáveis, mas, paralelamente à singularidade, à multiplicidade em que aparecem essas personagens apresentam traços de uma identidade que está intimamente ligada à condição de subalternidade. Elas não apresentam profundidade psicológica como sugere Forster para que haja uma análise de sua profundidade, mas também não podemos dizer que são marcadamente superficiais, mesmo dada a velocidade e fugacidade de suas histórias nos curtos fragmentos. Talvez por isso seja mais fácil eleger a cidade como protagonista, como ela não é breve na obra, está presente em muitos dos fragmentos, seria possível traçar-lhe propriedades. Além do mais, para utilizarmos a teoria de Forster<sup>14</sup>, seria necessário que todas as personagens dos fragmentos fossem seres humanos e que houvesse personagens em todos eles ou mesmo que a cidade de São Paulo estivesse personificada para que se avaliassem seus traços psicológicos profundos.

O que percebemos é que as personagens de EEMC, apesar de breves, não são fugazes como os fragmentos, pois elas se fundamentam nos pontos de contatos que suas relações representam e são muitas as relações, dentro dos muitos fragmentos. É provável que a velocidade e a brevidade das histórias nos fragmentos não nos permitam enquadrar as personagens em planas ou redondas. E, sendo assim, a nomenclatura de Forster já não nos serviria como referência para tal estudo. Seria o caso de nós, enquanto crítica, encontrarmos uma nova classificação para essas personagens, estamos propondo, com isso, refletir sobre conceitos em torno não apenas das personagens, mas da literatura brasileira contemporânea.

Já que não temos para o momento o nome, uma nomenclatura para classificar as personagens de EECM (no caso do nosso foco de análise, essa classificação torna-se inviável e mesmo desnecessária) adentramos ao estudo proposto por Candido através da leitura de Forster na esperança de encontrarmos um caminho em que trilhemos e que nos ajude a esclarecer a questão da forma como as personagens nos são apresentadas por Ruffato, tanto nos fragmentos em que há personagens quanto naqueles em que não há. Candido afirma que Forster não esclarece bem o que seriam personagens esféricas, então, apegamo-nos a isso visto que se tivéssemos que decidir entre personagens planas e esféricas para enquadrar as personagens de EEMC, escolheríamos esféricas, primeiro porque algo tão complexo não caberia dentro de uma descrição tão superficial como a das personagens planas; segundo

---

<sup>14</sup> “Desde que os protagonistas numa estória sejam geralmente humanos, pareceu-me conveniente dar ênfase a este aspecto do romance o título ‘As Pessoas’”. (FORSTER, 1969, p. 33)

porque como se têm bem definidas as características das personagens planas, entendemos que as esféricas são o contrário delas; terceiro porque ao que parece, pela fala de Candido, existe uma brecha na classificação de Forster sobre as personagens esféricas que nos abrem a expectativa para a complexidade das personagens de EEMC, mesmo sem a profundidade psicológica pretendida pelas personagens esféricas, pois muito além da proposta de se ter um, duas ou três dimensões, entendemos as personagens de EEMC também pela impossibilidade de apreendê-las em uma classificação que tende a unificar aquilo que é múltiplo, que tende à unidade e à massificação.

Candido elabora uma lista com sete tipos de personagens, em todas elas o autor busca dados da realidade, de sua experiência pessoal para criar personagens. A técnica de criação mais interessante é deixada por último, a sétima, em que

Em tais casos, as personagens obedecem a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível, ou quaisquer outros estímulos de base, que o autor corporifica, de maneira a supormos uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência de vida e da observação, é mais interior do que exterior. Seria o caso das personagens de Machado de Assis (salvo, talvez as d'*O Memorial de Aires*), – em geral homens feridos pela realidade e encarando-a com desencanto. (CANDIDO, 1976, p. 73).

Utilizaríamos esta citação para o caso de EEMC, substituiríamos o nome de Machado de Assis pelo de Luís Ruffato, e faríamos uma pequena modificação no texto “nutrido da experiência de vida e das observações *tanto interiores quanto exteriores*.”. Candido nos alerta que a construção das personagens depende muito do objetivo do autor com aquela obra, se é traçar um panorama de costumes ou, o contrário disso, mostrar mais aprofundamento psicológico nas camadas subjacentes do espírito. Diríamos que Ruffato conseguiu empreender em seu projeto ambos os objetivos. Ele estrutura a obra de tal maneira que as mazelas da vida privada das personagens são reflexos das relações engendradas socialmente, dos nossos hábitos e costumes sociais, assim, o autor de EEMC leva o seu leitor à reflexão de problemas sociais e políticos e também sobre a consciência humana e nossa relação para consigo mesmos e principalmente para com o outro.

Ressaltamos ainda que em EEMC existem descrições de personagens que remetem o leitor ao mundo introspectivo, mas são as descrições das personagens e de suas relações sociais e de alteridade que levam o leitor a pensar a forma que nos organizamos socialmente e a forma como conduzimos e tratamos o outro pela sua condição social, cultural e financeira. A introspecção ou relativização sobre a condição do eu, propostos pelas personagens em si, também existem, mas em muito menor proporção, por esse motivo acreditamos que, mesmo que exista uma generalização a respeito da identidade do subalterno, esse não é um dado no qual possamos nos apegar, pelo contrário, pois o subalterno enquanto categoria reforça as relações de alteridade e sua potência enquanto ator social, algo que discutiremos seguidamente neste trabalho. Ou seja, a singularidade proposta pela subalternidade leva o leitor a refletir sobre essa condição e essa complexidade que as relações sociais propostas na obra nos permitem fazer.

Então, se considerássemos um enredo para a obra de Ruffato, nada convencional, levaríamos em conta o que Candido afirma sobre a construção da personagem de romance. Para Candido a personagem depende do enredo e o enredo da personagem, e três elementos centrais são necessários para um desenvolvimento novelístico: o enredo, a personagem e as ideias que representam o seu significado, todos três elaborados por uma técnica. O leitor se identifica com a personagem pelos mecanismos de identificação próprios como projeção, transferência, etc., seja pela sua natureza misteriosa e até mesmo insólita, seja pelo próprio reconhecimento. Essa natureza misteriosa ou insólita das personagens, criadas mais ou menos conscientemente pelos seus escritores, conforme Candido, só foi desenvolvida com o intuito de suscitar nos leitores os mistérios da psicologia e da metafísica, os quais foram posteriormente estudados pelo marxismo e pela psicanálise, visto que atuam na concepção de ser humano e, conseqüentemente, de personagem, algo que vem a influenciar na própria atividade criadora da obra. Segundo nos alerta Candido (1976, p. 54), “a personagem é o que há de mais vivo no romance”, mesmo sendo a personagem (com sua verdade) o ponto de maior relevância no romance, é um erro acreditar que ela sobreviva separada dos demais elementos que lhe dão sustentação e vida, pois a criação da personagem depende do mundo em que se vive, muito embora essa pareça ser uma visão determinista do mundo e da literatura, importa saber as condições necessárias para a instância criadora.

Não apenas para nós, mas para o próprio Candido e também para teorias mais recentes sobre as condições de criação<sup>15</sup> da obra literária, há um vínculo entre autor e personagem que estabelece um limite à possibilidade de criar. Isso serve tanto para os romances memorialistas como o mais incrível e fantástico, pois se mantêm vínculos com uma vida<sup>16</sup> matriz, seja de um mundinho particular, seja de tudo o que o cerca. Na esteira do estudo de Forster, Candido remete-se à diferença entre personagem e homem (ser vivo).

*O homo fictus é e não é equivalente ao Homo sapiens, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. (CANDIDO, 1976, p. 63).*

As personagens de EEMC também comem e dormem pouco, algumas não comem nada, apesar das muitas experiências da obra em bares e restaurantes, pois a referência a estes ambientes na obra serve de avaliação da condição de miséria e decadência das personagens, muitas das personagens não comem nada, não pela dinamicidade de outros eventos mais importantes da narrativa (como infere Candido na citação supra), pois para a maioria das personagens de EEMC comer e dormir seriam, de fato, os eventos mais importantes.

[...] fomos pra um restaurante nos Jardins, uma vez eu passei na frente dele, só pra dizer pra uma amiga que eu já tinha comido ali, claro que ela não acreditou [...]. aquele restaurante na Rua Oscar Freire, onde provavelmente esses putos nunca entraram, nunca entraram nem nunca vão entrar, nunca vão entrar... (RUFFATO, 2012, p. 128-129).

Ao menino não agrada muito, mas, se lembra de há dois meses, é como se o Paraíso. Enrodilhado num ninho da rua Henrique Schaumann, a cara suja na sola dos coturnos da polícia. [...] E se mais não come, culpa tem o jejuar antepassado, cola na parede do estômago [...]. (RUFFATO, 2012, p. 66-67).

Essas passagens de Ruffato são alguns exemplos dentre tantos outros que nos levam à reflexão tanto da construção e dos elementos da elaboração das personagens como da própria

<sup>15</sup> MAINGUENEAU. Dominique. *O contexto da obra literária*. (2001).

<sup>16</sup> O termo pensado inicialmente seria “realidade matriz”, mas para se evitar equívocos conceituais utilizamos vida matriz.

condição humana. No primeiro, temos a fala de uma prostituta fazendo referência a um restaurante caro no qual foi levada por um cliente requintado e seguidamente se encontrava com outros clientes de menor condição social e bastante agressivos; na segunda passagem, a fala de um menino que passava muitas privações por ser morador de rua, mas agora estava na companhia de um “alemão” que o utilizava em programas de prostituição, mas lhe dava comida e abrigo. Então, não são apenas mundos paralelos das personagens na ficção e a vida. Em EEMC as relações humanas também são vividas intensamente, mas essas relações muitas vezes são desumanas e nada amorosas, pois muitas estão no limite da vida e empreendem assegurar a sobrevivência.

Candido afirma que a segurança e as certezas, o poder de totalidade, do conhecimento da obra e suas personagens só podem ser dadas em uma obra de ficção, um romance, no caso, algo que não aconteceria, por exemplo, na vida fora do romance. Mas no caso de EEMC concordamos apenas em parte com essa afirmativa, vejamos a citação de Candido a respeito dessas certezas e poder trazidos para o leitor pela obra ficcional:

Neste ponto tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento. De fato, dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento do real que nos atormenta nas relações com as pessoas. Poderíamos dizer que um homem só nos é conhecido quando morre. A morte é um limite definitivo de seus atos e pensamentos [...]. É como se chegássemos ao fim de um livro e apreendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser. (CÂNDIDO, 1976, p. 64).

A despeito do conhecimento do todo coeso, do conjunto dos elementos que integram um ser, interrogamo-nos, primeiramente, se isso nos é dado em EEMC; se Ruffato nos dá uma alguma certeza, mesmo que de forma irônica, se conseguimos abstrair uma totalidade do ser ou mesmo das personagens através dos fragmentos. A esta questão nos damos duas respostas que aparentemente são incompatíveis e excludentes uma da outra, mas apenas aparentemente. A resposta é sim e não. Sim, Ruffato se mostra para nós como irônico ou sarcástico quando

tocamos as teorias literárias do conhecimento do ser e das personagens, pois nos leva à reflexão de nossas relações para com o outro, apresentando em forma de fragmentos um romance que deveria ser uma totalidade, ou seja, se um romance, uma obra de ficção que seja é o meio pelo qual se tem a certeza da totalidade, então, sim; mas a forma irônica de como o romance é construído, através do fragmento, tão breve e sem profundidade nos diz que não, não temos uma certeza sobre o total conhecimento do homem ou da cidade de São Paulo em EEMC, pois o que temos são fragmentos do homem e da cidade, pequenas amostras que não nos possibilitam um melhor aprofundamento do conhecimento sobre essas personagens e formular uma teoria que seja total e global sobre a questão.

A única totalidade que se tem é da miséria, da opressão, da violência, da tragédia que o mundo de hoje e a cidade grande nos traz. Um romance em fragmentos que não conta a história de ninguém por completo, mas ao mesmo tempo nos dá a ideia de um todo deplorável que vive à margem do que entendemos como totalidade da vida na cidade grande. O mundo de EEMC é rápido, mas não menos complexo, talvez porque uma de suas funções seja a de nos deixar suspensos sobre nossas certezas, sobre o tempo, os lugares, as pessoas. Se São Paulo é o aqui dentro, o aqui fora, se é mesmo São Paulo, Minas Gerais ou o Nordeste brasileiro, a única certeza que pudemos verificar até agora foram mesmo as das relações empreendidas, seja de paixão ou violência, da dominação sobre o dominado, das lutas e batalhas que enfrentamos no dia a dia da cidade, a luta por sobrevivência, algo que o ser humano não tem como fugir desde que entendemos que o mundo é mundo. Essas certezas que as relações humanas nos dão, da luta pela sobrevivência, é outra consideração que gostaríamos de fazer em relação ao pensamento de Candido na análise do romance. É sobre esse sentimento de realidade que as personagens nos trazem.

No romance o sentimento de realidade é devido a fatores diferentes da mera adesão ao real, embora este possa ser, e efetivamente é, um dos seus elementos. [...] digamos que uma personagem nos parece real quando “o romancista sabe tudo a seu respeito”, ou dá esta impressão, mesmo que não o diga. É como se a personagem fosse inteiramente explicável; e isto lhe dá uma originalidade maior que a da vida, onde todo conhecimento do outro é, como vimos, fragmentário e relativo. Daí o conforto, a sensação de poder que nos dá o romance, proporcionando a experiência de “uma raça humana mais manejável e a ilusão de perspicácia e poder.” (CÂNDIDO, 1976, p.66).

Em análise a EEMC deparamo-nos com propostas sobre o (re)conhecimento de suas personagens, o que a obra nos permite conhecer de cada uma delas. Se aceitássemos a cidade

como protagonista, essa seria uma resposta muito fácil de dar, diríamos que a cidade se caracteriza como violenta, veloz, tudo muda muito e cada vez mais rápido, que São Paulo é a mistura de povos, crenças, raças, culturas, modos de vida, ou seja, o trabalho mais fácil, mais comum, replicado a cada trabalho que é desenvolvido sobre EEMC, no entanto, uma resposta tão óbvia e elementar não nos conforma, a questão é mais controversa do que se pensa.

De fato, o sentimento de realidade de uma obra não se dá apenas pela adesão aos elementos da realidade, é preciso mesmo que a obra se construa em torno de um clima que nos permita inferir sua coerência dentro daquilo que experienciamos. Acreditamos, por conseguinte que, por ser dependente da experiência, essa coerência possa se dar de forma subjetiva também e, assim, tratar-se-ia de uma generalização, por isso não aplicável a todos os casos. Em seguida, nos questionamos sobre a sensação de poder que esta experiência e o conhecimento das personagens trazem para o leitor, porque a experiência da obra de Ruffato com a realidade é pública e notória entre a crítica, mas essa sensação de verdade e poder não poderia ser dada pelo conhecimento das muitas personagens da obra, visto que conhecemos muito pouco de cada uma delas.

E, assim, nos deparamos com mais uma teoria dos aspectos do romance que, ao nosso ver, não contempla a análise de EEMC. Por isso, reafirmamos a necessidade de buscarmos sempre mais parâmetros de análise. Vejamos a questão da noção de realidade que uma personagem, seja ela plana ou esférica, poderia trazer à obra. Segundo o argumento de Candido, alinhado à perspectiva de Forster (1969): quanto mais se conhece a personagem, mais percebemos sua proximidade com o real, e que esse conhecimento da personagem é dado pela manipulação que o autor faz de tal, ao de concluirmos a leitura de um romance poderemos reconhecer o todo desses seres fictícios e os considerarmos análogos às nossas experiências reais.

Em EEMC, não há como observar o “todo” das personagens, nem muito menos descer às suas “profundidades reveladoras do espírito”, conforme supõe Candido (1976, p. 67) em sua explanação sobre a função básica do romancista, pois se assim o fosse o autor de EEMC não haveria cumprido com sua função, ou o que temos na obra não se caracterizaria como um romance, mas essas duas possibilidades não se sustentam porque não são argumentos suficientes. O fato das personagens nos serem apresentadas tão rapidamente e tão fragmentariamente ao ponto de não haver como reconhecer essas identidades, mas apenas

suas singularidades através das experiências brevemente narradas são estratégias narrativas que vão além daquelas que estamos acostumados a reconhecer nos romances convencionais. E quando o fragmento não possui um ser, sujeito humano, isso fica ainda mais óbvio, como verificamos no fragmento 68. Cardápio.

### **COQUETEL**

Miniquiche de tomate seco e abobrinha  
 Damasco com queijo gruyère e nozes  
 Pastelzinho chinês  
 Cigarrete de patê de fígado  
 Folhado de palmito

### **ENTRADA**

[...]

### **PRATO PRINCIPAL**

[...]

### **SOBREMESA**

[...]

(RUFFATO, 2012, p. 153-154)

Apesar de não conseguirmos perceber a totalidade das personagens no romance, a noção de aproximação com o real não é diminuída, pelo contrário, pois o que nos faz acreditar na originalidade dessa obra são todas e cada uma das experiências narradas, inclusive a do Cardápio, quando paramos para refletir sobre tudo o que está envolvido com ele, o ambiente, as pessoas que o frequentam, clientes e funcionários, e as relações entre essas personagens, na obra e na vida, e a inferência que se faz sobre a suposta proposta do autor em retratar esses lugares e as funções exercidas por cada indivíduo na sociedade.

Os fragmentos 18 e 65 nos apontam de forma emblemática para a questão, ambos chamam-se “Na ponta da dedo” (1) e (2), respectivamente. Nesses fragmentos não há narração de fatos e acontecimentos, mas há personagens que mesmo não estando em ação efetivamente executada nos apontam para essas relações sociais. Esses fragmentos são listas de profissões, profissões da classe baixa da sociedade como garçom e jardineiro, impressor de máquina *off-set*, limpador de janelas e lavador de veículos, já o fragmento 23 “Chegasse o cliente”, narra a cena da chegada de um casal a um restaurante e na entrada se depara com o

sangue e os corpos de dois operários, lavadores de janela de edifícios, com seus corpos esparramados e contorcidos, mortos na calçada após a queda do andaime de madeira podre em que trabalhavam. Quando lemos os fragmentos 18, 23, 65, 69 (Na ponta do dedo (1), Chegasse o cliente, Na ponta do dedo (2), Cardápio, respectivamente), lembramo-nos das relações não entre as personagens exatamente, porque a obra em si não as confronta, ela não descreve exatamente ou explicitamente essa relação, mas a sua construção e organização leva o leitor a buscar essas relações através de suas experiências de vida, a obra, dessa forma, se torna cada vez mais subjetiva em sua avaliação. Ao seu autor pertence a manipulação, mas a recepção se torna cada vez mais múltipla porque a manipulação possui outra característica, outro método.

Quando Candido afirma que “a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista” (1976, p. 74), ele até tem certa razão, o problema é quando as personagens são tão subjetivas quanto suas intenções. Assim, um fragmento, apesar de não estar ligado a outro, nos leva a pensar sobre o outro enquanto fragmento e o Outro enquanto figura humana, e mesmo que não tenhamos ações ou descrições profundas da personalidade das personagens, essas relações nos remetem à realidade da vida.

Candido, no entanto, nos alerta que a observação e o estudo sobre as personagens é interessante apenas para avaliar a própria criação destas, mas não resolve o problema fundamental da crítica, que é a análise valorativa do romance enquanto tal (CANDIDO, 1976, p. 70). Ou seja, entender como as personagens de EEMC foram criadas, não interfere no estudo da obra em si, inclusive porque Candido se reporta sempre à formulação da personagem do romance moderno, e a estrutura criativa de EEMC, a perspectiva como esta obra formula as suas personagens é totalmente diferente do que se convencionou como romance moderno, inclusive no que concerne ao conceito de protagonista da obra. Este é sempre um ponto de contradição para nós, enquanto a maior parte da crítica afirma ser a cidade de São Paulo a protagonista de EEMC, questionamo-nos sobre a validade dessa informação, pois se usássemos a teoria que vem sendo usada para analisar a obra como um romance, São Paulo jamais poderia ser a protagonista, visto que a cidade, na maior parte dos fragmentos, não é apresentada sob nenhuma perspectiva em que se aplicaria a teoria tradicionalmente usada. São Paulo só é descrita de forma indireta pela construção das situações em que os fragmentos são elaborados, sendo assim, São Paulo é apenas um dado

especial que, conforme nos alerta Hossne (2007) tanto faz a cidade, se é Cataguases, Nova Iorque ou São Paulo, poderia ser qualquer outro lugar, mesmo que o modo de organização da matéria narrada sofresse algumas alterações, o que EEMC traz de mais relevante nesse ponto especificamente, para nós, é a contribuição para a reflexão das várias vidas e de nossas próprias angústias.

Ora, como poderíamos nos utilizar de um método convencional em uma obra nada convencional e ainda levantar considerações sobre o protagonista sem a devida justificativa metodológica? Salientamos para o fato de que a interpretação de uma obra é dada tanto por quem a escreve quanto por quem a lê com base em evidências e não apenas em indícios, que não é válido abstrair do texto elementos diversos sem sua devida justificção. Não nos adianta criar uma interpretação com base no que supomos ver ou pela via mais fácil e acessível, assim como não podemos aceitar qualquer interpretação de forma superficial com base em um dado apenas, principalmente quando esse dado nos remete a outras interpretações que chegam a divergir de forma demasiada da primeira. Essa seria uma atitude incoerente e é o alerta que fazemos. Utilizamos aqui a teoria e métodos dos manuais existentes como forma de contraponto para acentuar nossa inquietude na análise do romance de Ruffato, mas não como afirmação dessas teorias na análise de obras como a obra em questão.

Para nós, São Paulo não é a personagem principal por razões óbvias. Todos os fragmentos apontam para questões sociais vividas pela maioria pobre e também operária do país, os fragmentos que apresentam personagens, apresenta-os como protagonistas e não como antagonistas. Além disso, quando observamos o todo da obra, essas personagens e as relações empreendidas no todo narrativo entre os fragmentos (as breves narrativas) são dadas por elas. Então, voltamos à fala inicial de Candido, mais uma vez, e a reformulamos, afirmando que o que fica da leitura de um romance são os fatos organizados em torno de um enredo não linear, nem óbvio, vividos e envolvidos com as personagens reais e imaginárias dos fragmentos. São Paulo, no entanto, não se transforma em personagem para viver em absoluto nenhuma trama da narrativa, por isso também não são válidas certas analogias que se fez algumas vezes nesta perspectiva, nem em EEMC nem em *Pauliceia desvairada* (1922) de Mário de Andrade se pode compreender algo sobre uma personificação, quando sim, uma apologia à cidade, o que não percebemos em EEMC, a apologia não se dá a uma cidade em especial, mas ao que se tem construído ao longo de nossas relações de vida uns com os outros.

Em EEMC as ocorrências fazem referência a uma localização como dado espacial, mas as ações praticadas, sofridas e acometidas não são em sua maioria a paulistas ou paulistanos natos, quando há referência ao local de origem da personagem, percebemos marcadamente a referência aos migrantes, que não são apenas migrantes geográficos, mas também sociais e culturais, e esse é um processo pelo qual todos os grandes centros têm passado atualmente como consequência da forma da organização e ponto máximo da sociedade capitalista.

A análise do romance contemporâneo pensada com base em todos os elementos estruturais que o compõem é uma das perspectivas que serviram de base para a construção da crítica sobre ele, como personagens, enredo, trama, tempo e espaço, adentramos ao estudo da personagem porque pudemos, através delas, pensar no todo que a cerca, especialmente quando identificamos uma teoria que aponta a estrutura do romance em EEMC com base em evidências confusas como o fato de São Paulo ser a protagonista da obra. E mesmo que esses estudos não nos sejam suficientes, não poderíamos deixar de abordá-los para refazer os caminhos teóricos do romance experimental, da mesma forma que se estudou a epopeia para se confirmar que o romance moderno era um gênero novo diferente daquele. Não que acreditemos ter surgido um novo gênero pós-romance, mas que temos uma nova face do mesmo, e essa nova face só surge conceitualmente quando fazemos o contraponto com aquilo que já temos.

Ruffato cria EEMC na cidade de São Paulo, a qual não se caracteriza pelo que é em si, a não ser por aqueles (personagens) que a fazem. Antes de tornar-se jornalista e escritor, o imigrante pobre do estado das Minas Gerais, na cidade de São Paulo, filho de pipoqueiro, foi pipoqueiro também, balconista, caixa em boteco, operário têxtil, torneiro mecânico. Todas as últimas são profissões que caracterizam a subalternidade, da qual Ruffato já foi legítimo representante. Não há como não afirmar que essas experiências não compõem a obra e sua atividade de criação como a própria vida, por isso que não há como se analisar, especialmente no caso de EEMC, apenas as personagens de forma isolada sem seu enredo e matéria. Da mesma maneira que a partir desses argumentos, não acreditamos que São Paulo seja protagonista da obra, não concordamos que exista em EEMC um personagem-espaço.

Além do mais, percebemos que a reflexão e a complexidade da obra enquanto romance não são dadas apenas pelas personagens, mas pela obra como um todo, pelo todo

composicional, que possui características diferentes na contemporaneidade e que já não pode mais ser estudada com parâmetros de análise que não compreenda sua forma. Como Bakhtin, acreditamos que o que torna o romance um romance é o tempo presente, a linguagem multifacetada e próxima da linguagem coloquial popular, a ironia às formas fixas e ao tom dos conteúdos sérios, além do seu ponto de vista, como é o caso de EEMC, em que há “um sistema bastante complexo de estilos, e mesmo de dialetos, que o penetram como modelos de linguagens de estilos”, um gênero multiestilístico, pois “O ponto de partida é a atualidade, as pessoas da época e suas opiniões. A partir disso, desta atualidade de muitas vozes e línguas, da experiência e do conhecimento pessoais, realiza-se a orientação no mundo e no tempo.” (BAKHTIN, 2002, p.415).

EEMC se apresenta como um romance com essas características, multifacetado, composto do tempo presente, das várias vozes que se opõem à hegemonia de uma sociedade de classes, que ironiza, parodia os tons sérios a partir de temas sérios como a miséria e a violência nas metrópoles brasileiras, talvez ao modelo da sátira menipeia<sup>17</sup> em que São Paulo é a parodiada, a terra da garoa e do trabalho se reveste da indiferença e da pobreza, terra onde pedantes, sectários, excêntricos, arrivistas e moralistas se destacam pelos grandes contrastes comprovados nas experiências pessoais relatadas na obra como algo trivial e banal, essa banalização que remete ao riso, à parodia e à sátira, pois caso a cidade viesse a ser o protagonista desta obra seria pela ridicularização de seu herói ou protagonista.

---

<sup>17</sup> A sátira menipeia, criada pelo escritor grego, Menipo, possui como características as diferentes formas de parodiar e criticar atitudes mentais ao invés de indivíduos específicos, é escrita geralmente em prosa e possui estrutura similar a do romance. Outras características são as diferentes formas de paródia e crítica aos mitos da cultura tradicional. Segundo Paulo Bezerra, na sátira menipeia todas as barreiras desaparecem, sejam elas hierárquica, social, etária, sexual, religiosa, ideológica, nacional, linguística, tudo é alvo de rebaixamento grosseiro e inversões ousadas, nas quais os momentos elevados do mundo aparecem às avessas, com uma faceta oposta àquela em que antes se manifestavam.

### 3. *Tragicidade e presentificação* em Eles eram muitos cavalos

#### 3.1 A produção de imaterialidade dos muitos, Eles, o comum

A violência social cotidiana vivida pelos moradores das grandes cidades é tema que tem chamado bastante atenção de autores contemporâneos, assim como a banalização da vida, do nosso ponto de vista, é um choque de violência também, o descaso para com determinados grupos sociais em um tempo presente e recorrente, um presente contínuo que não cessa de acontecer e tornar-se trivial e corriqueiro na vida das pessoas. Destacamos a recorrência dessa temática, do descaso e da gravidade de tudo isso, que parece incomodar a literatura do presente.

Esse tipo de literatura se configura em nossa percepção como uma ferramenta de denúncia social tão relevante quanto qualquer documento sociológico ou relato jornalístico, apesar de ser literário; e seria justamente nesse valor que se encontra a sua função social, não que outras formas de literatura não possuam seu valor, mas desse ponto de vista, a produção literária brasileira, possui um valor e uma função social tão política quanto estética, daí talvez o fato de muitas produções contemporâneas não estarem preocupadas em se enquadrarem em uma categoria ou uma forma literária fixa, porque é possível que elas prefiram o espaço movediço do *entrelugar*<sup>18</sup>. Talvez por isso também a crítica mais tradicional que se opõe aos Estudos Culturais se mostre tão incomodada, por não conseguir enquadrar esse tipo de produção em formas fixas. A obra de Ruffato transparece esse realismo textual fora das formas literárias sob essa perspectiva de não se parecer com narrativas literárias convencionais, apresentar-se tanto como crônica jornalística como o cabeçalho de uma carta, uma lista com nomes de profissões ou mesmo o cardápio de um restaurante, como podemos verificar nos fragmentos: **1. Cabeçalho; 18. Na ponta do dedo (1); 68. Cardápio**. Dentre tantos outros com motivos e experiências narrativas das mais diversas.

---

<sup>18</sup> Um lugar no meio, na passagem de uma condição a outra, um estado de transitividade. Cf. MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**, 2006.

## **1. Cabeçalho**

São Paulo, 9 de maio de 2000.

Terça-feira.

(RUFFATO, 2012, p. 13)

## **18. Na ponta do dedo (1)**

GALVANIZADOR

GARÇOM

GERENTE administrativo

GERENTE administração industrial

GERENTE de centro processamento de dados

GERENTE de indústria

GERENTE de lanchonete

GERENTE de loja

GERENTE de loja de material de construção

GERENTE de marketing

GERENTE de operação

GESSEIRO

GOVERNANTA

GOVERNANTA

GUARDA de segurança

GUARDA feminina

GUINCHEIRO

IMPRESSOR de máquina offset

IMPRESSOR de silkscreen

IMPRESSOR em geral

IMPRESSOR flexográfico

IMPRESSOR offset

IMPRESSOR offset (Davidson)

IMPRESSOR tipográfico

INSPETOR de qualidade

INSTALADOR de linhas telefônicas

INSTALADOR de som

INSTALADOR de telefones

INSTRUMENTISTA eletrônico

INSTRUMENTISTA mecânico

INSTRUTOR de cursos

INSTRUTOR de treinamentos

JARDINEIRO

LAMINADOR

LANCHEIRO

[...]

(RUFFATO, 2012, p. 43)

**68. Cardápio****COQUETEL**

Miniquiche de tomate seco e abobrinha  
 Damasco com queijo gruyère e nozes  
 Pastelzinho chinês  
 Cigarrete de patê de fígado  
 Folhado de palmito

**ENTRADA**

Salada de aspargo fresca com medalhão de lagostas e endívias  
 Batata rústica com azeite e ervas  
 Patê com massa folhada e molho de peras  
 Torta de shitake e alcaparras  
 Salmão defumado com panqueca  
 Ovas de salmão  
 Sopa francesa gelada de alho-poró  
 Salmão com molho de agrião e maracujá

**PRATOPRINCIPAL**

Risoto de endívia com presunto cruzeiro

**SOBREMESA**

Torta de marzipã e chocolate  
 Milfolhas de coco  
 Merengue de morango  
 Sorvete de creme e maracujá com cúpula de caramelo  
 Frutas frescas com calda e canela

(RUFFATO, 2012, p. 153-154)

Os fragmentos acima foram coletados propositalmente do início, do meio e do fim do romance para que se tenha uma pequena noção da multiplicidade que o texto carrega em sua inteireza. Identifica-se claramente que os fragmentos são “objetos-texto” que em qualquer outra situação funcionariam como textos não literários, mas postos num romance ganham essa dimensão artística que a obra institui a si mesma. Esse movimento duchampiano de trazer um objeto fora do contexto, neste caso, o contexto narrativo e introduzi-lo no romance configura-se para nós como mais um ponto de irreverência e ironia da multiplicidade e riqueza de EEMC. No entanto, a irreverência e ironia vão além do puramente estético, elas fazem um movimento maior que a arte pela arte, esse tipo de literatura tem a capacidade de utilizar-se de uma lista de profissões (profissões de baixo reconhecimento social e econômico) juntamente a um cardápio (de um restaurante refinado, no qual pessoas das profissões listadas jamais

poderiam ser servidos, apenas servir) para ironizar, com essa irreverência, nossas relações sociais.

E esse turbilhão de multiplicidade e possibilidades textuais é evidenciada pela presença de uma proposta da contemporaneidade juntamente com o avanço das formas de relacionamento de vida entre as pessoas e o convívio que a cidade grande trouxe para nós, seu potencial como espaço de convivência das diferenças, agravadas pelo seu crescimento absurdo, sem o proporcional investimento em educação, saúde, habitação, emprego e infraestrutura de forma geral, que proporcionariam consequentemente melhor qualidade de vida a seus moradores, o que provoca um agravamento da questão urbana tão presente na narrativa de EEMC, essa urbanidade é dada justamente por textos que mais parecem com um *ready-made* textual para fomentar a vivência e o realismo do tempo presente.

A vida, especialmente nos grandes centros urbanos, passa a ser percebida como um bem imaterial, pelo qual se deve zelar. A valorização da vida ganha um aspecto diferente do que estávamos acostumados a perceber, ela alcança níveis elevadíssimos de valorização, especialmente na sociedade virtual, a vida privada ganha dimensões de pública ao ponto de tornar-se objeto de ostentação. No entanto, EEMC demonstra uma preocupação em mostrar o outro lado dessas vidas ostentadas principalmente pelas redes sociais de desejo. Fazendo uma relação entre o fragmento **18. Na ponta do dedo (1)** e o fragmento **68. Cardápio**, percebemos a disparidade social e econômica que está subjacente a textos tão díspares. No fragmento 18 temos uma lista de profissões organizadas em ordem alfabética do G ao M, mas a seleção dessas profissões não é aleatória, todas são profissões de baixa remuneração cujos trabalhadores estão à margem e aquém dos frequentadores do restaurante que serve com cardápios como o fornecido no fragmento 68. Isso revela-nos que além da seleção de textos não literários, configura-se em EEMC uma proposta artística do texto com forte evidência social.

Esse fenômeno ou essa necessidade de evidenciar as formas de vida subalternizadas (travestida em fragmentos de texto, no caso de EEMC) revela uma tendência muito forte na contemporaneidade, produções com essa temática tiveram início ainda no século XIX com Castro Alves, mas estenderam-se pelo século XX, como *Quarto de despejo* (1963) de Carolina Maria de Jesus, e ganharam ainda mais força no século XXI, com obras como

*Contos negreiros* (2005) de Marcelino Freire, *Deus foi almoçar* (2012) de Ferrez e *Desde que o samba é samba* (2012) de Paulo Lins.

Focar na vida privada de sujeitos “anônimos” e torná-la pública é algo que passa pelo interesse da Filosofia, da Sociologia, Antropologia e antes de tudo pela Literatura, isso mostra uma preocupação em sair em defesa da vida ou mesmo questionar esses novos formatos do comportamento humano em relação à ideia de vida que se tem posto atualmente. Quando afirmamos que a literatura contemporânea, a literatura do tempo presente, possui novos formatos compatíveis com a influência dessa tendência da supervalorização da vida das pessoas é pelo fato de que a literatura atual configura-se a partir de células do realismo que se estabelece pela transfiguração da vida, especialmente em suas formas mais precárias, mais críticas, também mais densas e mais vivas. A literatura contemporânea brasileira tem se mostrado cada vez mais adepta dessa tendência que vai de encontro com o que as pessoas mais temem mostrar como suas, mas adoram saber quando se trata do outro, a tragicidade, a vida de forma “nua e crua”.

Em EEMC as personagens, o Outro da vida, não são pessoas felizes vivendo seus melhores momentos, são pessoas comuns que vivenciam a aflição e o flagelo cotidiano. Importa-nos lembrar que a aflição e a tragicidade de suas vidas não são de ordem psicológica, ou seja, os fragmentos de EEMC possuem pouquíssimas passagens de reflexões ou introspecção, as personagens enfrentam dificuldades de outras ordens, exteriores a elas, a obra não as permite um espaço para o drama pessoal, pelo contrário, as personagens enfrentam suas formas de vida, mesmo na tragicidade e decadência como algo comum e natural em suas vidas, o incômodo interno é deixado ao leitor da obra e não à obra.

As personagens (e a obra como um todo) produzem riqueza imaterial como forma de potência da literatura que retrata o homem pobre das demandas subalternizadas. A produção de subjetividade dos empobrecidos economicamente configura-se como “força viva, quantidade social, potência psíquica e política”, conforme nos alerta Pelbart (2011, p.23) na elaboração do conceito do *esquizo*. Pelbart compara o nômade ao esquizo<sup>19</sup>, aquele que está em todo lugar e ao mesmo tempo em lugar nenhum, está dentro e fora, na família, na cidade, na conversa, na economia, na cultura e na linguagem.

---

<sup>19</sup> Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

Ocupa um território mas ao mesmo tempo o desmancha, dificilmente entra em confronto direto com aquilo que recusa, não aceita a dialética da oposição, que sabe submetida de antemão ao campo do adversário, por isso ele desliza, escorrega, recusa o jogo ou subverte-lhe o sentido, corrói o próprio campo e assim resiste às injunções dominantes. (PELBART, 2011, p. 20).

As personagens de EEMC possuem em muito essa característica do esquizo “que não aceita a dialética da oposição” mas ao mesmo tempo subverte o sentido do jogo, por isso que é possível fazer analogia das personagens de EEMC ao esquizo de Pelbart, esse esquizo sobrevive a toda territorialização imposta porque ele é desterritorializado e também desterritorializador no instante mesmo que provoca esse movimento ele acaba por reterritorializar as relações. Ao mesmo tempo em que foge às armadilhas de seu dominante, também faz fugir a ele através da produção de riquezas imateriais, começando pelas formas culturais, produzindo suas formas de vida e consumindo subjetividades que lhes são próprias. Na leitura que fazemos de *Vida Capital* (PELBART, 2011) dentro da perspectiva que EEMC nos apresenta através de sua multiplicidade do tempo presente, percebemos como as forças dominantes operam sua supremacia para controle e dominação, mas também a força como são afetados pelos seus dominados, e por causa dessa afecção é que cada vez mais o capital tem se inter-relacionado com as subjetividades. Para Pelbart, essa relação tão íntima entre capital e subjetividade penetra o nosso inconsciente até as camadas mais profundas, produzindo com isso “novas formas de exploração e de exclusão, novas elites e novas misérias, e, sobretudo, uma nova angústia – a do desligamento” (2011, p.21). O medo do desligamento, de não pertencer às redes de existências, as redes da vida, provoca uma grande angústia, que é a não aceitação, o não pertencimento, que reverberam o entendimento de questões que EEMC denuncia como característica textual das personagens, mas isso devido, principalmente, a questões econômicas como é o caso de Fran, personagem do fragmento 15 de EEMC.

Outros tempos esteve ligada à Rede Globo, papéis secundários em novelas, pontas em especiais, aparições rápidas em programas dominicais, vilã, ingênua. Chegou a, na rua, ser apontada, cutucada, mexida, apalpada, Você não é da televisão? *Televisão... televisão é pra poucos, pra uns*. Nunca sorteada nas graças do diretor certo, do ator certo, do produtor certo, do empresário certo. *Paciência. Nada de apelação*. Teatro, só peças sérias. Não

*apareceu nenhuma? Paciência.* Cinema, é aguardar. Mas, longe de filme pornô, erótico. Convite para revistas masculinas, aceita estudar. Fotos artísticas porém, sem poses ginecológicas. (RUFFATO, 2012, p. 37, 38).

O texto desse fragmento, apesar de apresentar uma leitura de narrativa corrente, tem sua multiplicidade dada pela exposição da decadência, corroborando os demais fragmentos do romance, o que contribui com a proposta mais evidente do romance para deflagrar o sentimento de vida de uma personagem. Fran sente-se fracassada e rejeitada pelas redes de “sentido existenciais” – nesse caso a grande mídia tão desejada (ser famosa, bem sucedida social e financeiramente) – o relato em *Fran* expressa como se sucumbe à desfortuna e à decadência pela exclusão. “Sim, havia prometido não mais beber, lembra Françoise, agarrando o pescoço da garrafa, mas, uma gota, uma gota apenas de bagaceira derramada na superfície petroléa do café quebra a abstermia?” (EEMC, 2012, p. 36). A situação de Fran é a mesma de muitos que se sentem fracassados por não pertencerem às redes existenciais ou se sentirem excluídos delas, das redes de desejo. Todos os setores da sociedade em todas as faixas etárias criam suas próprias redes de desejo e de influência nas quais poucos são *império* e a maioria é *seguidor* temendo tornar-se nômade – esquizo – temendo a desterritorialização por parte do império, mas quando se é impossível fugir ao nomadismo/esquizo, estes partem para a formação de seus próprios territórios, refazendo-os e criando outros, tornando-se assim, reterritorializador e desterritorializador ao mesmo tempo, e para não perder ainda mais terreno, o capital constrói a grande rede de desejo para englobar também esses territórios formados pelos nômades.

A grande rede projeta-se para não ser desterritorializada na tentativa de englobar as subjetividades nômades em suas redes de desejo e de existência, no entanto, esse movimento é justamente aquilo que permite a sua reterritorialização. Não à toa a cultura negra, a produção artística da favela, o mundo gay tem ganhado cada vez mais espaço, pois recriaram e reterritorializam suas próprias redes existenciais, seus próprios territórios e temendo a desterritorialização, o capital dominante trata de assimilar essas subjetividades, esse capital imaterial produzido à sua margem e, por isso, temos visto cada vez mais a crescente reterritorialização do esquizo como coloca Pelbart, só que de uma maneira não confessa, como se a reterritorialização não estivesse em movimento, mas apenas a desterritorialização, o que não procede na evidência, mas se concebe no embaciamento.

Pelbart (2011) cita um exemplo de um grupo de prisioneiros que compõe e grava uma música com suas vivências, inclusive as adquiridas dentro da prisão. Segundo o teórico, juntamente à música esses prisioneiros, esquizos à sociedade, vendem suas formas de vida dentro da prisão, vendem suas gírias, seus trejeitos e também sua revolta e sua rebeldia por essa vida e histórias escabrosas. EEMC é uma obra que faz um movimento parecido com o do grupo de prisioneiros quando nos revela certas verdades da vida vivida em sua própria diversidade textual, cria uma rede existencial dentro de outra, ou melhor, tangencia uma rede de cânones.

Verdades de vidas tangenciadas, verdades que se prefere não ver, pois são realidades duras para nos reconhecermos nelas. A personagem do fragmento **15. Fran** não consegue aderir ao nomadismo, ela procura de alguma maneira enquadrar-se na rede hegemônica de dominação, cultuando os conceitos de beleza feminina imposto pela rede, ela vê-se “gostosa”, seios formosos e atraentes, seguindo assim o estereótipo padrão de beleza: “A mão viaja pelo ventre: onde gordurinhas?, estrias?, celulite? Orgulha-se: *Gostosa!* Vira-se, e o olhar repassa as costas sarapintadas, a bunda arrebitada, as coxas venenosas: *Gostosa!*” (RUFFATO, 2012, p. 37 – itálico do autor), mas isso não é suficiente, é preciso cair nas graças do diretor certo, do ator certo, produtor ou empresário certo. Os padrões hegemônicos são tão bem estabelecidos na cultura ocidental que Françoise precisaria ser “sorteada nas graças” do homem certo, teria que agradar a um homem influente e poderoso na mídia.

Fran não se reconhece como o esquizo e esse posicionamento reverte-se como mais uma ironia dessa proposta. Percebemos em Fran aquilo que é notável em boa parte da classe média brasileira, que mesmo sufocada entre a classe alta e a baixa não se reconhece como explorada, como desterritorializada, tentando inserir-se a todo custo nas redes existenciais para não cair no desligamento. Ruffato reflete o medo do desligamento em inúmeros personagens, vejamos o caso da personagem do fragmento **8. Era um garoto:**

é um jesus cristinho ali assim deitado nem parece uma criança os longos cabelos louros cavanhaque antigos olhos castanhos um jesus cristinho estampa comprada num domingo de sol na feira da praça da república um garoto experimentando inconformado o vai-um das coisas um garoto formidável craque em matemática e física e química que manjava bem de português e cursava o advanced na cultura inglesa um menino maravilhoso músculos enformados no taekwondo um garoto adorável empurrando o carrinho de compras da mãe no pão de açúcar [...] calculadora somando e subtraindo e multiplicando e dividindo até tropicalizar nos números [...]

sentarem-se exaustos na sala para ver o jornal nacional equilibrando o prato com a sobra do almoço na palma das mãos os pés apoiados na mesa-decentro e nesses momentos acreditava-se em sintonia com um algo superior em harmonia com as forças positivas do universo e até perdoava aquele que a abandonara uma criança por criar preciso de um tempo e o Jesuscristinho encorpando a ausência da figura paterna será que isso vai causar algum problema na cabeça dele as apreensões receios [...] e desdobrava-se findo o expediente no jornal em freelances em revistas para o menino frequentar os melhores ambientes queria legar isso pelo menos incompetente que fora para dar a ele um pai decente de vez em quando ligava como estão as coisas aí ah esse mês não vou poder depositar o dinheiro as coisas não estão indo bem mas no mês que vem sempre a lenga-lenga no dia do aniversário e aí campeão no natal e no ano-novo e aí campeão ano que vem vamos ver se a gente tira umas férias juntos heim e as notícias ficou sócio numa assessoria de comunicação estou pensando seriamente em tirar o passaporte italiano e ir trabalhar na comunidade europeia fazer qualquer coisa entende casou-se de novo virou pau-mandado na prefeitura as coisas que têm saído nos jornais tudo mentira sua mãe que é jornalista sabe é tudo sacanagem é sujeira dá nojo separou-se e juntou-se com uma menina uns vinte e poucos anos muita celulite não não vi mas imagino hoje são todas assim até as modelos não vê está construindo uma mansão em Alphaville está morando numa mansão em Alphaville e ela passando dificuldades para quitar as prestações do apartamentinho no Jabaquara (nunca quis brigar na justiça não queria atrapalhar a relação do menino com o pai) e ele necessitando colocar aparelho-nos-dentes e aprendia tanta coisa meu Deus liam a veja e a folha de São Paulo [...]

(RUFFATO, 2012, p. 21, 22)

As personagens do fragmento “8” são da típica classe média baixa brasileira que passam uma vida lutando para enquadrar-se nas redes existenciais e de desejo. A mãe separada, mantém jornada tripla de trabalho para conseguir dar ao filho aquilo que se costuma chamar de “vida digna”, assim como Françoise tentando enquadrar-se nas redes e manter uma “vida digna” não cedendo ao nomadismo, o horror de tornar-se o *esquizo* rejeitado da sociedade e da grande rede existencial. Então, surge-nos o questionamento sobre os “Jesuscristinhos” aqui postos; quem são eles? Quem são os “cavalos” da vez? Onde estão esses Jesuscristinhos-cavalos do fragmento 8 e 15? Não pertencem à classe A e recusam as condições impostas à classe D. Os cavalos-Jesuscristinhos do fragmento 8 e 15 pertencem à classe média da sociedade, aquela que considera adequada a justificativa da meritocracia sem perceber que esta vem distorcida em seu desfavor, pois os “Jesuscristinhos” se deixam inebriar por um falso moralismo e uma ética demagoga.

Os subalternos das classes intermediárias da sociedade brasileira são também esmagados pelo sistema, sobrecarregados pelos altos impostos que pagam sem nenhum benefício ou auxílio. Os famosos leitores da revista *Veja*, espectadores da grande mídia da TV aberta, que se gabam do inglês ensaiado nas escolas de língua; este *jesuscristinho* é ironizado nesse fragmento de EEMC por não enxergar sua condição. O nome “*jesuscristinho*” pode ser visto como uma alusão ao Cristo que carrega todos os pecados do mundo, aquele que carrega a sociedade nas costas, quem paga (monetária e socialmente) o preço pelas desigualdades de do país – “desdobrava-se findo o expediente no jornal em freelances em revistas para o menino frequentar os melhores ambientes” – a meritocracia distorcida o faz acreditar que ele é culpado de ter a vida que tem e com isso acaba por eximir o seu opressor de qualquer responsabilidade – “queria legar isso pelo menos incompetente que fora para dar a ele um pai decente”.

Assim, também acredita que chamar à responsabilidade aquele que o oprime seria indigno para ele, seria mais que uma demonstração de fraqueza, uma demonstração de fracasso “(nunca quis brigar na justiça não queria atrapalhar a relação do menino com o pai)”, nessa declaração a personagem mãe usa a justificativa da afetividade entre pai e filho e submete-se a arcar com todas as responsabilidades daquele e do Estado, não só a econômica, como também a afetiva e social, pois assim como o pai o Estado que se organiza em torna da política capitalista e neoliberal também é sempre muito ausente e, com isso a mãe cria uma ideia falsa não apenas em relação ao sentimento paterno, mas também em relação ao mérito de sua condição de mãe solteira em uma sociedade patriarcalista, o que é tentado disfarçar com o discurso do politicamente correto que nos é empurrado “goela abaixo” de forma a nos fazer entender que qualquer pensamento diferente desse é antiético, imoral e, acima de tudo, indigno.

E, para além disso, a mulher do fragmento “8” ainda traz para si o sentimento de fracasso enquanto mulher que não conseguiu segurar o seu homem. Isso nos é revelado no momento em que vemos a comparação dela com as mulheres mais jovens: “separou-se e juntou-se com uma menina uns vinte e poucos anos muita celulite não não vi mas imagino hoje são todas assim até as modelos não vê [...]” (RUFFATO, 2012, p. 22). Os mesmos padrões de beleza são impostos. Nas redes existenciais de desejo as mulheres continuam exercendo os mesmos papéis há séculos, subjugadas pelos mesmos padrões estéticos de

beleza e comportamento social. As mulheres nestes casos são mais dos “jesuscristinhos” desse jogo de manipulação crescente e violento da subjetivação do capital.

O capital tem determinado muito de nossas ações e a nossa capacidade social de produzir, segundo Pelbart, pois o novo estaria sempre subordinado aos ditames do capital, sendo proveniente e dependente dele, por esse motivo deveríamos pensar uma forma de fugir a essa dependência. E EEMC foge ou, como colocamos anteriormente, tangencia a supremacia de um campo que busca sempre por uma homogeneidade dentro de sua supremacia nem sempre hegemônica.

Mas como produzir novos desejos independentes das redes existenciais hegemônicas do capitalismo? Primeiramente, seria preciso entender que a produção de subjetividades está vinculada ao capital, mas não é necessariamente parte dele, pois a força produtiva da imaterialidade não se encaixa no modelo fordista de produção de bens, ou seja, a produção imaterial não depende do capitalismo porque nela não se opera a força física, ela é uma força viva, uma potência que está presente em todos os humanos, do homem mais comum ao mais sofisticado, ela é uma quantidade política, psíquica e também econômica. É o que alguns filósofos da atualidade, a exemplo de Foucault (2015), têm chamado de *Biopolítica* (e algumas vezes na forma de biopoder e biopotência), ou seja, o poder de soberania, o direito de causar a morte ou de deixar viver tão característico do império, esse poder é agora substituído por um poder que gera a vida. Segundo Foucault, essa marca política não data deste século ou do século passado, mas desde o século XVIII que se pôde perceber o processo de entrada da vida na história, ou seja, o começo de atividades próprias à vida humana na ordem do saber e do poder. Assim, os processos relacionados à vida humana começam a ser levados em conta por mecanismos de poder e de saber que tentam controlá-los e modificá-los. No século XX, contudo, já passamos a perceber com mais ênfase as marcas da *biopolítica* presente dos sujeitos, mas não na massa, e sim na multidão<sup>20</sup>, na multidão desejante.

Podemos observar que no fragmento **4. A caminho** a personagem opera sua vida e seu capital imaterial como forma de potência, pois a sua vida é seu único capital, no seu estado extremo de sobrevida e resistência, fazendo disso um vetor de *existencialização*, essa vida foi

---

<sup>20</sup> Cf. NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão: a potência da multidão. Revista online: Lugar comum: estudos de mídia, cultura e democracia. Vol. 19-20, janeiro-junho/2014. Rio de Janeiro: UFRJ. Disponível em: [http://uninomade.net/wp-content/files\\_mf/113003120823Para%20uma%20defini%C3%A7%C3%A3o%20ontol%C3%B3gica%20da%20multid%C3%A3o%20-%20Antonio%20Negri.pdf](http://uninomade.net/wp-content/files_mf/113003120823Para%20uma%20defini%C3%A7%C3%A3o%20ontol%C3%B3gica%20da%20multid%C3%A3o%20-%20Antonio%20Negri.pdf) Acesso em: 22 fev. 2017.

capitalizada e se autovalorizou e produziu seu valor (PELBART, 2011). Os muitos excluídos das redes existenciais e do desejo administram sua força/potência de produção imaterial através de vias de fuga para escapar dos territórios de miséria a que foram relegados até atingir o capitalismo material de que necessitam para manter-se, mesmo que a sobrevivência seja só uma sobrevida, paralela ao sistema do capitalismo cultural que os exclui de seus territórios subjetivos.

Sim, claro, ele o trata como  
 filho que gostaria de ter tido  
 sim, claro, o filho um babaca o cocainômano passei sua arrogância pelas  
 salas da corretora,  
 sim, claro, o filho *um babaca* o cocainômano desfila seus esteroides por  
 mesas de boates e barzinhos — que já quebrou —, por rostos de leões-de-  
 chácara e de garotas de programa — que já quebrou —, por máquinas de  
 escrever de delegacias — que também já

**sim mas é meu filho**

e suborna a polícia,

o delegado,  
 o dono da boate,  
 as garotas de programa,  
 os leões-de-chácara,

**sim mas é meu filho**

sim, claro, a filha mora no Embu, macrobiótica, artista plástica esotérica,  
 os quadros sempre os mesmos [...]

Uma vez comeu ela *horrível* no estúdio entre pincéis e latas de tinta[...]

**mais neguim pra se foder**

amuou num canto *arrepentida*? não passa de um

**empregadinho**

**sim, mas o pai me adora**

**um profissional competente**

*porque ganho dinheiro pra ele na bolsa*

[...]

há seis anos escorria sua pálida magreza pelas poucas sombras das ruas  
 tristes de muriaé cidade triste [...]

há dois anos ganha dinheiro pro

**o velho não vai deixar porra nenhuma pra mim**

há um ano cuida do caixa-dois da corretora

**vai ficar tudo pros**

(RUFFATO, 2012, p. 15)

O que observamos é que a produção imaterial não é uma exclusividade dos grupos hegemônicos detentores do capitalismo material. O homem comum também é capaz de produção, tanto material quanto imaterial. EEMC nos apresenta a todo momento cenas da

vida de pessoas comuns, pessoas das chamadas “comunidades”<sup>21</sup> como a personagem de “**A caminho**” que, apesar de todo o talento para os negócios, destacando-se na empresa na qual trabalha, não consegue reconhecimento social, nisso ele continua sendo o “neguim”, o subserviente, pessoa da comunidade e não da sociedade como são os filhos do dono da empresa, os filhos do dono não possuem, segundo a obra, nenhum talento para os negócios, o que nesse contexto os tornariam incapazes de continuar com a empresa na ausência do pai, para isso serve o “neguim”, fazer o trabalho duro por eles. O casal, filhos do dono da empresa, vive usufruindo do trabalho daquele que eles consideram um qualquer (no sentido mais pejorativo que esse termo venha a ter), explorando sua potência tanto no sentido do capitalismo material, quanto na sua potência de produção de bens imateriais. No entanto, o pai continuará dando apoio aos filhos imprudentes e incompetentes e deixará o empregado sem herança, porque afinal de contas ele não passa de um “empregadinho”.

As personagens de todos os fragmentos apresentados nos fazem observar como essas imagens nos remetem a uma ideia de “comunidade” e de “qualquer” segundo a visão de Pelbart. Já em Agamben (1993) é possível perceber que comunidade e sociedade são além de esferas distintas, são regidas por sistemas diferentes. O que diferencia comunidade de sociedade é o fato de a sociedade não possuir uma intimidade entre seus membros como há na comunidade. Em Pelbart a comunidade configura-se como uma invenção do romantismo como projeto de nação, já o “qualquer” de Agamben é o “comum” destituído de comunidade, mas que figura-se na singularidade e não na identidade que prefigura o social no projeto de nação.

Na sociedade tem-se a ideia de identidade, ou seja, seus membros se reconhecem por uma determinada pertença ou uma identidade, seja da terra, do sangue, da raça, etc., como acontece com o conceito tradicional de comunidade, nela há uma identidade/individualidade a qual remete ao conceito de indivíduo. Já na comunidade<sup>22</sup>, o comum está nas relações que são mantidas entre as singularidades, há sempre na comunidade a (interferência) admissão do Outro, uma heterogeneidade, seus membros são elegíveis e representam um *estar-com*, *estar-em-comum* (PELBART, 2011, p. 38), uma oposição ao que acontece na sociedade em que a aceitação só se dá do Mesmo para o mesmo.

---

<sup>21</sup> Distinguímos aqui o termo comunidade de sociedade em que “pessoas da comunidade” são pessoas simples, aparentemente com pouca relevância num macro contexto em oposição a “pessoas da sociedade”, pessoas com requinte e traquejo social com maior relevância e destaque nos contextos macro.

<sup>22</sup> Nesse momento fazemos referência à comunidade conforme o conceito de Agamben (1993).

No contraponto com Agamben, Pelbart afirma que o comum ou a comunidade (a dos membros elegíveis) não se compara à comunidade tradicional em que seus membros se identificam com a ideia a seguir:

[...] de uma classe, um partido, um sindicato, uma minoria, mas de uma singularidade qualquer, do qualquer um como aquele que desafia um tanque na Praça Tienanmen, que já não se define por sua pertinência a uma identidade específica, seja de um grupo político ou de um movimento social.” (PELBART, 2011, p. 38).

Nesse sentido, a comunidade seria a instituição da singularidade, e não da individualidade aquela que remete à solidão, o indivíduo solitário; ao contrário, a comunidade aqui está para a unidade, derivada de união das singularidades cooperantes. Na comunidade há comunhão entre seus membros, sim, mas eles não se identificam entre si. Já em *A comunidade que vem* (1993), Agamben nos esclarece a respeito do *ser que vem*, que parte desse conceito de comum/nidade e é um ser qualquer independentemente de qualquer pertença. O ser comum para ele não pertence a nada, não possui identidade com nada, por isso consideramos, dadas as devidas discrepâncias entre os autores, dentro da perspectiva da singularidade, cada um qualquer é cada um a seu modo, esta seria a característica do ser comum. Assim são as personagens dos muitos fragmentos de EEMC, “Eles” EMC são o ser-que-vem da comunidade, essas personagens da singularidade desejante, cada um a seu modo, por esse motivo não se pode pensar na obra em questão como um conjunto homogêneo, mas heterogêneo, nem muito menos como categoria puramente fechada como se tem em outras obras.

Para Agamben, “Qualquer é o matema da singularidade, sem o qual não podemos pensar nem o seu ser nem a sua individuação.” (1993, p. 21), essa proposição nos leva a entender que os sujeitos de EEMC não carregam em comum uma hecceidade<sup>23</sup>, ou seja, o fato de serem identidades, no entanto, carregam o fato de serem diferentes uns dos outros dentro de suas singularidades como “qualquer”. As personagens dos fragmentos de EEMC não

---

<sup>23</sup> O que caracteriza um ser como próprio, individual, particular, ou seja, diferente de outro. <https://www.dicio.com.br/hecceidade/>  
No pensamento de Duns Scotus c1265-1308, o caráter particular, individual, único de um ente, que o distingue de todos os outros; ecceidade, ipseidade [O termo foi recuperado no século XX pelo *heideggerianismo*]. Cf. AGAMBEN, 1993, p.21.

possuem nenhuma identidade entre si, e a comunidade presente na obra não possui nenhuma essência, nenhuma particularidade, porque o particular e o genérico se tornam indiferentes, e a consequência disso é que é para nós o qualquer.

EEMC se apresenta para nós literariamente como comunidade do qualquer. Por ser comum e por ser qualquer, a obra em questão designa propriamente sua multiplicidade singular; a multidão de EEMC não se apresenta com uma maneira, uma espécie, pelo contrário, ainda segundo Agamben, “não é um ser que é deste modo ou de outro, mas um ser que é o seu modo de ser e, portanto, mesmo permanecendo singular e não indiferente, é múltiplo e vale por todos.” (1993, p. 29 – grifo do autor). Na verdade, utilizam-nos do conceito de qualquer de Agamben para pensar o nosso conceito de qualquer dentro do romance de Ruffato. Entrevemos a partir do conceito de ‘qualquer’ de Agamben que o sujeito comum em EEMC é visto como “homem sacro” – *homo sacer* – aquele que foi (pré)julgado como malfeitor e delinquente da sociedade, cuja vida não se pode sacrificar, pois não se pode sacrificar aquilo que já é sacro, mas matá-lo ou deixá-lo à morte não implica necessariamente um homicídio, mas uma purificação em ritual terrível, fazendo passar do profano ao sacro, neste caso, o sujeito é simplesmente posto para fora da jurisdição humana sem chegar ao divino. Então, matar o *homo sacer* não seria um sacrilégio.

Esta obra de Ruffato reflete a potência da multidão sacra, que é expressão da multiplicidade, “o modo de existência da diferença intensiva pura” (CASTRO, 2015, p. 116), do ser qualquer que possui o poder de não pertencer a nenhuma identidade, o que talvez esteja definido por Agamben como a “potência de não ser” – “qualquer é o ser que pode não ser, que pode a sua própria impotência” (AGAMBEN, 1993, p. 33) – porque a potência de ser culmina no ato, ela tem por objeto a realização de um certo ato, mas a potência de não-ser culmina na própria potência, esse é o seu objeto, o qualquer possui a potência de não-ser, porque *ser (exatamente) o que é* é algo irreparável, isto é, fatal. Ao determinar-se como sendo de algum modo ou não sendo desse modo é algo sem remediação, não poder não-ser, não poder não-pertencer é algo irreparável e prisional. A potência das singularidades de EEMC começa pela polifonia da obra, a multiplicidade qualquer a ser ouvida que não determina uma classe, um gênero, uma essência ou um pertencimento, nem da obra, nem de suas personagens, ela é livre, pois as singularidades são cada uma a seu modo de ser, não possuem rótulos e por isso mesmo não precisam seguir nenhuma ordem.

Aqui retomamos a praça Tia'nanmen onde o sujeito das manifestações do mês de maio na China, conforme exemplificava Pelbart, é a personificação do qualquer, aquele que não possuía nenhuma identidade representável entre os manifestantes e suas reivindicações. Assim como seus personagens, entendemos que a obra EEMC se configura como a manifestação de uma multiplicidade, o que torna difícil sua classificação em um gênero literário específico que leve em consideração padrões determinados, pois o romance não obedece a padrões. Também por isso, sugerimos uma reflexão maior sobre a necessidade de classificar as atuais produções literárias em gêneros estabelecidos pela tradição teórico-crítica, ou mesmo, de forma mais radical, repensar se há mesmo a necessidade de uma classificação. Porque nesse romance encontramos uma verdadeira comunidade múltipla em todos os sentidos, com a presença do comum e suas singularidades, algo que a torna singular também por todos os motivos já expostos e principalmente por reconhecer que a multidão presente em EEMC possui a potência do não-ser.

EEMC apesar de se caracterizar como um exemplo de multidão também se apresenta para nós como uma potência da classe operária e de todas as minorias por vários motivos, mas principalmente por ser uma obra que não responde à homogeneização cultural proposta pelo processo de globalização ou a qualquer outro processo homogeneizante, por possuir uma função social que transcende aos limites do literário através da exposição de questões de relevância social a partir de uma preocupação com a vida daqueles que foram, por muito tempo, relegados ao descaso social e econômico. E por fim, por encenar a tragicidade da vida cotidiana e privada de pessoas que foram por muito tempo invisibilizadas, trazendo-nos um presente vivo, através de um realismo inovador dentro do campo literário.

Em EEMC, percebemos essa tendência traspassada pela via artística, que nos leva a refletir sobre o chamado capitalismo cultural, sobre a economia imaterial que se tem produzido à procura de vender formas de vida que não correspondem àquelas que são de fato vividas; maneiras de ver e de sentir, de pensar e de perceber, de morar e de vestir. Ao que nos parece, EEMC percebe que o choque de realismo é necessário e assim nada vai de encontro à tendência do capitalismo cultural, pois mostra uma realidade oposta a tudo o que é divulgado e vendido material e imaterialmente, forçando-nos a repensar sobre a nossa vida e a vida outro. As tendências advindas do capitalismo cultural vendem a todos a promessa de uma vida invejável, segura e feliz, as personagens de EEMC vivem suas fraquezas, angústias e

infelicidades, algo que nos alerta enquanto leitores para as formas de vida que construímos e aceitamos socialmente.

A passagem a seguir, **27. O evangelista**, já exposta em outro momento, fornece-nos ainda mais subsídios de análise e ajuda a conceber a dimensão da classe tida como operária e trabalhadora do Brasil, vejamos como a produção de imaterialidade nos remete a questões éticas e posicionamentos sobre a vida.

[...] O couro preto que encaderna a Bíblia vaselina nas mãos inseguras. “Irmãos!”, tropeça no burburinho, vozes, buzinas, motores, pregões, música. Aspira a fumaça dos canos de descarga. “Irmãos!”, grita, alguns passantes viram-se, assustados, curiosos. “Irmãos!”, repete, fatigado. “Muito... Muito caminhei... Muito caminhei até chegar aqui”, *Auxilie-me nessa hora, Senhor. Faça nascer da minha boca a*. “Olho em volta... O que vejo?”, O que vejo? “Vejo o sofrimento daqueles desenganados pela vida. Vejo a dor dos que já não veem mais saída para seus problemas. Vejo a desilusão dos que não têm passado... nem presente... nem futuro...” Um velho, olhos azulíssimos, ancora, atento. Um rapaz, a aba do boné na nuca, pastas de plástico transbordando do braço direito, observa, zombeteiro. “Você, irmão – e você irmã – que está triste, angustiado, perdido... É a você que me dirijo... É a você que Jesus me enviou... para dar o testemunho da salvação”. O suor banha toda a face do seu corpo. (RUFFATO, 2012, p. 60-61).

O texto desse fragmento não descreve fisicamente o homem que prega, dessa maneira, o leitor fica encarregado de remontar a cena e elaborar a imagem a partir de dados da narração e falas da personagem. Então, suponhamos quem e como seja essa personagem, que tipo de pessoa submete-se a pregar na rua para desconhecidos, provavelmente, essa personagem não constitui o estereótipo do pastor da igreja, que anda de paletó e gravata bem engomados, cabelos rentes ao crânio, sapatos impecáveis. Sabe-se que o homem caminhou bastante, deduz-se, então, que ele, apesar de poder estar vestido com trajes formais, deva estar suado, desarrumado, assanhado e, como o narrador afirma, “fatigado”, é possível que a voz venha a falhar pelo cansaço, por engolir fumaça dos carros.

Além do protagonista dessa cena, cabe-nos analisar as demais personagens e o ambiente, a forma com a narração é conduzida e as falas que remetem a pessoas sem passado, presente e futuro, remetem à dor dos que sofrem, aos desenganos, aos desiludidos da vida e à angústia dos perdidos. São esses sujeitos que estão em ênfase no romance, assim como a figura do velho, primeiro a parar para ouvir o que o pregador tem a dizer. Relativizamos a

respeito do que representa o velho em nossa sociedade. A figura do velho representa aqui o sujeito que não tem presente, passado e futuro, perdeu a esperança e a expectativa dos dias, assim como o rapaz que se aproxima em seguida, um *motoboy*, provavelmente, este é o típico trabalhador da cidade grande na atualidade, sempre com um grande volume de trabalho para poucas horas (“pastas de plástico transbordando do braço direito”), baixa escolaridade, baixa remuneração, conseqüentemente, baixa qualidade e expectativa de vida.

Ao pesado e árduo trabalho do *motoboy*, o escritor busca escolhas lexicais que protagonizam uma forma de superlativo semântico como em “o suor banha toda a face do seu corpo”, para personificar o sofrimento de uma via-crúcis, a descrição que uma simples hipérbole convencionalizada, a descrição assemelha-se muito mais a um superlativo no intuito de transgredir o aspecto formal da língua. Assim como o uso do termo *transbordar* em “pastas de plástico transbordando do braço direito” para exacerbar o volume não apenas dos objetos em si, mas o peso que aquele trabalho de baixa remuneração e alta jornada reflete na vida das pessoas que o exercem, a insistência em valer a pena uma vida tão sofrida, tão negada às possibilidades e liberdades. Essas liberdades negadas na vida são compensadas na liberdade de criar literariamente, de produzir formas alternativas, de libertar-se dos ditames convencionais da escrita.

Afirmamos que as relações de EEMC são muitas vezes desumanas tanto pelas condições de (sobre)vida das personagens como pela relação que Ruffato exterioriza entre o homem e os animais, passagens em que ratos e cachorros se comportam como seres humanos são muito marcantes na obra. Vejamos uma passagem do fragmento **11. Chacina nº 41**:

O sangue borbotava das várias perfurações na pele formando no chão uma mancha vermelha-escura que, espreado-se pela calçada, descaía na direção da guia [...] Concentrado, buscava reconhecer os rostos, dois dos três eram garotos ainda, quando sentiu a pontada na altura do pulmão, quase pôs o pouco que havia comido para fora, recolheu o rabo, baixou as orelhas, disparou, suspendendo-se no breu. Assustado, arregalou os olhos, já se ouviam os barulhos que acompanhavam o sol, pôs-se de pé, a pata direita traseira coçou a orelha carcinômica, tinha que achar seu dono, [...]. (RUFFATO, 2012, p. 31)

Esta passagem do fragmento **11** relata o itinerário de uma personagem, um cão, isso nos mostra que a multiplicidade de EEMC perpassa vários pontos do romance, a

multiplicidade das personagens não se limita à vida humana, assim como a representação dos fragmentos nem sempre se limita a textos de ordem puramente literária. Um cão que busca seu dono em meio a uma chacina, um morador de rua e catador de latinhas de alumínio. O protagonista desse fragmento é um animal, desolado e triste, que procura reconhecer a face de seu dono nos corpos espalhados pela rua. A personificação desse protagonista é óbvia e acentua as relações de desumanidade do próprio ser humano com doses de realismo forjado pelas vivências do nosso dia a dia. Pelas descrições das situações de crueldade, podemos perceber o quanto o animal apresenta maior sensibilidade e comportamento humano que o próprio ser humano. Percebemos também que o comportamento do animal em relação ao seu dono é destacado como forma de contraste na relação “animal x homem” e “homem x homem”. Nesse estado de calamidade, embora o protagonista seja um cão, o que sobressai à narrativa são as relações de alteridade nada humanas pelo que se pode perceber. A partir dessas observações, da relação entre homem e animal, o que nos fica claro é que não é mais e apenas uma equivalência entre ser fictício e não fictício, mas sim a relação do homem com o próprio homem que é posta em questão através do ficcional, é verificar que os homens vivem linhas e ação de sensibilidade que os tornam menos humanos, o que se verifica nas personagens de fragmentos como esses é a inversão de valores de vida, um realismo nada convencional. O que colocamos em ordem de discussão deixa de ser o valor ficcional da criação da personagem para se observar o que estes seres ficcionais trazem de contribuição à não ficção.

É importante observar que a narrativa tem como foco essas relações que realçam a inversão de valores, em que o ser humano se apresenta em suas formas mais animais dentro da normalidade e naturalidade social. O fragmento em questão (Chacina nº 41) começa com a seguinte descrição “Bem dado, de baixo para cima, o chute que atingiu as costelas à mostra do vira-lata catapultou-o para o meio da rua, onde aterrizando meio de banda, escapuliu ganindo, sem atentar tamanha crueldade.” (RUFFATO, 2012, p. 30). Nesse trecho, um policial chuta o animal, este é descrito já em condição de miséria (“as costelas à mostra”) e evidente desvantagem em relação ao policial, que o acomete com um chute em um ato não apenas de crueldade, mas também de covardia. A cena nos leva a perceber que aquilo que entendemos por selvageria e que atribuímos aos animais irracionais não está nestes, mas no ser humano que entendemos comumente como animal dotado de inteligência, civilidade e, conseqüentemente, sensibilidade. Assim, o ser humano desumanizado se põe diante do cão, animal humanizado.

Quando fazemos a análise desse fragmento, percebemos que a personagem/protagonista fica em segundo plano e reformulamos a tese inicial levantada por Candido (1976) de que o que fica na memória de quem lê um romance são os fatos, o enredo e a personagem, no caso de EEMC são as relações des/humanas fomentadas pela obra que se sobressaem aos elementos da narrativa. Claro que essa maneira de fazer romance, da prosa de Ruffato, abordando a realidade trágica da vida através da ficção é altamente manipulada, o que, segundo método de análise de Candido, em um romance convencional, encontramos personagens de boa índole, de má índole, de índole duvidosa e que a depender do comportamento dessas personagens, independentemente de serem elas personagens planas ou redondas, a impressão que fica no leitor é daquela personagem que possui personalidade tal, ela é assim. Em EEMC não há como especificar com profundidade uma personagem, sequer todas elas, protagonistas e antagonistas, pois são muitas e rápidas, tão passageiras que o que resta dessas personalidades são as relações advindas de tais vidas.

Interessante é perceber como as personagens de EEMC são metaforizadas nessa coletividade, a proposital construção dos fragmentos com personagens não identificáveis, ou identificáveis não pelo que é individual, mas pelo que a generaliza. Na grande maioria dos fragmentos, as personagens não possuem nome próprio, vejamos o caso emblemático disso em **21. ele**) e **22. (ela**.

### **21. ele)**

Dia havia era assim, um desassossego, lugar algum bom, formigamento excursionista, pernas mãos braços, por tudo desinteresse, pessoa nenhuma, nem conversa, cavar um buraco: trancar-se, **Tem Corinthians hoje... Num vai não?**, ventania em-dentro da cabeça, pensamentos redemunham, o corpo angustioso, vista chuvosa, digita o texto ahn? tabelas, para, relê, hum... incompreensível, deve de ser lá fora sol, correria de gente automóveis buzinas a fumaça o barulho, décimo andar o abafamento, o ar-condicionado desregulado — com blusa, calor; sem, frio — o corpo reclamoso, encavernado, cobertor pés à cabeça, suor, ar!, ar!, levantar, esticar-se, homiziar-se na multidão da avenida Faria Lima, andar, andar, entrincheirar-se atrás da poltrona de um ônibus, Paulistânea, PI, um nome, uma sigla, borrando o RG, um nome, uma sigla, nada, lembrança nenhuma, da segura o pai o silêncio, Piauí é meu corpo gripado, encosta a testa no cano do revólver os olhos açotados do assaltante, no entanto, dedos magros tamborilam o teclado, processos pareceres adendos questionários minutas memoriais de-acordos considerando demandas litígios pleitos ações causas pendências citações agravos recursos apelações aprazamentos notificações interpelações mas,  
e o dia?

é bonito o dia? é feio?  
 faz frio? faz calor?  
 ¿o vento embalou as nuvens no céu ou elas regaram mansamente o asfalto?  
 ¿um motoboy se esparramou na faixa-de-pedestres?  
 ¿um executivo espancou um menino-de-rua com o laptop?  
 ¿um cobrador impediu um assalto?  
 ¿o mundo, o mundo acabou?  
 às oito horas, dentro da caixa de vidro fumê, liga o microcomputador, a mesa de pinus abarrotada, hora do almoço devora um xis-salada da lanchonete da esquina, pudesse comia ali mesmo, mas a chefia, Estraga o teclado... Esse farelinho aqui ó, trava tudo, uma bosta! E se cai Coca-Cola então, puta!, aí fodeu!, guardanapos forram a mesa de fórmica entre os banheiros, o sanduíche besuntado de mostarda ketchup maionese, mija, escova os dentes (a camisa-de-força de fios de aço), organiza a nécessaire, esfrega as mãos, mira-se no espelho, vontade de mandar tudo à, a mensalidade do curso de informática, as prestações do aparelho-de-dentes, o presentinho para o Dia das Mães, o cedê prometido à irmã-caçula, os dedos ginasticam, boceja, atraca-se ao asdfgçlkjh antes que alguém venha encher o (RUFFATO, 2012, p. 50-51).

## 22. (ela

Tão leve em seus dezesseis anos, cirurgicamente branco levita o tênis milímetros das pedras portuguesas que a Rua Direita forram. Suspira. No chão, dribla, estendidas, lonas e plásticos pretos que seu olhar persegue, calças jeans, brinquedos chineses, ervas medicinais, fitas-cassetes, cedês piratas, barracas de frutas e estojos de perfumes paraguaios, quinquilharias cameleônicas: o pregão. Uma névoa gorda assenta no fundo do canyon. A música, as músicas, alarida-se, algazarram-se, evoluem-se rumo a (há, na nesga de céu, atando edifícios, uma enorme fazenda cinza) cinzas, fumo de gasolina e diesel de ônibus entocados nas praças da Sé e do Patriarca. Suas coxas erigem os passos do viaduto do Chá. Na banca, frente ao Teatro Municipal, exibem-se anéis, dezenas, que examina descuidadamente, Ah!, o de pedra vermelha no anular, Hum..., o que lembra um ésse, **Lindo, princesa!**, devolve, **Ah!, não vai levar?**, o tênis cirurgicamente branco sorri, intimidada, **Vai... leva... faço um desconto...** o coração, Ui!, desvencilha-se, a tentação pespegante, as pernas, segredadas na calça-uniforme azul-escura, tropeçam nos dó-ré-mis expulsos da caixa-de-som rachada do ambulante, nos fá-sol-lá-sis espremidos da caixa-de-som da loja de departamentos, das claves que o moço-tatuagens liberta de um toco instrumento, e se fundem dó-ré-mi-fá-sol-lá-sis se confundem na encruzilhada das ruas Conselheiro Crispiniano com a Vinte e Quatro de Maio, despertada a fome, motocicletas longa fila muletas, ônibus enfileiram gentes no largo do Paissandu, pensa comer, no bolso quanto?, comida-a-quilo?, vermelho o farol, atravessa a faixa empurrando sombras, Ah!, um alguém sério, crente, um lar, filhos, afastado de onde barra-pesada mora, casas tristes barracos, mortos da segunda-feira oblíquos no asfalto, estupros aos sábados, roubos da terça, da quarta, da, esquecer os suores excitados do trem medonho encaixados na sua bunda abraçados em seus peitos, no Shopping Light, sem perguntar o preço, madame, baixar as caixas de sapato, madame, **Princesa... quer fazer um book? Bonita... Aqui, meu cartão...** Truque mais besta! Fernanda, boba, visgou na lábia, até foto pelada, Pra

Playboy, Pra Globo, eta!, nem mais viu o ladino, deve ter negociado, tarado não falta, revista de sacanagem aos pregadores em varais pelas calçadas. De pé, o churrasco-grego no pão, envolvido no guardanapo, mastiga, beberica grátis o vermelho copo plástico de quissuco, devagar, chuleando os minutos que faltam para retornar à Rua Direita. (RUFFATO, 2012, p. 51-52).

Optamos por reproduzir os fragmentos na íntegra para que se possa perceber que do começo ao fim eles tratam de sujeitos/personagens não identificadas, ou melhor, não especificadas por um nome, uma individualidade que os separem de outros. Esses fragmentos são singulares sobre a forma do não identificável e do não individualizado. Nos fragmentos acima, quem é ele e quem é ela? Eles são sujeitos generalizados que acabam por tornarem-se, certa maneira, indeterminados propositalmente pelas formas verbais, pois são os muitos, quaisquer, são todos. Uma gama de sujeitos que podem se identificar com essas personagens, condensam uma singularidade e não uma individualidade.

A personagem começa a refletir sobre o seu desassossego, mas isso não é algo que ele projeta sozinho, não é algo de dentro, é o fora, é a relação com os estímulos exteriores, a ventania em-dentro da cabeça, os pensamentos que redemunham fazem parte do processo dessa relação não intimista, com o sol lá fora, com a correria de gente e automóveis, com os barulhos externos, com os estímulos sensoriais que já não operam sozinhos, mas pela desregulação do ar-condicionado, no “homiziar-se na multidão da avenida Faria Lima”, ou seja, assim é que o sujeito se torna gente, mas apenas gente, da forma mais generalizada possível “um nome, uma sigla, borrando o RG, um nome, uma sigla, nada, lembrança nenhuma, da segura o pai o silêncio, Piauí é meu corpo gripado” este é o ser-gente, um nome borrado no RG, mas a identidade desse nome não importa, nenhuma sigla, nenhuma lembrança, herança, paternidade ou genética, apenas uma territorialidade que está presente em toda a narrativa de EEMC, uma territorialidade desterritorializada, do Nordeste para o Sudeste brasileiro, pois há por toda a narrativa várias referências a esse migrante nordestino, vivente das misérias que a cidade grande lhe acomete.

Dessas misérias, são acometidas todas as personagens, as mulheres, por vezes, lembradas pelas situações indesejadas que uma sociedade patriarcalista lhes impõe pela condição de ser mulher. Agora, não é mais ser apenas pobre – “pensa comer, no bolso quanto?” –, é ser pobre e ser mulher numa sociedade forjada no descrédito que a vida urbana arrefece na naturalidade das inúmeras ocorrências diárias. Quem é “ela” do fragmento 22.?

Mais uma “princesa”, apenas mais uma a “esquecer os suores excitados do trem medonho encaixados na sua bunda abraçados em seus peitos”. Sem qualquer identidade, “ela” é apenas ela, transeunte do centro de São Paulo, mais um(a) a esgueirar-se da violência sem questionar a sua condição de Ser, como sujeito humano, como sujeito social daquele meio – “afastado de onde barra-pesada mora, casas tristes barracos, mortos da segunda-feira oblíquos no asfalto, estupros aos sábados, roubos da terça, da quarta” – que corrompe as vidas, vidas quaisquer sem nenhuma identidade.

### **3.2 O romance do presente, uma ideia de *tragicidade***

Em artigo sobre formas contemporâneas de literatura, Florencia Garramuño trata sobre o sujeito e uma experiência descentrada e impessoal que essas narrativas recentes trazem em seu seio. Ela inicia o artigo fazendo a articulação entre essas produções recentes e sua característica de descentramento do sujeito individual e rejeição a uma definição estável de forma que, apesar de vinculado ao romance, está para além dele.

Em alguns textos brasileiros recentes, o relato parece ter-se despojado de uma noção de sujeito individual, desenhando modos diversos da narração que, para além do romance, propõem formas de apreender uma vida anônima e impessoal que se constrói - em oposição ao seguimento de uma vida individual - como uma minuciosa cartografia de redes, nós, relações e situações vistas pelo prisma de uma vida considerada para além do sujeito; e para além também do indivíduo. Trata-se de relatos sem forma ou mutantes, que, precisamente por essa característica - não se deter em uma definição estável de forma -, parecem permitir a expressão de uma experiência anônima cuja densidade só poderia ser narrada a partir de um descentramento narrativo fundamental. Essas formas, ao mesmo tempo que não se articulam em torno do gênero romance, têm abandonado a noção de história individual a ser narrada, que se atrelava à forma do romance. (GARRAMUÑO, 2017).

Trata-se de um esvaziamento do sujeito e consequente oposição à ideia de indivíduo, tendência do tempo presente de narrativas recentes como EEMC e as analisadas por

Garramuño<sup>24</sup> em que a pesquisadora faz uma análise buscando mapear essas novas figuras e como elas lidam com os vazios, fazendo surgir, a partir dessa lida, outras figuras. Além disso, essas narrativas propõem-se a uma maneira nova de expressar a produção estética contemporânea “para reconhecer nela outros modos de imaginar a organização da experiência e da comunidade”. Os sujeitos narrados em EEMC apresentam características próprias de seus fragmentos, assim com a história, os sujeitos vão esgarçando-se em fragmentos, constituindo-se como uma testemunha fragmentada, mas que conecta todas as histórias fatídicas postas no livro como um todo, uma reflexão sobre a veracidade do presente.

É preciso compreender que EEMC é um romance, sim, dentro do que foi posto por Bakhtin e a exemplo de sua forma heterogênea e inacabada, que além de nos trazer a consciência do presente, ressignifica a memória coletiva. EEMC é um romance que, a seu modo, nos leva a refletir a respeito das mudanças empreendidas pela vida dentro de um sistema capitalista que especula as relações de produção e trabalho envolvidas no espaço de uma grande cidade brasileira na observância das maneiras de se relacionar personagem, tempo e espaço. O local de produção das obras evidencia a questão das condições de sua produção, ou seja, a vida e as experiências que tornam possíveis a produção de obras que nos levam a refletir sobre o universo dessa coletividade, no caso de EEMC, de personagens moradoras dos grandes centros urbanos. Encontramos, para tanto, justificativa para obras como EEMC, no que Resende nos alerta.

Em torno da questão da violência aparecem a urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais. (2008, p. 33).

Do nosso ponto de vista, poderia ser tanto a cidade de São Paulo como qualquer outra metrópole. A tragicidade que invade as relações pessoais aparece como sentimento que dá contorno às multiplicidades que formam um todo na narrativa de Ruffato. Um trágico que é

---

<sup>24</sup> Os textos analisados por Garramuño foram *História natural da ditadura* (2006), de Teixeira Coelho, e *Delírio de Damasco* (2012), de Veronica Stigger. Segundo ela, esses textos devem ser considerados só dois dos livros recentes da narrativa brasileira nos quais a escritura tem optado por não se circunscrever a um gênero, visto que *Delírio de Damasco* é um livro de poesias, muito embora ambos não abandonem a pulsão pela narração e pelo relato, pelo contrário, as intensificam.

inexorável na vida cotidiana dos moradores dessa cidade tão fragmentária, mas que não se resume em apresentar as mazelas do mundo-cão pura e simplesmente, a violência doméstica e pública de EEMC nos faz refletir de forma crítica sobre a vida e isso nos interessa por verificar que esse tipo de romance se apresenta como literatura e como forma artística e estética que torna possível através das palavras um mundo *in*/possível, EEMC é uma obra tão realista quanto possível, por apresentar o real de forma estrategicamente política. É clara a observância do realismo em aspectos diferentes, pois a relação entre eles está tão próxima que, por vezes, o seu imbricamento torna-se mais que necessário.

Ao nos depararmos com os sujeitos dos muitos fragmentos de EEMC, percebemos que além de povoar o imaginário coletivo e literário, essas personagens povoam o Brasil da atualidade, abrindo o espaço para o discurso das chamadas minorias, nesses espaços os excluídos socioeconomicamente ganham lugar na literatura como no fragmento **9 Ratos**. São esses sujeitos estilizados e desprendidos de uma história individual, como nos alertara Garramuño, que nos chamam a atenção em EEMC:

Um rato, de pé sobre as patinhas traseiras, rilha uma casquinha de pão, observando os companheiros que se espalham nervosos por sobre a imundície, como personagens de um videogame. Outro, mais ousado, experimenta mastigar um pedaço de pano emplastado de cocô mole, ainda fresco, e, desazado, arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o. No após, refeito, aferra os dentinhos na carne tenra, guincha. Excitado, o bando achega-se, em convulsões. O corpinho débil, mumificado em trapos fétidos, denuncia o incômodo, o músculo da perna se contrai, o pulmão arma-se para o berreiro, expele um choramingo entretanto, um balbucio de lábios magoados, um breve espasmo. A claridade envergonhada da manhã penetra desajeitada pelo teto de folhas de zinco esburacadas, pelos rombos nas paredes de placas de outdoors. Mas, é noturno ainda o barraco. (RUFFATO, 2012, p. 23).

A violência, os moradores de rua, os desabrigados, as vítimas dos excessos do capitalismo não se mostram apenas como resultados dolorosos da desigualdade humana numa cidade global, mas expõem uma narrativa de experiência de vidas anônimas cujo protagonismo não passa por servir de palco para a reunião daquilo que a humanidade deveria condenar. Talvez não possamos dizer que as personagens desse como dos demais fragmentos tenham voz, mas vez, com certeza. Essas personagens são descritas na crueza da realidade em que vivem e não se pode dizer aqui também que, de alguma maneira, houve uma

romancização na elaboração dessas personagens porque é assim mesmo que esses sujeitos surgem na experiência de nosso dia a dia. Em EEMC percebemos que a defesa da vida é a luta pela vida, ou mesmo pela sobrevivência desses sujeitos de vida anônima e impessoal.

Além desse realismo extremamente vinculado ao real, é possível perceber nessas produções do presente um retorno a outro realismo, uma característica presente em muitas obras da contemporaneidade. Características tão marcantes que se apresentam como fio condutor para as temáticas da atualidade. Resende (2008) escreve sobre o tema como o “retorno do trágico”, dessa forma, entendemos que o “trágico” é uma das características do tempo presente nessas produções, mas um trágico que não se associa aos elementos estruturais da tragédia enquanto narrativa.

Quando passamos a analisar obras como EEMC e como sua repercussão social está inserida nos mais diversos meios comparativamente a outras produções que perpassam os elementos da tragédia e do drama como as novelas é que entendemos o realismo como uma densidade narrativo-textual incompatível com a grande tragédia em termos pragmáticos em seus conteúdos, mas equiparáveis enquanto estratégia narrativa dessas escritas. São duas grandezas do método de se escrever textos literários cujas funções permitem-nos a diferenciação entre os diferentes tipos de gêneros. Dessa forma, a tragicidade que atravessa toda a narrativa em EEMC é constituída pela narração de fragmentos unidos em seu enredo pelo viés da vida degradante de pessoas miseráveis na cidade global, a violência marcadamente espetacular em nosso tempo é característica muito recorrente de romances do realismo do presente.

A relação entre escrever o presente, chamada por Resende de *presentificação*, possui clara evidência nessa tragicidade cotidiana, pois se é escrita do presente, não há nada que represente tão bem esse tempo como o realismo e sua tragicidade. Não estamos nos referindo à tragédia das grandes narrativas clássicas (como já dissemos), da poética clássica aristotélica, mas o realismo que essas literaturas trazem na miséria da vida privada ou as pequenas tragédias do pequeno universo da intimidade das pessoas comuns, em seus destinos fatídicos. São microuniversos particulares que por muito tempo figurou na vida das pessoas como insignificantes, mas que hoje noticiados pela mídia saem do banal e corriqueiro ao espetacular e vice-versa.

A literatura de Ruffato parece tão incomodada com esses “trivialismos” que chega ao ponto de escrevê-las, a tragédia individual como algo meramente cotidiano. Na passagem que segue podemos observar como esse cotidiano trágico é dado de forma banal.

com um balde amarelo de plástico cheio de água azulada de sabão em pó e uma vassoura de pelo sintético amarelo os dois faxineiros rapidamente lavaram o cimento esburacado o vermelho escoou para a sarjeta um riozinho espumoso correu para a boca-de-lobo no momento em que os primeiros clientes um casal estaciona em frente ao restaurante e a chave do carro entrega ao valete sorriso boa tarde doutor boa tarde quê que aconteceu ali? Um probleminha doutor mas já resolvido

... chegasse o cliente antes dez minutos que fosse veria dois corpos o rosto de um esborrachado contra a guia a perna sobre as costas um malabarismo agora inútil pelicano desengonçado outro saco-de-estopa onde apressado alguém em evidente flagrante tivesse enfiado um monte de ossos ou ainda um relógio-despertador desmontado uma engrenagemzinha uma mola um

... chegasse o cliente antes meia hora e notaria no alto do edifício um baita espetáculo dois operários num estrado podre de madeira sustentado no espaço por finas cordas um a um os vidros espelhados limpando refletidos dois operários no andaime [...] (RUFFATO, 2012, p. 52-53)

Tão cheia de realismo, a narrativa exacerba e transcende o entendimento da morte. A banalização da vida nesse fragmento é o que nos leva à reflexão. A cena anterior remonta um cenário lúgubre de maneira tão espontânea que a morte dos limpadores de vidraça não chega a comover, como se aquilo fosse a coisa mais natural e corriqueira de nosso tempo, notamos isso pela fala do funcionário do restaurante que recebe o casal de cliente: “valet sorriso boa tarde doutor boa tarde quê que aconteceu ali? Um probleminha doutor mas já resolvido”. A morte dos operários é um probleminha já resolvido com a lavagem de água e sabão. Se ao invés de retratar a morte de dois operários a cena retratasse a morte dos clientes que chegam, a resposta à pergunta “o quê que aconteceu ali?” seria a mesma? Ao que parece, estamos programados a dar respostas “convenientes” para pessoas “convenientes”, e a banalização da vida se dá pela banalização das questões sociais implicadas nas relações de poder.

EEMC apresenta-se como uma construção irônica para apresentar e acompanhar a dinamicidade do realismo presente. É no romance que percebemos o quanto as relações entre justiça e ética perpassam nosso entendimento de mundo implicadas nas relações de poder, pois essas relações participam de seu processo formador, de fato, no romance, “a relação entre

ética e estética no processo formador é diversa do que nas outras espécies de literatura” (LUKÁCS, 2000, p.72). Percebemos sob a ótica de Lukács que nas demais formas literárias a ética é um elemento puramente formal de que a justiça é só uma expressão, na linguagem da pura ética, enquanto que “no romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária.” (LUKÁCS, 2000, p. 72). Nesse contínuo, a ética e a justiça são elementos puramente formais de cada composição, importa menos ou mais a distinção entre o certo do errado, em cada literatura, pois essas diferenças de composição estética já parecem-nos algo consolidado.

Fehér, na leitura e crítica à obra de Lukács, reforça como este sugere a teoria marxista a respeito do romance como sendo essencial para uma melhor reflexão em detrimento da diferenciação dos gêneros. Enquanto se tinha a epopeia como gênero da perfeição, ignorava-se o romance por este representar a individualidade problemática do homem moderno, seu isolamento transcendental. Então, o romance era considerado problemático porque o conjunto das estruturas do mundo que o criou é problemático, daí a necessidade da aplicação de uma teoria materialista-dialética para melhor reflexão da sociedade capitalista e da burguesia. Mas Fehér nos alerta que a problemática do romance é apenas mais uma que se repete no cânone artístico literário, a confrontação social entre a “supremacia da comunidade integrante face à sociedade não-comunitária” (FEHÉR,1997, p. 34), e que discutir o caráter problemático da burguesia no campo político, social e cultural através de uma teoria marxista seria algo paradoxal.

O romance surge de uma sociedade sem comunidade, do isolamento transcendental do homem burguês aspirando à emancipação humana frente ao gênero épico, conforme avalia Fehér. Para ele, o romance é um gênero adequado e coerente de sua época e enfatiza que “o romance exprime uma etapa da emancipação do homem não somente em seu ‘conteúdo’, isto é, nas noções coletivas estruturadas por suas categorias, mas também em seu ‘continente’, a forma.” (FEHÉR, 1997, p. 36). Evidentemente que Fehér nessa passagem não faz referência ao romance do século XXI, mas percebe sua característica mais evidente como metamórfica, tão independente e autônoma.

Segundo Fehér, o romance refuta as formas fundadoras da epopeia como também suas instituições criadoras, pois a instituição da epopeia fundamentava o caráter de predestinação

do homem pelo Olimpo, o herói épico obedecia ao destino preconcebido pelos deuses, enquanto o “herói romântico” seguia fortuitamente seu próprio destino. Na epopeia, o homem ocupava um lugar natural, e sua única tarefa era cumprir essa função. Já a produção da era burguesa, impregnada de materialidade, enaltecia suas próprias instituições a partir do romance histórico, que nessa fase se torna emblemático das instituições humanas. Assim, Fehér ilustra a diferença entre a epopeia e o romance, o quanto se mudou na maneira de se produzir literatura desde que o gênero romance começou a fazer parte da instituição literária, e nos apresenta o motivo pelo qual o romance e suas instituições não seria um gênero menor, como já se acreditou, mas se apresenta numa crescente hostilidade entre o Eu e o Mundo exterior, o que o tornaria diferente, não menor.

Sobre a evolução das instituições do romance, Fehér dispõe sobre o modo como o romance rompe com os valores e hierarquias da epopeia, um deles seria o fato de que a épica burguesa estaria apoiada na bipolarização do mundo moderno, nas esferas da vida entre o cotidiano e o não-cotidiano, privado e público. De maneira geral, autores que optavam pelo cotidiano “verossímil” reduziam a universalidade da obra, o caráter público das ações humanas, já os que escolhiam o não-cotidiano operavam de forma inversa, oferecendo uma imagem mais ampla e universal, porém menos detalhada da ação do homem. Outra diferença válida entre ambas as narrativas estaria ligada a questões axiológicas dos gêneros, assim, o romance seria a produção de uma narrativa que mesmo igualmente presa à hierarquia de valores de sua época, diferenciaria-se da epopeia através da modificação da forma e não apenas do conteúdo, para Fehér, o romance “corporifica uma grande conquista da era burguesa: *a natureza não fixa e se modificando dinamicamente*, da ordem dos valores.” (1997, p. 69 – itálico do autor).

Acrescentaríamos à evolução das instituições do romance, o caso de EEMC, em que a hostilidade muda de lado, tornando o mundo exterior hostil ao Eu que se converte de individualidade em singularidade. O mundo exterior é excludente a sujeitos marginalizados e o romance EEMC nos mostra como se dá a marginalização e exclusão desses sujeitos na contemporaneidade pela banalidade em que os fatos são narrados, como se isso fosse uma condição natural da nossa sociedade, esta condição de naturalidade que se perpetua desde muitos séculos até nossa atualidade é, para nós, algo passível de muitos questionamentos sempre.

O romance contemporâneo, a exemplo de EEMC, sai da pequena comunidade, da esfera íntima e passa a um produto do espírito coletivo, em que seus leitores reconhecem nele preocupações e experiências vividas entre ele e o outro e passa a questioná-las, inclusive enquanto desfecho de seus destinos. Essa literatura nos leva não apenas à contemplação, mas principalmente à reflexão de nossas vidas enquanto comunidade, e assim, refletem certo desvencilhar de teorias que não apenas rompem com a bipolaridade entre público e privado, como também com outras formas do romance, a exemplo do Romance de Formação, em que, pedagogicamente, o homem compreende as instituições sociais e seus costumes com resignação. No romance contemporâneo, o homem compreende as instituições sociais enquanto passíveis de questionamento e mudança. Questionar, inclusive a ordem e a estrutura de sistemas impostos pelo capitalismo vigente, em que os necessários valores humanos se opõem diametralmente aos valores de mercantilização da vida.

Esse questionamento parte da forma como se apresenta a figura humana tanto na epopeia quanto no romance. Na epopeia, o herói representa a virtude e os valores do homem, de uma moral e uma ética fundadas pelo sentimento de superioridade, já no romance, esse sujeito reflete muito da problemática e da crise dos valores individuais burgueses, de uma sociedade sem comunidade, ainda conforme Fehér. Porém, na formulação do sujeito que observamos em Ruffato, já não cabe o termo herói, e a concepção de coletividade é refletida pela pluralidade das suas personagens, em um sentido mais amplo, a *virtus* etnográfica, enquanto expressão de um grupo, de uma coletividade diferente da comunidade épica a qual estaria para as relações que se dão pelo reconhecimento dos sujeitos.

No romance de Ruffato, as personagens reconhecem-se através de suas singularidades, pois não há identidade ou um padrão, não cabe a elas as identidades, os fatos são fortuitos e as circunstâncias privadas e isoladas ao acaso. Para Fehér, as circunstâncias e o acaso em um romance levam as personagens à fatalidade do fim, servindo de justificativa deste último. Em EEMC o fim está dado pela sua forma interna e conteúdo, os fragmentos são, em sua grande maioria, organizados em torno da tragicidade e das precárias condições de vida das personagens. Como são fragmentos independentes uns dos outros, não há uma sequência linear de um enredo narrado, o que há é a lógica da forma que une esses fragmentos dentro do todo do romance, aliás, os próprios fragmentos marcam um ritmo singular na narrativa.

Sugere-se que a história romanesca possua qualquer ligação com o drama não-trágico, por esse motivo resolvemos utilizar o termo “tragicidade” para que não haja nenhuma referência à tragédia enquanto gênero originalmente posto, visto que na história romanesca os heróis são obrigados a rebelarem-se contra a sua condição conflitante (coisa que não ocorreria na tragédia) “carregam o fardo tanto maior de lutarem à própria revelia o destino opressor” (LUKÁCS, 2000, p. 213), daí entendermos que a diferença entre uma situação de tragicidade em que o sujeito não simplesmente aceita esse destino e de alguma maneira se inconforma com ele ao ponto de lutar em oposição à tragédia em si, na qual o herói se resigna com o final trágico e aceita-o, mesmo em sua nobreza e altivez de espírito, mas aceita-o, no estado de tragicidade atual que percebemos em EEMC não há hombridade ou nobreza resignada, mas inquietação pela sentimento de perda e derrota impostos ao sujeito diariamente como algo fatal e imutável.

As noções de fatalidade do romance nos são dadas por Fehér a partir de três procedimentos. Uma noção filosófica de que alguma coisa deve acontecer, ou seja, numa relação entre as personagens deve acontecer algo, caso contrário, a história cairia na ausência de significados, segundo Fehér tratar-se-ia de uma condição *sine qua non* da forma. Percebemos como essa noção de fatalidade filosófica é questionada em EEMC, tanto pela estrutura de fragmentos, quanto pelo conteúdo de muitos deles em que não há narração de fatos. A segunda noção de fatalidade é dada pelo procedimento da “lei que rege o universo”, que seria o sistema das leis naturais da sociedade burguesa, um fatalismo pré-determinado; e a terceira noção de fatalidade seria a da autodeterminação, em que as escolhas das personagens fariam delas o que elas são ou se tornam fatalmente.

Já em EEMC a noção de fatalidade se apresenta de forma inversa, aliás, poderíamos mesmo dizer que este é um livro de fatalidades, de fatalidades consumadas, ele já está no fim, visto que a única relação de início e fim que podemos verificar é a duração de um dia. Não há a noção de causa e efeito, apenas o efeito de causas que o leitor “desconhece”. Esses efeitos são consequências de arbitrariedades da vida, uma visão que o autor imprime à obra. O imprevisto e o acaso em EEMC são anteriores à obra, por isso não há como formularmos a relação. No romance, em geral, as causas muitas vezes são dadas ao acaso, a partir de um encontro fortuito entre as personagens, seja na rua, no mercado, em um evento qualquer e, conseqüentemente, chega-se ao ápice pelas escolhas ou mesmo pelas leis gerais e naturais que regem determinada sociedade, no caso em que trata Fehér, da sociedade burguesa. Em

EEMC não há como o leitor reconhecer se tal fato ou tal culminância se deve a causas tais porque estas não estão expressas no romance e qualquer conjectura sobre elas não passaria de mera conjectura sem sua devida comprovação.

O fragmento 63, “Nosso encontro”, parece-nos relevante para entender como a noção de fatalidade e conseqüente tragicidade aconteceria, visto que a tragicidade na obra, apesar de preestabelecida, é também fortuita. A narração acontece em primeira pessoa “Paulo Sérgio Módena, seu criado” (p. 135), a personagem se apresenta e faz um apanhado geral de sua vida profissional, pessoal e financeira, em seguida passa a apresentar os amigos da juventude que estão à mesa, que na maturidade já nos mostra o decadente retrato da classe média brasileira.

Quatro anos vimos aqui. Antes, endereços vários, e poderia discorrer sociologicamente sobre cada um deles – as idas e vindas da classe média brasileira nos últimos quinze anos – mas poupo o leitor dessa punheta. [...] Agora, vivemos um, digamos assim, precário equilíbrio: a maturidade. Idade já não há para virar a noite inéditos cantores e compositores do café Paris; dinheiro já não há para pagar a fatura do cartão de crédito pós um mês no All of the Jazz. Então, chope e tira-gosto do Galinheiro Grill: sinal dos tempos. (RUFFATO, 2012, p.135).

Seguidamente a este trecho, o narrador apresenta cada uma das personagens da mesma forma que se apresentou, primeiro o nome, em letras maiúsculas e após, profissão, estado civil, *status* social e um breve resumo de sua história, seu ápice e sua irrevogável decadência, sem uma relação clara de causa e efeito dessa conseqüência. As escolhas já estão dadas pela obra, o encadeamento temporal entre passado e presente é pré-estabelecido.

PAULA MEIRELLES – À minha direita, advogada relativamente bem-sucedida, quarenta e três anos, embora meio acabada [...] o marido dono de uma banca de advocacia importante, não lembro quem agora, um cara superfamoso, sobrenome turco, ela apaixonadíssima... até ser trocada por uma aluna dele... [...] No encontro de 1996, como tivesse rompido uma represa, ressurgiu envelhecida, gorduras acumuladas, quadris, pés-de-galinha ciscando em redor dos olhos castanhos, cigarro e cerveja. Havia ficado quase sem nada. [...]. ANA BEATRIZ – Jornalista. Em tudo, inconstante. Neurótica, róí as unhas, mesmo quando relaxada. Sente-se feia, embora não o seja. [...] RODOLFO – Psicanalista (freudiano, é bom que se diga), formado em Psicologia na PUC. É um ser angustiado, fumante inveterado [...] casado três vezes, não teve sorte. [...] PIERRE – Assíduo há anos, um médico fracassado, destes que trabalham no serviço público, corre de um

posto de atendimento, casado com a Linda, que de linda, coitada, só o nome. [...] MÁRCIO – Não sei o nome dele. Não pertence ao grupo inicial. Quem trouxe foi a Angélica (belos peitos!) [...] A Ana Beatriz diz que ela casou superbem, não quer mais perder tempo com conversa-fiada. O Márcio é um sujeito metido a besta. Profissão indefinida. Desde que veio pela primeira vez já vi ele dizer que faz várias coisas diferentes. O Rodolfo acha que ele é rufião. A Paula diz que ele se vira com carros usados. Eu não sei. [...] MARILIA - É minha contemporânea na Faculdade de Letras. Estudou com dificuldades. O pai, torneiro-mecânico, a mãe lavadeira. Família enorme, sete irmãos, todos empacotados numa casinha no Jardim São Norberto, em São Bernardo do Campo. Ela estudava com o que ganhava dando aulas em vários colégios particulares, não tinha dinheiro nem para comprar os livros [...]. Casou-se com um sujeito bronco, fresador, boa-pinta que ela julgava poder “salvar” da ignorância. Mas as diferenças intelectuais falaram mais alto. Ela queria ser independente, ele, uma mulher que cuidasse dos filhos, da casa. Os desentendimentos passaram do bate-boca à agressão física. Ela levou-o à delegacia da mulher, mas tinha pena. Ele começou a beber, e ela percebeu que o estava arruinando, que a única coisa decente a fazer era sair do casamento, o que aconteceu três anos depois, carregando uma filha, uma mão na frente, outra atrás, tudo por construir. [...] OSVALDÃO – Voltou definitivamente para Belo Horizonte, levando a mulher e dois filhos. Não aguentou a barra de São Paulo, vendeu tudo. De vez em quando liga, reclamando da vida. Parece que um dos filhos tem problemas com drogas. [...] SILVEIRA – Suicidou-se faz três anos. [...] LINCOLN – Morreu assassinado num assalto ao seu sobrado. (RUFFATO, 2012, p. 135-143).

Cada personagem, indiscriminadamente, tem uma história de trágica e especialmente fatídica para contar, todos vivem em situação financeira difícil e alguns apresentam algum sintoma de perturbação psicológica, o narrador especifica-os bem através das descrições e adjetivos como “um ser angustiado”, “neurótica”, “rói as unhas”, “ressurgiu envelhecida”, “suicidou-se”, a obra se encarrega de construir a fatal fatalidade, a sua não rara ruína. A ausência de relações bem sucedidas é ponto em comum, elo entre as vidas, as relações conjugais não objetivam a preservação, a ruína e o desgaste são fado dado a relações amorosas que não chegam a constituir laços. Na forma da narração, o leitor é levado a imaginá-los como pessoas solitárias, e a solidão sinaliza negativamente à infelicidade, resultado de que pessoas necessitam da presença do outro intimamente e que a amizade entre eles não é suficiente para suprir qualquer lacuna afetiva. A única das personagens que conseguiu êxito na história não faz mais parte do grupo, com isso, percebemos que a obra busca escolhas a partir de leis próprias que levam em consideração certas práticas e teorias de dado comportamento social.

Em todos os fragmentos, situações como essas são estabelecidas e justificadas pelo fatalismo e pela predeterminação. A personagem Angélica que “casou superbem” e não quer perder tempo com “conversa-fiada” não poderia jamais ser incorporada a um grupo que não corresponde às características de falência pessoal e social que a narrativa incorpora, tanto que ela não comparece e articula o contraponto estranho ao grupo e ao romance. A questão que nos cabe observar é esse movimento de escolhas de pertencimento dentro de uma narrativa literária que expõe as nuances de fatalidade como fato dado. Uma citação de Fehér sobre essa condição da fatalidade nos chama a atenção: “São os homens que fazem de si mesmos o que são, o que se tornam e, visto retrospectivamente, o resultado pode parecer inelutável; se vos agrada: ‘fatal’.” (1997, p. 92). Ou seja, as escolhas narrativas, o desfecho dos fragmentos dão-se da mesma forma início e fim, a *tragicidade* não é apenas uma escolha é um pertencimento não espacial, mas circunstancial. O que se verifica que o destino posto no fragmento é especialmente predeterminado pelas escolhas narrativas dessas circunstâncias, ou seja, de antemão é possível perceber que a morte e a condição de falência são inerentes não só às personagens, mas ao romance como um todo.

Esse modo diverso de narrar vidas não apenas fatídicas, mas também anônimas e impessoais dão-se pelo esgotamento não da personagem, mas da própria categoria de pessoa humana e para se narrar essa “experiência anônima” de pessoas quaisquer, que estão além das noções de sujeito e de indivíduo seria preciso um “descentramento narrativo”, algo que o fragmento dá conta com propriedade. Esse tipo de narrativa descentrada, impessoal e fragmentada não opera diretamente na história de um sujeito individualmente, apenas escolhe as relações e o espaço entre seres e coisas. Esse descentramento só se torna possível pela estrutura fragmentária, que por sua vez, não se circunscreve em uma produção organizada em uma ordem linear, pois não se permite a uma cronologia linear, nem a uma organização interna convencional, porque o fim é dado desde o começo.

EEMC não narra experiências individuais de um sujeito, mas experiências de uma coletividade e suas singularidades. Nesse romance, encontramos uma série de experiências que são narradas não a partir de um ponto de partida que se desenvolve para um desfecho, ele elabora pontos para uma discussão que transcende a mera experiência subjetiva e nos permite a experiência da comunidade. Ao passo que as personagens discorrem sobre suas experiências pessoais, essas são refletidas como algo cotidiano e comum à vida, inclusive à vida do próprio leitor como uma lei natural que acomete a qualquer um.

Outro fragmento que nos poderia trazer contribuições sobre a noção de fatalidade que percorrer o romance como um todo seria o **20. Nós poderíamos ser bons amigos**. Este fragmento também é narrado em primeira pessoa, e uma estratégia narrativa chama-nos atenção, a utilização do tempo verbal no futuro do pretérito que remete a uma circunstância de algo de não chega a se concretizar: “Eu o convidaria para um jantar sábado à noite.” (p. 46). A partir daí todo o fragmento passa a narrar como dois vizinhos poderiam solidificar uma relação de amizade que nunca existiu. Neste fragmento, os acasos e as escolhas fatalmente nunca acontecem.

Mas nós não nos conhecíamos. Nos vimos algumas vezes no elevador [...]. Hoje soube que ele não vai voltar para casa. Ele foi vítima de um sequestro-relâmpago. [...] Depois, numa quebrada escura lá para os lados da represa de Guarapiranga, puseram ele de joelhos, deram um tiro na nuca. (RUFFATO, 2012, p. 49).

Aqui também podemos perceber o sistema de leis natural da sociedade moderna, o narrador lamenta, o tempo todo, a falta de intimidade com o vizinho, lamenta a fatalidade da fatalidade. A fatalidade é posta desde o seu início, nas situações de coisas que fatalmente não aconteceram e não acontecerão, a não ser o momento em que eles se cruzam no elevador ou o assassinato do vizinho cujo nome o leitor sequer fica sabendo. As situações são todas fortuitas, os desencontros, fatos nunca ocorridos pelo acaso do destino e os fatos ocorridos também fortuitamente, tanto um encontro no elevador quanto a morte. A situação de mundo é dada desde o início do fragmento, delatada pela escolha do tempo verbal e estabelecida no intuito de justificar os fatalismos preestabelecidos, as relações dentro da narrativa como um todo, suas conexões desconexas, mobilidade e relação que se tem pelo fragmento, pelos isolamentos e pela independência das histórias.

Percebemos que na obra há uma temática geral sobre o fracasso, o espírito da obra, sua forma, gira em torno da decadência, da violência e da *tragicidade* da vida, as quais não geram relação de causa e efeito evidentes porque a fatalidade é a presunção do presente, exarcebada na forma, numa naturalidade de circunstâncias sociais que é irremediável e imóvel, um comportamento que é próprio, algo que é inerente, imutável, e a forma do fragmento o que permite essa mobilidade temática dentro da narrativa sem que se gere de maneira óbvia as relações de causa e consequência. É possível que a luz de análises para além do campo da

crítica literária sejam reconhecidas justificativas que venham a discutir sobre a relação de causa e consequência não evidente, mas distante disso, nosso interesse é sobre a forma literária que encontramos na composição da temática sobre sujeitos menos favorecidos economicamente e a sua estratégia diante do fragmento, o *ready-made-texto*.

A temática da *tragicidade* e das formas de violência são fomentadas na obra pela situação de sua produção, ou seja, o tempo presente. Esse tempo com sua cronologia favorece a produção de obras com esta temática. Essa percepção nos é dada tanto pela temática quanto pela forma, como os fragmentos não possuem uma linearidade consecutiva entre eles, o tempo cronológico em EEMC só é considerado quando relativizamos certo valor de coerência entre os dois primeiros e os quatro últimos fragmentos. “1. Cabeçalho – São Paulo, 9 de maio de 2000./Terça-feira.” e “2. O tempo – Hoje, na Capital, o céu estará variando de nublado [...]”; os últimos fragmentos são: “67. Insônia”, “68. Cardápio”, uma página em negro (frente e verso) e o último que não possui título, nem numeração e se constrói a partir do diálogo de um casal que acorda no meio da noite com um barulho na rua, mas decide não sair para ver o que se passa e espera amanhecer para ficar sabendo. Então, o livro acaba. Estes fragmentos do início e do fim sugerem o início e o fim de um dia, provavelmente o dia nove de maio do ano dois mil. Como se acordássemos e ligássemos a televisão ou o rádio, no jornal matutino sempre há referência à data, ao tempo ou mesmo uma oração (o fragmento 3. Hagiologia), logo após, seguem-se fragmentos de toda ordem, sobre diversos assuntos e as temáticas já mencionadas. Nos últimos fragmentos observamos acontecimentos do final de qualquer dia como o jantar, a insônia, a noite escura e um acontecimento na madrugada que não ficamos conhecendo o desfecho. Essa é uma das interpretações mais plausíveis que a crítica a EEMC nos forneceu como realidade fatídica do tempo cronológico, um único dia na cidade de São Paulo, mesmo que os demais fragmentos não possuam sequência cronológica, referência temporal alguma ou possuam certa ordem. Essas formulações óbvias, presentes em muitos estudos sobre o romance em questão favorecem-nos pouco a discussão, mais relevante é intervir sobre a maneira que a realidade fatídica, a *tragicidade* e a forma do presente (*presentificação*) contribuem para a arquitetura do realismo no romance EEMC.

A interpretação do tempo e mesmo de sua cronologia se impõem frequentemente aos romances, limitemo-nos a remontar o quão ela vigora no trabalho criativo na tensão da ação na narrativa. Como o tempo presente é fortuito e não sabemos o que irá acontecer às personagens, também não há como prever suas possíveis relações e entrelaçamentos no

decorrer da narrativa, muito menos numa obra fragmentada na qual não existe uma relação de contiguidade óbvia.

A possibilidade e impossibilidade futuras nos fazem perceber a importância do tempo no romance. Avaliamos que toda ação se dá em um tempo, mas é necessário esclarecer certo conflito em relação a isso. Em EEMC há uma marcação temporal definida seja direta ou indiretamente, o dia nove de maio de dois mil. Mas a falta de continuidade e a contiguidade nem sempre observável das ações favorecem a imprevisibilidade deste tempo sempre fortuito que se dá tanto pela forma quanto pela estrutura da obra. Segundo Fehér, “toda série de ações é, em si, um processo temporal.” (1997, p. 98), que vai do começo da ação ao seu desfecho, mas em EEMC, essa sucessão, especialmente no que tange ao conflito, não se aplica. Nesse aspecto, podemos refletir sobre a importância do tempo em EEMC como marcação pontual, mas não como sucessão, o que observamos do tempo em EEMC, nesse aspecto, é que ele importa mais como localização da época do que como seu curso como via de transformação das personagens, pois não há trajetória de sujeito nesse romance. O que estamos dizendo é que Fehér nos alerta sobre a transformação das personagens ao longo do tempo e do curso da narrativa, mas como EEMC possui uma estrutura de fragmentos curtos não há como observar essa transformação, em casos em que o leitor possa observar a evolução das personagens.

Consecutivamente, observamos que EEMC é uma obra em que o tempo é um dado pontual para localizar o leitor no tempo de uma sociedade. Quando assumimos que o romance é uma criação da sociedade burguesa, o mais natural é que este siga o curso dessa sociedade, de sua evolução desigual. Para Fehér, “o romance leva ao conhecimento de seu leitor o máximo de possibilidades de humanização de que esta sociedade é capaz; como forma, o romance traça perfeitamente os limites até onde a humanização poderá crescer no meio dessa sociedade [...]” (1997, p. 103). Em EEMC percebemos bem o reflexo da sociedade capitalista do século XXI, de tudo o que esta sociedade e seu sistema maior tem oferecido à humanidade. O presente contemporâneo é um tempo em que o tempo cronológico se esvanece, o romance de Ruffato em sua forma nos revela a tensão ética da humanidade, a falta de tempo, a efemeridade e fugacidade moldando as relações entre os homens. Podemos apreciar na obra de Ruffato tudo o que a sociedade capitalista é capaz de nos oferecer, nos dois extremos da vida, das possibilidades máximas de nossa humanização e o contraponto da desumanização, refletida nas últimas consequências das relações capitalistas.

A arte e a literatura como produções humanas não deixam de refletir seus anseios, ou seja, as possibilidades de seu tempo, o romance do século XXI nos fornece suas vinhas, quebrando com a forma estética que lhe é anterior, inexoravelmente. Fenômeno pelo qual passou a poesia no início do século XX a partir das transformações advindas das vanguardas europeias, um abalo à estrutura era algo inevitável. O tempo presente nos alerta sobre essas mudanças, ele é o grande revelador das transformações. E assim como o tempo favorece as transformações nos variados campos da atuação humana, o romance, desde seu surgimento, vem passando por inúmeras transformações, seja pela oposição que faz a formas da prosa anteriormente a eles, seja pela busca e aproximação a formas poéticas, em que o autor do romance moderno constrói avaliações através da manipulação de suas experiências. Esse fato se deve ao olhar privilegiado que a ficção nos proporciona através do poder de manipulação desse olhar que a narrativa tem.

Graças a essas mudanças, o gênero romance vem sobrevivendo à ação do tempo, aliás, é a semiotização das mudanças históricas sob(re) o capitalismo. Ora, quando aceitamos que o romance expõe a experiência da sociedade capitalista sob a via literária, aceitamos também que ele é a semiotização mais “pertinente” desta sociedade, nada mais coerente que, assim como o sistema que propicia sua sobrevivência, o romance sobressaia-se aos mais diversos desdobramentos que esse mesmo sistema lhe permite viver. A exemplo disso temos não apenas a sobrevivência dos clássicos, mas também a experiência da explosão dos *best sellers*.

O questionamento principal levado por Fehér (1997) está ligado diretamente à sobrevivência do romance na contemporaneidade com o título de seu livro *O romance está morrendo?* A resposta a essa pergunta nos é dada prontamente porque não é uma questão de extinção do gênero, mas de como o romance se comporta frente aos novos desafios que a experiência humana traz, uma adaptação ao novo mundo, suas formas de vida e necessidades. Observamos como Fehér observa e avalia a pergunta que faz no título diante da nova produção literária brasileira.

Poder-se-ia pensar, talvez que a melhor maneira de refutar a tese da morte do romance seria exatamente essa: indicar os romances que estão surgindo e “deixar falar os fatos”. Mas, a partir de um certo nível de generalização, os fatos já não conseguem falar por si mesmos. A avaliação dos romances e das tendências que neles se manifestam está sujeita a controvérsias. Formulações teóricas bem definidas tornam-se absolutamente necessárias. (KONDER; FEHÉR, 1997, p. 22).

Concordamos com Konder na declaração do excerto citado, ou seja, a questão não é simples como se poderia pensar. Na introdução desse livro, Leandro Konder nos alerta sobre a tendência do novo, “a criação estética exige o novo” (KONDER; FEHÉR, 1997, p. 20), aliás, o que haveria de sobreviver, principalmente ao tempo, sem inovação? Fehér rememora as mudanças pelas quais o romance passou citando escritores/romancistas como Thomas Mann e André Malraux, mas Konder afirma que, apesar de obras como estas terem renovado e enriquecido o gênero, nada se compara “à esplêndida explosão do romance latino-americano” (KONDER; FEHÉR, 1997, p. 21) quando este passa da pitoresca caracterização regionalista à visão da condição humana como forma de renovação a partir das muitas singularidades dos povos ibero-americanos. Mas não é só a temática que se renova, a forma também se apresenta cada vez mais diversa, e esses motivos talvez levassem parte da crítica a se questionar a respeito do desaparecimento do romance, então, nos questionamos também sobre o que deveríamos considerar essencial na estrutura, na forma, na temática, na metodologia de forma geral para se considerar uma produção literária como tal.

### **3.3 Realismo na fundação do presente**

Para falarmos do romance contemporâneo e o tempo presente, primeiro precisamos falar do romance moderno e fazer referência ao movimento artístico, como um todo, que inaugura o século XX no Brasil, o qual tem como bojo a abstração aliada a ideias que transcendem o plano da realidade como o surrealismo, o anti-realismo e distorções outras que ganharam um espaço de destaque nesse período. Assim, a perspectiva do Modernismo enquanto recurso para a conquista da realidade sensível é abandonada, talvez pela indefinição das produções vanguardistas, as quais propunham uma reabertura de consciência, porém ainda revestido do “absoluto” projetado por uma consciência do individual, o que se tornava um impasse constante, buscar uma abertura da consciência, uma ampliação da visão de mundo e permanecer preso à ideia de sujeito individual e absoluto. É necessário também ressaltar que o movimento modernista evoluiu durante todo o século XX sob esse dilema do individual e do coletivo, dilema que só parece se harmonizar com o entendimento de que o sujeito individual

se refaz na ideia da coletividade em que a figuração da realidade se mostra como alternativa para a consciência de um “eu” que não se vê na relação com o outro na construção do mundo.

Conforme Rosenfeld (1969), as mudanças nas artes visuais são muito mais perceptíveis que em outras formas artísticas, para ele, alterações profundas sofridas pela pintura dos movimentos de vanguarda, especialmente, figuraram como verdadeiros escândalos. “De fato, as alterações ocorridas no romance não ‘dão tanto na vista’ como as de uma arte visual. Além disso, o mercado de romances é abastecido em escala muito maior por obras tipo tradicional” (ROSENFELD, 1969, p. 80). Rosenfeld fala das alterações ocorridas na arte e no romance da primeira metade do século XX, obviamente, a aproximação com o século XXI nos mostrou que o romance também acompanharia as modificações análogas à da pintura moderna.

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance à da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 1969, p. 80).

O que se vê hoje aponta-nos para uma preservação do tempo não cronológico, de forma revisitada para que se mantenha a ideia de presente em uma explosão de romances produzidos nas mais diversas configurações, em que EEMC se destaca como grande representante desse tempo congelado no hoje (no dia 09 de maio de 2000), esse tempo do hoje se torna universal por seu caráter e espírito de abertura e inacabamento. EEMC dá conta de coadunar tanto a coletividade presente tanto no conceito bakhtiniano quanto na proposta de uma nova consciência estética formulada há mais de um século, pois remonta certas características que o realismo revela como compromisso do mundo empírico e as noções de tempo e espaço nessa menção “bem marcada”, o que Rosenfeld aponta com “os relógios foram destruídos”, a noção de tempo presente, passado e futuro, apesar da fidelidade ao presente.

Rosenfeld indica que a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura textual desaparecem quando o narrador intermediário é substituído pela presença direta do fluxo psíquico da personagem, uma ordem que o narrador que ele chama de “clássico” imprimia à sequência de acontecimentos e isso se configura, segundo ele, mais um mecanismo que faz esgarçar-se “além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim.” (ROSENFELD, 1969, p. 84). Além da experiência com o tempo, outra observação importante é a transposição de uma experiência em terceira pessoa a uma de primeira pessoa, do romance carregado de fluxo psíquico, cujo fazer leva ao desaparecimento de marcas temporais e espaciais, esgarçando, destarte, circunstâncias de causa e consequência como já mencionamos anteriormente.

A explicação para essa troca de perspectiva do romance dada pelo narrador está no enfoque que se deseja imprimir para a experiência psíquica que muitas das vezes se apresenta como não lógicas do eu-narrador, que diverge da lógica fundada na cronologia. Em EEMC não encontramos um narrador, mas uma profusão de narrados: uns mais presentes, outros mais distantes da matéria narrada. Apesar de certa onisciência, as falas, independentemente de onde sejam proferidas, ecoam sempre uma coletividade e uma multiplicidade do tempo presente. O tempo marcado na caracterização do próprio tempo como podemos observar e reconhecer suas marcas em fragmentos como o **39. Regime**, sugestivo do tempo, a palavra “regime” utilizada acidentalmente ou como analogia notabiliza o regime de uma época, suas regras e normas de convivência.

### **39. Regime**

A tarde é o barulho de um ventilador-de-pé zurrando dentro de uma sala improvisada em araras de arame e prateleiras de metal empanturradas de peças de malha: maiôs, biquínis, calcinhas, camisas, camisetas, pijamas, cuecas, cueiros, chortes, bermudas, macaquinhos, casaquinhos, touquinhas, bonezinhos.

Ao fundo, sentada à mesa, que também é o caixa, a moça mastiga voluptuosamente o primeiro dos três cachorros-quentes que a mãe, vizinha, havia acabado de passar por cima do muro, e a patroa, largando momentaneamente a máquina-de-costura industrial, trouxe até ela, junto com uma latinha de Coca-Cola light.

Terça-feira, movimento fraquíssimo, quase dinheiro nenhum na gaveta, véspera de pagamento.

A moça, dezessete anos, proprietária já de indesejáveis estrias nas coxas, nos peitos, celulite na bunda, também! uma sede beduína por refrigerantes!, agora resolvera começar um regime daqueles!, passou dinheiro para uma colega, ela conhece uma farmácia em Itaquera que vende tarja-preta sem receita, mais caro sim, mas compensava a amolação, médico, consultório, exames, aquelas coisas.

O walkman esparrama-se sobre o amarelo-fosco aglomerado da mesa; os fios do fone-de-ouvido enlaçam o porta-durex; a tarde esfuziante mergulha, canetas Bic azuis sem tampa, na lata-calendário vinho. Dia que não vende nem uma peça, preocupa. Dona Sofia pensando em pôr fim ao negócio, só falta.

Chupando os dedos azuis perolados, a moça namora o segundo cachorro-quente, engole a Coca-Cola, que se esvai pelo canto da boca vermelha. Dependia da freguesia das redondezas, a comissão. Dona Sofia aprovava suas maneiras, nem mesmo sabia seu dom de convencer as pessoas. O preço é bom, a manutenção, um absurdo! E olha que a coisa nem legalizada era! O marido, patrão, revira a rua Oriente, baratíssimo, e revende ali, São Miguel Paulista, por ignorância ou preguiça do pessoal, o Brás nem longe é...

O viralata sempre calçada inclinada abaixo capenga, defronte à loja estaca, coça as peribas, as pulgas, perto das três da tarde, sagrado, deita as costelas à porta, aguarda, olhos mendicantes, a sobra engolfa, famelicamente agradecido.

Largara o primeiro ano do secundário, ajudar em casa era a desculpa, o pai desempregado, a mãe, do lar. As coisas se apumavam, no entanto, mickeys, donalds, minies, patetas, frajolas, piu-pius, mônicas, cebolinhas, cascões, magalis de plush, bolinhas de isopor, a mãe fazia, o Opala abarrotado do pai pelo interiorzão.

A irmã, lindíssima, vendedora numa loja chique no Shopping Aricanduva, toda pintada, roupa colada no corpo, sapatos finos, uma modelo, mal e mal a via, do trabalho corria direto para a faculdade, curso de publicidade, em casa aportava supertarde, isso, quando chegava, às vezes ligava, vou dormir na casa de uma amiga, metida!, achava-se o máximo!, o namorado trainee no hã! o cano do revólver na sua testa o rapaz voz engrolada Enfia o dinheiro aqui, anda! um saco plástico do Carrefour meio pão de cachorro-quente meia salsicha atravancando a língua o molho de tomate escorrendo vermelho pelo canto da boca vermelha a mão inútil sobre o tampo da mesa a gaveta fechada vazia hirta olhos esbugalhados Enfia o dinheiro aqui, porra! impaciente mãos estragadas trêmulas lábios insangüíneos gotas merejando na testa um latido inseguro Vamos, porra! a voz de alguém na cobertura a máquina-de-costura industrial se cala um ganido a falta de ar o gatilho plec

(RUFFATO, 2012, p. 83-84)

No trecho reportado temos a descrição de um ambiente de trabalho comum a qualquer bairro popular, a personagem descrita perfaz o perfil não de uma, mas de muitas adolescentes de uma época marcada no presente dessas figuras, são essas maneiras nas quais o romance EEMC revela seu aspecto de coletividade e multiplicidade de dada realidade temporal. O

narrador não exerce o mesmo papel que exerceria em um romance da tradição clássica, ele deixa passar ao despercebido detalhes da individualidade da protagonista para que esta perca a forma do individual e ganhe características do coletivo.

A moça de dezessete anos, como muitas outras personagens de outros fragmentos não é identificada pelo nome, aliás, a maioria das personagens de EEMC não apresenta essa marca identitária. No entanto, suas vivências são comuns a tantas outras adolescentes de sua época, pelas suas preferências que se personificam na descrição do corpo. Assim como o ambiente que não possui uma identidade, mas uma identificação, nós não podemos, pelo texto, conhecer a identidade da protagonista e da maioria das personagens, com exceção para a proprietária do estabelecimento, Dona Sofia, o lugar, o espaço da narrativa é familiar, pode-se ter uma noção apenas sobre ele, mas não identificá-lo com exatidão de propriedade, a forma que o romance nos possibilita é reconhecer todos eles, personagens, lugar e tempo dentro de uma experiência que nos é comum, ou seja, não há em EEMC uma identidade para personagem, tempo e espaço, mas uma identificação, um reconhecimento que buscamos pelo conhecimento de mundo de uma dada vivência no tempo. Assim, EEMC nos surpreende com uma lógica muito própria de um realismo tal que não expressa a visão individual a respeito de si, da narrativa que trata da vida de A ou B, mas de uma coletividade que EEMC expressa através dessa realidade empírica. A maneira ímpar de expressar e coletivizar, sem identidades, sem individualidades nos leva a refletir sobre o romance sob essa nova ótica da coletividade, sem nos prender a um protagonismo individual, não que isso seja um problema, no entanto, a nossa evidência é sobre essa narração menos usual.

O regime de um lugar e de um tempo não individualiza seu protagonismo, eles apenas compartilham de uma mesma experiência, a experiência do presente, nesse sentido, compartilhar não quer dizer dividir a experiência, mas torná-la múltipla. Ao localizar a obra num grande centro urbano, admitindo a cidade de São Paulo como *locus*, dada a citação do fragmento inicial e algumas outras localidades em bairros desta cidade, Ruffato se mostra bastante estratégico no que concerne à proposta de sua obra. São Paulo é considerada a maior cidade da América Latina e uma das maiores do mundo, aquela com o maior “mix” de pessoas, raças, credos, culturas, riquezas, mazelas, conflitos, desigualdades sociais, desigualdades econômicas, dentre tantas outras misturas e complexidades da sociedade brasileira e que esta obra expressa tão bem. Essa é uma obra que nos revela um farto de realismo de vida entre sujeitos que podemos chamar de “menos favorecidos

economicamente”; em outras palavras, a literatura que semiotiza os pobres ou mesmo a diversidade de grupos sociais no Brasil contemporâneo, seu cotidiano, sua luta diária, suas dificuldades, os descasos passados, a discriminação e o preconceito sofridos.

Se a própria obra faz questão de revelar essa realidade tão dura sobre a vida de pessoas oprimidas e abandonadas à própria sorte, não seria coerente de nossa parte negligenciar esse aspecto tão evidente detendo-nos a caracterizar a cidade e nos referindo a seus moradores como simples adornos, principalmente quando levamos em consideração que esses moradores – pobres, favelados e migrantes, nordestinos especialmente – são a maioria da população da cidade e da obra, são aqueles que constroem a cidade e a narrativa. Os eventos que envolvem a vida desses sujeitos/personagens são eventos únicos, porém comuns, a literatura e a vida transpassam-se uma à outra sob uma tênue linha do fazer estético.

No tocante a atividades estéticas dessa natureza o discurso de Bakhtin (1993) a respeito da responsabilidade/responsabilidade do sujeito sobre um ato realizável como evento único do Ser depara-se sobre o dilema que opõe dois mundos que teoricamente nunca se encontram: o mundo da vida e o mundo da arte. Bakhtin faz crítica à separação sempre recorrente na história da arte entre experiência estética e o mundo da vida. O Ser-evento em processo, como ele coloca, é justamente esse ser que age, experimenta, vivencia o mundo, e que a atividade estética foi incapaz de conceber em sua “eventicidade”, a crítica à experiência estética não foi capaz de ter acesso ao Ser como um evento em processo. Bakhtin explica que o Ser como evento-em-processo é um conceito fenomenológico que a crítica, ao invés de manter apenas a cisão estabelecida entre o conteúdo-sentido de um ato e a sua realização histórica, separou a sua real experimentação da realização, o resultado dessa separação entre o conteúdo de um ato e a sua realização/experimentação é a divisão entre dois mundos mutuamente impenetráveis: o mundo da cultura e o mundo da vida. No entanto, deparamo-nos, a todo momento, com produções literárias e artísticas que buscam sempre empreender seu encontro com a vida.

Essa tendência da literatura contemporânea fundada no tempo presente, na qual EEMC encontra-se envolvida, vai mexer nos meandros da discussão sobre o tempo presente, sobre como a “presentificação” perfaz o realismo do texto, o tempo presente de nossas ações. O tempo presente nos tem fomentado uma teoria desse realismo, chamado por Foster (1996) de realismo traumático, em que o transitar da obra se dá entre a superfície e a profundidade.

Foster declara que o trauma pode estar nessa confusão entre o realismo e o ilusionismo, ele pressupõe um realismo no qual não se é possível estabelecer o limite entre o real e a ficção. O realismo traumático cunhado por Foster opõe-se a uma coerência moldada pela estética do “neonaturalismo” da qual nos fala Flora Süssekind (1984).

Para Süssekind, a literatura que percorre todo o século XX, hereditária do Naturalismo, deixa marcas pontuais no tempo, como os romances “neonaturalistas” que ela divide em três momentos, do romance naturalista do século XIX à novela social da década de 1930 e 1940 e o romance-reportagem da década de 1970. Estes romances estavam preocupados em elaborar uma identidade nacional através da repetição, de uma literatura mimética que levasse em conta certa verossimilhança realista baseada na importância documentária de sua produção. Para tanto, questionava-se qual seria essa identidade nacional e como essa identidade se constituiria como unidade ou se seria ela uma identidade fragmentária. Daí seu questionamento a despeito de uma literatura que mimetizasse a experiência de brasilidade (“Tal Brasil, qual romance?”), da hereditariedade brasileira (“tal pai, tal filho”), tal Brasil, tal literatura em benefício da manutenção de certa “identidade nacional”.

É difícil pensar numa identidade para um país tão vasto geográfica e culturalmente, nossas distâncias espaciais determinam muito de nossas diferenças culturais, sociais, econômicas, étnicas, ou seja, o Brasil, este país, portanto, tão vasto e tão múltiplo, não institui, segundo Süssekind, à literatura uma identidade, “ao contrário, parece buscá-la na própria fragmentação do ficcional e da nacionalidade.” (1984, p. 44). Para Süssekind, a literatura anterior ao modernismo andava em sentido oposto à fragmentação, pois buscava na estética naturalista uma ideologia da unidade que ocultasse suas divisões e suas dúvidas. Segundo a autora, estas literaturas “Devem representar como unidade e documento o que lhes parece dividido, ambíguo e fragmentário.” (p.44) de maneira a disfarçar as fraturas de nossa sociedade, nossas mais claras evidências, o caráter periférico do país.

Dessa forma, essa literatura avessa à fragmentação e circunscrita na busca de uma unidade – mas que ao mesmo tempo se dizia fazer frente à ideologia do Romantismo, pois se inspirava em métodos científicistas e na representação “mais fiel” do objeto observado – seria a menos nacional de nossas escolas literárias enquanto forma estética, dada a imitação dos moldes da literatura europeia da época, que ao mesmo tempo observava certa coerência

temática quando da assimilação das ideias naturalistas da representação de um país a partir de “um justo sentimento de realidade”. Süssekind afirma que esse tipo de literatura figurava-se ao mesmo tempo mesquinho quanto à forma estética pela imitação dos moldes europeus (a exemplo da forte influência de Zola em nossas produções) e eficiente nos termos da ética do Naturalismo em representar a realidade brasileira em todas as nossas vulgaridades, da vida ordinária do nosso povo a partir das mais minuciosas descrições.

Segundo José Veríssimo em *História da literatura brasileira* (1915)<sup>25</sup>, apesar da repetição aos modelos europeus, o nosso Naturalismo possuía como melhor contribuição à noção de identidade nacional o fato de se buscar uma “representação”, para ele o Naturalismo enquanto tendência na literatura era a “arte mais perfeita da sua figuração, maior interesse humano, inteligência mais clara dos fenômenos sociais e da alma individual, expressão mais apurada, em suma, uma representação menos defeituosa da nossa vida” (p. 158). Assim era visto o movimento naturalista, momento em que surge uma aproximação entre a experiência artística e o mundo da vida. Apesar da imitação à moda europeia, o primeiro passo da inspiração da vida que lhe é contemporânea, numa visão romântica e elogiosa nas palavras de Veríssimo, o Naturalismo no Brasil não se configura apenas como representação de tal, mas também como produção de caráter ideológico e historicidade própria, mesmo que romantizada.

Esse movimento distancia-se do movimento atual, pois o realismo posto em EEMC não se evidencia como uma representação da individualidade e identidade nacional. São movimentos distintos que gostaríamos de expor para se perceber a diferença entre o trabalho teórico-crítico em torno da produção literária do romance a partir de uma “necessidade de realidade” como frisou Pita (2012) em ensaio que escreve sobre o ponto de vista de outros teóricos a exemplo de Joaquim Namorado e Mário Dionísio<sup>26</sup> para caracterizar o que ele vem a chamar de neo-realismo dentre os realismos da literatura brasileira e portuguesa. O romance moderno apoiado nas vertentes do Naturalismo retrata a vida comum de homens comuns, uma epopeia simples de heroísmos cotidianos, o “neo-romantismo” a partir de então, que nada mais é que uma produção literária de base neo-realista, ou seja, um enfoque realista da realidade. Mas isso já não é a figuração do tempo presente na obra literária, como nos esclarece Pita, “Regressar à realidade, em arte, não supõe regressar ao realismo, significa

---

<sup>25</sup> Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>

<sup>26</sup> Cf. Margato; Gomes. (Org.) “Novos realismos”, 2012.

distanciar-se da captação fotográfica do mundo, pôr a questão da história e da historicidade e trazer a primeiro plano o devir social-histórico.” (2012, p. 16), para nós significa dizer que regressar à realidade, nesse caso, implica em mediar o conhecimento da história pela arte, ou seja, historicizá-la, sem que implique a forma do retrato.

Não temos uma fotografia da realidade nem romance moderno, nem no contemporâneo, mas uma diferença entre o realismo em cada um. Para entendermos melhor a diferença entre o realismo modernista e o realismo contemporâneo, é preciso compreender que no primeiro temos um ângulo de visão da expressão artística, no segundo, um realismo que expressa as grandes distorções sociais e políticas entre aqueles sujeitos que dominam os meios materiais e de produção e aqueles que estão aquém desses meios, cuja produção imaterial representa sua maior riqueza e muitas vezes encontram-se subjugados à ordem econômica capitalista. Florencia Garramuño descredita qualquer capacidade do realismo em explicar as profundas transformações sofridas pelas formas de narrar o presente no romance, como podemos expor na citação a seguir:

A resistência à forma romance pode ser vista também no modo como esses textos desconhecem a fronteira ou limite - a distinção - entre ficção e realidade. Nenhum realismo, no entanto, explica essas transformações. Muito pelo contrário: trata-se de textos que se despojam dos procedimentos tradicionais da ficção narrativa - trama, personagens, fatos concatenados a outros fatos de modo lógico e causal - para nos colocar, “sem mediação”, diante da expressão pura e descarnada de uma voz que se propõe como testemunha, compondo formas de uma ficção documental que, na perspectiva de primeira pessoa, não se coloca no lugar do outro nem procura dar voz ao outro, mas insiste na posição daquele que está presente ante os acontecimentos. (GARRAMUÑO, 2016)

Não concordamos com a forma como Garramuño aborda o realismo no romance. Entendemos que o realismo é uma das características de textos que, sim, resistem à forma do romance mais clássico e que não é uma questão de desconhecer as fronteiras entre ficção e realidade, a nosso ver, essa distinção não possui mais a importância que já possuiu um dia. É possível que se conheça tão bem esse limite que ele fora extravasado em suas entranhas, por isso que essa forma de realismo em EEMC tem a capacidade de despojar-se de procedimentos tradicionais da ficção narrativa, por conhecer tão bem esses funcionamentos. No mais, quanto

às demais perspectivas de Garramuño, no tocante à participação e inserção da voz do outro, somos consoantes com suas colocações, essas narrativas do presente possuem muitas características que enaltecem a alteridade e por isso, não desprezamos todas essas evidências. No entanto, a discussão que mais interessa nesse ponto é a distinção entre uma tradição de procedimentos clássicos e não clássicos do romance que chega à modernidade e daquilo que sai para a contemporaneidade.

Por outras palavras, a literatura, seja modernista, seja contemporânea, não se apresenta como uma escolha entre a arte e a vida. Nos moldes “neo-realistas”, a literatura sob esse procedimento é uma pesquisa dos meios através dos quais a expressão artística pode ser ou não fiel à experiência vivida, ou seja, literária é o meio pelo qual se garante tal realização, uma maneira de realização das experiências que a vida traz. Assim, a “necessidade de realidade” é dada pelo conceito de arte que nos permite a inteligibilidade do comum a partir do sentir, enquanto a teoria nos permite essa inteligibilidade a partir do pensar, da nossa racionalidade. Ao artista e à arte moderna, segundo Pita, cabe o papel de mediar a realidade, a historicidade seria a irredutível condição da atividade artística, e o realismo estaria para a função social da arte, e disso se dá a relação entre arte e vida. Uma vida que nos traz a experiência do comum pacífico, que recusa toda a opressão da realidade, enquanto o realismo traumático de Foster traz para nós, através da literatura, um tempo que é presente dentro de um cotidiano nada pacífico.

Talvez esse seja o maior motivo para se escolher escrever o presente, o realismo de forma traumática, e não mais uma criação romantizada da vida, ou mesmo rememorar um passado distante que remontasse à unidade e identidade histórica brasileira. Há na atual produção literária brasileira e, claro, em EEMC a urgência do tempo presente, uma nova forma de realismo. Conforme nos alerta Schollhammer (2007), que atribui a essa produção que urge por focar o presente mais uma característica, a brevidade. Alguns críticos comentam sobre a altíssima produção literária em *blogs* da internet e a grande expressão que a escritura de contos tem em detrimento ao gênero romance. A escolha de Ruffato por fragmentos ao invés de uma prosa mais longa como o romance convencional do século XIX nos parece não ser por acaso, mas uma alternativa à literatura clássica, a urgência e a brevidade do presente que não concernem ao conto e não se encaixam em muitas teorias utilizadas para compreender o romance.

Esse é o realismo a que se propõe a obra de Ruffato conforme nos aponta Schollhammer, um “novo realismo” que nada tem a ver com o Realismo histórico da segunda metade do século XIX com suas obras fundadas na leitura de narrativas tidas como lentas por acompanhar o tempo psicológico e cronológico de suas personagens ou em tantas outras que se apresentam de forma “plana” em que os fatos narrados são praticamente estáticos e precisam ser lidos numa mesma ordem. O realismo de que tratamos é aquele em que a obra literária se compromete a expressar uma relação entre literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual advém, situando a obra tanto esteticamente quanto eticamente como uma produção artística de uma força não apenas inovadora, mas acima de tudo transformadora, de um ideal não idêntico, mas múltiplo, que recusa a identidade por se entender diverso. Esse realismo e sua diversidade encontram na brevidade do presente um aliado em sua forma, que nos leva a refletir sobre essa produção literária contemporânea.

[...] uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, e capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 11-12).

A literatura contemporânea sob essa perspectiva se guia pela objetividade em atingir seu alvo com eficiência, ou seja, alcançar uma determinada experiência da forma mais breve e urgente possível. Uma literatura que não apenas sobrevive ao tempo presente, mas que acima de tudo o questiona, questiona sua realidade, uma narrativa que não é dada dentro de um contexto sequencial, numa sucessão de fatos e acontecimentos cronologicamente marcados, ela dá conta de um realismo que se afasta diretamente do mimetismo para dar lugar a experiências da “vida como ela é, depoimentos testemunhais de experiências singulares e exóticas, diários, ensaios ficcionais, relatos de viagem e uso de outras formas híbridas entre ficção e não ficção” (SCHOLLHAMMER, p. 129, 2012), seu propósito é de uma nova literatura que se contrapõe ao historicismo. A busca por uma literatura que cria e recria discursos informais de pessoas simples, uma dicção mais próxima da oralidade em seus cotidianos simplórios, o romance do presente detém essas características já experienciadas, mas não se detém apenas nisso.

O que vemos em EEMC é uma literatura conforme Schollhammer trata por “efeitos de presença”, uma experiência literária que se dedica à criação de efeitos de realidade, um realismo não-representativo, e que busca a união do efeito daquilo que ele vem a chamar de uma “performatividade estética” para se produzir também efeitos de sentido que de certa maneira impactam também nossos modos de recepção. De maneira objetiva, o que depreendemos na análise de EEMC é a definição do modo de experiência criativa baseada na coleta de índices justapostos, uma mídia literária em que se pode coadunar com a forma composicional diegética da narrativa para expor seu conteúdo/sentido. Ou seja, o índice, signo indexical, marca o contato do objeto, o que produziria o efeito do “isso foi”, numa relação de contiguidade com o objeto e justamente por isso uma evidência de realidade que Schollhammer vem a chamar de realismo indexical, que no caso da literatura, seria também a realidade que certos signos textuais trazem dispensando qualquer interpretação do objeto, não sobra mais nada a dizer além do já dito pelo objeto/texto.

O recurso utilizado por Ruffato em anotar tudo o que se pode encontrar pelas ruas das grandes cidades e escrever um romance com a inclusão de listas de profissões, de autores de livros, cartas, cardápios, citações e documentos servem de índice para a conversão em texto, assim o processo de contingência e contiguidade é o mesmo que, nas palavras de Schollhammer, foi mantendo com a “mesma estrutura caótica e fragmentada e inconclusa dentro de uma escrita criativa que tende a ser uma participação do real, um coágulo insolúvel de realidade dentro da representação simbólica” (2013, p. 178).

Esse método utilizado por Ruffato é o que Schollhammer chama de realismo afetivo ou indexical, numa estética que parte de um signo sob uma abordagem ainda mais marcante que no realismo traumático, abrangendo o escopo de uma experiência negativa, a estética do choque, “Trata-se de um apagamento eufórico dos limites entre o ‘eu’ e sua realidade, também uma forma de trauma, sem dúvida, porém numa espécie de experiência de plenitude exagerada como expressada em certas celebrações do corpo virtual feito possível nas novas tecnologias.” (SCHOLLHAMMER, p. 138, 2012), que atinge diretamente certas sensações no sujeito, pois a performance textual aparece com outras características que vão além da simples menção ao português não padrão da língua coloquial e atinge níveis pragmáticos de compreensão. Por isso, não podemos deixar de perceber a relação que esse realismo tem engajado na literatura do presente para uma experiência inovadora a efeito do *ready-made* duchampiano com temas subjacentes como a exclusão, violência, desigualdade, crime e

miséria que surgem como pano de fundo para narrativas da literatura brasileira como EEMC em que as mudanças de plano revelam de fato uma nova tendência no século XXI. “Evocar a realidade além da representação”, mais uma dentre tantas críticas contra a representação mimética e um enfoque sobre a arte experimental, reflexiva e autoconsciente dessas literaturas que se aproximam da experiência comum, pois na experiência do comum tem-se um contato maior com essa realidade que nos toca afetivamente a partir de determinados índices.

O realismo abre muitas possibilidades, há que se pensar a experimentação no modernismo para abafar a crise da representação, tornando-se uma importante característica da arte e da literatura no século XX quando surgiram os movimentos de vanguarda como futurismo, cubismo, dadaísmo, expressionismo, fauvismo, surrealismo. Esse realismo buscava dar conta da realidade diretamente e afastar-se do mimetismo referencial, esse era o propósito de uma nova literatura realista no século XX, a busca por uma literatura performática que se contrapunha à literatura do realismo histórico.

As mudanças no plano literário e artístico revelam a natureza desse novo realismo, conforme nos aponta Sypher (1980), em referência aos aspectos da realidade na pintura cubista e no cinema na qual ele evidencia que “a aparência sem a realidade seria impossível, e a realidade sem a aparência seria nada.” (SYPHER, 1980, p. 201) é possível que Sypher ao colocar aparência e realidade em par de sobrevivência tenha observado a relação entre arte e vida da mesma maneira que Schollhammer, ou seja, sob o mesmo prisma que ilumina os vários contornos da discussão que gira em torno da representação mimética. Sypher, em análise às formas artísticas e literárias modernas, trata da naturalidade com a qual a pintura se relaciona com o mundo e a vida, a forma como o artista se expressa para revelar dado fenômeno a partir de seu ponto de vista, o qual remete às muitas possibilidades, os múltiplos desvios ao qual um objeto ou um fenômeno pode e deve ser submetido.

Esse seria, provavelmente, o entendimento que Sypher relata sobre a realidade proposta nas nuances cubistas. Ele afirma que “o nosso mundo é uma multiplicidade de relações cambiantes e se expressa como uma ‘comunidade de ocasiões’ na qual cada fato concreto tem o seu lugar como ‘teimoso fato irreduzível’ dentro de um projeto tal emergente.” (1980, p. 202), entendendo, assim, que um objeto refere-se sempre a um fato da realidade, de uma realidade de relações emergentes, pois para ele não existe arte abstrata. Para Sypher, se assumirmos que a abstração é a base da nossa realidade, entenderemos também que a

abstração é contraditória visto que se parte sempre de um evento, de um fato, em um agir entre os homens e isso os levam ao engajamento com o outro. A arte e a literatura, moderna e contemporânea, possuem essas características de identificarem-se com as relações humanas a partir da manipulação dos objetos (objetos-textos), seja pelas relações emergentes, seja pelo seu engajamento com outros objetos e eventos do ser.

Os movimentos de transição e transformação dentro dessa literatura e arte mais dinâmicas expressam a consciência de uma coletividade que a experiência de produções anteriores não conseguiram expressar, especialmente pelo fato das variadas tomadas de frentes de inquietação do movimento e seus ângulos, muitas vezes interligados a outras artes como o teatro e o cinema que fomentaram a continuidade performática e a simultaneidade. Daí à técnica da colagem foi um passo rápido, favorecido pela teoria da montagem no cinema, posta por Eisenstein, em que a justaposição de imagens nos faz reaver um terceiro sentido para a cena. Nos movimentos cubistas assim como no *ready-made* a colagem, a fragmentação dos contornos, a mudança de tons e a utilização de partes de objetos transmutados, afastados e replicados em outros contextos criam outra realidade no seu entorno e nega a identidade única das coisas, pois apresentam novas relações.

Um objeto-texto como uma lista de profissões ou um cardápio, isolados de qualquer contexto são apenas uma lista qualquer ou marcação de refeições quaisquer, mas inseridos em um romance, eles se unem para atribuir ao conjunto um terceiro sentido que dá origem à forma, ao espírito do romance, nesse caso, a justaposição desses vários objetos-textos trazem ao romance uma nova perspectiva, ou seja, pela forma dos vários planos se forma o todo da obra. Esse todo da obra surge no inconsciente de quem lê o livro, e mesmo que não o leia em sua integridade se é possível deduzir essa compreensão do terceiro sentido. E nisso, a montagem feita em EEMC não obedece à lógica da justaposição do cinema, em que se é preciso assistir à cena imediatamente anterior e posterior para se progredir ao terceiro sentido, mas essa técnica da montagem serviu para entendermos um pouco desse funcionamento da relação que o fragmento traz para o todo do romance e para reafirmar nossa ideia de realismo que em EEMC não se trata apenas de uma representação do real, mas de uma reprodução de cenas possíveis do mundo real, do que Sypher chamou de exposição da natureza emergente da realidade, EEMC nos apresenta pelas suas múltiplas e constantes aparências as transformações e os conflitos humanos em uma produção que é ao mesmo tempo fato e ficção.

A relação entre a aparência e a realidade permite a formulação de premissas que se podem aplicar também à literatura, pois assim como é a arte, a literatura também apresenta muitas realidades possíveis dentro de muitos pontos de vista sob uma aparência dada. Cada objeto possui sua própria relevância dentro do contexto em que foi inserido, sendo que o contexto não limita sua significação e relevância, porque em qualquer outro ponto de uma realidade dada, a aparência do objeto é modificada, já que o ponto de vista foi transfigurado, então, o que importa, contudo, é que cada uma das características dadas em uma situação está envolvida num complexo que é global, que faz parte do todo da obra.

A realidade das coisas só existe quando o pensamento opera sobre elas e lhes impõe um caminho e seus desvios. O realismo expresso em EEMC impõe seus desvios aos fenômenos que traz, com isso, reduz a cor fauvista dada muitas vezes à questão da violência quando retratada na literatura contemporânea através de sua ironia disfarçada. Ruffato leva para seu livro uma violência exposta, dura e impiedosa, mas em tons neutros como se de alguma maneira se isentasse de um posicionamento frente ao horror diário. EEMC apresenta exatamente a nossa posição enquanto sociedade, neutros, mesmo quando a violência tem essa mesma sociedade como alvo ela permanece neutra, como se o “nós” fosse sempre “eles”, distante, distante do nós e, especialmente, do “eu”.

É esse o realismo de EEMC, que não se apresenta apenas enquanto fenômeno, mas também em como as pessoas se comportam frente às adversidades e infortúnios mais graves. Essa atitude demonstra a neutralidade inércia frente a nossos dilemas coletivos, mostra também nossa individualidade de ego inflado estruturado no fragmento literário, um fragmento sem contorno, como se o fragmento sem contorno estivesse de tal maneira espalhado e permeando todos os espaços/tempo pela pura inexistência dos limites que determinam início e fim. São textos ou esboços de textos de histórias que podem ter começado em qualquer lugar, na metrópole ou em seu entorno, assim como pode terminar em qualquer tempo ou simplesmente não terminar, continuando e continuando.

O romance de Luiz Ruffato parece-nos recuso a qualquer conveniência do melodrama ou caracterização de enredo complicado e apelo sentimentalista, o seu romance apresenta-se mais conciso nesse aspecto, absolutamente desinteressado de qualquer progressão explícita do texto, como também de um clímax. Ao contrário, EEMC propõe-se a uma criatividade que ironiza primordialmente nossas relações com o outro nas suas múltiplas contingências em

detrimento de qualquer obediência da ordem do romance canônico, e em busca desse objetivo utiliza-se de pinceladas de realismo e originalidade numa performance que lhe é própria, como nas literaturas experimentais da atualidade.

Percebemos com isso que a obra de Ruffato pressupõe uma forma crítica ao que se convencionou na referência ao mesmo, ao idêntico e releva a crítica à moldura pronta, ao pré-estabelecido a partir de *flashes* inesperados da experiência de vida, logo, seu realismo não é pressuposto, sua realidade não é habitual como nos romances que apresentam uma estrutura plana e exige de nós uma leitura numa ordem linearmente estabelecida. O todo da obra em EEMC é composto por uma estrutura que envolve relacionamentos variáveis e múltiplas aparências e cada evento dentro desse todo não é uma entidade independente, mesmo que os fragmentos não se referenciem mutuamente, mas eles estão sempre ligados por outros fatores de ordem temática.

Para entender essa composição literária muitos pesquisadores se debruçaram sobre o mérito da questão na tentativa de desenvolver uma teoria que normatizasse a produção literária contemporânea, e cada um deles aponta para suas nomenclaturas no que tange à nova produção literária brasileira. Resende (2008) trata da questão da heterogeneidade cultural das obras literárias contemporâneas através do termo multiplicidade, para ela como já dissemos anteriormente a multiplicidade e a heterogeneidade estão em convívio, mas não se excluem mutuamente. Ela destaca também que a produção contemporânea ganha múltiplos tons e temas e que a partir disso o entendimento sobre o que é literatura ganha múltiplas convicções, recusando a representação e fazendo uma crítica a ela. Um dos aspectos de EEMC é a recusa à representação, os próprios fragmentos muito curtos e autônomos entre si, alguns inconclusos quebram com a ideia de imitação de um real representado pela fórmula início, meio e fim, deixando exposta sua multiplicidade.

Já na definição de Ludmer (2014, p. 148), “Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam fora e dentro do campo, em uma posição diaspórica: fora, mas presa em seu interior”. Nessa perspectiva de Ludmer, quais seriam, então, os parâmetros que definiriam a literatura enquanto tal, visto que não se encontram suas fronteiras? Na verdade, para Ludmer não importa saber as fronteiras e suas demarcações, pois essas literaturas não admitem leituras literárias, elas não estão

interessadas em serem reconhecidas como tal, o que querem é “fabricar o presente” dentro de uma localidade, em uma realidade cotidiana.

Se seguíssemos o raciocínio de Ludmer perceberíamos que a obra EEMC é uma literatura que não está preocupada em se adequar a um gênero literário específico, postulada como romance, já não importa ser romance ou não, um conto ou um livro de fragmentos, o que importa é comunicar o presente, dar voz aos que foram emudecidos socialmente, enxergar os invisíveis no enfoque da vida privada. EEMC se adequa a essa teoria nesse ponto, essencialmente, ou seja, ao fato de não se preocupar com um enquadramento em uma categoria literária convencional.

A definição do realismo (ou suas muitas possibilidades de entendimento) nem sempre é um conceito fácil, porém, quando este se coloca junto à possibilidade de *presentificação* do agora, é que percebemos que a união entre essas máximas produzem um novo olhar sobre o romance, não mais uma questão de mimetismo da realidade ou representação. É bastante satisfatório para nós reconhecer a literatura sob a ótica do realismo presente que funciona como uma forma de presente-ação, que não se dá como uma simples imitação da vida, porque a presente-ação abre o espaço no qual arrolam interesses políticos, culturais, estéticos, sociais, econômicos etc., e somente a partir desse consenso se é possível a articulação da literatura do presente com a vida.

Ludmer alerta ainda para a existência de dois postulados dessa literatura que ela denomina de pós-autônoma, uma literatura que exacerba os limites do campo: o primeiro é que “todo cultural (e literário) é econômico e todo econômico é cultural (e literário)” (2014, p. 149); o segundo postulado é que realidade e ficção se fundem de tal maneira que foi preciso utilizar uma nova nomenclatura para essas obras, o que a autora vem a chamar de Literaturas Pós-autônomas. Pós-autônomas e diaspóricas, porque atravessam a fronteira do literário e estão na passagem do final do ciclo das literaturas ditas autônomas e assim, sugerem novas formas de literatura.

As literaturas autônomas se prevaleceram em si mesmas por se definirem e serem regidas por suas próprias leis: teoria, crítica e um ensino regular próprio da matéria para debater sua função, valor e sentido, assim como a sua relação com o mundo, com outras artes, com outras esferas como a política, a economia e a realidade sócio-histórica. A autonomia implica poder de legitimidade e de legitimação, autolegitimar-se. As literaturas pós-

autônomas respondem a muitas dessas lógicas, mas vão para além delas, respondem acima de tudo a uma ordem política de ser e estar no mundo. Segundo Ludmer, as literaturas pós-autônomas fizeram o campo literário questionar-se a respeito da perda de sua autonomia enquanto campo fechado do conhecimento e das artes porque abriram espaço para outras formas de conhecimento tidas como não literárias dentro do próprio campo; mas a possível perda da autonomia própria de seu campo de abrangência, delimitado e fechado em si mesmo, não implica necessariamente a perda de sua legitimidade. Pelo contrário, o fato de relacionar-se cada vez mais intimamente com a realidade histórica e com a vida dos sujeitos não ficcionais faz com que essas literaturas ganhem cada vez mais legitimidade e reconhecimento.

Assim como as pós-autônomas, EEMC parece estabelecer com sua postura uma proposta que vai de encontro a esse campo fechado e autônomo quando imprime ao texto expressões textuais estéticas fora do campo, revelando que essas produções possuem uma relação com a vida fora da literatura, assim como o realismo de EEMC atravessa as fronteiras do puramente literário. As literaturas pós-autônomas colocam em questão valores que são tidos como imprescindíveis dentro do campo, como as condições de literariedade que já não são tão importantes e necessárias como outrora, esse é o realismo que se apresenta em EEMC, sua literariedade está vinculada às influências externas e isso não torna o romance menos literário que outros.

Essas diferentes condições de produção literária contemporânea, apresentadas por Resende e Ludmer, favorecem produções que não estão preocupadas com uma classificação ou nomenclatura. Publica-se nos mais variados suportes, para diferentes públicos, com propósitos diversos, isso implica dizer que as pessoas têm lido cada vez mais literatura, mas com objetivos, propósitos e estéticas diversas, especialmente com o advento das novas tecnologias da informação e da informática, que nos têm permitido uma experiência ainda mais ampla com a literatura e o romance, através das quais podemos afirmar ter havido uma maior democratização da literatura. Ruffato talvez não se enquadre exatamente dentro do que Ludmer classifica como pós-autônomas, no entanto, é inegável como o realismo presente em EEMC coincide com traços de uma produção literária tão independente quanto pós-autônoma.

Para Ludmer, essas literaturas fabricam um presente com a realidade cotidiana, essa é uma de suas políticas, não é uma realidade separada da ficção, mas a ficção dentro da realidade. Para os clássicos da literatura romanesca, a história e a literatura se relacionavam

de forma específica uma da outra porque cada uma tinha seu próprio campo de trabalho determinado. Nas literaturas pós-autônomas, segundo Ludmer, história e literatura (realidade e ficção) encontram-se imbricadas, do nosso ponto de vista, EEMC também possui esse traço das pós-autônomas, a imbricação entre vida e ficção nos dá a medida de seu realismo. Quando se diz que todo bem cultural e literário é econômico quer-se dizer que além da literatura assumir-se como bem cultural, assume-se também como bem econômico, mas não apenas como mercadoria e sim como instituição que interfere nos valores sociais e econômicos de forma cognitiva e disso surge outro postulado, a ficção e a realidade são dois campos que perderam as suas fronteiras na perspectiva em que abordamos neste trabalho.

Parte da literatura produzida hoje não pode mais ser lida/interpretada apenas dentro de seu campo de domínio, isso porque muitas são produzidas cada vez mais fora daquilo que o campo literário estabelece, pois mesmo obras produzidas dentro dessa instituição, como EEMC, já não obedecem mais as suas normas. Existem obras que ultrapassam os limites e os padrões de suas próprias instituições, não apenas na literatura, mas na arte de forma geral. A pintura cubista, especialmente, a de Duchamp ultrapassou os limites dessa fronteira, ou seja, a palavra mais adequada seria transgredir, ela transgrediu seus próprios limites, encerrou o cânone em seu lugar ordinário para libertar-se de padrões pré-estabelecidos e fulgurar em produções exemplares da verdadeira motivação artística, assim como as literaturas pós-autônomas, pois se mostram como forma de resistência a esse sistema fechado e teoricamente intocável. A perda da autonomia do campo literário é parte do processo de singularização das massas, das chamadas minorias, das minorias que são muitos, seja etnicamente, seja na luta de classes, de gênero, de gerações, de regiões, etc., e têm se mostrado como uma potência que encarna um certo *devoir* assumindo o “risco” de não serem consideradas literatura pela grande presença de um cotidiano que não se fabrica apenas no campo literário, mas também fora dele.

EEMC é uma obra como essas, que assume o risco de estar fora dos conceitos e das convenções literárias, mesmo já fazendo parte do cânone, por toda a instituição que a cerca, no entanto, é complexa suficientemente dentro de seus próprios moldes para não se deixar confundir com o que já se tem no que é de ordem, no tocante à forma, como já mencionamos, e a sua estrutura, na organização interna dos fragmentos que não se cruzam (aparentemente), mas são pura relação entre si. Acreditamos que, para além de expor a grande multiplicidade da cidade de São Paulo, o autor de EEMC revela um interesse especial na tragicidade posta

pelo seu realismo e a presentificação dessa literatura que trata dos muitos desvalidos, esquecidos, humilhados e ultrajados dessa sociedade, mas não se deixa deter exemplarmente a isso, além da temática, seu objeto não se reduz dentro de si mesmo como já pudemos observar através de sua estrutura e do todo composicional. EEMC não se esquiva da crítica social que é clara, porém, o aspecto mais pujante está mesmo na forma como a literatura aborda a si mesma, irônica, múltipla, fragmentada, aberta e exemplarmente transgressora dos limites da ordem romanesca.

## 4. ELES ERAM MUITOS CAVALOS: ROMANCE DUCHAMPIANO

### 4.1 Metaironia do romance duchampiano

A íntima ligação entre a literatura e as artes visuais em nossa cultura marcou bastante a tradição ocidental por suas fortes relações, desde a Antiguidade Clássica, ou mesmo desde a formulação do conceito de *mimesis*, elaborado por Platão, que estas relações encontram-se apoiadas com frequência na comparação com as artes plásticas. Se observarmos a nossa tradição poética, podemos inferir o relacionamento estreito entre os signos visuais e os signos verbais como característica de nossa cultura. A literatura, por sua vez, prestou-se a muitas representações plásticas ao longo dos tempos, assim como a escultura e a pintura também se prestaram a representações de ordem literária. As influências de uma arte sobre as outras são percebidas notoriamente em face da estreita relação que ganhou força no Classicismo e se estendeu até a arte contemporânea com constantes trocas de experiências.

Resultado dessa intimidade, as vanguardas europeias eclodem com grande fulgor no final do século XIX e início do século XX, num misto de combinações que envolvem nossa sensibilidade e nossa visão de mundo, intensificando esse nosso universo povoado de imagens e palavras, cujos limites se interpenetram mutuamente. O texto de Ruffato em EEMC nos propicia essa experiência, podemos pensar sobre ele como um tipo de texto que se revela como paradigma estabelecido na poesia, mas que se estende a uma narrativa com características próprias dessa relação e troca entre a literatura e as artes plásticas. Nesse sentido, seja pelas trocas de relações intersemióticas, seja pelos pontos de intersecção com muitas correntes artísticas modernistas, EEMC toca em pontos característicos das muitas tendências dos movimentos de vanguarda que encenam a passagem do século XIX ao XX, aspectos do cubismo, da colagem e mais caracteristicamente do *ready-made* de Duchamp são mais enfáticos nessa produção de Ruffato.

Estamos colocando em destaque movimentos artísticos que fizeram a diferença em seu tempo pela inovação com que tratam o fazer artístico e o choque que esse fazer causa nas demais atividades desse campo sempre polêmico que são as artes. O *ready-made*, por exemplo, abriu um hiato na postura artística não só de sua época, mas no que se entendia por arte e no que se entende sobre o fazer artístico enquanto instituição artística até então. Essa fenda com iluminação artística postula para si uma redefinição crítica do que é a arte na sua

relação com o mundo e a vida. Nessa concepção, entende-se que a relação que a arte estabelece não é com o objeto artístico exatamente, mas o movimento que esse objeto, através do fazer artístico, estabelece na intersecção com a vida, em um plano cujos contornos não delimitam os limites entre o ficcional e o não ficcional, a arte e a vida.

Neste capítulo, buscamos empreender a respeito do entendimento sobre uma produção literária que, com propriedade, acentua e intensifica a expressão “liberdade criativa”, que busca, através do seu objeto artístico, uma linguagem não necessariamente atrelada à dupla articulação entre significante e significado, mas uma arte da palavra atrelada às artes visuais, na qual tudo necessariamente significa, tudo está em relação. Esse posicionamento que é literário, mas está além do puramente literário, soa-nos como forma combativa às formas capitalistas de produção material e imaterial vigentes e às formas de relações sociais que são forjadas por elas, melhor dizendo, por ser um posicionamento artístico-literário contemporâneo é acima de tudo político em seu bojo no qual transparece ainda mais o desejo de libertação cultural no intuito de desconstruir o pensamento burguês de uma sociedade que valoriza muito mais o “ter” que o “ser”.

EEMC elabora um projeto literário que empreende corroer a tessitura e o âmago dessa sociedade juntamente às suas premissas de mundo e de homem, através de uma literatura que expõe as situações de vida das pessoas mais simples da sociedade, daquele comum, do transeunte qualquer, dos eventos corriqueiros, do cotidiano dos excluídos, dos marginalizados, através da *tragicidade* banalizada na forma da obra. Esse projeto ético é refletido no estético como quebra da estrutura romanésca, uma ruptura com as concepções da estética clássica, uma necessidade de fuga no romance contemporâneo que se dá em EEMC pela pujança dos moldes estéticos elaborados há mais de um século e que iniciaram projetos artísticos da poesia e das artes plásticas, especialmente nas chamadas Vanguardas Europeias, cujo nome mais representativo para este trabalho é o de Marcel Duchamp.

Além de Marcel Duchamp, artistas como Pablo Picasso e a experiência cubista de forma geral também podem ser expressos aqui como influentes nesse contexto em que tratamos o romance EEMC. A analogia que pretendemos surge como uma postura inovadora da literatura para com a pintura e numa maneira nova de compreender o texto literário em uma roupagem nova e própria, assim como uma entonação de conteúdos e propósitos que, nesse aspecto especificamente, diferem muito do projeto iniciado pelos movimentos artísticos

do final do século XIX e início do século XX por pressupor a retomada da personalidade em termos nada subjetivos, e especialmente, abrangendo a proposta de uma coletividade em si a qual vem a abranger também o sentimento das camadas menos favorecidas da sociedade e daquilo que essa sociedade tem como mais comum.

A estrutura fragmentada de EEMC nos remete às produções literárias como o *ready-made* sob influências do cubismo e do dadaísmo que trazem em seu seio a proposta de alinhar o fazer artístico com o cotidiano do homem a partir de sua elaboração. Essas produções são pertinentes para nossa análise, pois se inspiram nessa vivência cotidiana e trazem para o campo artístico práticas do cotidiano não artístico nas quais são utilizados recortes de jornais, sobreposições e colagens, como também outras formas de exposição de objetos fora do universo da arte como os *ready-made*. Essas manifestações artísticas estão presentes tanto na pintura quanto na poesia brasileira do início do século XX numa tentativa de perfazer um novo curso para a arte em geral. EEMC também busca perfazer o curso do romance trazendo-o dentro da mesma perspectiva do *ready-made* a partir da utilização de textos considerados fora do campo literário, expondo e submetendo essa literatura aos mais diversos gêneros textuais da comunicação humana.

Não é o caso de considerarmos EEMC uma produção essencialmente modernista, apesar de a obra de Ruffato carregar consigo características fundamentais desse movimento, como a autonomia da arte, consciência crítica, pesquisa formal e, a mais significativa de todas, a junção entre arte e vida. É prudente verificar que são lugares, épocas e propostas distintas. EEMC possui na forma do fragmento “isolado” e aparentemente desconexo como os cardápios, listas telefônicas, cabeçalhos, dentre tantas outras “colagens”, aspectos que “reformam” a proposta modernista, possuem uma ordem interna de organização em torno de um enredo que “narra”, a seu modo, a vida de grupos sociais específicos e marginalizados. O que podemos depreender do romance ruffatiano, EEMC, é um projeto artístico-literário que pretende fazer frente a valores da cultura e da estética romanesca utilizando-se de uma estética muito próxima daquilo que se propunham os artistas do modernismo, virando-lhe ao avesso, ou seja, enquanto no modernismo a preocupação política aparecia como próxima e distante ao mesmo tempo do mundo das artes, em EEMC temos uma pluralidade de ideias em complexa relação com a vida, de forma mais próxima, mais aparente e mais profunda, de uma sobrecarga em sua multiplicidade.

Algumas produções dadaístas possuem uma proposta artística de certo distanciamento entre o campo artístico e a vida, é uma relação delicada cuja linha que separa o mundo da vida e o mundo da arte existe, mesmo que tênue. EEMC remonta uma via diferente, fazendo a relativização e interpretação da vida sem a existência dessa linha, ou seja, há um esgarçamento dos campos da vida e da literatura, o que caracteriza determinada sensibilidade moral que o modernismo tratou de parodiar a partir de um disfarce niilista. Mesmo assim, EEMC está numa vertente tão rebelde e radical quanto se entendeu no modernismo, tão crítica de si mesmo, tão crítica da sociedade de consumo, quando se faz diretamente oposição às relações empreendidas entre os sujeitos, assim como na arte dadaísta que propunha uma arte de protesto que chocasse e provocasse a sociedade burguesa da época, como no lançamento de a *Fonte* por Duchamp em 1917.

**Figura 1 - Fonte**



(DUCHAMP, 1917)

Duchamp criticava o mundo da arte e excepcionalmente toda a instituição e sociedade que a cercava, ao ponto de desmitificar o fazer artístico trazendo para uma exposição em um museu um objeto rechaçado socialmente pelo seu uso e seu lugar comum. Ruffato parece inspirar-se nos mesmos propósitos de Duchamp e outros artistas de vanguarda, talvez com menos ousadia, mas, com certeza, com mais convicção da proposta política de sua arte. Dessa feita, abordamos a temática da relação do romance EEMC com as propostas da produção de correntes artísticas que fomentaram a poesia e a pintura influenciada pelas vanguardas europeias, que veicularam no Brasil no início do século passado com uma nova forma de conceber a arte, assim como fizeram o *ready-made*, a arte de Dada e o cubismo.

Observamos que Marcel Duchamp propunha muitas reflexões para o fazer artístico, uma delas é a mobilidade e temporalidade do objeto a partir de uma plataforma que predispõe a imobilidade, como é o caso da pintura na tela estática. Para tanto, ele busca não só uma releitura da arte como uma nova nomenclatura para se opor à estatização e refazer o fenômeno que a sua pintura traz. Duchamp funde no espaço estático da tela, em sua superfície bidimensional tempo e movimento e sua evolução, ou seja, seu objetivo é destravar o movimento sobre a superfície estática. Essa busca é refeita em Ruffato, uma analogia com o cinema em que os fatos arrolados acontecem e não estão cristalizados no papel. Tanto Duchamp quanto Ruffato buscam romper com a lógica da estatização que o papel ou a tela arbitram. Tanto é que Duchamp traz para sua pintura a nomenclatura de *retard* justamente para fazer oposição à imobilidade que a tela traz, exemplo dessa proposta é o quadro *Nu descendo a escada*.

**Figura 2 - *Nu descendo a escada***

(DUCHAMP, 1912)

Esta tela retrata o movimento de alguém descendo uma escada. A imagem projeta os reflexos da figura em movimento através da repetição sucessiva da própria figura e traços de semicírculos que simulam o percurso dos membros para que se tenha a ideia do movimento em sua plena extensão, a lembrança do movimento não é apagada para que se tenha, justamente, uma noção sobre o tempo em um suporte estático. Na tela, são preservados espaço, movimento, tempo e forma do objeto, no caso, o *Nu*. Ruffato também nos leva à reflexão desse tempo cristalizado na folha de papel, mas que se processa em sua extensão pela

reflexão baseada na simultaneidade dos fatos, das ações narradas ou não, através da fragmentação da narrativa, o *Nu descendo a escada* também trabalha a sucessão do movimento pela técnica da fragmentação da figura, da simultaneidade dos acontecimentos, para que se tenha uma melhor compreensão do fenômeno em si e sua multiplicidade no tempo e no espaço como proposta de inovação de sua arte.

Os fragmentos de EEMC também funcionam como uma montagem em que os objetos-texto passam a fazer sentido no conjunto do todo, individualmente eles significariam qualquer outra coisa, ou seja, acabariam participando do todo de um outro evento que não a produção de uma literatura. O ready-made/texto configura-se como evento concreto, expressos como que individualmente para que o todo composicional do romance não seja dado prontamente ao leitor, de outra forma, correr-se-ia o risco de transformar-se em mera abstração e na última das hipóteses retornaria ao seu estado anterior de texto funcional e não-literário. Assim, o livro de Ruffato não faria o sentido que faz e não seria o romance que é se não fosse pela forma que articula cada um dos fragmentos num todo global; entretanto, cada fragmento individualmente adquire uma interpretação a partir de sua atuação dentro do conjunto da obra. Portanto, é necessário considerar essa condição de *status quo* em EEMC como sendo ao mesmo tempo múltipla e individual para que não caiamos na contradição de dizer que ela é apenas uma coisa em si mesma. Como não podemos conceber que EEMC é uma obra una e fechada, dada a multiplicidade que ela concentra em si, também não podemos dizer que a sua forma, em oposição à sua estrutura organizacional, é somente aberta visto que projeta para si um sentido que perfaz o seu todo. Essa é a característica mais fundamental do romance, o sentido que a um só tempo abre e fecha as possibilidades de leitura do texto, a transmutação proposta de um fragmento para outro que nessa mesma profusão condensa tempo e espaço sem estatizá-los.

Em EEMC, o tempo e o espaço de um dia não estão congelados na sucessão das páginas, os muitos fragmentos do miolo desse romance podem ser lidos em qualquer ordem, o tempo de um dia não foi congelado, pelo contrário, esse tempo está em pleno movimento fazendo girar a máquina que cria os acontecimentos, o tempo está na ação da sociedade pela continuidade sem fim do movimento e do corte que o fragmento proporciona, da ação da máquina que a engrenagem das organizações e relações humanas fazem rolar, o movimento e seu corte contínuos. O movimento e seu corte nos permitem estar aqui e ali, ser de vários lugares no mesmo momento. Em princípio, poderíamos pensar EEMC como um retorno da

proposta de Duchamp pura e simples, em função de uma fragmentação tão singular e descontínua, mas a sugestão do movimento e do seu corte como uma máquina, essa mescla de mobilidade e imobilidade pode nos remeter a outras ideias, ou outras possibilidades que remontariam conteúdos outros para interpretações ainda mais profundas que cada fragmento possa trazer, seja de forma isolada, seja no todo da obra, isso se deve ao fato de a linguagem escrita possuir uma dinâmica mais pontual de seu conteúdo e necessariamente mais ideológica que outras linguagens em relação ao seu conteúdo e significado, diferentemente da pintura e das artes visuais como um todo.

EEMC possui modelos mistos de transmissão do discurso e se utiliza de estratégias discursivas bem peculiares a partir da indistinção do discurso direto e indireto (indireto livre) e aparentemente sem sujeito, que transmitem com muito mais sensibilidade as sutilezas e transformações impressas nas falas das personagens e a interiorização por parte do leitor das orientações sócio-verbais pretendidas, diferentemente das artes visuais em que a sugestão dada necessita passar por mais processos mentais e de transposição de sentidos.

Talvez por isso a pintura tenha, durante o modernismo, insistido em performances cada vez mais dinâmicas para se fazer compreender de forma mais densa, não apenas em suas ideias, mas também no discurso que aquela expressão plástica trazia consigo. A exemplo disso, o cubismo ofereceu para a pintura uma expressão que, mesmo em tela plana, pudesse trazer a experiência do movimento, uma visão mais ampla do mundo do que aquela cristalizada na tela estática, algo que lhe comprazia à época, pois quando reportava consigo atribuições próprias do cinema, pela sugestão do movimento e da tridimensionalidade, a visão do objeto em movimento e sob vários ângulos mudava a perspectiva da arte e do próprio objeto para quem a contemplava. As repetições das estruturas que sugerem o movimento levam a compreensão do todo em perspectivas múltiplas. EEMC compactua da mesma ideia que o cubismo quando expõe os vários fragmentos com uma temática recorrente.

A repetição e insistência de Ruffato nos levam a repensar a realidade que nos cerca. Esse processo não é sob nenhuma maneira uma forma de transformar o sistema de relações oficiais da sociedade na qual estamos inseridos, aliás, a arte em geral não possui essa prerrogativa, apesar de não desistir dela. No entanto, as artes assim como a literatura carregam consigo o crédito de nos facultar o contra-argumento sobre verdades absolutas e maneiras de pensar e viver no mundo. A literatura não muda nossas relações, ou o âmago delas, o homem

continua a se relacionar da mesma maneira desde que o ser humano se reconhece como tal, mas a nossa maneira de compreender o mundo frente às situações de vida são sensibilizadas e ganham um ar de altruísmo. Nessa perspectiva, a abnegação parece-nos uma pujança que leva a arte e o homem a insistir e permanecerem vivos, mesmo sob tanto descrédito de sua importância dada a nossa ignorância laboral e cotidiana, a compreensão da importância do fazer artístico e da própria arte é distorcida propositalmente por objetivos escusos por uso de má fé em nossa sociedade, para que justamente não se observe determinada alteridade nas relações subjacentes a esse pensamento.

Tanto na proposta modernista de Duchamp quanto na contemporânea de Ruffato, seja na pintura, seja na literatura, temos realidades cambiantes e vários momentos de um mesmo objeto, algo que aproxima ambos os estilos, o de Ruffato ao de Duchamp e os tornam mais próximos, inclusive pela visão múltipla das coisas. Tanto em Duchamp quanto em Ruffato é perceptível a preocupação em registrar o fenômeno que tem como objetivo causar uma impressão multidimensional do objeto, um registro e uma leitura múltipla e não convencional da nossa realidade social. A pintura e a literatura, nesses casos, buscam um registro que vai ao encontro da distorção de algo que foi sempre dado de forma convencionalizada. Por fatores dessa natureza, é possível perceber a nítida relação entre EEMC e a proposta de Duchamp – seja pela experiência que o cubismo trouxe para a pintura, seja pela inusitada técnica do *ready-made*. Essa percepção nos é favorecida quando entendemos que tanto em Ruffato quanto em Duchamp há uma responsabilidade sobre a natureza que a emergência do realismo traz consigo, ou seja, ser ao mesmo tempo arte/ficção e uma realidade reconhecível. Buscando sempre maneiras diversas de se apresentar a contraprova do objeto, o novo a partir de variadas perspectivas. O objetivo do Cubismo e da literatura em EEMC possui esse fado de apresentar formas de realismo através do objeto em seus vários ângulos, os quais passam a ser analisados pelo leitor/espectador através das várias figuras que os muitos fragmentos formam.

Sypher (1980) afirma que o cubismo colocou a pintura em crise. Nós refinariamos a colocação de Sypher e diríamos que a chegada do *ready-made* trouxe uma crise bastante benéfica à arte e corroborou o movimento que o cubismo vinha fazendo, assim também EEMC traz para a literatura uma crise necessária a um movimento que o romance contemporâneo vinha fazendo, mas de maneira ainda muito tímida e pouco ousada no tocante à estrutura interna da narrativa romanesca, pois para se propor algo tão irreverente, como alguns pesquisadores colocam, era preciso muito mais que boa vontade, boas ideias e pujança

para a escrita de narrativas, era preciso conhecer a fundo os meandros do romance para virá-lo e fazê-lo o avesso de seu próprio avesso.

Já em comparação com o formato estabelecido pelas vanguardas europeias, a proposta estética é mantida, mas a formal é um tanto distinta ao reconhecermos que a crítica social expressa em EEMC é menos velada. Em EEMC não se tem negação ou anulação de ideias, não há uma impessoalidade impressa como também não há um sujeito, mas “o” sujeito, aquele que está nos muitos, que não se apresenta a si mesmo, mas apresenta uma coletividade, muitos em muitos. Assim, também se engana o tipo de crítica que pensa a literatura independente do resto do universo, pois toda entidade só pode existir quando compreendida em sua relação com o mundo, aliás, nada existe no universo que não se envolva com todo o resto.

A aparência niilista que muitas vezes se atribui a muitos dos movimentos do modernismo, por exemplo, parece-nos uma proposta um tanto incoerente quando nos deparemos com a violência presente nas obras. Em Picasso, a violência em seus quadros é notadamente física, seja pela quebra das estruturas geométricas em seus olhares angulares, seja pelo formato das figuras planas em objetos esféricos, ou pelas silhuetas sugestivas que impregnam a obra com dureza de espírito e cólera, demonstrando toda a sua relação que há entre os sujeitos em si e seus mundos. Em Duchamp a violência se relaciona com o mundo fora da arte, é uma violência muito mais racional, a sua pintura e escultura estão sempre ligados a elementos da pureza corrompida e isso é dado não apenas pelo constructo da obra, mas também pela reflexão a partir dela.

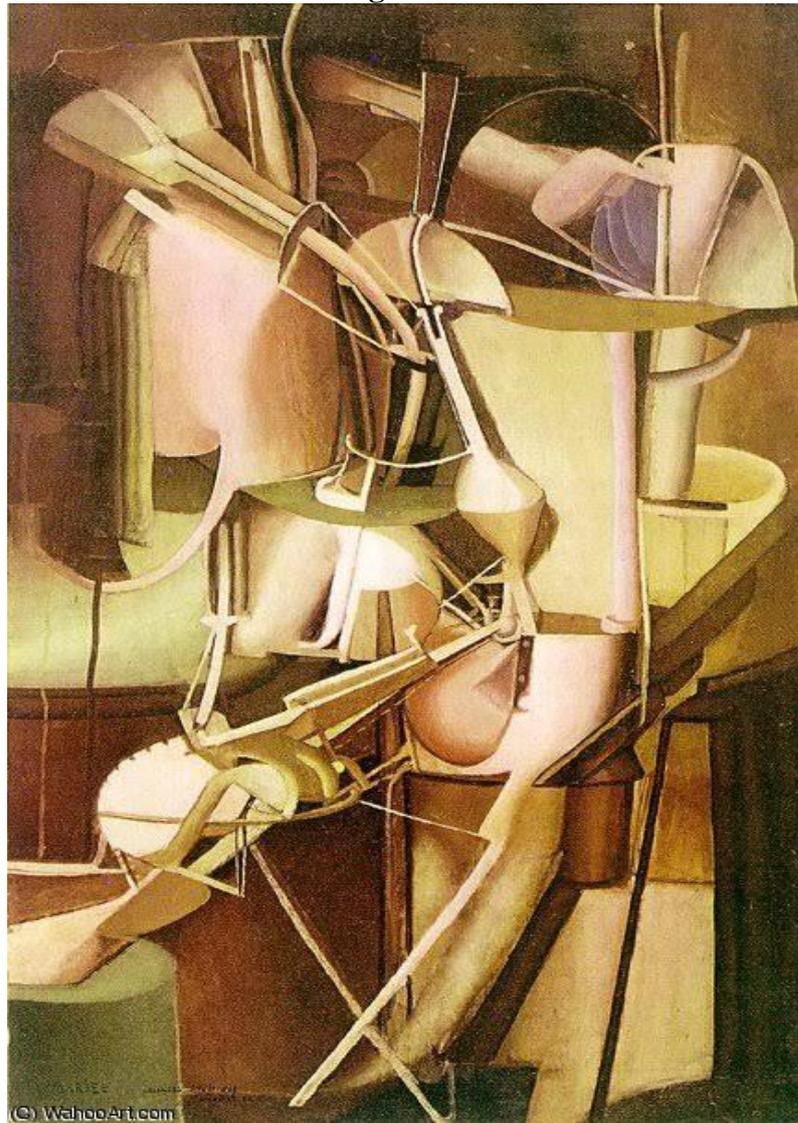
Estas relações estão sempre implicadas no mundo que cerca a vida e a vivência de seus autores. Observamos como Duchamp e Ruffato têm na arte uma maneira de contraverter o espírito burguês de suas épocas. Ruffato impõe em seu romance notas de cinismo da nossa sociedade, a hipocrisia que se vive camuflada pelos padrões sociais impostos pelo sistema capitalista em relação à sobrevivência da classe média-baixa e baixa. Já Duchamp quebra com o pudor em relação a aspectos ligados ao puritanismo, inclusive sexual, com quadros como o *Nu descendo a escada*, *A passagem da virgem à noiva* (1912), *Noiva* (1912) e o mais comentado de todos, *A noiva despida por seus celibatários* (1915). Os títulos dos quadros reforçam momentos da vida social do final do século XIX e início do XX, assim como a ebulição dos movimentos de emancipação feminina, esses movimentos ganharam força e

eclodiram com maior vigor uma década depois. Podemos observar nos quadros que fazem referência à noiva a quase total inexistência de qualquer indício ou sugestão da anatomia humana, quiçá de sua nudez ou qualquer impudicícia ou mácula da noiva e sua pureza, visto que a pureza da mulher daquela época era algo até então extremamente preservado e defendido, e que aos poucos se começa a questionar.

**Figura 3 - *A passagem da virgem à noiva***



(DUCHAMP, 1912)

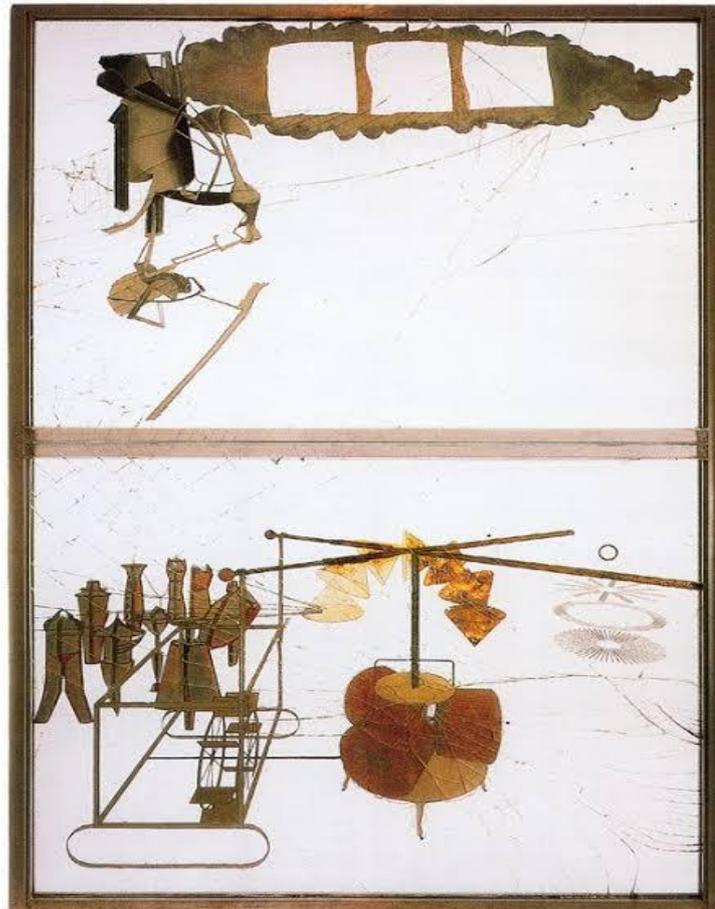
**Figura 4 – Noiva**

(DUCHAMP, 1912)

Nesses quadros, *A passagem da virgem à noiva* e *Noiva*, é possível buscar quaisquer relação do título com a obra, qualquer indício de figura humana, aspectos sugestivos da mulher, da pureza, da passagem de um estado a outro, mas o que visualmente percebemos é a mais pura organização de um sistema de figuras que mais parecem com o corpo interior, que exterior, a leitura desses quadros não pode ser dada pela impressão das figuras na tela, mas pelo que elas sugerem além da própria pintura, é preciso pensar para além da mera impressão e compreender que todo o processo passa por um repensar de ideias pré-estabelecidas, desconstruir a imagem que nos é dada e refazer nosso próprio entendimento das coisas.

Em *O Grande Vidro* ou *A noiva despida por seus celibatários*, a compreensão se torna ainda mais exigente. É preciso se fazer inferência em muitos planos, no vidro da parte inferior e no da parte superior, na relação que um tem com o outro e com o propósito do quadro e seu título, a noiva na parte superior e o seus celibatários na parte inferior, além disso, o quadro propõe não somente um momento, mas a execução de um ato, o de despir a noiva, o que releva a projeção e a sublimação do movimento. Enquanto em *Nu descendo a escada* Duchamp busca reproduzir o movimento na íntegra, em *O grande vidro*, o ato de despir está dado, a relação com a realização verbal é tão nítida que em *Nu descendo a escada* o verbo é usado no gerúndio, que sugere a continuação do ato, em *A noiva despida por seus celibatários* a ação verbal é dada no particípio, forma nominal que sugere o pretérito, o fato consumado.

**Figura 5 - *A noiva despida por seus celibatários/O grande vidro***



(DUCHAMP, 1915)<sup>27</sup>

<sup>27</sup> A figura é uma reprodução gráfica do quadro *O Grande Vidro* de Duchamp.

**Figura 6 - A noiva despida por seus celibatários/O grande vidro**

(DUCHAMP, 1915)<sup>28</sup>

Notamos que há em Duchamp uma evolução de sua obra que vai da preocupação estética do movimento e de sua representação artística na pintura a uma preocupação ainda maior com a máquina e as suas relações com o homem e suas experiências sociais. Ou seja, agora não é mais apenas uma preocupação com a representação maquínica do movimento, mas com a própria máquina e a forma como ela se impõe para os homens e seu convívio. Octávio Paz (2002) observa a criação plástica de Duchamp como algo puramente estético, com poucas referências ao mundo no entorno da arte, para ele a arte de Duchamp é pura “meditação sobre a pintura e o movimento”, sim, é inegável essa reflexão sobre a arte em si, mas também não se pode desconsiderar todo um caminho percorrido pelos mitos sociais e sua

<sup>28</sup> Fotografia do quadro em um museu.

desconstrução, como os mitos em torno da mulher, da máquina, do escândalo e da nudez; esses quadros a que nos referimos são bastante reveladores disso.

Na leitura de Paz, “nessas telas a figura humana desaparece de todo. Seu lugar não é ocupado por formas abstratas, mas por transmutações do ser humano em mecanismos delirantes.” (2002, p. 14), disso depreendemos a reflexão interior e a autoanálise que surge dessas pinturas, a crítica em direção aos dilemas humanos, a crítica à hipocrisia social, a relação com o socialmente intocável, seja a noiva, a virgem, o nu, percebemos que a ideia de niilismo para muitos artistas do Modernismo, a exemplo de Duchamp não se aplica muito bem. Essa arte tão comprometida surge como prenúncio do que enunciamos atualmente, um século depois, na literatura. A escrita em EEMC, que não parece em nada niilista, mesmo nas colagens de cardápios, listas telefônicas, de títulos de livros e profissões, também se apresenta como um disfarce para a crítica à nossa hipocrisia social, percebemos em suas entrelinhas como esta escrita se converte em cartografia simbólica da violência racional e a narrativa como um todo na ideia de uma coletividade desejante.

No que Octávio Paz descreve sobre a arte de Duchamp, de uma arte que só se interessa por uma beleza da indiferença, é possível notar que a indiferença é um princípio norteador de sua obra como saída do óbvio, a indiferença é também uma forma de aproximação, uma aproximação com as singularidades de tudo aquilo que se tem por trás de seus conteúdos manifestos, algo que para nós está muito próximo da proposta de Ruffato em EEMC. Assim como em Duchamp, Ruffato nos traz fragmentos remontados que criam um mosaico em que é possível perceber dentro da indiferença, ou através dela, um compromisso ético com as formas de vida e as relações que mantemos uns com os outros. Ou seja, no Brasil, sob essa estética do crédito da indiferença, tem-se na sociedade uma relação muito nítida com as formas de violência presente no cotidiano, seja uma crítica sobre a ideia de individualidade, seja do descrédito para com os mais pobres e, com isso, passamos do método plástico da pintura à literatura em um século de profusão artística e muito engajamento político e social, pois esse é o fundamento de toda arte.

A analogia entre as produções artísticas de Duchamp e Ruffato não é ao acaso. EEMC apresenta em seus fragmentos muitas características dos movimentos artísticos do início do século XX, aliás, essas características possuem um objetivo que é comum à arte moderna e que perdura até hoje. A linguagem do pincel no quadro parece sempre a serviço do

movimento ou do delírio, o jogo com as palavras e o movimento que a sua sonoridade embala são características muito pertinentes que levaram muitos artistas a produzir obras dentro dessa perspectiva. O procedimento linguístico e literário da metaironia, do jogo de palavras torna-se complexo quando a combinação entre as palavras deixa de ser apenas verbal e plástico e passa a ser também mental, assim o conteúdo, conseqüentemente, passa a dar maior ênfase àquilo que o estético propõe. A metaironia consiste justamente no gesto de negação da concepção de obra de arte, é a arte pela ideia, uma obra sem obra. O *Grande Vidro* é uma grande obra inacabada de Duchamp, uma dialética com o olhar. Desde o princípio Duchamp foi um pintor de ideias, um fascínio intelectual sobre a linguagem, considerava-a um instrumento perfeito para produzir significados e também para destruí-los. Entendia a metaironia como inerente ao próprio espírito das coisas, uma ironia que destrói sua própria negação e se afirma.

Duchamp não se interessava pela beleza que não fosse da "indiferença", uma beleza liberta da própria noção de beleza. Criou máquinas pictóricas sem vestígios humanos, mas, entretanto, seu funcionamento é mais sexual do que mecânico. Seus objetos, *ready-mades* puros passaram sem modificação de objetos de uso para "antiobras de arte", como objetos anônimos que o gesto do artista em acolhê-los os converte em obra de arte para a instituição artística o consagrar. Esse gesto em Duchamp dissolve a obra, é contradição, equivalente plástico ao jogo de palavras, destrói o significado, a sua ideia de valor, isso que o romance de Ruffato faz, ironiza a concepção de romance pelo próprio romance. O interesse de Duchamp e Ruffato parece ser não apenas plástico, mas, filosófico e político também. Duchamp, em verdade, segundo Paz, denuncia a superstição do ofício da arte, as obras são atos. Se na Arte a forma é primordial, produtora de significados, o *ready-made* se contrapõe ao retiniano, provocador de sensações, pela sua não-significação. É uma arma, se metamorfoseia em obra de arte e malogra o gesto que profana, se neutraliza, converte o gesto em obra. Duchamp, segundo Paz, transforma assim a crítica em mito e a negação da arte em afirmação. A sua obra inacabada *O Grande Vidro*, segundo Paz, é como uma derradeira palavra, mas, nunca a do fim, e diríamos, um poema como um ritual de ausências.

Temos, desse modo, ao mesmo tempo um procedimento que não é apenas artístico e plástico, porque toda arte é ideológica. Ao observarmos as produções de Duchamp revisitamos também um pouco da produção poética de sua época e percebemos como as técnicas utilizadas em cada forma artística tinham sempre o mesmo objetivo, construir as pontes de sentido que levam a um lugar comum, a metaironia, tão presente em Ruffato.

Alguns pontos reconhecidamente do trabalho de Duchamp, como também de outros artistas vanguardistas de seu tempo, não pretendiam ser óbvios ou reconhecidos pela falta de lucidez, mas imprimiam certa negação de sentido que dessacralizava, ironizava e caracterizava a crítica. A própria negação já é um movimento crítico, a busca do abstrato sem nenhuma referência aparentemente concreta constrói a ironia na obra. Vejamos essa passagem em que Paz reproduz a fala do próprio Duchamp e a influência da linguagem na produção de seu último quadro.

Imagina também um alfabeto de signos que denotem só os vocábulos chamados abstratos (“sem nenhuma referência concreta”) e conclui: “esse alfabeto não poderá ser utilizado, provavelmente, a não ser na escritura desse quadro” [o *Grande Vidro*]. (PAZ, 2002, p. 20).

O procedimento utilizado por Ruffato em EEMC na busca de textos aparentemente desconectos e conseqüentemente tidos como indiferentes, incompreensíveis e sem sentido é muito parecido com o procedimento pretendido por Duchamp, pois a maior parte de seus *ready-mades* são objetos que não carregam consigo cargas semânticas em um uso incomum, ou seja, são objetos que saem do seu estado anterior e passam ao *status* de “antiobras de arte” como *Em antecipação do Braço Partido — Pá para neve* (1915), seu primeiro *ready-made* americano, e o mais famoso deles, *Fonte* (1917), alguns desses objetos passam de uma condição a outra sem nenhuma alteração física. Duchamp costumava nomear as suas obras de “coisas”, ele acreditava que essa nomenclatura mantinha a devida distância em relação à sua própria obra, uma condição essencial para se manter o desejo de uma total liberdade individual.

**Figura 7 - *Pá para neve***

(DUCHAMP, 1915)

Da mesma maneira, Ruffato também transpõe objetos textuais em seu estado anterior, seja de carta, lista de compras, de livros, agenda telefônica, cardápio, dentre outros objetos textuais e não literários para dentro da narrativa literária levando ao questionamento da condição pela qual aqueles objetivos emergiram de uma condição à outra, podendo remeter ao mesmo procedimento que Duchamp de “antiobra”, mas agora, literária. Ao que tudo indica em Ruffato e em Duchamp a forma se diferencia do procedimento. Enquanto Duchamp busca esvaziar os objetos de historicidade, com certa pretensão de arrancar o significado do significante, Ruffato usa os objetos/textos de forma a esvaziá-los apenas da individualidade que eles carregariam fora da forma literária, mas estes continuam cheios de significados e de personalidade, diferente da forma utilizada por Duchamp. No que concerne ao nosso entendimento, entre Duchamp e Ruffato, ambos não pretendem anular o objeto em si, mas

ressignificá-lo, Ruffato é para nós, nesse sentido, pós-duchampiano. Os *ready-made-texto* de Ruffato parecem à primeira vista puros, mas estão completamente contaminados em seus contextos, pois esses textos, lidos fora da obra se comportam dentro do seu *status quo*, e dentro da obra eles são ressignificados tornando-se carregados da historicidade que o romance propõe sobre a vida e seus muitos desdobramentos, sobre as relações implicadas nela, pontualmente daqueles que se encontram à margem nos grandes centros urbanos brasileiros, mas também na vida fora deles. Enquanto que em Duchamp o *ready-made* é um significante na busca de abolir todo significado e refazer-se, em Ruffato os objetos se predem aos velhos significados na busca de incidir sobre eles novos olhares.

Para tanto, há de se fazer uma distinção essencial entre o propósito do *ready-made* de Duchamp e o propósito de Ruffato em EEMC. O *ready-made* de Duchamp pretende para si uma neutralidade de significação, sua não significação se projeta como indiferença desconstrutora da noção de arte que se replica na recepção, o que significa dizer que a indiferença está antes na recepção, a obra passa “indiferente” ao receptor, mas este não consegue manter a indiferença àquela sem que se queira atribuir-lhe significados que outrora se mantinha. A postura de Duchamp é altamente engajada, o autor não é indiferente, “indiferente” é a obra quanto à noção de arte, a crítica da própria arte, do fazer artístico, em relação ao conceito de Belo, do gosto, do formoso, do feio, do agradável ou do repulsivo, conforme nos aponta Paz: “Desalojado, fora de seu contexto original – a utilidade, a propaganda ou o adorno – o *ready-made* perde bruscamente todo significado e se transforma em um objeto vazio, em coisa, em bruto.” (PAZ, 2002, p. 23). Sim, o objeto artístico em si, nesse momento, passa-se por coisa bruta no intuito de despertar, visto que o *ready-made* não discute o valor do gosto, mas o valor de obra, o questionamento não é a respeito da estética do Belo, mas um valor contra o que se chama de valioso na produção de um objeto, de fato, outras formas de se relacionar com aquela arte, como também de trabalhar com suas transformações.

Já o *ready-made-texto* em EEMC não tende à neutralidade ou esvaziamento de significação, o que consiste nele em relação à arte literária é a ressignificação a partir de um novo procedimento, de um ponto de vista a ser observado, de uma literatura que pretende ressignificar não apenas a própria arte, mas a forma que ela pode ressignificar nossos conceitos e relações humanas. Uma arte que propõe uma releitura sobre seus próprios conceitos e uma releitura social sobre seus próprios (pré)conceitos, sobre a visão que se tem

dos menos favorecidos da sociedade brasileira e de tudo o que foi relegado a essa grande parcela da população, o descaso, o abandono, a indiferença e, em especial, a figura desenhada para o imaginário coletivo sobre o marginalizado social como signo sobre o qual deva recair o desprezo pelo que é nocivo para a sociedade.

Enquanto em Duchamp tem-se um interesse quase que puramente plástico, do efeito da “antiobra” pela arte, em Ruffato tem-se um interesse político-social maior que o puramente plástico, um servindo de mote para o outro, a arte como mote para interpretarmos a vida. Octávio Paz em sua leitura e crítica duchampiana, em relação ao valor artístico, avalia dois momentos do *ready-made*: no primeiro, tem-se a crítica do gosto, ao objeto plástico, à estética do Belo; no segundo, um ataque à noção de obra de arte. Ambos nos interessam para entendermos o propósito de nossa empreitada, ou seja, a crítica ao gosto pelo abuso que se faz ao convencionalismo na arte, o convencionalismo do belo, do aceitável, a ironia às formas de narrar a vida, de denunciar os modos de violência, discriminação e racismo como práticas institucionais, históricas, culturais entre os sujeitos dentro de uma sociedade que frequentemente elege grupos e etnias em detrimento de outros, e suas disparidades que se desenvolvem ao longo do tempo. Em EEMC percebemos – pelo mesmo procedimento utilizado no *ready-made* – um ataque à noção de arte, no caso, literatura. No tocante à significação, diríamos que ao invés de a-significante como no *ready-made* de Duchamp que busca pelo esvaziamento total de significados e conteúdos, EEMC faz a via inversa, buscando o preenchimento do significado pela carga do conteúdo social impresso na forma do romance e alerta sobre uma demanda social que sofre de alvo da insignificância, a ironia e a inovação de Ruffato reside no aproveitamento do método do *ready-made* duchampiano, mas não na repetição do mesmo.

EEMC surge no cenário artístico-literário do novo século não apenas para suscitar uma nova crise do fazer artístico, ou da representação como em Duchamp, ou sobre a teoria do romance, mas o conjunto de todos eles. Ruffato nos leva a depreender uma arte que se volta para fora dela mesma ao mesmo tempo em que olha para si e descortina um leque de possibilidades que o mundo artístico deve considerar como compromisso do homem e da arte para consigo mesmos. A arte como criação puramente humana pode e deve envolver-se no seio da sociedade da qual faz parte, seja para reafirmar-se enquanto tal, seja para manifestar uma visão de mundo a respeito do que se vive fora da arte, na vida.

Por isso, pensamos na proposta da pureza estética de Duchamp que nos faz passar da adoração do objeto ao gesto, gesto único e não repetido, uma pausa do artista naquele momento único, o *ready-made* foi produzido pouquíssimas vezes para que a frequência e a repetição não levasse ao gosto e conseqüentemente chegasse novamente ao conceito do belo. Além de evitar esse conceito intrinsecamente ligado ao conceito de arte, em seus primórdios, era preciso para Duchamp implicar no desinteresse desse gesto para torná-lo único, no acaso do objeto, como se a escolha do objeto não fosse uma escolha, que esse objeto não tivesse sido condicionado por nada, por nenhum ponto de vista.

O conhecimento é um processo mecânico que anula a distância entre os objetos do conhecimento, as obras de arte em si já carregam consigo uma “aura” particular que vive da distância a certos objetos, mas próximas do conhecimento. Por mais avulsa que possa ser a escolha do objeto, uma escolha nunca é desvinculada de um propósito e potencialmente de um ponto de vista, de um julgamento. Toda escolha é regida por um juízo de valor e está condicionada por um gosto, um olhar, um direcionamento. A experiência humana está condicionada pelo olhar que se tem das coisas, e cada olhar nos leva a uma escolha. Assim a escolha, a nossa maneira de agir é sempre condicionada por um ponto de vista, cada um de nós possui a liberdade inalienável de agir conforme nossas percepções do mundo e cada escolha envolve um compromisso, um engajamento consigo mesmo e com o outro. Infelizmente, a pretensão da recusa da escolha muitas vezes associada ao *ready-made* duchampiano beira a utopia.

Em EEMC temos justamente o contrário do que acontece no *ready-made* duchampiano quanto à pretensão de uma escolha não condicionada. Ruffato cuida muito bem em marcar as escolhas dos objetos textuais que compõem o mosaico do romance, o seu *ready-made* é totalmente condicionado por um ponto de vista, uma forma que o romance se propõe a evidenciar. Tanto é que EEMC desencadeia a pentalogia *Inferno provisório*, a qual também é composta por fragmentos em cada um dos cinco volumes, mas os fragmentos desta coletânea são fragmentos puramente narrativos, sem recortes ou colagens, sem *ready-made*. Ruffato limita esse método que conversa com *ready-made* duchampiano a um único exemplar, EEMC, sem repetições em outros romances, sem adoração do objeto o que chama nossa atenção ainda mais para a forma, para o propósito de suas escolhas e não somente para o objeto estético em si.

Como Ruffato não limita o método fragmentário a um único objeto e mantém a forma do romance anterior nos demais exemplares de *Inferno Provisório*, entendemos que o que se quer fixar, para além da estética artística, é o questionamento da arte, a reflexão sobre uma narrativa que questiona não somente os valores da arte e da estética romanesca, mas acima de tudo a visão de mundo na arte. Qual o motivo de se escrever uma narrativa com características tão díspares e de difícil classificação em qualquer gênero literário? Esse motivo, mais que estético, expõe uma das faces mais interessantes da arte, a irreverência, a crítica ao homem, às formas de vida por ele engendradas na sociedade, por isso o romance, aberto e receptivo às mais variadas estruturas, formas e métodos.

Enquanto Duchamp escolhia objetos para o *ready-made* pelo menor interesse possível, para que se fosse esvaziado de total significado, Ruffato parece escolher seus *ready-mades* literários muito interessadamente para que se carregue o máximo de significados possíveis. Vejamos a seguir um dos fragmentos de EEMC aparentemente sem nenhum propósito, totalmente desconexo do fragmento anterior e do subsequente a ele, por isso, optamos por fazer uma colagem da passagem do livro ao invés de reproduzi-la de forma digitada para que possamos perceber a escolha do objeto-texto como um *ready-made* literário.

Figura 8 – Eles eram muitos cavalos

R — Bom, então...

N — É... fala pra ele que... que tudo bem...

R — Bom, então espera aqui que eu vou lá tentar... acertar... o negó... quer dizer... a coisa... o... a...

#### 54. Diploma

IGREJA DO EVANGELHO QUADRANGULAR  
Cruzada Nacional de Evangelização

Certifico que *Paulo Roberto Ernesto*, nascido em 4 de fevereiro de 1951, após haver testemunhado sua fé em Nosso Senhor Jesus Cristo foi batizado de conformidade com os ensinamentos da Palavra de Deus (Marcos 16:15-16; Atos 2:38).

São Paulo, 8 de março de 1978

*Pastor Neemias Santoro da Silva*  
Ministro Oficiante

#### 55. Via internet

Estou te falando, cara, vinte e cinco!, vinte e cinco só através da internet, nos chats e ICQ. E olha que eu não sacaneio não, vou logo avisando: sou baixinho, gordinho, míope... mas muito viril! E sem Viagra! Faço de tudo na cama... Bom, aí eu tasco poesia. Vinicius de Moraes é infalível. Mas se precisar, uso golpe baixo. Comprei num sebo as obras completas do J. G. de Araújo Jorge... E, se a fulaninha é dessas mais... intelectualizadas... Byron! Você sabe... aquela conversinha... no fundo no fundo as mulheres só querem ser bem comidas por alguém carinhoso, romântico... Mas que não seja boiola! Porque hoje em dia se o cara é român-

O fragmento em questão, **54. Diploma** é a reprodução de um certificado de batismo, enquanto o anterior chama-se Tetrólogo, que, como o próprio título indica, é uma conversa entre quatro pessoas, um diálogo sem nenhuma contextualização ou interferência de narrador muito próprio da função fática da linguagem, enquanto o fragmento posterior, **55. Via internet**, vai de encontro com a temática abordada no “Diploma”. Esses fragmentos estão muito próximos do *ready-made* duchampiano, tanto pela técnica da escolha aleatória, quanto pela estética do fragmento, pensamos EEMC sob essa ótica como um *continuum* do *ready-made*, é um dos melhores representantes, da anti-tradição posta pela arte duchampiana.

Seja pela linguagem utilizada, seja especialmente pela forma pragmática que esses fragmentos apresentam, o fragmento 54 evidencia com maior ênfase os seus protagonistas e suas vivências em relação à religiosidade nas muitas igrejas e suas pregações de dias melhores, sedentos pela redenção da alma, visto que em vida seu “julgo” é sofridamente pesado pelas inúmeras condições de precariedade passadas, esse povo guarda em seu íntimo garantias de uma vida transcendental que supera a atual condição e tem oficializado em documentos, como o certificado 54, a prova de sua salvação e libertação do sofrimento desta vida.

É importante salientar que a visão do conteúdo posta aqui não se trata de uma maneira de darmos indicações sobre processos subjetivos e /ou psicológicos fortuitos que venham a acometer o leitor, estamos falando sobre tendências sociais estabilizadas em discursos pré-estabelecidos sob o mecanismo da enunciação ativa do discurso em um processo que se situa não em um indivíduo, mas na sociedade que o associa a elementos próprios e socialmente pertinentes e constantes que, por consequência, têm seus fundamentos estabelecidos na realidade de dada comunidade. Esse é um dos pontos mais relevantes tanto da obra de Duchamp quanto da de Ruffato, o efeito que a sua arte produz na recepção dela pelo seu público dentro das comunidades sociais atingidas por essas formas artísticas. Efeitos de que trata a análise do discurso de Bakhtin sobre a enunciação produzida por outrem quando contextualizada no discurso.

Naturalmente, há diferenças essenciais entre a recepção ativa da enunciação de outrem e sua transmissão no interior de um contexto. É conveniente levar isso em conta. Toda transmissão, particularmente sob forma escrita, tem seu fim específico: narrativa, processos legais, polêmica científica, etc. Além disso, a transmissão leva em conta uma terceira pessoa - a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. Essa orientação para uma

terceira pessoa é de primordial importância: ela reforça a influência das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso. (BAKHTIN, 1981, p. 110).

Evidenciamos aqui a segunda pessoa no caso do texto literário, a *persona*(gem) produtora do discurso, a qual vemos atrelada a terceira e a primeira através do uso social da linguagem e dos temas presentes nesses discursos pelo conteúdo de suas palavras que refletem suas vivências e relações com o outro, são as experiências e o uso pragmático da língua que nos relacionam e nos identificam enquanto comunidade. Por motivos como estes, presentes em toda a narrativa de EEMC, entendemos a proposta de Ruffato como um *ready-made* em prosa romanesca com peculiaridades e características próprias em estrutura e forma.

Enquanto o *ready-made* de Duchamp tem esse caráter muitas vezes atrelado de forma equivocada à inutilidade, do objeto desinteressado, cuja técnica era a própria ausência de técnica e o principal critério de escolha do objeto beirava ao niilismo, tornando-se uma dupla negação, nem natural, nem produzido com uma técnica reconhecidamente artística, no *ready-made* de Ruffato a escolha é propositalmente feita com objetivos específicos, apesar de operar sob certa ótica que também beira uma aparência niilista, ou seja, de deslocar um objeto/texto de seu lugar social para outro sem uma lógica aparente. Mas os objetivos que perfazem a forma composicional da narrativa de Ruffato dão a peculiaridade necessária para sua originalidade, Ruffato inova tanto o gênero romanesco quanto o estilo, digamos, dadaísta que o *ready-made* carrega ao unir a ambos em um mesmo estímulo criador. Exemplo de sua originalidade e inovação são as estratégias criadas dentro do texto do romance do princípio ao fim, desde os primeiros fragmentos, **1. Cabeçalho**, **2. O tempo**, **3. Hagilogia** que remetem ao início de um dia, 09 de maio de 2000, especificamente e o seu término, **68. Cardápio** que pode ser uma referência ao jantar, seguido de uma página em preto que pode indicar o apagar das luzes e por fim um diálogo entre um casal no meio da madrugada.

Os objetos-textos propositalmente escolhidos para indicar o possível início e fim de um dia no romance são ao mesmo tempo as estruturas que deslocam a experiência da literatura para uma experiência artístico-textual de outra natureza, mesclando textos próprios do cotidiano, textos jornalísticos, textos com funções da linguagem diversas, alternando não apenas o composto artístico e literário como também a própria experiência textual. Usados para ressignificar a narrativa, os fragmentos do romance EEMC são colados aleatoriamente, ou seja, sem ordem aparente, mas com firme propósito de estabelecer conexões lógico-

semânticas em favor de uma unidade conceitual presente nas sociedades modernas da atualidade. Enquanto Duchamp busca preservar essa falsa aparência niilista em seus *ready-mades*, Ruffato faz questão de conferir significado a cada fragmento, a cada objeto-texto, de maneira que EEMC apresenta-se como *ready-made* ao seu próprio modo e não se anula em si mesmo, não para nele mesmo, pelo contrário, dá origem a outros romances e desencadeia histórias, *Inferno Provisório* funciona como a ramificação dos fragmentos de EEMC, este por sua vez e singularidade ímpar, rizomático que é, aberto e polifônico, expande suas candeias para muitos olhares sobre uma temática tão comentada, no entanto, nunca com a devida moção, com a devida sensibilidade com que Ruffato aborda a vida das multidões, dos muitos desafortunados do Brasil.

Concordamos com a alusão de Paz em relação ao ponto de vista apontado por Apollinaire sobre a obra de Duchamp, no sentido de que a obra é o resultado da interação do objeto (no caso de nosso *corpus* de análise, EEMC) com o seu público. A arte vai além de suas próprias instituições, além da pura adoração e coleção, no caso dessas peças artísticas de Duchamp e Ruffato, assim como em Mallarmé e no próprio Apollinaire a arte se encarna na vida. A literatura em EEMC, por sua vez, é uma experiência que pretende conciliar arte e vida, obra e leitor. Melhor que nossa explanação é a que Paz nos expõe sobre esse tipo de produção:

Arte fundida à vida é arte socializada, não arte social nem socialista e ainda menos atividade dedicada à produção de belos objetos ou simplesmente decorativos. Arte fundida à vida quer dizer poema de Mallarmé ou romance de Joyce: a arte mais difícil. Uma arte que *obriga* o espectador e o leitor a converter-se em um artista e em um poeta. (PAZ, 2002, p. 61 – itálico do autor).

Essas manifestações artísticas são tão políticas quanto uma tomada de partido de forte personalidade quando se declaram irônicas e críticas delas mesmas, de seus institutos e da própria sociedade que a cerca, por isso arte socializada. Se concordamos com Lukács sobre a ética subjetiva criadora como princípio unificador do gênero, entendemos que a ironia é mesmo “o penhor da objetividade épica no romance” (LUKÁCS, 2000, p. 221), ou seja, só podemos reconstruir a imanência do sentido do mundo objetivo caso a subjetividade se volte

sobre ela mesma e se autoanule. Na arte, assim como na literatura, essa subjetividade-objetiva compõe um todo na obra concreta em seu duplo caráter:

Refere-se ela sobretudo à configuração reflexiva do destino que cabe ao ideal da vida, à efetividade dessa relação com o destino e à consideração valorativa de sua realidade. Essa reflexão torna-se novamente, contudo, um objeto de reflexão: ela própria é meramente um ideal, algo subjetivo, meramente postulativo; também ela se defronta com um destino numa realidade que lhe é estranha, destino este que, *dessa vez puramente refletido e restrito ao narrador*, tem de ser *configurado*. (LUKÁCS, 2000, p. 221 – itálicos do tradutor).

Nessa passagem Lukács refere-se à ironia como algo que restitui o processo mesmo de formação da narrativa para rematar o que ele chama de forma composicional, a qual se encontra atrelada diretamente à contingência de mundo passado pelo crivo do narrador de sua configuração subjetiva a significados objetivos e arquitetônicos das partes no romance. Segundo Paz, artistas como Duchamp, Joyce e Kafka criaram a ironia moderna do século XX, esta ironia se revela por ser a crítica da crítica, assim também vemos EEMC fechar o ciclo do século XX e abrir o século XXI com a crítica do romance, EEMC é um romance contemporâneo e totalmente coerente com a proposta de seu século com sua ironia e crítica de si mesmo, assim como o *Grande Vidro* esteve na fronteira de um outro mundo, EEMC apresenta-se para nós também como um divisor de águas na literatura, discipulado no exemplo de *Dom Quixote*, uma novela épica que criticava a épica, EEMC é o romance que ironiza a própria noção de romance. A ironia reside nessa ideia de obra total, no fato de perpetuar a tradição do romance e simultaneamente romper com ele.

A semelhança colocada por Paz entre Duchamp e Mallarmé estaria também para o *ready-made* e EEMC, em virtude de que essas análises provêm tanto de preocupações intelectuais quanto de seus radicalismos estéticos. Os temas abordados nessas criações baseiam-se especialmente na crítica, na crítica que destrói e constrói o objeto. Não obstante, as semelhanças que vão da poesia de Mallarmé até o dadaísmo e nos chegam à contemporaneidade através de EEMC nos são ainda mais próximas e evidentes, por se tratarem de literatura, da arte da ordem das palavras, no entanto, em nosso caso seria demasiado medíocre esse tipo de análise, da literatura pela própria literatura, em que a

comparação pouco nos teria a oferecer em detrimento de quando podemos saltar de uma forma artística para outra, então é que percebemos a verdadeira ordem intelectual da ideia dessas produções e percebemos ainda com maior clareza suas formas.

No entanto, é mister salientar que a semelhança entre a poesia Mallarmé e a literatura de Ruffato possuem ironias estéticas também muito próximas, mas não a mesma proposta temática quando se trata do objeto em si, o que é o caso tanto em Ruffato quanto em Duchamp, neles o que se observa é a pura e crua retirada do objeto de seu contingente habitual para outro em outro plano sugerindo naturalidade na própria mudança, uma transmutação mecânica tomada como natural de seu uso habitual para o uso artístico, esse é o *ready-made*, algo que não acontece exatamente na poesia de Mallarmé. Não obstante a isso, observamos que *O grande vidro*, *Un coup de dés* e EEMC são produções artísticas abertas e propensas ao inacabamento, elas alertam-nos sobre a pluralidade de leituras possíveis como também de interpretações cabíveis. Estas produções evocam para si provocações que seus espaços abertos e inacabamentos permitem, o vazio de seus espaços é permissivo e está em constante movimento, reflexo de vida e, como diria Paz, elas são locais nos quais nos vemos, pois jamais vemos obras como estas sem vermos a nós mesmos.

Mas, deixemos entrever a propósito da semelhança, também o seu contrário, especialmente no tocante à forma, em que se pode particularizar os propósitos de cada artista sobre a sua relação com espectador. Enquanto para Duchamp ser popular e assimilado não é basicamente uma preferência de seus aspectos artísticos, ressaltamos em Ruffato uma percepção diversa, não que defendamos um valor mais ou menos popular para cada um deles, todavia a percepção que ambos têm do espectador parece-nos bastante distante, visto que Duchamp mostra-se indiferente ao quesito popularidade e Ruffato fala diretamente com e das camadas mais populares, obviamente que isso não faz de seu romance uma produção popular, nem traz para si qualquer popularidade dentre nenhuma categoria social ou artística, mas essa característica o aproxima de uma sensibilidade cultural e antropológica maior, devido sua temática especialmente tomada pelas aflições das camadas mais populares da sociedade, enquanto que em Duchamp ela parece afastar-se.

Destarte, entendemos que o objeto artístico desperta em nós não só uma visão imediata dele mesmo, mas também os julgamentos de uma ideia que lhe está subjacente em seus conteúdos, por isso que os meios expressivos utilizados são de tamanha importância para uma

adequação recíproca de seus elementos. Julgar como romance uma produção artística com expressões próximas da poesia e da pintura serviu como estratégia fundamental para evidenciar o conteúdo da metaironia de sua forma. Enquanto Duchamp buscava, como estratégia, crítica à arte próxima do niilismo, Ruffato diferencia-se por utilizar-se de uma estética oposta ao niilismo. Entre esses artistas o projeto com relação à produção estética é realmente semelhante, mas a forma que perfaz o todo artístico, a ideia que envolve o espírito da obra, não. Contudo, os *ready-mades* de Duchamp e de Ruffato materializam-se para nós em crítica tanto do gosto quanto do objeto e foi em Paz que encontramos tal ilação bastante lúcida para nossa análise.

As diferenças de ideias entre o *ready-made* duchampiano e o ruffatiano são devidas ao fato das intenções subjacentes à obra de cada autor, ou seja, entre o que o autor “quis dizer” e o que a obra “diz”, entre elas há um fosso escuro, para Paz essa distância é realmente a obra concretizada. Como se trata de duas produções de campos artísticos diferentes, é bem possível que as intenções subjacentes às obras sejam díspares, muito menos evidentes na pintura que na literatura, nas artes do “dizer”, pela própria aparelhagem da escrita, introduzir no leitor um ponto de vista determinado, ou melhor, induzi-lo a um ponto de vista pode ser mais ardil, o que obviamente não chega a anular a máxima de Paz de que “Uma obra é uma máquina de significar” (PAZ, 2002, p. 61), e é, pois a cada leitura lhe é acrescentada muitas outras possibilidades, outras expectativas, se possível fosse escrever-se-ia conjuntamente ao autor para dar o devido mérito ao espectador como contribuinte da ideia. Essa ideia além de plural é também subjetiva, justamente pelas possibilidades de contribuição externa.

Segundo Paz, a arte e a poesia moderna nos permitiram novos olhares sobre si desde quando se inseriu a subjetividade na ordem da objetividade, pela possibilidade de relativização da natureza das coisas. Para ele, a característica da ironia introduzida pelos artistas modernos em suas obras tem sido tanto benéfica quanto maléfica para a arte e para a literatura do Ocidente. Concordamos que a ironia é, sim, benéfica e maléfica sempre, no caso da arte e na literatura especialmente, mas a ironia é mais benéfica que maléfica, pois alerta para que pontos de vista não suscitados antes ou que sucumbiram às margens do senso comum sejam postos em questão.

Abordamos o fator da ironia em EEMC a partir de uma subjetividade bastante objetiva que, nesse caso especificamente, não se sobrepõe à objetividade como sugere Paz, mas é sua

colaboradora. Ao passo que Paz vê na ironia uma espécie de subterfúgio da oposição e da negação romântica como eixo da arte moderna, vemos hoje, a partir dessa leitura de EEMC, que a ironia é mais que subterfúgio, ela é concisão crítica da arte contemporânea e da literatura, mesmo que isso não signifique uma nova Era na literatura, mas com certeza é uma mudança no seu eixo, quando a literatura abandona a “pura subjetividade” e a utiliza como propulsora da sua crítica, como ironia necessária em vista da objetividade da produção literária. Em EEMC a subjetividade dada pelo *ready-made* é fundamentalmente objetiva, um paradoxo por ser irônica e crítica.

#### **4.2 Ready-made-texto**

Admitir o movimento livre do pensamento, revolucionar a estrutura narrativa e dar vazão à linguagem ordinária do coloquialismo, que busca a essência mesma dos impulsos da alma, do espírito, Luís Ruffato faz de EEMC o que podemos chamar de um grito extremado de liberdade. Romance urbano, experimentalista, relato da cidade, as várias formas para se designar o livro de Ruffato são todas mais ou menos acertadas, mas EEMC faz parte fundamentalmente do triunfo artístico de seu autor e de uma categoria de obras contemporâneas cujo nascimento é, assim como foi na arte modernista de vanguarda, um libertar-se das amarras do absoluto, do uniforme, do previsível.

A arte modernista e suas vanguardas foram influenciadas e influenciadoras em sua época. Numa tentativa de conceber o mundo de novas maneiras no começo de um novo século, a literatura e outras artes têm buscado, nos últimos tempos, expressar a condição do homem em sua contemporaneidade, mundo no qual não cabem mais simples comparações, em que todas as relações são complexas e fragmentadas, no qual não existe qualquer coisa que possa ser chamada de abstrata, que esteja isolada do todo, que seja meramente aparente, pois a vida em sua aparência revela um mundo possível, a aparência sem a vida seria impossível e a aparência sem a vida e a realidade concreta em seus eventos seria nada. Especialmente hoje, no século XXI, em que o menor presságio emerge ao fato, a natureza de uma realidade indiscutível como evento concreto reflete-se na vida e nas ações do ser, porque não existe nada no universo que não se envolva com todo o resto. E, entendendo, pois, que a literatura funciona como um evento, como uma entidade concreta dessa nossa realidade, esse

evento como outros instrumentos do convívio humano compreende um complexo ciclo de relações dentro de dado universo de coisas a partir da manipulação de pontos de vistas que surgem para corroborar o processo de compreensão e elaboração de sentidos, os quais variam na medida em que variam suas formas e todo o seu entorno.

Essa relação em convívio do mundo da arte e o mundo da vida permite a percepção extraordinária da relação entre poesia e as outras mídias. Também podemos concernir sobre a imbricação do texto romanesco e a singularidade dessas ligações com as outras artes e mídias conforme nos indica Justino (2014) no comentário sobre a poesia concreta e João Cabral, “o Concretismo pode ser definido como uma poética das relações tanto da poesia com a música quanto pela consciência crítica do espaço limítrofe da página no poema impresso [...]” (JUSTINO, 2014, p. 205), por isso, julgamos tão importante ressaltar a experiência trazida por EEMC para o romance, visto que o plástico-poético já se disseminava entre nós, agora vemos uma evolução do conceito da composição do plástico-romanesco. Ainda conforme Justino, o processo semiótico que envolve um texto vai muito além da pura superfície do legível, a relação está em suas bordas e práticas sociais, culturais, ideológicas, de afeto e de subjetividades. O diálogo que compreendemos entre EEMC e o *ready-made* remete a uma pesquisa crítico-literária que dialoga com a pintura cubista em particular, cujos objetos estão além do puramente literário, ensejando a extensão ao plástico e também ao crítico social. O diálogo entre as artes é algo sempre possível, o cinema, por exemplo, engendra muitas formas da literatura, da poesia e da pintura.

Sypher (1980) comenta sobre a possibilidade de existir um evento isolado que negasse as relações entre as coisas no universo, desafiando, inclusive a lógica newtoniana de tempo e espaço a partir da utilização da velocidade da luz na observação de um rolo de filme de cinema em que o olho humano fosse capaz de ver o rolo como quadros separados mesmo na sucessão fílmica. Ao invés de estenderem-se no tempo e no espaço, os quadros seriam vistos simultaneamente, numa configuração estática. Expostos dessa maneira, os eventos seriam absorvidos todos num único lance de olhar em que:

[...] a sequência dos episódios do filme não seria uma trama que iria se desenvolvendo no tempo ou através da causa e efeito, mas seria um certo padrão de relações que lá estariam como um dado, *a priori*. Mas para qualquer olho incapaz de absorver a situação total com a velocidade da luz, os vários eventos emergirão no tempo e no espaço, com movimento, de acordo com a velocidade de projeção dos quadros. Em ambos os extremos da

escalada do movimento, este deixa de existir; e o tempo do desenvolvimento desses eventos é uma ilusão criada pela velocidade com que o rolo é passado.

Além disso, a configuração total não teria significado separado dos quadros individuais, cada um dos quais é um evento no qual todos os outros eventos estão envolvidos. (SYPHER, 1980, p. 202 – itálico do autor)

Essa suposição de Sypher seria melhor compreendida quando entendemos que não é apenas uma questão da elaboração de um significado, mas do próprio sentido de existir. A ausência total de relação faz com que o sentido se esvaneça e a percepção da configuração geral da qual os quadros (fragmentos do filme) ou eventos individuais são compostos transformem-se em mera abstração, algo que vai totalmente em direção contrária do que o próprio Sypher pensa sobre arte abstrata ao citar uma fala de Picasso, para ele (1956, apud SYPHER, 1980, p. 198): “Não existe uma coisa chamada arte abstrata. Precisa-se sempre começar com alguma coisa. Depois, pode-se remover todos os vestígios da realidade.”, como também para Sypher, a questão está no significado das coisas, estejam elas separadas em quadros individuais ou dentro de um todo abstrato, pois em qualquer uma das hipóteses a marca indelével do objeto permanecerá, mesmo quando não mais discernível.

Para nós a questão é um pouco mais complexa, pois, em primeiro lugar, o entendimento não parte, ou não deveria partir da significação, mas sim, da apreensão de sentidos que independe da organização e dimensão dos eventos (sejam eles quadros, fragmentos de uma película fílmica ou um romance) porque tudo que existe se relaciona com algo, mesmo aquilo que se considera uma abstração é também uma concretude a partir do momento que passa a existir. Assim é que compreendemos e consideramos os eventos desta realidade que é múltipla mesmo em uma simultaneidade. Em segundo lugar, cada posicionamento, cada evento, cada ato, cada escolha é única e também múltipla, porque mesmo que a experiência seja individualmente singular, ela nunca surge do nada, ela surge sempre como resultado do entrelaçamento de outras experiências. Toda escolha carrega consigo a responsabilidade de disseminar seus reflexos, o ato em si já é uma escolha.

Conforme explanamos em outros capítulos, Bakhtin (1993) se dispõe a respeito da capacidade do ser em assumir responsabilidades e obrigar-se a elas, uma obrigação que não surge como um aprisionamento do ser, mas como uma possibilidade de escolher sobre as coisas e os objetos, uma resposta que está diretamente envolvida com o ato de liberdade. Bakhtin fala necessariamente sobre a responsabilidade/respondibilidade do sujeito sobre um

ato realizável como evento único do Ser, ou seja, uma ação individualmente responsável e única, um evento. O termo usado por Bakhtin é *postupok* que, segundo nota da edição, refere-se a uma ação que “eu mesmo escolho realizar”, “meu próprio ato ou ação intencionalmente realizada por mim”, a ação corresponde a um ato que só acontece de uma única maneira de forma única e unitária.

Então, um ato como todo um processo do Ser não pode jamais encontrar-se em separação de suas bases existenciais, o seu conteúdo e a sua concretização. Isso quer dizer que o ato, o evento em si, possui uma dupla responsabilidade – pelo seu conteúdo e pelo seu ser, uma atitude que a crítica deveria assumir como ética e, como coloca Bakhtin, como responsabilidade moral. A responsabilidade moral deve entrar em comunhão com a responsabilidade especial (o seu conteúdo) como um momento constituinte. “Esse é o único meio pelo qual a pernicioso divisão e não interpenetração entre cultura e vida poderia ser superada” (BAKHTIN, 1993, p. 20).

Para Bakhtin, cada pensamento juntamente com seu conteúdo é um ato ou uma ação que o ser realiza de forma individual e responsável. Tornar o pensamento e as suas formas de abstrações em um evento, um ato do ser, é mais uma maneira de se observar que, mesmo aquilo que não costumávamos julgar corriqueiramente como concreto, é um ato concreto, real, realizável, o que confirma a proposição levantada por Sypher sobre a obra de Picasso, de que não existe uma arte abstrata, porque além do objeto permanecer lá, mesmo depois de indiscernível, tudo o que se pensar a partir disso também se constitui enquanto evento. Ao passo que se escolhem determinados objetos, cenas e/ou fragmentos é manifestado o desejo da anterioridade através dos reflexos que essas escolhas trazem pela produção de sentidos. Isso quer dizer que a escolha carrega em cada expressão artística o desejo que lhe é anterior, o desejo presente nas relações pré-existentes e a responsabilidade de fazer surgirem novos encadeamentos de relações a partir da produção de sentido que essas relações geram.

A escolha dos objetos no romance de Ruffato assim como o *ready-made* de Duchamp expressam um desejo sobre a consciência coletiva em mira da experiência humana contemporânea e moderna, em ambos é aparente o movimento de consciência que nos obriga à reflexão da condição e do comportamento humano frente ao outro, frente à vida, esse desejo surge como evento na literatura e na arte e materializa-se através da experiência estética que melhor lhe convém numa necessidade de ampliar ângulos de visão. Talvez esse seja o motivo que levou Duchamp a desdobrar seus conceitos da pintura em tela plana caminhar a um estilo

próximo da escultura para tecer uma teia de meta-arte forjando o bojo das atuais expressões plásticas da modernidade.

Autores como Duchamp e Ruffato, cada um à sua maneira, com a sua expressão artística, leva-nos a enxergar seus objetos sob variados ângulos, na busca de variadas perspectivas como forma de entendermos que a expressão artística é mais o fora que o dentro. É mais as relações que se geram a partir dos objetos que os objetos propriamente. A variedade de objetos que mescla literatura e não-literatura, arte e não-arte, parte da consciência estética e política que cada artista carrega consigo, um conceito plástico da miscigenação artística, na poesia e prosa modernista como na contemporânea. Esse aspecto da miscigenação é muito característico de momentos de passagem, quando o ser percebe a transmutação dos tempos e dele mesmo, quando se toma essa consciência de que nada é mais como antes, a passagem é o momento de uma nova consciência, quando se perde a certeza da pretensa estabilidade das coisas, por isso que a forma do fragmento, do pedaço, da montagem, do *ready-made* é tão preciosa para esses momentos e a sensibilidade de alguns mestres em concretizar esses momentos através da arte e da literatura chamam tanto a atenção. É a evidência da metamorfose, a expressão do processo de passagem, a iminência do novo, a anunciação, o evento em processo, a expressão de novos *devires*, a enunciação da transição.

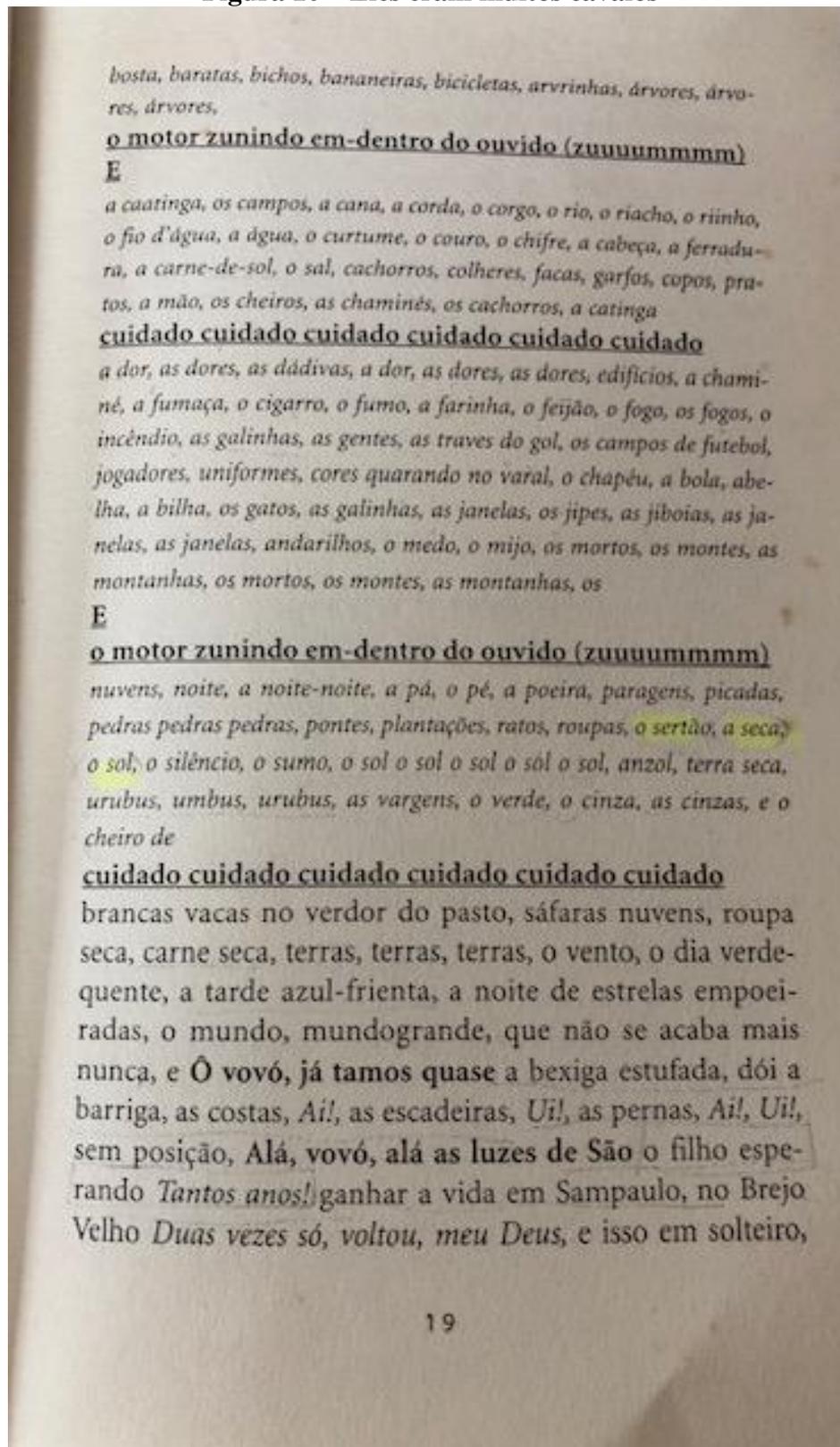
Tudo isso dentro de uma perspectiva de simultaneidade transformada em técnica artística que percorreu as artes, transformando-se em método de adaptação que revolucionou não só as artes, mas este desejo perpassa também a ciência e traz à humanidade novas formas de se reconhecer e agir. A pujança de movimentos artísticos como os citados aqui trazem em seu seio o vigor dos nossos maiores desejos procedentes de variadas perspectivas, de forma mútua e simultânea, impregnadas de valores dados à ordem do dia que congregam consigo pontos de vistas interiores e exteriores através de seus objetos.

Pensemos, então, esses conceitos a partir das produções artísticas e seus objetos em questão, dos *ready-mades* mais expressivos nesse aspecto do fragmento e da simultaneidade, como *Roda de bicicleta* de Duchamp e o fragmento 6. *Mãe* de Ruffato.

**Figura 9 - Roda de bicicleta**

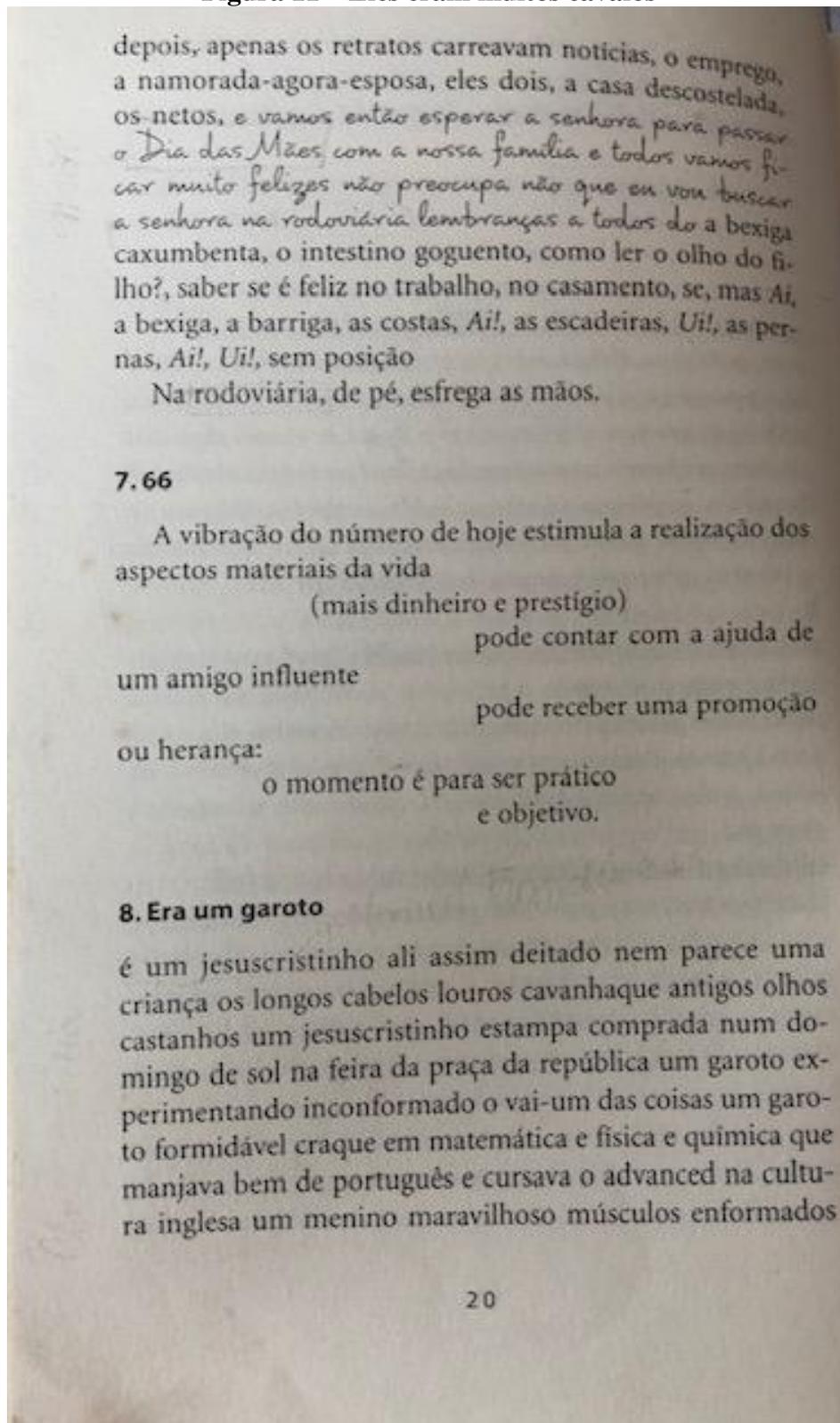
(DUCHAMP, 1913)

Figura 10 – Eles eram muitos cavalos



(RUFFATO, 2012, p. 19)

Figura 11 – Eles eram muitos cavalos



(RUFFATO, 2012, p. 20)

Esses objetos artísticos trazem uma visão múltipla e fragmentada que sintetiza a compreensão de objetos sem início e sem fim, apenas o meio, o processo que é o que importa para se compreender o todo. Em *Roda de bicicleta*, apenas a parte móvel e mais significativa do objeto, a roda, é utilizada para empreender a formulação de sentido referente a outro que traz justamente o seu oposto, a imobilidade do banco, temos simultaneamente dois objetos opostos objetivando sentidos que essa relação traz. Mas o que nos chama a atenção além dessa compreensão sobre a composição artística é o todo formal do objeto artístico, é a fragmentação e a miscigenação e a mescla, esta independe do fato de as partes pertencerem a um mesmo objeto ou a objetos diferentes, o mais importante para esta discussão é o método do fragmento utilizado na produção de sentidos. Assim como nos fragmentos das páginas 19 e 20 de EEMC, tanto no fragmento **6. Mãe**, da página 19, quanto os da página 20, **7.66** e **8. Era um garoto**, o movimento e a produção de sentido não estão apenas focados no conteúdo ou na significação de coisas opostas, mas expresso pela forma gráfica de apresentação dos textos em geral dentro do romance. Como em qualquer outra elaboração artística, a produção de sentido é dada pelo todo formal da obra em si.

Assim, a repetição de palavras, o uso de figuras de linguagem como a onomatopeia, a mescla na utilização do discurso (ora direto, ora indireto) cuja composição já traz em seu cerne a “pureza” da miscigenação em sua transmissão, são maneiras de que o autor utilizou-se para trazer ao texto percepções outras que estão além do conteúdo e do significado das palavras. O movimento nesses fragmentos varia da mobilidade para a imobilidade (como em *Roda de bicicleta*). A compreensão desse evento e possibilidade de leitura é dada pela forma que são construídas as expressões como em “o motor zunindo em dentro do ouvido (zuuuuuuummmm)” está andando, mas parado dentro do ouvido. A continuação do “u” e do “m” remete ao prolongamento do som, como também do movimento, o motor está parado, o ouvido está parado, a letra está paralisada no papel, porém o movimento é contínuo na suposição do objeto-texto.

Também percebemos a imobilidade do que está em movimento pelo encadeamento da paisagem iniciada pela conjunção “e” em um parágrafo. “E”, a conjunção cuja função principal na língua é ligar, juntar, unir, está sozinha e isolada, propondo o movimento de mobilidade e imobilidade, da junção e disjunção mútua em “E”, que dá início a outro movimento de mobilidade e imobilidade quando da continuação logo após ele, posto apenas a utilização de substantivos e adjetivos “*nuvens, noite, a noite-noite, a pá, o pé, a poeira,*

*paragens, picadas, pedras pedras pedras, pontes, plantações, ratos, roupas, o sertão, a seca, o sol, [...]*”, esse encadeamento é muito sugestivo da sequência do movimento, a paisagem vista pela janela do ônibus, mas não há nenhuma indicação de movimento dado pela utilização de signos próprios da língua que tenham essa função, que são os verbos nocionais, ou seja, não há referências expressas em verbos que indicam movimento ou passagem, nem verbos cópula. Esse procedimento já foi utilizado antes e o mais conhecido atualmente é o conto *Circuito Fechado* (1972) de Ricardo Ramos em que se “narra” um dia inteiro de uma pessoa apenas com a utilização de substantivos. Além da simultaneidade antagônica de mobilidade e imobilidade, a utilização de recursos gráficos diferentes como negritos, itálicos, sublinhados, espaçamentos, parágrafos e fontes totalmente aleatórios fazem do fragmento um notável *ready-made* textual. Procedimento como em *Circuito Fechado* é encontrado também em EEM 67. Insônia:

#### **67. Insônia.**

merda, amanhã compromissos, freio do carro, óleo, do you wanna dance?, festinha, maria aparecida albino, loura, cara de sono, sol quente, chácara, monte de areia, pedra britada, gol, traves de chinelos, grupo escolar flávia dutra, rio pomba, vila teresa de baixo versus vila teresa de cima, maria rita, maria rita, anúncio no jornal, procura-se maria rita, bairro-jardim, favela, campo do brasil, poeira, lama, estão lááááá no campinho jogando bola, dinim preso, está fodido, virou bandido, matinê do cine edgard, me empresta a carteirinha de estudante?, [...] (RUFFATO, 2012 p. 150).

A utilização de verbos é mínima e a coesão textual não é dada por eles. Também percebemos a utilização de muitos recursos que fogem às regras do texto enquanto objeto da língua, seja pela demarcação de nomes próprios sem a letra maiúscula, pelo uso da onomatopeia, figura muito próxima da linguagem oral, dentre outros que levam o *ready-made-texto* do seu lugar para outro como procedimento de reconfiguração do que ele é. A proposta de Ruffato vai além da simples reconfiguração textual, é a reconfiguração do próprio texto enquanto objeto.

Apenas no último trecho do fragmento da página 19, numa mesclagem de discursos, é que se tem a utilização de verbos, mas dessa vez a forma do discurso é totalmente outra. Há nele presença de discurso direto, indireto livre e diálogos com a representação da fala das

personagens, quando no trecho anterior a esse a ideia do discurso é o indireto, apenas. A história também ganha um novo episódio, nos trechos anteriores é narrada a viagem, a passagem, por isso tanta referência substantiva em relação à paisagem. Nesse último trecho a viagem acaba, a personagem chega a seu destino e encontra seus familiares. A continuação do fragmento remonta a ideia de tempo quando já na página 20 o discurso do presente mistura-se ao passado e a parte que está com uma fonte como um manuscrito que remete ao momento anterior à viagem, esse trecho do texto extravasa os aspectos gráficos pela escolha da fonte avessa à máquina, a linha temporal e o gênero textual, uma carta-convite escrita à mão para tal viagem e imediatamente a situação volta para o presente com a chegada ao destino. O esgarçamento de todas essas categorias mostra-nos a competência do texto em concretizar a mobilidade textual cuja extensão remonta também ao tempo.

Os fragmentos seguintes, 7 e 8, não retomam tacitamente nada do anterior, não há ligação direta entre eles, mas indireta, a temática que referencia o mundo dos menos favorecidos. Os fragmentos, cada um a sua maneira, expõem a técnica do *ready-made* pela maneira como são construídos. No fragmento **7. 66**, os espaços perdem a noção de parágrafo e alinhamento e essa maneira de organização na folha traz características tanto de mobilidade quanto de imobilidade, pela quebra das regras de orientação paragrafíca, a concretização do movimento é dada no vai e vem do olho do leitor nos espaços do texto. Nesse fragmento a concretização do movimento é literalmente espacial, mesmo em folha parada, é preciso correr o olho de um lado a outro da margem para acompanhar a leitura. Já em *Era um garoto* o movimento é denotado pelo significado das palavras, volta-se à imobilidade do *ready-made-texto*, a margem é totalmente obedecida, o texto todo é um grande retângulo, com exceção para o trecho no final da página 21 em que há uma quebra da margem, essa quebra é mantida apenas até o início na página 22, a narrativa continua até a página 23 com obediência da linha reta da margem.

**Figura 12 – Eles eram muitos cavalos**

no taekwondo um garoto adorável empurrando o carrinho de compras da mãe no pão de açúcar achando graça da mania dela de demorar-se entre as gôndolas calculadora somando e subtraindo e multiplicando e dividindo até tropicar nos números e irritada não mais conferir preço peso data de validade e após empilhar tudo nos armários sentarem-se exaustos na sala para ver o jornal nacional equilibrando o prato com a sobra do almoço na palma das mãos os pés apoiados na mesa-de-centro e nesses momentos acreditava-se em sintonia com um algo superior em harmonia com as forças positivas do universo e até perdoava aquele que a abandonara uma criança por criar preciso de um tempo e o jesusristinho encorpando a ausência da figura paterna será que isso vai causar algum problema na cabeça dele as apreensões receios não quero me meter meu filho mas esse rapaz esse rapaz não é uma boa companhia pra você meu filho ah a vulcânica adolescência e desdobrava-se findo o expediente no jornal em free-lances em revistas para o menino frequentar os melhores ambientes queria legar isso pelo menos incompetente que fora para dar a ele um pai decente de vez em quando ligava como estão as coisas aí ah esse mês não vou poder depositar o dinheiro as coisas não estão indo bem mas no mês que vem sempre a lenga-lenga no dia do aniversário e aí campeão no natal e no ano-novo e aí campeão ano que vem vamos ver se a gente tira umas férias juntos heim e as notícias ficou sócio numa assessoria de comunicação estou pensando seriamente em tirar o passaporte italiano e ir trabalhar na comunidade europeia fazer qualquer coisa entende

casou-se de novo  
virou pau-mandado na prefeitura as coisas que têm saído nos jornais tudo mentira sua mãe que é jornalista sabe é tudo sacanagem é sujeira dá nojo

Nesse fragmento o movimento não é dado pelo conteúdo e sua significação, mas pela junção de dois fatores: a organização gráfica do texto na folha e suas escolhas de edição gramatical. Enquanto o formato geométrico do todo textual obedece à rigidez da linha marginal do papel remetendo à imobilidade do objeto-texto, as regras gramaticais de organização textual são desveladamente desobedecidas. Não há diferenciação de letras maiúsculas e minúsculas, o parágrafo, apesar de justificado, não apresenta o recuo exigido e a pontuação, cuja função é sempre bem marcada pelas pausas regulares e regulada para garantir a progressão e continuidade textual, desaparece completamente, uma contradição quando se pensa em continuidade.

Sem a divisão das ideias e informações, marcadas pela vírgula e pelo ponto, o leitor é forçado a interagir de forma ainda mais ativa com o objeto-texto quando essas marcações deixam de existir, é preciso se envolver nos contextos propostos desde a elaboração e edição textual para interagir com o seu sentido. O objeto-texto se apresenta num *continuum*, numa série de acontecimentos sequenciais e ininterruptos, fazendo com que haja uma continuidade entre a palavra inicial e a final. O movimento do *continuum* se dá no retângulo imóvel das margens cuja quebra aparece apenas no fim, um pedaço, uma ponta quebrada, despedaçado do bloco quadrado, esse ready-made-texto está em curso, mas também parado e quebrado no fim. Interessante perceber que a quebra do fim é justamente um momento de mudança, de movimento, em que a personagem muda de profissão, muda de cidade, muda o estado civil e o procedimento de movimento semântico também é retomado.

Essa diversidade na formatação do texto remonta às muitas possibilidades de escrita e suas muitas condições, das várias máquinas que as produzem, inclusive da letra cursiva, expressa a passagem e a miscigenação produtiva no evento, a organização na página, a montagem de um *ready-made-texto* no romance. Todos os fragmentos trazem consigo a possibilidade de reorganização não linear do espaço e também do tempo da narrativa. A terceira dimensão nesses objetos-textos é reorientada numa ótica para redirecionar o espaço e a nossa percepção da realidade temporal através da simultaneidade das informações e histórias narradas.

É óbvio que existe toda uma engenhosa organização que envolve conceitos sobre signo, símbolo e significado, embora não adentremos essa discussão, porque o que importa mais para nós é a extraordinária passagem das imagens por toda superfície textual como resultado das experimentações próprias da miscigenação artística, especialmente dentro da

literatura como passagem pela pintura, pelo teatro e outras formas de inter-relacionamento. Observamos também como essas técnicas podem ser percebidas em EEMC, seja como uma influência das relações acometidas as artes modernas e suas técnicas, seja por mera coincidência, além da liberdade de produção que o gênero propicia tanto à produção quanto à recepção. Mas o que é inegável é a responsabilidade que a montagem carrega em seu âmago por todo o percurso que transcorremos até aqui, em EEMC a influência do jornalismo contemporâneo trouxe uma densidade performática ainda maior às formas textuais mistas na narrativa fazendo com que o sentido de tempo, à frente de sua época, seja aspecto próprio de toda arte dita contemporânea. No século XXI não poderia ser diferente, energizado por esse espectro da diversidade, da inclusão e da brevidade do fragmento.

Como já dissemos aqui mais de uma vez, não somente o tempo na narrativa, mas praticamente todas as outras categorias textuais são dilacerados no transcorrer do romance. Seja a inexistência de um protagonista em específico, seja pela ausência de inter-relação entre as partes e personagens, vemos as mais variadas maneiras de corroborar para o desmonte da ideia de todo, mas sem perder a totalidade formal da obra, pois esta se abre ao formato de processo. Enquanto no século XIX os romances se apresentavam com essa certeza do todo, ideia ainda preservada em boa parte no século XX, esse círculo fechado no tempo histórico e cronológico, em cujas tramas se obedeciam à sequência de causa e efeito em desfechos lógicos e previsíveis começa a ser questionado quando o fragmento começa a ganhar cada vez mais espaço entre as obras e ocupar cada vez menos espaço na folha de papel, o que lhe gabarita grandeza pela força poética na narrativa, carregada da urgência da velocidade no tempo, uma propriedade que os avanços tecnológicos sempre inqueriram ao homem. Com ganho de espaço e força dentro da narrativa, o desmonte da ideia de círculo fechado chega ao século XXI em sua total desestabilização na qual EEMC se destaca como um de seus principais colaboradores. Se no século XX a narrativa tinha no tempo cinematográfico sua mais vigorosa expressão de curso, no século XXI o tempo é medido pela velocidade e instantaneidade das mídias digitais. A partir daí, percebemos a evolução do clássico sentido de tempo, o tempo cinematográfico em sua inovação em contraposição ao tempo histórico, agora se torna clássico em contraposição à inovação das produções do tempo da *web*.

A literatura do século XX utilizou-se muitas vezes do sentido-tempo cinematográfico, que é linear, como forma de evidenciar a recorrência de um evento. Mesmo com cenas contrastantes, a forma da recorrência e continuidade faz com que a sensação de tempo e

espaço seja compreendida linearmente pelo leitor/espectador. Em EEMC a recorrência e continuidade do evento são mantidas pelos recursos da repetição e do corte, o tempo deixa de ser linear para ser simultâneo e a referência espacial perde suas fronteiras pelas possibilidades de interação remota e mobilidade instantânea na qual a presença física pode ser dispensada. O romance, aliás, a narrativa de forma em geral, assim como as relações no mundo inteiro sofrem essa influência do tempo instantâneo, da fragmentação e de uma presença que não necessariamente é física.

Segundo Sypher, o artista que se diga contemporâneo precisa ter o “sentido de tempo” próprio de sua época. Ele afirma ainda que alguns escritores, contemporâneos do movimento modernista, tentaram ilustrar suas composições utilizando-se do tempo cinematográfico, e que a recorrência dos muitos quadros em literatura não significaria repetição, como se a recorrência dos quadros de cenas inferir-se-ia um ar genuinamente moderno em nessas produções. No entanto, o próprio Sypher afirma (utilizando-se como exemplo a influência tanto da pintura quanto do cinema na obra de Gertrude Stein) que, nessas produções, nada acontece, pois “são estáticos e precisam ser lidos como se apresentassem de forma ‘plana’ [...]” (SYIPHER, 1980, p. 206). Na visão de Sypher, as narrativas longas – entendendo como longas aquelas com descrições excessivamente detalhadas em seus substantivos, adjetivos e verbos cópula – são os maiores exemplos dessa falta e estatização dos acontecimentos, pois tendem a espelhar suas ações como forma de recorrência de um quadro.

Em contrapartida à forma estática e plana perpetuada em muitas produções literárias, especialmente as mais longas, outros gêneros literários mais curtos, como que fragmentos, começam a expandir-se com maior ênfase, como aconteceu na passagem do conto para o micro conto e em poemas cada vez menores da cultura do ocidente, dos que se basearam na técnica cinematográfica e no ideograma japonês como uma espécie de montagem e superposição de imagens. Em exemplos, Sypher comenta a respeito das obras de Apollinaire com seus “caligramas” e Pound, inspirado em estudos de Fenollosa, que tem como eixo de sua técnica cinematográfica o ideograma japonês, considerando-o um tipo de montagem. Conforme analisa Sypher, Pound considera o ideograma como uma superposição, cenas e/ou fragmentos e ideias umas sobre as outras, Sypher afirma que Apollinaire começou a desenvolver seus caligramas na mesma época em que Pound. A partir de então, Eisenstein e os cubistas também começaram a criar sob essa mesma perspectiva. Ainda segundo Sypher, o pequeno poema japonês *haiku* fez com que a poesia imagista recorresse às técnicas do cinema

nas quais aparecem a sincronização e a sincopação, para ele, o Imagismo de Ezra Pound busca isolar objetos através de um processo chamado de "detalhes luminosos", o método ideogramático de Pound de justapor exemplos concretos para expressar uma abstração é similar à maneira do Cubismo de sintetizar múltiplas perspectivas numa única imagem.

EEMC enquanto romance contemporâneo do século XXI, distante quase um século da poesia e da arte modernista das primeiras décadas do século XX, apresenta características muito próprias das artes destas décadas. A rejeição ao sentimentalismo discursivo do Romantismo, a objetividade no tratamento do assunto e a economia da linguagem, a disposição e experimentação de formas livres como nas formas poéticas não tradicionais. Essa feição reflete nos movimentos contemporâneos a arte vanguardista, especialmente do Cubismo, essa influência na composição pode ser observada em EEMC ao desmembrar os acontecimentos, sincronizando-os e combinando suas incoesões em uma montagem não apenas recorrente, mas também simultânea de várias cenas em que se defende o uso da linguagem coloquial, a liberdade na escolha do assunto, na apresentação de imagens-texto, assim como no Imagismo, com a criação de novos ritmos sonoros que ultrapassavam a métrica, numa poesia clara que procurava traduzir detalhes com precisão.

A anáfora e o paralelismo tão presentes na poética vanguardista são recursos também utilizados em EEMC que abrigam simultaneamente o corte e o elo entre as partes dentro dos fragmentos, coesão incoesiva, uma “incoerência lógica” que dá progressão aos tópicos dentro dos fragmentos e ilustra o princípio da montagem como vimos anteriormente na análise do fragmento **6. Mãe**, e agora no **25. Pelo Telefone**, os quais recuperam o movimento da prensa jornalística na reprodução automática, ao mesmo tempo em que reiteram o sentido pragmático dentro do texto. Esse método de manipular a escrita, no romance, perfaz um contínuo paralelo entre duas vertentes diretamente contíguas: uma que busca refletir-se como símbolo de inovação do presente contemporâneo, e outra que revela um futurismo na referência a máquinas que se transformaram em ícones históricos das relações sociais do homem e difusão do conhecimento e da arte.

**Figuras 13 – Eles eram muitos cavalos**

O HOMEM À PROCURA DE SI MESMO – Rollo May

CURSO TÉCNICO EM TRANSAÇÕES IMOBILIÁRIAS – João da Silva Araújo

A ERA DO GELO – Margaret Drabble

NOS DOMÍNIOS DA MEDIUNIDADE – Francisco Cândido Xavier

**25. Pelo telefone****“Oi, aqui é a Luciana. Deixe seu recado após o sinal.”**

Vaca! Puta! Cadela! Desgraçada! Piranha! Puta! Puta! Puta!

**“Oi, aqui é a Luciana. Deixe seu recado após o sinal.”**Piranha! Filha-da-puta! Desgraçada! Sou mulher de respeito! Não mereço isso! Desgraçada! Filha-da-puta! (*Pausa*)

55

Mas Deus é grande... você há de ter o troco! Piranha! Vaca! Desgraçada! Desgraçada!

**“Oi, aqui é a Luciana. Deixe seu recado após o sinal.”**O quê que você ganha com isso?, cadela!, o quê? (*Pausa*)

O quê que você ganha com o sofrimento dos outros, heim?

(*Pausa*) Ver um filho chorando... sem entender... o pai...noites fora... A filha rebelde... a mãe... (*Voz esgarçada*)O pai... tem... outra... (*Descontrolada*) Desgraçada! Des-

graçada! O quê que você ganha com isso? Filha-da-puta!

Filha-da-puta!

**“Oi, aqui é a Luciana. Deixe seu recado após o sinal.”**

Sabia que ele não é mais o mesmo? Que está ficando ve-

lho? Heim? Você já pensou nisso? Que você é vinte anos

mais nova que ele? (*Pausa*) Agora essa diferença não tem

muita importância, não é mesmo? Mas... depois... quando

ele tiver sessenta... ele será um traste inútil... e você?

(RUFFATO, 2012, p. 55-56)

A reiteração de frases, palavras e morfemas, a organização no espaço da folha nos fragmentos **6. Mãe** e **25. Pelo Telefone** assim como em muitos outros em que esse recurso apresenta-se como apropriado para a criação arquetípica do texto muito próximo da poesia

concreta<sup>29</sup>, realiza também a materialização do *ready-made* fazendo coligir o evento num todo desintegrado. Nessa perspectiva, é possível observar em alguns outros fragmentos, como o **32. Uma copa**, a aproximação da proposta poética da poesia concreta, não em seu aspecto mais singular de formar objetos reconhecíveis, mas pelo carácter experimental da proposta que estrutura a narrativa a partir do espaço do seu suporte, nesse caso, a página do livro, buscando a superação da estrutura paragrafada e aderindo à proposta do verso como objeto, voltado para a exploração dos aspectos gráficos, em que o escritor pretende preencher o espaço em branco oferecido pelo papel, mediante íntima relação entre a palavra e a totalização textual, a organização gráfica torna-se tão importante quanto a composição semântica.

Essa organização textual pelos fragmentos percorre todo o romance. O fragmento **31. Fé** refere-se a uma oração, uma apelação religiosa, um evento corriqueiro do catolicismo cristão, o texto em si, em relação à escrita do romance, não passa de mais uma montagem cujo intuito é apenas fortalecer a própria montagem, a técnica de abertura que é própria do romance, mas da maneira que se expõe não faz relação com um gênero da cultura literária do ocidente especificamente, pelo contrário, esse texto em qualquer outro lugar que não no romance, não funcionaria como texto literário. Isso quer dizer que, em qualquer outro lugar, esse texto dificilmente seria eleito como romance. O contexto de produção faz do romance a obra que é, assim como no *ready-made* de Duchamp, *A Fonte*, no contexto artístico em que se encontra é o que faz dele o que é, e não um objeto fortuito qualquer.

---

<sup>29</sup> Uma poesia de carácter experimental, basicamente visual, que procura estruturar o texto poético escrito a partir do espaço do seu suporte, buscando a superação do verso como unidade rítmico-formal, questionando a sintaxe linear e recolocando o problema da oralidade para a poesia escrita: métrica; rimas; aliterações e assonâncias; cortes e repetições de frases ou palavras; inversões sintáticas; plasticidade da letra impressa são as formas mais marcantes do Concretismo. Assim como em EEMC que busca além do questionamento, no caso narrativo, a partir do espaço e do suporte uma ampliação das reflexões sobre as relações entre o texto, o gênero e o suporte, trazendo novas possibilidades para a página impressa. A defesa por uma poesia que se voltasse contra a “poética oficial” da literatura brasileira, buscando e exercitando novas formas de expressão verbal, num diálogo constante com outras artes (pintura, escultura, música), era objeto do *ready-made*, tendo por objetivo lançar um olhar crítico à velocidade do crescimento da civilização industrial e tecnológica. A poesia concreta dialogava com o Modernismo mais radical de Oswald e Mário de Andrade e queria colocar em prática a visão do escritor como um “ser atuante”, inserido na sociedade, a fim de questioná-la. Formalmente, o Concretismo destaca-se pelo apagamento do “eu”, em benefício do adensamento do plano gráfico e visual, numa atualização radical de recursos que aparecem já na poesia “tradicional”, mas não com tanta ênfase. EEMC centra-se no apagamento do “eu”, mas com ênfase na coletividade.

### Figura 14 – Eles eram muitos cavalos

#### 31. Fé

#### ORAÇÃO A SANTO EXPEDITO

Festa 19 de abril. Comemora-se todo dia 19

Se você está com algum problema de difícil solução e precisa de ajuda urgente peça esta ajuda a Santo Expedito. Este santo é invocado nos negócios que demandam pronta solução e cuja invocação nunca é tardia.

**Oração:** Meu Santo Expedito das causas justas e urgentes, interceda por mim junto ao nosso senhor Jesus Cristo, socorre-me nesta hora de aflição e desespero. Vós que sois um santo guerreiro, vós que sois o santo dos aflitos, vós que sois o santo dos desesperados, vós que sois o santo das causas urgentes, proteja-me, ajuda-me, dai-me coragem e serenidade. Atenda ao meu pedido. “Fazer o pedido”. Meu Santo Expedito! Ajuda-me a superar estas horas difíceis, proteja-me de todos que possam me prejudicar, proteja minha família, atenda ao meu pedido com urgência.

Devolva-me a paz e a tranquilidade. Meu Santo Expedito! Serei grato pelo resto da minha vida e levarei seu nome a todos que têm fé. Muito obrigado. Rezar um Pai Nosso, uma Ave Maria e fazer o sinal-da-cruz.

Mandei imprimir e distribuí um milheiro destas orações em agradecimento e para propagar os benefícios do grande Santo Expedito. Mande você também imprimir imediatamente após o pedido.

Impresso na LFRS – Produções

Telefones: 3368-6096 e 3204-1744 – R\$ 38,00 o milheiro

Entrega grátis em sua casa em todo o Brasil

#### 32. Uma copa

O motor da geladeira Cônsul Contest 28 branco-gelo sacoleja o silêncio da copa. As paredes azuis, cor da roupa dos anjos, desdobram-se nas lajotas vermelhas de cerâmica, assentadas contra a vontade da dona da casa, que sai na agonia da madrugada para trabalhar, nunca viu os minúsculos cristais de poeira voejando suspensos no facho de

Figura 15 – Eles eram muitos cavalos

raios vespertinos que rompem o vidro fosco trincado do basculhante.

Sobre a geladeira

uma bateadeira Walita, de raro uso

um caderno universitário espiral (203 x 280 mm, 96 folhas, 1 matéria, 31 pautas): baila a Minie na capa; na primeira folha, letra caprichadíssima, *Caderno de Receitas*; o miolo virgem

Um ventilador Hiltec assopra o fim de século no relógio-de-parede Ferrari

Uma menina, cinco-seis anos, beicinho, assustada, 50 x 50 cm, preto e branco, vigia as formigas que escalam a parede contrária:

Uma colher & um garfo, gesso pintado de preto, detalhes em vermelho; em branco, respectivamente: *Eu Você* desmaiam sobre a mesa de metal, toalha branca rendada de plástico, tampo de ardósia, quatro cadeiras de metal vinho entrelaçam-na

Em prego

a Santa Ceia alto-relevo imitando ferro fundido engastada na madeira (25 x 40 cm)

um Renoir As Meninas manchado descolorido emoldurado em ripas

Uma poltrona, napa marrom

Um rack, madeira aglomerada castanho-clara, sustenta

um três-em-um Frahm

um toca-cedê Philips laser CD Player 165

um catálogo telefônico

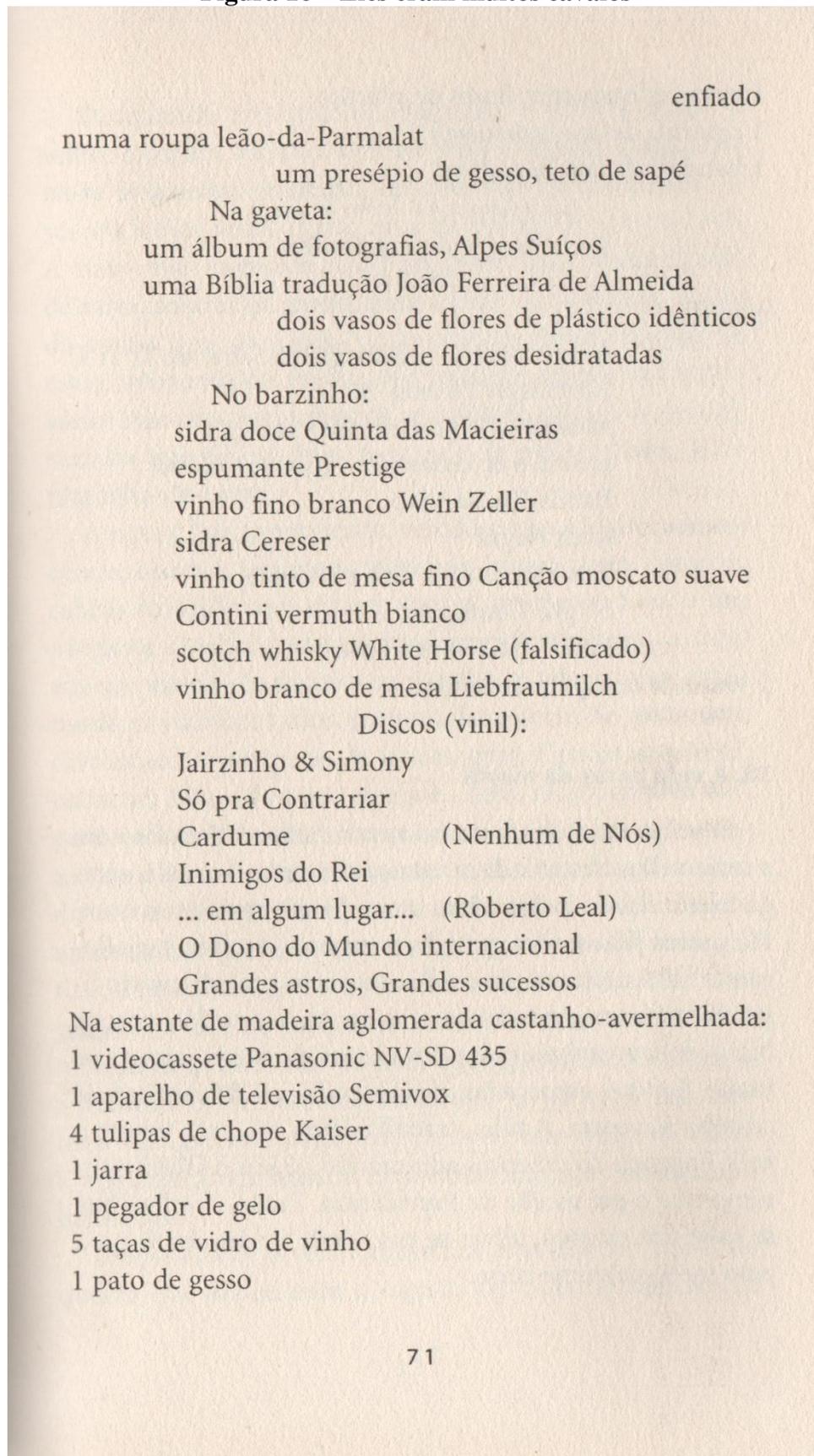
um aparelho telefônico Ibratel

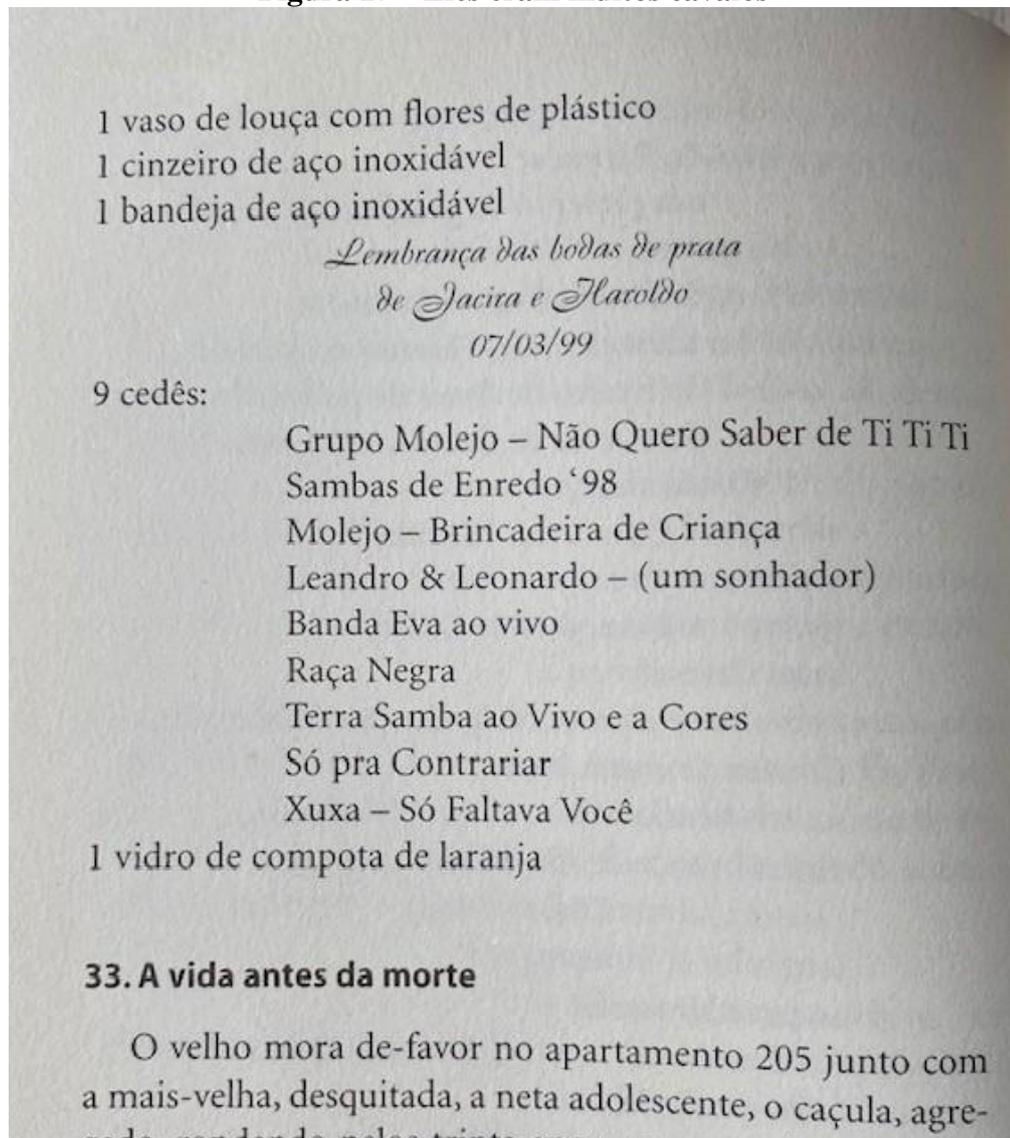
duas fotografias:

um menino, dois, três anos

enfiado

num macaquinho azul estampas amarelas

**Figura 16 – Eles eram muitos cavalos**

**Figura 17 – Eles eram muitos cavalos**

(RUFFATO, 2012, p. 72)

Para romper com a lógica cinematográfica e enfatizar a realidade radicalizada do *ready-made*, Ruffato desobedece ao método da decupagem e ao invés de selecionar trechos sequenciais fazendo seguir a trama narrativa própria de qualquer prosa literária, ele constrói o texto apenas pelos motivos tratados no tema e organiza as cenas/fragmentos por suposição de imagens tiradas do cotidiano fortuitamente. Essa montagem ganha complexidade pelas suas superposições e com elas cria-se uma visão multidimensional e irônica, sarcástica e mordaz na maneira simplória e apática como descreve elementos e personagens medíocres. O desnível das frases fora do alinhamento da folha, a enumeração de objetos antigos e caricatos à época,

e o empilhamento faz juntar o sujeito humano, o menino da fotografia, junto a esses mesmos objetos colocando-os no mesmo patamar.

Um rack, madeira aglomerada castanho-clara, sustenta  
 um três-em-um Frahm  
 um toca-cedê Philips laser CD player 165  
 um catálogo telefônico  
 um aparelho telefônico Ibratel  
 duas fotografias:  
 um menino, dois, três anos

enfiado

num macaquinho azul estampas amarelas

(RUFFATO, 2002, p. 70)

O papel que a montagem desempenha em trechos como esse é fundamental para perceber como essa técnica, juntamente com a formal literária do romance, é capaz de colocar os objetos e as pessoas no mesmo nível de importância e percepção. Empilhadas no mesmo rack, a cena confere a eles (objetos e sujeitos) ares de um passado decadente, tão ordinário quanto a madeira aglomerada do móvel. Se o romance em questão data mesmo do ano dois mil, o fragmento anterior possui, pelo menos duas décadas de atraso temporal. A desatualização da cena contempla aspectos cronológicos e sociais, modos de vida médio, medíocre seria o termo mais apropriado para adjetivar os modelos expostos nos objetos, no ambiente, nas personagens e na cena como um todo.

Apesar de não participar diretamente no fragmento, é possível perceber a presença de protagonistas, ridicularizados no *ready-made*, “Jacira e Haroldo”. Não se sabe exatamente em qual objeto eles aparecem, uma fotografia, um cartão da lembrança ou na bandeja de aço inoxidável, mas aparecem em efetivamente em todos eles, no apetite popular do “scotch whisky White Horse (falsificado)”, na “sidra Cereser”, nos móveis aglomerados, nos objetos em desuso como catálogo telefônico, aparelho “três-em-um”, na decoração de plástico e gesso, no gosto musical e em tantas outras evidências daquilo que foi ultrapassado, deixado para trás, esquecido dos outros no tempo, a passagem mais emblemática dessa lembrança esquecida no e pelo tempo é “Um ventilador Hiltec assopra o fim do século no relógio-deparede Ferrari”. Divergências gritantes para a época, aguçando a sensibilidade do leitor pela forma e estrutura que o *ready-made* impõe a certas questões sociais. Dessa maneira, o romance se afasta da perspectiva mais tradicional abrindo a narrativa para o processo em trânsito do gênero a partir das técnicas utilizadas na composição da linguagem que lhe é

própria. Da prosa à poesia e à pintura, o romance de Ruffato nos leva a compreender as várias facetas de uma consciência que perpassa não só o gênero, mas também as barreiras entre as artes, evidenciando uma dupla exposição de sensibilidade, a artístico-literária e a social.

Essa evidência que ironiza os lugares sociais em EEMC fundindo o trágico ao banal pelo método da montagem e da superposição expressa a discrepância dos termos tragicidade x cotidiano na justaposição que esses opostos carregam, é uma forma de considerar a colisão de conflitos imanente à condição humana, os quais foram intimamente engajados nos temas e cuja recuperação de sentido é dada pela pragmática da nossa experiência atual e reconciliável através do processo lógico que se desdobra nas tomadas de consciência do eu e do outro.

A associação e tomada de consciência são relativas, pois estão condicionadas à subjetividade sobre a qual se apoia, de um eu que se define diante dos “outros”. A estrutura desse realismo, que engloba o eu e o outro, é dada pela dimensão que se absorve da obra, há tantas perspectivas quantos modos de consciência, a multiplicidade de perspectivas é uma característica moderna e ainda contemporânea de lidar com as contradições e os contrastes próprios dessa nova ordem que as artes e a literatura formalizaram e concretizaram em suas produções em oposição tanto à existência de uma perspectiva absoluta quanto a formas dualistas de supor a condição do homem no mundo.

A multidimensionalidade, as muitas maneiras de se conceber um objeto artístico ou uma produção literária, faz com que percebamos a coexistência de diferentes modos de vida em dada realidade. Segundo Sypher, esse efeito de perceber as diferentes perspectivas da vida e da realidade humana é uma problemática sobre o existencialismo estrategicamente posta pela multidimensionalidade que essas obras carregam, de maneira proposital é um modo de fazer o homem reconhecer sua própria civilidade, conforme o próprio Sypher afirma “os significados da realidade emergem dentro da própria realidade” (1980, p. 209). Os artistas cubistas nunca pretenderam que a sua arte fosse uma expressão da realidade, mas diante disso é possível se perceber todo seu realismo tal como a obra se apresenta, assim, nos aproximamos dela (da realidade), pois nos reconhecemos nela pelos aspectos de realismos.

A multidimensionalidade que obras como EEMC carrega desperta no leitor a mesma experiência que uma cena capturada por câmeras diferentes, não há como se ter duas impressões iguais se há uma multiplicidade de possibilidades de apreender os sentidos, isso implica dizer que, conforme se muda o ponto de vista, também se modifica a realidade em sua

natureza. Numa tentativa de parafrasear o que Sypher entende a respeito dos significados da realidade que emergem dela mesma, encaminhamos a proporcionalidade que surge desse pensamento. O realismo de uma obra se dá à medida que aumentamos nossas relações (com o outro e com o mundo), aumentamos também a realidade de um objeto, num mundo em que as perspectivas são particulares e estão em constante mudança.

EEMC é esse tipo de obra que nos oferece uma visão “a mais” e múltipla dados seus índices de realismo, uma visão mais ampla e mais complexa da realidade em seus diferentes ângulos de um mesmo objeto-texto compreendido nos vários fragmentos, um romance multidimensional que se constrói a partir de uma ordem que desautoriza a si mesma, condicionando tempo e espaço à sua organização interna de existir e concretizar-se enquanto fato e ficção, numa estrutura que se materializa e se reconhece no e como processo, a própria ação em processo de *devir* literário e não literário. A própria multiplicidade do registro já faz o contraponto ora para a ficção, ora para a realidade.

Essa preocupação entre o objeto artístico e a realidade, uma intersecção entre a ficção e a vida, é comum a artistas e pesquisadores, um choque nem sempre aceito que apenas estabelece formas de existir. Assim como o fez Brecht no teatro, acabando com a ilusão de teatro convencional a partir do efeito da montagem e da fragmentação, da continuidade da peça, seja na inserção de canções e vídeos no meio da ação dramatizada, seja pela indução do público a reorientar continuamente seus olhares por ângulos não familiares em constante mutação no palco.

Em todos os casos mencionados até agora, seja na pintura cubista, seja na dramaturgia, seja na literatura (no caso, EEMC), é curioso perceber a utilização do método da fragmentação, da montagem e da multidimensionalidade como forma de experimentalismo nas artes e na literatura para expressar o choque entre a produção artística (a ficção) e a realidade, como recurso que sempre retoma pontos de vista múltiplos e que na grande maioria das vezes dá ênfase a questões sociais e as relações humanas dentro de um sistema capitalista.

Essas produções artísticas, assim como EEMC, não são apenas denúncia de um mundo desigual em sua realidade social, mas também a surpreendente libertação de qualquer convencionalismo que possa ter acometido o romance, especialmente desde o século XIX influenciando ainda parte da produção no século XX. O realismo que se tem em EEMC é a expressão literária de dada realidade através da promoção de ângulos e visões diferentes, em

vista de que a expressão de fundamento realista não é a expressão da realidade em si, a realidade pode ser uma aparência, o que aparece para um pode não aparecer para outro. O realismo é uma das vertentes da pintura cubista responsável em fazer a estrutura plana do quadro parecer uma ilusão quando fragmentou o objeto em vários planos transformando, assim, a realidade, de modo a concebê-la em níveis diferentes de interpretação. A fragmentação e a incompletude de uma tela enuncia a necessidade da produção de sentido sobre o todo. O todo e a completude são uma necessidade humana em detrimento da sua condição de existência.

Sypher foi preciso quando relatou sobre o questionamento filosófico que envolve as necessidades humanas, especialmente teorias ligadas ao existencialismo nas estruturas cubistas, pois estas carregam questionamentos sobre a grande riqueza de sua materialidade. Isso quer dizer que na experiência humana não há existência isolada ou independente, mas cada parte, cada fragmento é construtor do todo, um constructo. A ausência, inclusive, faz parte da própria construção, pois não haveria todo ou completude caso não existisse o perigo iminente da ausência. O romance participa de ideias como essa, talvez essa necessidade existencial de completude, de um todo fechado e o medo da ausência faça a humanidade buscar sempre a segurança de um mundo fechado longe das ameaças das incertezas que as muitas aberturas, as muitas frechas abertas possam trazer.

Em consonância com essa proposta do mundo fragmentado para transformar não exatamente a realidade, mas pelo menos o modo de vermos este mesmo mundo a partir de frechas e em planos e níveis a mais, sob diferentes contornos do que estávamos acostumados a enxergar, Ruffato nos mostra em EEMC que a literatura não está em um mundo diferente, nem em um mundo paralelo, apenas que o mundo pode ser visto de outra maneira. O romance, nessa perspectiva, faz parte da realidade e da vida em suas unidades pela diversidade que influi na nossa percepção. Assim como em muitas propostas artísticas, o que se oferece não é uma saída para outra dimensão, a literatura e a arte nos apresenta um outro lado do processo de concepção de vida, outros aspectos da realidade, e o choque entre a literatura e a realidade pré-concebida não pode ser entendido como um problema, por isso a ideia de fragmento, de experimento que acompanhou o romance desde sempre no exame constante das distinções e transformações entre fato e ficção e efeitos de descontinuidade.

Para enriquecer a análise, Sypher faz referência a André Gide para pensar um tipo de romance que ele toma por cubista. Conforme Sypher, a base de construção dos romances gideanos é o registro factual a partir de determinado ângulo para depois transformá-lo em algo diferente, confirmando a tese de Picasso sobre a representação da realidade pela arte, de que não existe arte abstrata, para Picasso, segundo Sypher cita, o objeto existe e é representado na tela, imediatamente esse objeto é desconstruído e transformado, e mesmo após a desconstrução e transformação dele, o objeto continua lá, deixando sua marca indelével. Conforme Sypher, era exatamente isso que Gide fazia em seus *journals*, transformar fatos em ficção.

Não gostaríamos de debater questões relativas ao tema da representação à luz da crítica literária, por motivos óbvios dos objetivos fundamentais deste trabalho, visto que essa discussão, considerando sua importância, não encontra respaldo em nossa metodologia. No entanto, não poderíamos deixar de comentar o ponto de vista de Sypher sobre a condição da produção artística no cubismo. Sypher entendia que a representação na escrita de narrativas era um desafio da realidade, hoje, entende-se que a “representação” é algo bem mais complexo que a simples imitação factual e que envolve muitas questões sobre pertencimento e lugar de fala, dentre outros desdobramentos teórico-críticos que são arrolados a partir disso. Entretanto, o que ressaltamos de seu posicionamento sobre representação da realidade na arte e na literatura e a relação que essas produções estabelecem entre o objeto e a pintura e entre o objeto e o enredo é, de um lado, o acontecimento externo e, do outro, o esforço especial despendido pelo autor/artista para aproximar-se ao mesmo tempo em que se distancia desse acontecimento. Nesse paradoxo, no caso da literatura, a narrativa encontra o equilíbrio que a projeta em direção ao imaginário sem tirar por completo a visão da realidade, assim como a pintura cubista, que destruía o objeto para reconstruí-lo em sua própria perspectiva, formalmente compelido à realidade que havia destruído.

Em *O guitarrista (Le joueur de guitare)*, de Picasso (1910), a desconstrução e transformação são tão completas que não se pode mais identificar traços precisos do objeto anterior, mesmo que ele continue lá, é o mesmo objeto sendo outro, pois se apresenta sob nova perspectiva. No romance de Ruffato, a transformação nos leva a enxergar a mesma realidade, o mesmo fato sobre novas perspectivas, a sua técnica de colagem e sobreposições de excertos da vida compõem a tessitura ficcional da narrativa com o mesmo objetivo com que os cubistas e artistas vanguardistas, a exemplo de Picasso e Duchamp, transvaloravam

eventos do cotidiano corrente tais como garrafas, mesas, violinos, jornais como em obras de arte. O objetivo era romper com aquilo que havia no íntimo da expressão artística como também da própria instituição da arte.

No caso da narrativa, romper significa também libertá-la de “identificações fáceis”, da preocupação com a representação, a pintura talvez tenha sentido essa liberdade primeiro, inclusive com o surgimento de novas tecnologias como a fotografia que tomou para si a preocupação da realização fiel da captura da realidade, já na literatura, no romance especialmente, a necessidade de um frescor para respirar e voltar a sentir a leveza que sempre lhe foi próprio e o levam para fora dele mesmo é inevitável, por isso um novo realismo, capaz de interceptar a realidade da ficção sem que esta se confunda com nenhuma outra, tomando de empréstimo planos e repertórios do cotidiano sem que isso seja exatamente o cotidiano e sem que seja exatamente ficção. Uma ficção no meio do processo, na passagem, gerada no desvio da conduta narrativa convencionalizada, um devir em processo.

O processo é o caminho, a busca de Ruffato lançou à experiência do romance muitas outras dimensões textuais, o que fez EEMC tomar para si a mais pura experiência da essência do que seria o romance, a ficção em processo, sem contornos definidos. A escolha de seus *ready-made* corre livremente sem prever um trajeto e fim específicos, inclusive porque não há uma determinação das partes, EEMC apenas começa e continua; os seus fragmentos permanecem inacabados, no ritmo da realidade da vida, esse perfil de inacabamento é o que leva a ficção para o fora dela mesma, para a vida que a circunda, lugar onde não há um ponto de partida ou linha de chegada.

A visão de Sypher corrobora a ideia de desestabilização de critérios próprios da teoria romanesca quando afirma que “Nem Gide, nem os pintores cubistas precisam do clímax. Isso seria romântico. A visão cubista do mundo apresenta-se como calmo sentido de significados e contornos possíveis.” (SYPHER, 1980, p. 224). Nós incluiríamos junto aos cubistas o nome de Ruffato pela sua visão “cubista do romance” especialmente posta em EEMC. Na continuação, Sypher nos alerta ainda a respeito do romance e da pintura cubista, um deslocamento e ajuntamento de suas figuras arbitrariamente talvez com o controle de disciplinas clássicas que descontroem e reconstroem o mundo, conforme ele. Assim também são tratados os acontecimentos em EEMC, a uma tal distância que possibilita o acesso à realidade a partir de uma visão dada pelo realismo da obra sem falsas semelhanças ou

dificuldades por demais naturalizadas, próximas apenas da semelhança que o próprio artífice literário permite.

Aquilo mesmo de que falava Lukács sobre a ironia apontar no romance uma dialética tal que cumpre ao leitor reconhecer que o limite irônico entre o subjetivo e o objetivo é um postulado intelectual e não cabe uma evidência imediata entre o real e o ideal, o romance é apenas um veículo possível para representar a sua época, ele “faz coincidir de modo *constitutivo* suas categorias com a situação de mundo, isto é, dá a conhecer o sistema *regulativo* de ideias que funda a realidade.” (LUKÁCS, 2000, p. 223 – itálicos do autor).

Essa visão é também elaborada na forma cubista de se expressar, em sua inteligível visão de mundo que não se conforta com nada que seja menos clássico e altivo que o modo barroco de sua narrativa paradoxalmente em oposição e composição com a realidade e os realismos possíveis, como se pode verificar em EEMC. Uma insubordinação em que a expressão de elementos trágicos é feita de forma neutra e não emotiva, insubordinada e até de certa maneira desumanizada pelo teor de sua frieza e distanciamento do modo romântico nada realista. Ao tempo em que um fragmento como o **60. Ciúmes** narra uma receita mágica para acabar com o ciúme entre um casal, o fragmento **61. Noite** narra de forma apática o episódio de uma menina que vende balas na rua com a mesma apatia que narra o fragmento anterior cuja temática é completamente banal, oposta à temática do fragmento subsequente.

**Figura 18 – Eles eram muitos cavalos****60. Ciúmes**

Um dos grandes problemas que afligem a vida do casal é o ciúme. Para eliminar totalmente esse mal, que provoca brigas inúteis comprometendo a união, deve-se fazer o seguinte: numa quinta-feira, compre um vidro de perfume de sua preferência. Benza-o contra o ciúme, fazendo uma cruz por cima da tampa. Dê o frasco de presente para a pessoa ciumenta, dizendo que gosta do aroma e por isso quer que ela o use. À medida em que o líquido for acabando, vai indo embora também o ciúme

**61. Noite**

Em minha direção, a menina, aposto nem quinze anos ainda. O cabelo espichado henê, rabo-de-cavalo amansado, elástico vermelho. Vestidinho branco, asseadíssimo, pequenas flores alto-relevo bordadas, altura do peito. Os pés, sandália de plástico transparente, oferecem dropes misto a um e outro, lindo sorriso alvo. Já almoçou?, pergunto. Ela esconde os olhos negros, voejam os dentes, o corpinho ar-

131

(RUFFATO, 2012, p. 131)

O fragmento é iniciado com uma descrição física da personagem em **Noite**, logo após, pelo diálogo com o narrador-personagem, há uma sugestão da condição da menina em “o corpinho arqueja”, provavelmente de fome “Não responde. Acendo um cigarro, engulo o café, empurro a xícara. Quanto? Pergunto. Ela diz, vivaz. Vem, vamos comer alguma coisa, digo, virando as costas. [...]” (RUFFATO, 2012, p. 132) o narrador a convida para uma refeição, o convite é feito com ar de indiferença e certa insensibilidade a uma criança que provavelmente passa fome e vive em condição de vulnerabilidade, essa insensibilidade é do narrador e também do romance em si, posta no texto pela forma como as personagens se comportam um diante do outro.

Na situação, um cigarro desprezioso, dá as costas sem ouvir a resposta. De forma muito amena, o romance nos dá o eufemismo que escolheu para promover a sua contradição para desempenhar o distanciamento e aproximação simultâneos da vida que o entorna. Aproxima-se quando relata uma situação correlata e corriqueira da vida nas grandes cidades brasileiras: alguém que aparentemente compadece-se de uma criança pobre que vende frivolidades nas ruas. Afasta-se quando narra apaticamente as ações e modos das personagens pela forma como a narrativa desenrola a fábula, especialmente do narrador-personagem que demonstra certa frieza frente à condição da menina.

O distanciamento que o romance utiliza, dado em sua forma, é uma maneira de não se comprometer com o conteúdo narrado, mas o conteúdo em si não permite o não comprometimento mínimo que qualquer consciência ética exige. Nessa indução, o romance muda de assunto repentinamente, não se detendo a nenhum de seus pormenores de qualquer forma que seja, longe de morosidades demasiadas e longas para que não se comprometa com nenhuma delas, mas de uma maneira bem singular ao ponto de não se perder por inteiro o foco que o romance possui em sua forma mais geral com a vida dos mais pobres. A técnica de afastamento e aproximação dá-se na medida exata para que o romance exista no entremeio, nem dentro, nem fora, e simultaneamente de forma contrária sem deixar de fazer parte da vida que existe em ambos os lugares.

A neutralidade do *entrelugar* é um dos aspectos que conferem a EEMC a instituição cubista de ser, uma instituição que buscou o afastamento dramático de movimentos anteriores, especialmente o romântico, mas também simbolistas e naturalistas, seja pela variação de foco que saía das personagens e passava aos objetos, seja pela ênfase da vida urbana que esses objetos davam às obras. Em EEMC, o que nos chama a atenção não é somente a mudança de figuras, mas de perspectiva, especialmente as perspectivas mais tradicionais sobre a figura humana a partir da utilização de técnicas cubistas. EEMC instiga a nossa visão de realidade através de difrações realistas do mundo na obra e de descontinuidades da estrutura interna, dos contrastes que promovem simultaneamente o afastamento e a aproximação.

Essa narrativa de Ruffato recusa qualquer semelhança ou inflexões puramente românticas, a sua afirmação é sempre desinteressada nesse aspecto e em alguns momentos de

certa Natureza-morta<sup>30</sup>, mesmo que a sua forma, em alguns momentos diga que não, mas esse aspecto ambivalente da contradição reside na lucidez da manipulação à “maneira francesa” de escrever uma ironia, como se fosse imparcial. Apesar de muito próximo do sentimento que tinham os artistas plásticos do início do século XX, na investigação dos problemas sob variados ângulos, há algo que diferencia a visão de Ruffato em EEMC desses artistas, mesmo com certa noção de relatividade das coisas, a naturalidade diante do fazer artístico e da vida e a preocupação de forma mais declarada não pode ser dada como uma característica desse romance tão peculiar por entender que a preocupação social em EEMC não é velada em detrimento do que acontecia em Duchamp, por exemplo, esse modo sutil de romper com as convenções diferencia-se tanto de Duchamp quanto de Picasso, este último, inclusive, tendia a um temperamento mais mercurial.

No que tange ao ponto de vista de Sypher, a intempestividade do objeto cubista inclinava-se ao desaparecimento em virtude das muitas fragmentações de plano. A exemplo disso, ele cita *Demoiselles d'Avignon* (Picasso, 1907) como um início bastante “ácido” desse processo de despersonalização extremada como em *Homme à la guitare* (1911). Já em Ruffato parece-nos que o movimento da fragmentação seguiu o sentido contrário, ou Sypher estava enganado sobre o destino da fragmentação, pois ao invés de dividir até desaparecer, o fragmento multiplicou, tanto é que EEMC dá origem a uma pentalogia de romances fragmentados, num processo de contiguidade que não atende a aspectos de uma mera continuidade, mas de desdobramento da proposta: cada novo livro em seus novos fragmentos apontam para novos ângulos de uma mesma problemática, um recomeçar. A contiguidade equilibra os recomeços e o ritmo, começar outra vez sem repetir, mas replicar.

Sypher afirma que o cubismo foi um movimento artístico que iniciou o cancelamento do objeto e que essa tendência perdurou na pintura neoplástica de forma ainda mais severa vindo a produzir o anti-objeto como também fizeram os romancistas ao produzir uma nova narrativa protagonizada por um anti-herói. Mas em EEMC a questão é outra, não se trata mais de cancelar o objeto, mas de replicá-lo ao ponto dessa contestação cancelar o protagonismo de um único protagonista, não se tem em EEMC um herói ou anti-herói, têm-se personagens, isso significa um marco na figuração do romance, uma emancipação da narrativa em relação aos seus objetos, perfazendo as formas de realismos existentes através do fragmento isolado.

---

<sup>30</sup> Refere-se à arte de pintar, desenhar, fotografar objetos inanimados, como frutas, louças, instrumentos musicais, flores, livros, garrafas, jarras de metal, dentre outros objetos que remetem a composições desta natureza.

Nesse ponto, definitivamente, o particular desaparece para dar vez a um aspecto que envolve uma singularidade que está na coletividade.

O romance de Ruffato atrai por sua ousadia criativa que não se prende aos clichês e a aparências meramente ilustrativas, nem à lógica canônica, ao contrário, ele refuta e não se entrega à velha constante que reorganiza e conecta as coisas em lugares habituais, o seu afastamento não é emocional, por isso não se relaciona com hostilidade ou indiferença, ele é apenas racional, por isso, apesar de surpreendente, não se surpreende a si mesmo, a distância que se toma do evento não é determinada pela intensidade de um sentimento, nem neutra em seu comprometimento, apenas aberta a todos os possíveis ângulos.

Destarte, é como percebemos o desdobramento que EEMC traz para o Modernismo dentro da contemporaneidade, mantendo a oposição aos fundamentos simbolistas retomando a razão do Realismo, seja pelo movimento antiburguês, seja pelo afastamento do pensamento elitizado que envolveu por muito tempo a classe artística e literária. É perceptível a compreensão de que esse afastamento e o contraponto às elites econômicas e sociais verte-se em técnica do romance no nível do texto e em muito também ultrapassa a análise psicológica pela temática abordada, tanto no contato dado ao particular e individual, quanto no público e coletivo.

## 5. CONCLUSÕES

Analisar criticamente um romance da literatura contemporânea é, além de uma tendência, sobretudo um grande desafio, significa também enveredar por um caminho no mínimo adverso. Pois visto pelo lado da tendência, o fato de não ser mais uma novidade crítica, pode-se incorrer no erro de se dizer o que já foi dito, repetir enfoques e remeter a teses já confirmadas; já pelo lado do desafio é ter a certeza de que o olhar dado ao objeto de sua crítica configura fato notoriamente novo de uma realidade que ainda não está acabada, fechada e pronta do ponto de vista teórico-crítico que nos permita o devido distanciamento histórico do discurso ficcional que qualquer análise competentemente comprometida exige.

No entanto, buscamos com afincos, certos de nossas convicções críticas, dar conta de tal desafio abordando o *corpus* de pesquisa com a minúcia e o cuidado devido para não deixar escapar “por entre os dedos” da finitude de uma tese aquilo que o texto literário efetivamente traz de mais precioso em seu bojo, tendo a lisura de não se cerrar excessivamente e perder-se ou mesmo mutilar a obra em sua inteireza, mas também não se dispersar nas muitas possibilidades ao ponto de também perder o foco por completo. Pensando em tal responsabilidade, evidenciamos a necessidade de se traçar um caminho que ligasse pontos em comum para alcançar o objetivo maior deste trabalho. Analisando como o texto de Luís Ruffato – *Eles eram muitos cavalos* – articula pontos convergentes um sobre os outros, numa rede que nos levasse inevitavelmente à sua construção formal e estrutural de um romance experimental em fragmentos, fragmentos que se afastam da narrativa corrente e linear do romance histórico do tipo “clássico” muito produzido desde o século XIX – conforme vimos em Lukács (1969) – perpassar o experimentalismo do modernismo do século XX e desembocar no século XXI com uma experiência totalmente inovadora sob a influência de formas de vida peculiares que o desenvolvimento social e econômico trouxe para a metrópole brasileira contemporânea, a experiência dos contrastes, de *vidas desejanter*, do porvir e devires à penumbra, à margem do protagonismo sempre alardeado, deixando entrever para nós a face do antagonismo na literatura.

A narrativa de Ruffato é formada por uma junção de histórias com estrutura e forma heterodóxica, tomando sempre o cuidado de deixar patente o cunho da coisa inacabada, o fragmento a pedir complemento. Um romance que não apresenta um todo articulado com

coerência de nexos entre causa e consequência. O todo articulado desse romance se dá com uma ideologia que perpassa a relação entre avanço da modernidade e a segregação das chamadas minorias excluídas no percurso centro-periferia, entre dominantes e dominados. Esse tipo de produção literária ganha cada dia mais espaço de circulação entre as múltiplas possibilidades de publicação que a tecnologia nesses últimos séculos tem propiciado tanto à literatura como à produção artística de modo geral, mesmo que essas produções, dado seu ecletismo, não sejam em sua totalidade aceitas ou assimiladas em sua plenitude e inteireza pelos campos de domínio institucionalizados da cultura e da arte.

EEMC não é um tipo de produção que se encontra dentro de uma conformidade classificatória, dentro do cânone da literatura mais clássica, por isso, concordamos com Flora Süssekind (1984) quando ela diz que surgiu no campo reconhecidamente próprio da literatura uma gama muito variada de produção que não se encaixa em um único gênero, e isso favorece uma tensão dentro do campo justamente porque parte da instituição, como já dissemos, insiste em não reconhecer efetivamente essas formas que ela chama de corais por manterem em sua estrutura tantas variedades em sua formação. Süssekind observa que a crítica e o mercado ainda privilegiam formas homogêneas e estáveis na literatura brasileira mesmo em detrimento da grande emergência de novas formas de literatura, naquilo que ela declara como obras literárias com “formas corais” pelo fato de sua multiplicidade de vozes e registros.

Produções artísticas outras como cinema, teatro e pintura também trazem para si concepções dessas obras corais “onde se cruzam falas, ruídos e gêneros”. A essas produções tão diversas Süssekind assume uma nomenclatura específica, “objetos verbais não identificados”, expressão que ela atribui a Christophe Hanna<sup>31</sup> pela sua crítica à convenção nos institutos tidos como literários que não se abrem a formas novas na poética, especialmente ligadas a dilemas veiculados pela violência urbana:

[...] ao tratar dos processos, dos contextos e do funcionamento crítico de certos experimentos literários de difícil classificação. De difícil enquadramento, sobretudo, quando o seu campo de inserção parece reforçar não a especulação, mas a classificação, e os dispositivos institucionais, as normatividades, eixos conceituais ou interpretativos que privilegiem

---

<sup>31</sup> Christophe Hanna é poeta e crítico francês da *Questions théoriques*, seu discurso observa formas literárias não convencionalizadas pela instituição literária atual, ele cita um tipo de produção poética chamada de poesia-vírus, contra uma poética do bibelô. A poesia atual, diz Hanna, corresponde à arte do desvio e da guerrilha urbana.

homogeneização, estabilidade, expansão controlada. (SÜSSEKIND, 2014, p. 2).

Essas obras, assim como EEMC, são descentramentos de uma literatura que sai de “estados de exceção”, conforme Sússekind, postos pela classificação normativa e apresentam-se como os corais pela sua diversidade em convívio. Essas formas questionam tanto seu momento histórico, quanto a própria instituição e campo literário. Por esses fatores, entendemos EEMC como uma produção que atende a premissas contemporâneas advindas das vanguardas modernistas na literatura e nas artes plásticas, tanto pela análise da multiplicidade de seus objetos-textos quanto por suas relações tão emergentes em seu engajamento com o Outro, seja ele um objeto-texto, seja ele com um evento de nossa realidade ou com outro ser, quanto como pura arte literária que dispensa categorizações e enquadramentos limitados em si mesmos. É preciso ter em mente que o romance que fora legitimado no passado não evoluiu como melhoramento do estado atual do romance, mas evoluiu como mudança de estado, os valores de ontem e de hoje são diferentes, assim como o sentido de seus textos, de suas práticas de escrita e leitura, conforme Reuter (2004) nos alerta que é preciso “se desfazer da ideia segundo a qual a história do romance seria uma marcha rumo ao progresso que materializa as obras contemporâneas.” (REUTER, 2004, p. 3), visto que para ele uma das características inerentes ao romance é a transgressão.

Assim também é que percebemos, enquanto crítica literária, este romance de Ruffato, uma produção que se apresenta tão política quanto artística, seja pelas escolhas éticas, seja pelas estéticas e até plásticas, na escolha das muitas histórias ou na ausência delas, dos fragmentos aparentemente independentes, dos espaços em branco, da folha negra, das narrativas que narram para o dentro e para algo fora da obra, ora da ordem da introspecção do personagem, ora da introspecção do próprio leitor que é levado a refletir sobre as muitas situações de miséria da vida. Uma vida que na maioria dos fragmentos expõe as fragilidades do próprio sujeito, daquele qualquer, nos muitos casos em que a servidão voluntária e naturalizada é questionada, questionamento dado também pela relação política da vida que se apresenta através do excluído, a politização da vida “nua” e “matável” como nos alerta Agamben (2014), a vida do qualquer que se pode exterminar, numa naturalidade tão formidável nesses modos de vida e relação, sem que isso se configure numa violação da vida, seja pelo fato de matar o sujeito ou apenas impor-lhe condições para que ele seja deixado para morrer pelas circunstâncias de violência.

O sujeito em EEMC não possui uma nacionalidade ou um pertencimento local, em vez de uma identidade nacional, o que temos em EEMC são singularidades *desejantes* de uma coletividade que não pertence a uma localidade especificamente, mas está presente em toda parte do globo e se reconhece na *tragicidade* e violência, especialmente aquelas experimentadas nas grandes cidades. A violência cometida contra esses sujeitos, chamados por Agamben de *homo sacer*, não é considerada sequer como sacrifício de outrem – visto que o *homo sacer* é alguém de índole má, entende-se, portanto, que matar alguém que faz mal à sociedade não pode ser considerado um sacrifício – nem como homicídio, porque ele, o *homo sacer*, foi excluído da condição humana. O sujeito qualquer desse real trágico não se pessoaliza, apenas se personifica, as personagens de EEMC, cada uma delas, são os muitos em um só. Cada um é uma manada.

O homem é o único ser que possui conhecimento de sua própria condição, munido de um entendimento que não o salva, e apesar de ser entendido como privilégio, o conhecimento e o entendimento podem ser também sua própria ruína. O homem tem consciência da vida e da morte, mas não os domina em sua plenitude, entretanto, sua consciência o leva a criticar as condições nas quais se dão cada evento que os envolve, e censura a realidade desses eventos. A censura, por sua vez, volta-se para o real, de nenhum modo a censura da moral impõe-se sobre o imoral, o injusto ou o escandaloso, mas impõe-se sobre o real que é “a única e verdadeira fonte de todo escândalo” (ROSSET, 1989, p. 25). O realismo em EEMC recompõe o real horrível e escandaloso, esse real é imoral e injusto porque só o admitimos em certos graus de crueldade, partindo do pressuposto de que uma verdade cruel não é admitida teoricamente, mas dissimulada por interesses outros daqueles que promovem a crueldade. Essa experiência do real cruel, escandaloso e imoral presente em EEMC, apresenta-se artística e literariamente em forma de romance, o qual busca a estratégia plástica do fragmento, da colagem, do texto fora de contexto, da peça não literária e os expõe como romance o que o torna coerente com a sua proposta e tema. A coerência entre proposta estética e tema é o lugar comum que em EEMC é sempre um fora de si, desconstruir e reconstruir de lugares e pertencimentos sempre em trânsito, eles nunca se fixam.

O que objetivamos neste trabalho foi apontar uma possibilidade de leitura sobre EEMC ainda não abordada pela sua vasta crítica. Evidenciar aspectos que envolvem toda a potencialidade de um romance. A crítica social que nele há é um fundamento metodológico imprescindível ao romance e indispensável frente à grandeza do trabalho de pesquisa que

existe no desenvolver de seus quesitos, a forma do romance contemporâneo e a profundidade que existente no diálogo entre EEMC e a arte cubista, especialmente o *ready-made* duchampiano. É nesse tipo de arte, dada seu cunho conceitual e de atuação literária que encontramos a articulação crítica do uso tradicional do romance para enfocar e dar atenção a aspectos que vão além do institucional e ideológico, o artístico de um texto literário que tem a capacidade de fundir em um único movimento as três pontas da pirâmide: o teórico, o crítico-social e o artístico.

A experiência do *ready-made* na literatura de Ruffato possui consonância tanto com a teoria e crítica da arte quanto do romance, que o romance, por sua vez, em sua forma aberta permite-nos ir para além das ordens e nomenclaturas pré-estabelecidas, sendo a literatura e a arte expressões humanas que refletem nossas experiências de vida, as mais diversificadas. O *ready-made* não projeta para o romance uma utopia, pelo contrário, os vários *ready-made* de EEMC entram a todo tempo em relação com a vida, com o mundo e os sujeitos dado o enfoque realismo presente. Entre o romance e o mundo se interpõe a verdadeira máquina de produzir realidades. O texto de Ruffato nos direciona continuamente à pintura cubista, geométrica e matemática, dentro do contexto do real, expressa em símbolos e signos linguístico-textuais que não reduz o processo semiótico ao contexto puramente literário da palavra, pelo contrário, expande-o para outros contextos linguístico-textuais que concretizam toda sua literariedade, um romance-plástico no qual o mundo fundado na *presentificação* e na *tragicidade* cotidiana compõe um quadro em que o leitor necessita refazer a montagem posta no fragmento de sua forma continuamente provisória de romance experimental.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Trad. António Guerreiro. Editorial Presença, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I**. Trad. Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ANDRADE, Mário. **Pauliceia Desvairada**. Projeto Livro Livre. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B9CNZ3uU92IVeG5ZRGNldC1iMm8/view> Acesso em: 26 de setem. 2019
- AZEVEDO, Danrlei de Freitas. O readymade de Duchamp e a dimensão crítica da arte. Revista O percevejo online. Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas PPGAC/UNIRIO. ISSN 2176-7017, Volume 05, Número 01, janeiro – julho, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/Micro/Downloads/3281-17868-1-PB.pdf>
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.
- \_\_\_\_\_. (V. N. Volochínov). O discurso de outrem. In: **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1981.
- BEZERRA, Paulo. **O universo de Bobók**. Rio de Janeiro: Editora 34. 2012.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores & cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Imaginários urbanos**. Buenos Aires: Editora Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- CASTRO, Eduardo Viveiros. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierra. Os fantasmas da cidade. In: **A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Ética e simpatia: o olhar do narrador em contos de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007. p. 107-118.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa — Rio de Janeiro: Editora 34, 2000 (Coleção TRANS).

DUCHAMP, Marcel. **A noiva**. 1930. Óleo sobre tela. 89.5 x 55.6 cm. Museu de Arte, Philadelphia.

\_\_\_\_\_. **A noiva despida por seus celibatários**. (O grande vidro), 1915-23. 277.5 cm × 175.9 cm. Óleo. Verniz. folha de chumbo, fio de chumbo e dois painéis de vidro e areia. Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia..

\_\_\_\_\_. **A passagem da noiva à virgem**. 1912. Óleo sobre tela. 59.4 cm x 54cm. MoMA, Nova Iorque.

\_\_\_\_\_. **Fonte**. 1917. Cerâmica, glazed ceramic. 61 cm x 36 cm x 48 cm. Centro Georges Pompidou, Paris.

\_\_\_\_\_. **Pá para neve**. 1915. Madeira e pá de neve em ferro galvanizado, 132 cm (altura). MoMA, Nova York.

\_\_\_\_\_. **Nu descendo a escada**. 1912. óleo sobre tela. 89 cm X 146 cm. Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia.

FEHÉR, Ference. **O romance está morrendo?** Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1997.

FOSTER, Hal. O retorno do real. In: **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.123-159.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade do saber**. 3. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

GARRAMUÑO, Florencia. **Depois do sujeito: formas narrativas contemporâneas e vida ímpessoal**. **Revista: Estud. Lit. Bras. Contemp.** no.50 Brasília jan./abr. 2017 Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182017000100102&lng=pt&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000100102&lng=pt&tlng=pt) Acesso em: 12 de agos. 2018.

GOMES, Renato Cordeiro. Móviles urbanos: eles eram muitos... In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007. p. 132-140.

HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

HOSSNE, Andrea Saad. Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007. p. 18-42.

JUSTINO, Luciano B. **As mulheres de Tijucoapapo**. Disponível em: <https://medium.com/objorc/cr%C3%B4nica-barroco-de-leitura-3484ecc19b12> Acesso em: 28 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. **Literatura de Multidão e Intermidialidade:** ensaios sobre ler e escrever o presente. Campina Grande: Eduepb, 2014.

LACOUÉ-LABARTHE, P. e NANCY, J-L. **A Exigência Fragmentária.** Revista Terceira Margem. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 10, 2004, p. 66-94. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero10/v.html> Acesso em: 14 de jun. de 2019.

LAJOLO, Marisa. Uma pauliceia pra lá de desvairada. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas:** ensaios sobre Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007. p. 102-106.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. Painel da condição humana. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas:** ensaios sobre Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007. p. 141-145.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: **Intervenções críticas.** Trad. Ariadne Costa, Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue: Circuito, 2014.

MAINGUENEAU. Dominique. **O contexto da obra literária.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da inconfidência.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1977.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Eles eram tantos corações, corpos, consciências. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas:** ensaios sobre Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007. p. 146-154.

PARDO, Carmen Villarino. *Eles eram muitos cavalos* no(s) processo(s) de profissionalização de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas:** ensaios sobre Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007. p. 155-187.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza.* 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital:** ensaios de biopolítica. 1. ed. São Paulo: Iuminuras, 2011.

PITA, Antonio Pedro. O neo-realismo entre a realidade e o real. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Novos realismos.** Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 13-28.

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

REUTER, Yves. **Análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RICCIARDI, Giovanni. Pedras para um mosaico. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007. p. 48-52.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto 1**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSSET, Clemente. **O princípio da crueldade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. 8. Ed. Rio de Janeiro. Record, 2012.

SÁ, Lúcia. Dividir, multiplicar, repetir: a São Paulo de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007. p. 92-101.

SALLES, Cecília Almeida. Um 9 de maio qualquer. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007. p. 43-47.

SCHEEL, Márcio. Uma crítica aos pedaços: o fragmento literário e a busca pela totalidade perdida. In: **A literatura aos pedaços: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do primeiro romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo**. São Paulo: UNESP, 2009. P. 57-84.. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102410/scheel\\_m\\_dr\\_arafcl.pdf?sequence=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102410/scheel_m_dr_arafcl.pdf?sequence=1) Acesso em 29 de novem. 2018.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

\_\_\_\_\_. **Realismo afetivo: evocar realismo além da representação**. Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.39, jan./jun. 2012, p. 129-148.

\_\_\_\_\_. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. Fragmentos do real e o real do fragmento. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007. p. 68-76.

SCHÖPKE, Regina. **Corpo sem órgãos e a produção de singularidade: a construção da máquina de guerra nômade**. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v. 29,n. 46, p. 259-279, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/view/5697/12575> Acesso em: 10 set. 2019.

SÜSSEKIND, Flora. Uma ideologia estética: o naturalismo. In: **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

\_\_\_\_\_. **Objetos verbais não identificados**. Disponível em:  
<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>  
<https://pdfslide.net/documents/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-prosa.html> Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

SYIPHER, Wylie. **Do Rococó ao cubismo na arte e na literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

VERÍSSIMO, José. O Naturalismo e o Parnasianismo. In: **História da literatura brasileira**. 1915. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf> Acesso em 19 de abril de 2018.

VIEIRA, Nelson H. O desafio do urbanismo diferencial no romance de Luiz Ruffato: espaço, práxis e vivência social. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas**: ensaios sobre Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007. p. 119-131.