

Roberta Torres Trajano

**SUJEITOS EM TRÂNSITO:**

espaços urbanos em **eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2014

Roberta Torres Trajano

**SUJEITOS EM TRÂNSITO:**

espaços urbanos em **eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada (Mestrado)

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Zilda Ferreira Cury.

Faculdade de Letras da UFMG  
Belo Horizonte  
2014

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Trajano, Roberta Torres.

R922e.Yt-s      Sujeitos em trânsito [manuscrito] : espaços urbanos em **eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato / Roberta Torres Trajano. – 2014.

165 f., enc.

Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 156-165.

1. Ruffato, Luiz, 1961 - Eles eram muito cavalos – Crítica e interpretação – Teses. 2. Espaço e tempo na literatura – Teses. 3. Sujeito (Filosofia) – Teses. 4. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 5. Escrita na literatura – Teses. I. Cury, Maria Zilda Ferreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

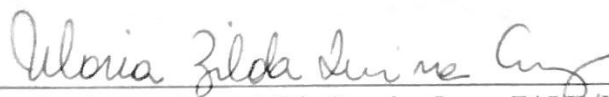
CDD: B869.342

Dissertação intitulada *Sujeitos em trânsito: espaços urbanos em "eles eram muitos cavalos"*, de Luiz Ruffato, de autoria da Mestranda ROBERTA TORRES TRAJANO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:



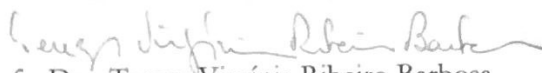
Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALÉ/UFMG - Orientadora



Prof. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida - FALÉ/UFMG



Prof. Dra. Ana Maria Chiarini - FALÉ/UFMG



Prof. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Prof. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa  
Subcoordenadora do Programa de  
Pós-Graduação em Estudos Literários  
FALÉ/UFMG

Belo Horizonte, 28 de abril de 2014.

**Aos amigos e professores que contribuíram para que essa dissertação pudesse ser realizada**

## AGRADECIMENTOS

De maneira especial, à minha orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Zilda Ferreira Cury, pelas aulas e pela acolhida.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Ana Maria Chiarini, pelo apoio e pelas ótimas aulas ao longo da graduação.

Ao CNPq, pela bolsa concedida.

Aos colegas de grupo de pesquisa “Espaço nas Literaturas Contemporâneas”.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, por ter permitido a realização desse trabalho.

Ao amigo Rafael Fava Belúzio, pelo apoio e amizade.

Ao caro amigo Estevão Veríssimo, pelo apoio, pelas conversas e pela amizade.

À Bernard Woodcock, também pelo apoio e pela presença.

Às minhas tias, Regina e Mônica, que cuidaram de mim e me acompanham desde os primeiros instantes de vida, a minha eterna gratidão.

Aos colegas que de alguma maneira compartilharam comigo estas andanças.

*A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama.*

Michel Foucault

## RESUMO

O escritor mineiro Luiz Ruffato conquista progressivamente um espaço expressivo na cena literária nos últimos anos. Brindando-nos com narrativas que se valem da experimentação da linguagem para falar sobre os pequenos dramas de uma gente anônima, desperta grande interesse da crítica. Esta dissertação pretende analisar o texto *eles eram muitos cavalos* tendo como chave de leitura o espaço urbano construído na obra e o paradigma da mobilidade que ganha expressividade na contemporaneidade. O conceito de “não-lugar” cunhado por Marc Augé (1994) será utilizado como suporte teórico no presente estudo aliando-se a outros termos, abordados como eixos de leitura, tais como “sujeitos em trânsito”, “anonimato” e “*non-persone*”. Terá destaque, além disso, o tema da violência que marca a condição pós-trágica do indivíduo pós-moderno, explicitada por meio de uma escrita performática que transgride a estrutura do romance tradicional, rompendo com a ideia de continuidade da frase e com uma sintaxe normativa.

**Palavras-chave:** sujeitos em trânsito, mobilidade, anonimato, espaço urbano, escrita performática.

## ABSTRACT

Brazilian writer Luiz Ruffato has progressively earned a significant space in the literary scene in recent years. By providing us all with narratives which apply language experimentation as a means of discussing the small dramas of anonymous people, he has aroused the big interest of critics. The purpose of this work is to analyze Luiz Ruffato's *There were many horses [eles eram muitos cavalos]* having as keywords both the urban space of the referred text and the expressive paradigm of contemporary mobility. The concept of *non-place* coined by Marc Augé (1994) will be herein used as theoretical support, among other terms, which will be approached as reading pivots of sorts, such as *subjects in transit*, *anonymity* and *non-person*. The theme of violence that marks the postmodern individual's condition after tragic events is herein made explicit through a kind of performance writing that transgresses the structure of traditional novels, by breaking off with the idea of sentence continuity and standard syntax.

**Keywords:** individuals in transit, mobility, anonymity, urban space, performance writing.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I.....	19
1 VIDA, OBRA, ESBOÇOS DO CONTEXTO LITERÁRIO	
Luiz Ruffato e o seu papel como escritor: inovações literárias em <i>eles eram muitos cavalos</i> .....	17
CAPÍTULO II.....	35
2. ESPAÇO, CIDADE, ESCRITA .....	35
2.1 O espaço urbano .....	35
2.2 O conceito de não-lugar.....	50
2.3 A cidade ruffatiana: o cronotopo do trânsito (entre o lugar e o não-lugar).....	55
2.4 A escrita performática e a condição pós-trágica em <i>eles eram muitos cavalos</i> .....	73
CAPÍTULO III .....	91
3. TRÂNSITO, DEAMBULAÇÃO, ANONIMATO.....	91
3.1 O novo <i>flâneur</i> e novas formas de olhar .....	91
3.2 O intelectual pós-moderno: o escritor em trânsito .....	107
3.3 O lugar de trânsito do(s) narrador(es) em <i>eles eram muitos cavalos</i> .....	121
3.4 Sujeitos em trânsito: os anônimos e invisíveis da metrópole ruffatiana .....	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	158

## INTRODUÇÃO

*De onde surge o impulso que arrasta o homem a trabalhar com as palavras,  
viver, quase lascivamente, entre elas, e a acreditar que elas, as fábulas que  
tecem, são o que importa?*  
Ángel Rama<sup>1</sup>

Os estudos críticos contemporâneos privilegiam, entre outras, as questões ligadas ao espaço urbano e às múltiplas mobilidades (migrações e deslocamentos urbanos) que ganham expressividade e servem como paradigma para se refletir sobre a época atual. A cidade vem sendo tematizada em diversos romances brasileiros ao longo dos séculos XX e XXI, acentuando tendência que já vinha se mostrando dominante desde meados do século anterior. Tais textos revelam espaços que têm se modificado pelos processos de modernização, pelas migrações internas, com os fluxos de populações para as grandes cidades, principalmente para a cidade de São Paulo, e também através da leva de imigrantes que, desde o final do século XIX e ao longo do século XX, chegaram ao Brasil por motivos de guerra, de fome ou pobreza, buscando melhores condições de vida. Em um primeiro momento, pode-se afirmar que a cidade tematizada nos romances e contos brasileiros era a cidade moderna que se contrapunha a uma imagem do país como preponderantemente rural. Hoje, principalmente em decorrência do acirramento dos processos de globalização, percebemos a tematização insistente da vida nas grandes metrópoles, das chamadas cidades globais. O interesse pela temática do espaço urbano na literatura brasileira contemporânea parte de um desejo de reflexão acerca do crescimento exacerbado das cidades, desproporcional aos investimentos em melhores condições sociais para a população, gerando um agravamento da questão urbana e tendo como consequência o aumento da pobreza e da violência.

Nas produções literárias atuais despontam narrativas que apresentam como cenário um espaço marcado pelos reflexos (tanto positivos quanto negativos) da intensificação da globalização, caracterizando-se pelo aumento e ampliação da violência e pela degradação do espaço público, explicitando, dessa maneira, as desigualdades e o fracasso da implementação do projeto moderno no país.

---

<sup>1</sup> RAMA, 2001, p. 107.

Feitas essas considerações, foi escolhido como *corpus* literário do presente trabalho o texto *eles eram muitos cavalos*, publicado em 2001 pelo escritor mineiro Luiz Ruffato. As rápidas reflexões iniciais apresentadas acima são relevantes para a análise da obra que coloca em cena múltiplos episódios da vida de uma pluralidade de habitantes da capital paulista, explicitando as contradições que caracterizam as grandes metrópoles, especialmente aquelas de um país periférico.

Com a participação nas discussões realizadas nos encontros do grupo de pesquisa “Espaço nas literaturas contemporâneas”, da Faculdade de Letras da UFMG, grupo coordenado pela professora Maria Zilda Ferreira Cury, surgiu o interesse no desenvolvimento de trabalho acadêmico sobre o livro de Luiz Ruffato. As discussões do grupo privilegiaram as temáticas das literaturas diaspóricas e da representação literária da cidade e os diferentes conceitos de espaço presentes, hoje, nas Ciências Humanas. Dessa maneira, a pesquisa pretende se servir das reflexões teóricas feitas nesses encontros, sobretudo daquelas referentes ao espaço urbano contemporâneo, tão vertiginosamente atingido pelos processos de globalização, privilegiando, neste projeto individual, a cena literária.

Por se tratar da obra de um escritor em plena atividade, julgam-se importantes para a realização deste trabalho as reflexões sobre o contemporâneo feitas por dois importantes filósofos políticos – Giorgio Agamben (2009) e Didi-Huberman (2011). Ambos os filósofos se debruçam sobre o nosso tempo e sobre o “escuro” que atinge a época em que vivemos.

Diz G. Agamben (2009) que “contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, p. 62). O escuro a que o filósofo italiano se refere é a capacidade do artista/escritor escrever mergulhado nas trevas do presente, percebendo-o como algo irrepresentável, escapadiço e que está em constante movimento.

Didi-Huberman (2011) também alude ao escuro da época em que vivemos ao se referir aos povos vaga-lumes e à luz desses pequenos insetos que se caracteriza por ser intermitente, pulsante, marginal e clandestina. Mesmo com esta aparente debilidade, tal luz contrapõe-se àquelas ofuscantes dos veículos midiáticos imperantes na sociedade contemporânea. Ela carrega a ideia de resistência à artificialidade dessas luzes midiáticas, aquelas dos dirigentes do poder político e da mercadoria. Segundo o autor, a luz vaga-lume é intermitente e descontínua porque ela se espalha por meio de restos e

de rastros de indivíduos anônimos, estabelecendo-se como uma luz menor, que migra, e, portanto, acha-se desterritorializada. Conforme, ainda, Didi-Huberman, essa luz menor consiste em lampejos de esperança e uma resistência ao pessimismo apocalíptico no diagnóstico do nosso tempo. Em síntese, a luz vaga-lume ilumina um mundo que ela gostaria de ver melhor, trazendo à tona um princípio de esperança por meio de “lampejos da noite”, por meio dos sobreviventes e clandestinos da sociedade atual (migrantes, refugiados e sobreviventes de guerra, dentre outros marginalizados em geral).

Ainda procurando clarear a escuridão, existe uma vertente da literatura contemporânea que acolhe a ideia de uma aporia de representação, de um indecível quando se trata de falar do momento presente. Tal literatura de nossos dias dá relevo a histórias que não encontram um desfecho, que não apontam uma solução para as contradições; antes, explicitam a condição aporística do indivíduo pós-moderno e também do escritor/narrador, dada a perda das referências exaltadas pela Modernidade e da renúncia a verdades absolutas. Pode-se afirmar que tais elementos ganham destaque e se tornam chaves de leitura para muitas obras recentes. A aporia a que vários escritores, inclusive metalinguisticamente, fazem referência em suas histórias remete à ideia do escuro proposta por G. Agamben, que assinala que o contemporâneo é irrepresentável. Afirma o filósofo:

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar. (AGAMBEN, 2009, p. 65).

Muitos autores, como é o caso de Ruffato, apostam em uma escrita que evoca o tempo presente como algo escapadizo – porque está sempre em movimento, em trânsito –, fazendo uso de recursos como o fragmento e a descontinuidade para trazer à cena literária a ideia da irrepresentabilidade do real e do impasse em que se encontra o autor/narrador contemporâneo diante do drama do outro.

Por outro lado, além de tematizar o escuro da nossa época e a aporia da sua irrepresentabilidade, a obra de Ruffato igualmente pode ser aproximada às luzes intermitentes dos vaga-lumes na medida em que incorpora em seu texto o universo de

uma grande massa de indivíduos marginalizados e anônimos, numa tentativa de iluminar e trazer visibilidade a aspectos da realidade que se encontram ofuscados pelas luzes artificiais do poder. Como ressalta o próprio autor, sua escrita é uma tentativa de gerar um olhar de indignação sobre a miséria e a violência presentes na sociedade brasileira, frutos do descaso e da grande concentração de renda<sup>2</sup>. *eles eram muitos cavalos* apresenta-se, assim, como uma reflexão sobre o tempo presente e suas contradições.

Considerações feitas por Jacques Rancière (2005) também são relevantes para a leitura do texto de Ruffato. Afirma o teórico que uma escrita que se realiza em forma de resistência a uma partilha hierárquica do discurso fala a partir das bordas, fazendo uso dos detalhes e de vestígios de linguagem, “devolvendo aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante” (RANCIÈRE, 2009, p.36). Dessa maneira, tal escrita se constrói a partir da rasura da linguagem, utilizando-se de vestígios e signos que testemunham o mundo e a sociedade em que se vive, em prol de uma arte que percebe as hierarquias e desigualdades que imperam na sociedade, tentando provocar no leitor mudanças de perspectiva.

O conceito de mobilidade norteará a leitura que se pretende de *eles eram muitos cavalos* levando-se em conta que, conforme Walter Moser (2004), a mobilidade se apresenta como um dos eixos constituintes mais marcantes da cultura contemporânea. A mobilidade caracteriza a obra como um todo tanto no que se refere ao deslocamento de indivíduos (migrações escolhidas ou forçadas) dentro do país e para o exterior e, sobretudo, no que se refere à estruturação do texto. Em outras palavras, a linguagem ruffatiana encontra na performance e na experimentação formal, na mescla de variados gêneros literários, na adoção renovadora do gênero romanesco um *modus operandi* que potencializa a mobilidade e flexibilidade da escrita literária.

A primeira referência à temática da mobilidade está presente já na capa do livro (1ª edição), ilustrada com um par de calçados velhos e sujos de terra. Na obra ruffatiana, é à legião de desvalidos anônimos que atravessam a cidade de São Paulo que tais calçados dizem respeito. Dialoga a ilustração da capa com o título dado ao livro, título este tirado de um verso da obra “Romanceiro da Inconfidência”, de Cecília Meireles. Além disso, o título/verso é também utilizado como uma das epígrafes do livro.

---

<sup>2</sup> Entrevista com Luiz Ruffato sobre o seu projeto literário e sobre a reflexão das contradições da sociedade brasileira. <<https://www.youtube.com/watch?v=PCiBm20Qbqk>>. Acesso em 21 mar. 2014.

Conforme explicita Maria Zilda Ferreira Cury (2007), o gênero “Romanceiro” utilizado pela escritora tem origem medieval, designando, já no século XVII, narrativas curtas que se ligavam à memória do povo. C. Meireles levou o recurso da oralidade para dentro de suas narrativas, resgatando-o em fontes anônimas da tradição, subvertendo o relato histórico – Movimento da Inconfidência Mineira –, mediante o uso de vozes marginais, de credices e lendas populares, as quais constroem a matéria histórica por meio da utilização de uma pluralidade de enunciados. Dessa maneira, a poeta promove um deslocamento do gênero através da sua desconstrução, inserindo-o em novo contexto. O escritor mineiro, do mesmo modo, opera um movimento de volta ao passado, trazendo-o para o momento presente, conforme apontado por Cury (2007). O escritor recicla o gênero e a tradição, promovendo uma interseção de épocas, de linguagens e de locais de enunciação que é bem característica da literatura contemporânea. Em outras palavras, a literatura contemporânea, de maneira muito mais intensa do que em outras épocas, incorpora de modo ilimitado linguagens artísticas e gêneros, utilizando-os muitas vezes como dejetos literários, inserindo-os no movimento de reciclagem cultural que dá o tônus ao campo contemporâneo (cf. MOSER, 1999).

No que diz respeito ao campo intelectual, o fazer literário na atualidade, de certa forma, igualmente migrou para a margem, não ocupando mais o anterior lugar de destaque, dada a retração do espaço público no que diz respeito às possibilidades de intervenção do intelectual tradicional.

A mobilidade se mostra igualmente na escolha do autor em trabalhar com uma pluralidade de narradores que, à maneira do *flâneur* baudelairiano, caminham pelo espaço urbano narrando a cidade (de dentro e de fora, do alto e de baixo, do ponto de vista das várias classes sociais) e os seus habitantes, expondo aos olhos do leitor aquilo que ele vê (alternando entre a primeira e a terceira pessoas do discurso).

A partir do paradigma da mobilidade, outros teóricos servirão como ponte para o diálogo com a obra de Ruffato, dentre os quais Marc Augé – com o conceito de “não-lugar” (1994) – Michel Maffesoli (2001) – com a sua reflexão sobre o nomadismo pós-moderno – (2001), – Zygmunt Bauman e a modernidade líquida (2001) –, Doreen Massey (2008) – e o novo paradigma para a compreensão do espaço –, dentre outros. Tais teóricos trazem reflexões relevantes sobre o espaço urbano e sobre o novo tipo de nomadismo da nossa sociedade e constituem a base teórica do presente trabalho. Outro termo relevante que será abordado nessa dissertação é o conceito de *non-persone*,

cunhado por Alessandro Dal Lago (1999) e que pode ser um operador de leitura da legião de desvalidos presentes na obra ruffatiana.

As narrativas pós-modernas de Ruffato vão ao encontro de alguns elementos característicos da chamada pós-modernidade<sup>3</sup>, dentre os quais se destacam: o descrédito nas grandes narrativas, apontado por J. Lyotard (1993), a intensificação do individualismo, a fragmentação do espaço/tempo através da sua compressão (cf. HARVEY, 1989) e a crise da representação nas artes devido à destruição de referenciais que vinham norteando o pensamento até a Modernidade. Entretanto, deve-se ressaltar que este trabalho não tem a intenção de discutir o termo pós-modernidade que, devido à sua complexidade, suscita polêmicas e controvérsias.

Em entrevista<sup>4</sup>, o professor e filósofo Luis Felipe Pondé aponta como diagnóstico da época atual a chamada “ética do inverno”, que carrega como paradigmas a velocidade, a falta de tempo e a liquidez, metáfora da sociedade atual. Referindo-se à atualidade, usa de imagem criada por Z. Bauman segundo o qual o indivíduo vive a sua época como se corresse sobre uma casca fina de gelo: se ele parar a casca racha, e se ela rachar ele se afoga. De acordo com L. Pondé, o sociólogo polonês recorta essa imagem de um autor norte-americano do século XIX para se referir ao tempo que nos é contemporâneo. Conforme Z. Bauman, a pós-modernidade não apresenta referenciais claros de como solucionar os fatos, uma vez que há uma quebra com o discurso e a verdade únicos – as referências tornam-se líquidas e as coisas espalham-se, circulam pelo mundo de forma transitória e fluida. A pós-modernidade, logo, apresenta-se como uma consciência do fracasso das utopias da Modernidade, consolidando-se como um despertar maldito de um sonho colorido, como explicita o filósofo brasileiro. A

---

<sup>3</sup> O sociólogo Z. Bauman (2000) prefere fazer uso da expressão “modernidade líquida” para indicar características como fluidez e transitoriedade presentes na sociedade atual; já Marc Augé (1994) utiliza o termo “supermodernidade” para fazer menção aos excessos que a nova era comporta: excesso de tempo, de espaço e a individualização das referências. Por sua vez, o filósofo francês Gilles Lipovetsky (2004) prefere usar o termo “hipermodernidade” considerando que não houve de fato uma ruptura com os tempos modernos, como o indica o prefixo “pós”, mas sim uma exacerbação de algumas características das sociedades modernas, dentre as quais se destacam: o individualismo, o consumismo e a fragmentação. Já o filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas defende a ideia de um projeto inacabado da Modernidade sustentando que a designação “moderno” expressaria a consciência de determinada época que se volta para si mesma em relação com o passado, o que resulta na transição do velho ao novo. (cf. HABERMAS, 1984). Alguns teóricos afirmam que a pós-modernidade não constitui um período histórico ou uma nova era, mas uma diversidade de espaços e temporalidades heterogêneos, enquanto outros, como, por exemplo, Frederic Jameson, defende como marco da pós-modernidade, a terceira etapa do capitalismo (denominado capitalismo tardio). (cf. MATOS, 2007).

<sup>4</sup> Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=58MMs5j3TjA>. > Acesso em: 25. Jan. 2014.

conjuntura social pós-moderna distancia o ser humano da reflexão moral, uma vez que o mesmo está preocupado com a urgência de resolução de problemas e possui cada vez menos tempo, visto que está sempre em movimento procurando encaixar-se na lógica do mercado e participar das facilidades proporcionadas pelo mundo globalizado.

Tal metáfora retomada por Z. Bauman aproxima-se das ideias de G. Agamben sobre o momento presente: sempre escapadiço, portanto, impossível de se captar. Esse movimento escapadiço da época em que vivemos torna-se um paradigma da literatura pós-moderna que escolhe o fragmento, a descontinuidade e também as micro-narrativas (como no caso de Ruffato) ou o micro-conto preferido por muitos autores brasileiros contemporâneos.

No que concerne à sociedade brasileira atual, o discurso proferido por Ruffato na abertura da Feira do Livro em Frankfurt (2013) é um texto que aponta algumas questões relevantes abordadas na obra a ser analisada. Segundo o autor, a história do Brasil constrói-se a partir da aniquilação do outro, da negação da violência e da indiferença em relação à alteridade. Conforme explicitado pelo escritor, um dos maiores dilemas do ser humano é a dicotomia “eu-outro”, já que é através dessa relação com a alteridade e o reconhecimento do outro que construímos uma ideia de subjetividade e um sentido para nossa existência. Na obra ruffatiana tal relação é escassa e em muitas narrativas o outro é tratado como mera mercadoria ou é simplesmente invisível aos olhos dos demais.

Conferir visibilidade ao indivíduo anônimo de uma grande metrópole latino-americana, ressaltando as dores, as rasuras de memória, o deslocamento e a desterritorialização das vivências é uma forma de partilhar com o leitor um olhar sobre a margem, doando uma luz ao escuro que a sociedade não quer enxergar, tornando audíveis vozes periféricas. Vistas tais considerações e em correspondência com as pressuposições teóricas apresentadas acima, essa dissertação pretende estruturar-se nos seguintes capítulos:

## **Capítulo 1: VIDA, OBRA, ESBOÇOS DO CONTEXTO LITERÁRIO**

O primeiro capítulo apresenta o autor e sua obra com o objetivo de contextualizá-la, bem como situar a literatura ruffatiana dentro do cenário da literatura brasileira contemporânea, destacando algumas de suas especificidades.

## **Capítulo 2: ESPAÇO, CIDADE, ESCRITA**

O segundo capítulo pretende analisar de que maneira o espaço urbano é construído na obra e de que modo a escrita ruffatiana vale-se da performance como artifício para retratar a violência e os dramas da população anônima da cidade, fazendo uso de um discurso que rompe com a ideia de continuidade em prol da fragmentação.

## **Capítulo 3: TRÂNSITO, DEAMBULAÇÃO E ANONIMATO**

O terceiro capítulo volta seu foco para a ideia do intelectual/narrador considerando a ambos figuras em trânsito na contemporaneidade. Visa igualmente destacar a figura do andarilho de Charles Baudelaire ressignificada na pós-modernidade e utilizada por Ruffato como estratégia narrativa para a construção dos personagens, seres anônimos e em trânsito pela cidade.

## 1.VIDA, OBRA, ESBOÇOS DO CONTEXTO LITERÁRIO

Luiz Ruffato e o seu papel como escritor: inovações literárias em *eles eram muitos cavalos*

*Para que escrever? Para mim escrever é compromisso. Compromisso com minha época, com a minha língua, com meu país. Não tenho como renunciar à fatalidade (será uma fatalidade?) de viver nos começos do século XXI, de escrever em português e de viver num país chamado Brasil. Esses fatores, junto com a minha origem social, confirmam toda uma visão de mundo à qual, mesmo que quisesse, não poderia renunciar<sup>5</sup>.*

Neste capítulo, pretende-se traçar algumas ideias que marcam a cena literária brasileira atual, na qual se inserem o autor e a obra *eles eram muitos cavalos*, trazendo as principais ideias e reflexões de alguns teóricos sobre as narrativas no final do século XX e início do novo milênio, procurando delinear a atmosfera na qual se enquadram Ruffato e seu projeto literário. Para tanto, algumas características presentes na obra do autor serão destacados como elementos relevantes para se pensar o cenário literário contemporâneo.

Diversos autores ressaltam a multiplicidade e heterogeneidade das novas produções ficcionais das últimas décadas, evidenciando o caráter híbrido das obras publicadas e a dificuldade de se categorizar a diversidade dos textos que estão sendo lançados atualmente. Tais dificuldades, juntamente com o surgimento de novas vozes narrativas (muitas delas que falam a partir da margem) e com a dissolução dos gêneros pela hibridização das formas literárias são fatores apontados por diversos críticos, como Manuel da Costa Pinto (2004), Flávio Carneiro (2005), Karl Erick Schøllhammer (2011), dentre outros.

Falar do momento atual, portanto, constitui uma tarefa delicada, já que seria preciso certo distanciamento do fato para analisá-lo e refletir sobre ele, como aponta F. Carneiro (2005). Entretanto, o autor salienta a importância de se debruçar sobre o presente para que se possa construir “olhares” sobre o fazer literário atual. Dessa forma, traçar um

---

<sup>5</sup> Trecho extraído do depoimento *Até aqui, tudo bem! (Como e por que sou romancista – versão século 21)*. L. Ruffato, no título do seu depoimento, retoma conhecido texto de José de Alencar *Como e porque sou romancista*, onde o escritor romântico apresenta a sua biografia intelectual e a base de sua formação como escritor, em forma de carta, em 1873.

mapeamento desse novo cenário e procurar organizá-lo em temáticas e gerações (como faz Nelson de Oliveira com a “Geração 90”, na obra intitulada “Geração 90”: manuscritos de computador, publicada em 2001) é o que buscam vários autores na tentativa de se mapear quadros expressivos da literatura contemporânea, até mesmo para se tornar palpável falar sobre ela. Mas vale ressaltar que é muito difícil, contudo, falar em “geração” ou mesmo em correntes literárias muito marcadas, na contemporaneidade.

Tânia Pellegrini (2008) salienta que a ficção brasileira das últimas quatro décadas pode ser denominada pelo termo “ficção em trânsito”,

pelo fato de ir deixando de lado elementos temáticos que a acompanharam desde a sua formação, incorporando outros que ainda estão em consolidação, além de se reapropriar de gêneros populares no século XIX, como o romance histórico e o policial. (PELLEGRINI, 2008, p. 21).

Esse termo é bastante apropriado quando se percebe que, apesar da heterogeneidade de estilos e estéticas, as novas narrativas apresentam características em comum como o inacabamento (principalmente nos contos), a reescritura através da reciclagem de velhas formas, a tematização de diferentes mobilidades (tanto forçadas como de livre e espontânea vontade) e a intensificação e a insistência pela fragmentação como marca expressiva do sujeito contemporâneo, posto que tal fração já existia na modernidade, contudo é acirrada na pós-modernidade. Tais elementos ganham força e presença diante de um mundo globalizado onde há uma proliferação de “não-lugares”, que acabam por contribuir para o aparecimento de personagens que se caracterizam por estarem sempre em trânsito e desterritorializadas.

Como assinalado por Ricardo Piglia (2004), o conto contemporâneo caracteriza-se por seu inacabamento, pela ausência de desfecho e interrupção de falas das personagens e a falta de finitude do mesmo remete à quebra do discurso unívoco e da verdade única, o que, por sua vez, pode ser reportado à perda da experiência e dos valores do discurso da Modernidade.

É relevante assinalar que estamos diante de um tempo pós-utópico, que reflete a descrença no projeto estético e ideológico da Modernidade, do qual uma das marcas importantes e expressivas são as incertezas frente ao futuro e à dissolução da ideia de identidade nacional. Esse tempo pós-utópico faz parte do que Jean-François Lyotard (2004) denomina de “condição pós-moderna” da contemporaneidade, onde há a

predominância da descrença dos relatos pré-modernos que buscavam retomar e redescobrir a verdade originária e totalizante, culminando na falência das grandes narrativas.

Nizia Villaça (1996) também nos traz apontamentos relevantes para se pensar o quadro literário atual diante do que ela denomina de “paradoxos do pós-moderno”, em que predominam as crises de representação e do sujeito natural/substancial (do autor-criador que lança a verdade em direção ao objeto narrado), bem como rupturas com o modo de se conceber o espaço, o narrador e a descrença na capacidade de dizer da linguagem, isto é, a consciência de que se vive uma crise da representação. Tais conceitos são importantes para se pensar a ficção contemporânea atual e a obra aqui em questão, e serão aprofundados no terceiro capítulo dessa dissertação.

F. Carneiro (2005) destaca, ao retomar ideias de Haroldo de Campos e ponderar sobre outro ponto importante para se pensar esse novo cenário, a passagem da literatura e do quadro de referência da intelectualidade brasileira do que ele denomina “princípio-esperança”, com os olhos voltados para o futuro, ao “princípio-realidade”, que se inclina para o momento presente. O futuro, na contemporaneidade, surge como lugar da catástrofe, um tempo que habita um mundo em ruínas, saturado de lixo, onde a tecnologia convive com a decadência urbana e com a precariedade das relações sociais. Salienta o teórico:

Se não cabe mais falar no princípio-esperança, que norteou os projetos da modernidade, no sentido de que não faz mais parte do nosso imaginário a crença em grandes empreendimentos redentores, há, por outro lado, algum vislumbre de uma nova trilha: a incerteza, dos pequenos projetos, da incompletude. (CARNEIRO, 2005, p. 29).

A partir desse princípio-realidade referido por F. Carneiro, pode-se pensar em algumas tendências que dão o contorno da prosa brasileira atual, tais como a necessidade de se falar do espaço urbano e a presença do elemento trágico (RESENDE, 2009), que foi se impondo como dominante, dentro da série da prosa literária de fim de século, com novas roupagens.

A cidade, que já era tema de diversos romances brasileiros ao longo dos séculos XIX e XX, ressurgiu com expressividade na primeira década do século XXI. Acentua-se nas narrativas contemporâneas o caráter violento e excludente da cidade, devido ao

acirramento dos processos de globalização e ao aumento da população nos grandes centros urbanos. Alguns escritores como Fernando Bonassi, Sérgio Sant’Anna, Marcelo Mirisola, Marcelino Freire e Paulo Lins, assim como Ruffato, procuram enfatizar o universo da decadência e da segregação como elementos relevantes para se pensar o espaço citadino. Conforme T. Pellegrini (2008), o espaço urbano passou a abrigar, gradativamente, novos significados, ampliando também seu espectro simbólico. Destaca a autora,

De cenário que funcionava apenas como pano de fundo para idílios e aventuras, *locus amenus*, foi aos poucos se transformando numa possibilidade de representação dos problemas sociais, até se metamorfosear num complexo corpo vivo, às vezes quase espectral, de que os habitantes são apenas parte, a parte vital, porém mais frágil, admitamos, cujas vozes são as menos audíveis na turbulência das ruas sem nome. Na verdade, esse corpo, criado pela ficção com raras exceções, vem se revelando cada vez mais como *locus horribilis* – mesmo enquanto – traduzindo nossas condições econômicas, sociais e políticas, neste início de século. (PELLEGRINI, 2008, p. 34).

Tais elementos serão de grande importância na análise da obra de Ruffato, que exhibe no seu texto um espaço urbano marcado por ser esse *locus horribilis*, e mais, onde a cidade funciona não apenas como cenário e pano de fundo para a ação de personagens, mas ela própria se converte em personagem das narrativas em protagonista que abriga, que dá espaço a coadjuvantes anônimos.

Diante desse quadro heterogêneo e múltiplo, a categoria “espaço” assenta-se como uma referência para muitas obras ficcionais, conforme Cury (2007), desdobrando-se em alguns segmentos que ajudam a mapear “novas geografias narrativas” (cf. CURY, 2007), um novo panorama, múltiplo e diversificado, que marca a literatura brasileira contemporânea. A partir do elemento “espaço” pode-se recortar um *corpus* literário que tem seu ponto central em uma multiplicidade de outros espaços, que se desdobram, principalmente, em: espaço urbano, mas também o da memória, da subjetivação e da desterritorialização. Segundo a autora, as novas narrativas apresentam, e isso vale para a obra a ser analisada, um espaço urbano de feição performática

exibido em cenas rápidas, *sketches* que rompem com formas enunciativas consagradas, deslocando técnicas e gêneros narrativos, sob o olhar de narradores também eles condenados ao seu movimento vertiginoso. (CURY, 2007, p. 9).

Em um ensaio de 2001, publicado sob o título “Uma nova proposta para o novo milênio”, R. Piglia aponta o deslocamento – seja ele espacial, temporal ou discursivo, – como um valor central para a literatura do novo século. Olhar o mundo a partir da margem e pensar a literatura do futuro a partir dessa margem consiste o eixo central de suas reflexões sobre essa nova produção literária que está surgindo. Segundo R. Piglia, como intelectual latino-americano, assumir uma voz periférica produzindo uma escrita que fala a partir da periferia, criando na linguagem um lugar para que o *outro* possa falar são ingredientes relevantes, as faces de um desafio para esse novo cenário literário. Portanto,

ir em direção ao outro, fazer com que outro diga a verdade do que sente ou do que aconteceu – esse deslocamento, essa mudança funciona como um condensador da experiência [...] são sujeitos anônimos que aparecem para assinalar e fazer ver. (PIGLIA, 2001, pp.3-4).

Ao fazer uso, em outro texto (cf. PIGLIA, 1991), do termo “mirada estrábica”, o teórico argentino dialoga com o conceito de “entre-lugar”<sup>6</sup> em que se encontra o escritor latino-americano (cf. SANTIAGO, 2000). Piglia aponta as produções periféricas dos países latino-americanos como produções que ocupam um espaço de transição de culturas. Tais produções se voltam inevitavelmente em direção ao discurso europeu para buscar a tradição; no entanto, esse movimento é sempre marcado pela renovação de formas e conteúdos através da incorporação sempre contraditória da tradição europeia à produção cultural local. Diante dessa conjuntura, é que se opera a “mirada estrábica”, pois, como assinala o teórico, o escritor latino-americano deve aprender a trabalhar com uma memória impessoal e relembrar uma memória alheia (europeia e central). À vista disso, ele é impelido a estabelecer uma relação com a tradição perdida, mantendo uma relação forçada com uma tradição cultural estrangeira, para, desse modo, aprender a deslocar a sua perspectiva, o seu olhar, para dentro da produção local. A “mirada estrábica” incita o artista a “tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria”<sup>7</sup> (PIGLIA, 1991, p. 61). A escrita periférica, portanto, consciente de sua condição subalterna, apresenta um desvio das normas vigentes, uma ruptura com relação ao discurso linear e uma quebra da tradição (ainda

---

<sup>6</sup> Silviano Santiago (1978) introduz esse conceito em seu texto “O entre-lugar do discurso latino-americano”, em que reflete acerca dos deslocamentos culturais dos países periféricos diante dos discursos hegemônicos. Tal conceito relaciona-se com os termos “zonas de contato (Pratt, 1992); “transculturização” (Ortiz, 1940); “hibridismo” (Bhabha, 1994), dentre outros.

<sup>7</sup> “Ter um olho colocado sobre a inteligência europeia e o outro posto nas entranhas da pátria” (Tradução nossa).

que faça uso dela, como é o caso de Ruffato), ao propor novas ideais que se estabelecem como contracorrente do cânone estabelecido. Diante disso, conforme S. Santiago, as “literaturas secundárias”, já que situadas à margem dos centros das correntes europeias, apresentam um manejo próprio, “irreverente” (nas palavras de Piglia), em relação às tradições centrais que conformam o cânone do discurso europeu.

Ruffato recupera, então, várias tradições: tanto no conteúdo (narrativa urbana), quanto na forma de sua escrita experimental (que encontra sua tradição no *Nouveau Roman*, por exemplo), como assinala Schøllhammer (2007), apresentando como uma forte característica de suas obras literárias esse deslocamento em direção à margem, por meio da elaboração de espaços enunciativos para que o “outro” possa expressar-se.

A obra ruffatiana que nos propomos a analisar resgata características já presentes no *Nouveau Roman*, como a despersonalização do sujeito e a descrença da linguagem como recurso de entendimento entre os homens. A utilização da linguagem, não apenas com o objetivo de comunicar algo, mas como uma ferramenta que possibilita a experiência de sensações, dando forma à narrativa, é igualmente responsável pela pluralidade de suas significações. Outros conceitos que aproximam a literatura de Ruffato à tradição do *Nouveau Roman* serão discutidos no segundo capítulo, com o propósito de delinear a prosa ruffatiana como uma escrita performática e, de certa forma, palimpséstica, porque lança mão da reescrita e da colagem. Como já se disse, a opção por uma pluralidade de narradores que ora se apresentam em primeira pessoa, ora assumem uma postura impessoal, dando-nos a impressão de que estamos percorrendo a matéria narrada por meio do olhar de uma câmera, é outro traço importante da estruturação móvel do texto.

Como escritor, Ruffato acredita que seu papel é o de resgatar memórias individuais, recuperando, sobretudo, aquilo que guardam da memória coletiva de um povo de determinada época e local, tornando-se, assim, seu trabalho de escritor uma espécie de fio condutor. Ao fazer uso da linguagem literária como uma “arma” para unir ficção e crítica social e propor rupturas na ordem da linguagem, o autor torna visível alguns aspectos da realidade que o cerca, buscando uma comunhão de olhar com o seu público-leitor.

Tais propostas do escritor remetem-nos, mais uma vez, às discussões feitas por R. Piglia (1991) com relação à memória e tradição, no contexto dos escritores latino-

americanos. Ao apontar a escrita como recurso de manutenção da memória da tradição, o autor enfatiza seu caráter coletivo e anônimo, destacando que:

Las relaciones de propiedad están excluída(s) del lenguaje: podemos usar todas las palabras como si fueran nuestras, hacerles decir lo que queremos decir, a condición de saber que otros en esse mismo momento la estan usando quiza del mismo modo. Condición que encierra un núcleo utópico, en el lenguaje no existe la propiedad privada (...) Todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima (PIGLIA, 1991, p. 60).<sup>8</sup>

Dessa forma, pode-se dizer que o escritor deixa claro em suas obras (seja pela pluralidade de narradores e de vozes narrativas, bem como pelos recursos linguísticos e mesmo tipográficos que utiliza) o caráter coletivo de seus relatos ressaltando que, para ele, o que importa é dar relevo às pequenas histórias de indivíduos anônimos desconstruindo o discurso que se pretende legítimo de que se valem muitos dos romances tradicionais centrados em um narrador específico. A figura do autor, em questão, revela-se como um maestro que orchestra as múltiplas vozes de suas narrativas, fundindo a sua voz às vozes do “outro”, ao mesmo tempo em que requisita a voz do leitor, exigindo a sua participação no cenário narrativo. A palavra, diante dessa perspectiva discursiva, não se torna a palavra do autor ou a de um narrador específico, mas consolida-se como uma palavra coletiva e anônima (ainda que na capa de suas obras esteja impresso o nome do escritor como autor).

Antes de se analisar a obra, faz-se necessário apresentar alguns dados biográficos para traçar o perfil do autor enquanto escritor e intelectual que possui um projeto literário claro de retratar as classes marginalizadas – principalmente o proletariado urbano – que, segundo Ruffato, seria um segmento pouco trabalhado na literatura nacional.

Trata-se de um escritor que se posiciona recorrendo, reitera-se, a um diálogo com as minorias, trazendo para o centro da cena narrativa o universo de personagens que estão à margem da sociedade (suas dores, angústias, sonhos e relações interpessoais). Em entrevista ao programa “Jogo de Ideias”, o escritor afirma que todas

---

<sup>8</sup> As relações de propriedade estão excluídas da linguagem: podemos usar todas as palavras como se fossem nossas, fazê-las dizer o que queremos dizer, com a condição de saber que os outros nesse mesmo momento as estão utilizando possivelmente do mesmo modo. Condição que encerra um núcleo utópico, na linguagem não existe a propriedade privada (...). Tudo é de todos, a palavra é coletiva e também anônima. (Tradução nossa).

as suas escolhas literárias partem de um senso político e sobre o desejo de ser escritor, acrescenta:

Eu quero ser escritor porque eu quero contar uma história que não está na literatura brasileira, que é a história da classe média baixa, do operariado urbano [...] Para mim, ser escritor foi uma decisão política<sup>9</sup>.

O autor integra o que Nelson de Oliveira denomina de “Geração 90”: um grupo de contistas brasileiros, do final do século XX, que apresentam como um dos seus traços predominantes o foco na realidade urbana. Segundo N. Oliveira, os novos contistas mantêm influências da literatura feita nos anos 70, em que ganhava destaque, entre muitos contistas da época, a temática do realismo urbano; todavia, entre os novos escritores registra-se a busca pela inovação das técnicas de escrita, agora influenciada pelas novas tecnologias. Outro fator relevante a ser destacado em relação a essa nova geração de contistas é o fato de que muitos escritores propõem-se a trazer a denúncia social para dentro de seus textos sem os tornar mero veículo de propaganda política, mas voltando-se para os recursos que a própria linguagem oferece apresentando uma fragmentação do discurso realista.

Ao ser indagado sobre a sua inserção nesse grupo de novos autores, Ruffato afirma que “Geração 90 é um termo que mal ou bem vai compartimentar algo. Não tenho como negar que faça parte da Geração 90 geracionalmente, mas, se pensarmos em termos de corrente, não”. (RUFFATO *apud* PARDO, 2007, p. 172). De fato, o próprio N. Oliveira afirma que esse conceito foi uma estratégia para mapear um quadro contemporâneo de autores que sintetizasse um painel literário para o público-leitor. Mesmo que entre eles haja uma grande diversidade, algumas tendências em comum podem ser destacadas em muitas obras: a preferência pela prosa curta, pelo miniconto e pelas formas de escritas instantâneas.

Alguns dados biográficos do autor são relevantes para a compreensão de suas opções enunciativas.

Filho de família humilde, descendente de imigrantes italianos, Luiz Ruffato nasceu em Cataguases no estado de Minas Gerais, em 1961. Possui formação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Antes de se tornar

---

<sup>9</sup> Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=IYcsUbj0UG4> >. Acesso em 23.01.2013.

escritor, teve várias outras ocupações, tais como pipoqueiro, caixeiro de botequim, balconista de armário, operário têxtil, torneiro-mecânico, sócio de assessoria, gerente de lanchonete, vendedor de livros e jornalista. Muito antes de decidir deixar a carreira no jornalismo para se dedicar exclusivamente ao ofício da escrita, escreve o livro de poemas “O homem que tece” (1979), que faz parte de um conjunto de poesia marginal, publicado em mimeógrafo. Em 1984 publica seu segundo livro, “Cotidiano do medo”, que não alcança muito destaque na mídia. É apenas após se mudar para São Paulo, no final da década de oitenta, que o autor reaparece no cenário literário com dois livros de narrativas curtas, os contos “Histórias de Remorsos e Rancores” (1998) e “(os sobreviventes)” (2000), livros que apresentam a cidade de Cataguases como *locus* narrativo, por onde perambulam suas personagens. Juntas, as duas coletâneas somam treze contos ambientados, em sua maioria, na cidade de origem do escritor. Como acrescenta N. Oliveira (1999), “a marca que primeiro chama a atenção nas histórias de Ruffato são os ganchos que ligam um conto ao outro, transformando os dois livros no que eu chamaria *Crônicas de Cataguases*” (1999, p.6), que revelam como podem ser cruéis e destruidoras as relações humanas.

Com *eles eram muitos cavalos* (2001) o autor ganha prestígio e reconhecimento internacionais e sua obra vem a ser traduzida para o italiano – *Come tanti cavalli*, 2003 (pela *Bevivino Editore*), para o francês – *Tant e tant de chevaux*, 2005 (pela *Éditions Métailié*), foi publicada em Portugal pela editora Quadrante, em 2006, para o espanhol – *Ellos eran tantos caballos*, 2010 (pela Eterna Cadencia), e traduzida para o alemão - *Es waren viele Pferde*, 2012 (pela *Assoziation A.*). Mais recentemente, foi publicada uma edição em inglês pela *AmazonCrossing* (2014) com o título de *There were many horses*. O sucesso e a repercussão da obra na mídia devem-se também à livre adaptação feita para o teatro pela “Companhia do Feijão”, no espetáculo “Mire veja”, que teve a sua estreia no Teatro de Curitiba, em 2003. A obra conquistou prêmios importantes como o de melhor romance de 2001, pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) e o prêmio Machado de Assis, da Fundação Biblioteca Nacional (2001).

A crítica também tem se ocupado do romance. Diversos autores se debruçaram sobre a obra em um volume de ensaios organizado por Marguerite Harrison (2007). O espaço urbano encenado no romance recebeu denominações variadas neste livro de ensaios: *city-text* (Lehnen), cidade ilimitada (Ricciardi), cidade em ruínas (Hossne), cidade em flashes (Cury), entre outras. Nesse volume a obra é analisada partindo-se da

ideia de uma estruturação em camadas, ideia presente desde o título do volume: *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Camadas referem-se à estrutura do texto, com sua opção pelo fragmento e pela quebra da linearidade das narrativas, justapondo histórias diversas umas sobre as outras e ao espaço urbano, que se caracteriza pela sua grande extensão, diversidade de indivíduos, classes sociais e por aspectos sinestésicos (cf. Oliveira e Schøllhammer, 2007). O próprio Ruffato denomina seu texto “romance-cebola”<sup>10</sup>, fazendo alusão às diversas camadas que se cruzam na cidade. Tal conceito será retomado nas discussões sobre o espaço narrativo.

Outros livros publicados pelo autor são “as máscaras singulares” (2002) – uma coletânea de poemas –, “Os ases de Cataguases” (uma história dos primórdios do Modernismo, 2002), a pentalogia intitulada “Inferno Provisório”, que se apresentou como um projeto literário de construir uma reflexão sobre a história política do país traçando a formação do operariado brasileiro entre 1950 e 2000. Compõem “Inferno Provisório” os seguintes volumes: *Mamma son tanto Felice* (2005); “O mundo inimigo” (2005); “Vista parcial da Noite” (2006); “O livro das impossibilidades” (2008) e “Domingos sem Deus” (2011), com o qual ele encerra a pentalogia. “De mim já nem se lembra” (2007) e “Estive em Lisboa e lembrei de você” (2009) foram publicados ainda antes do fechamento da pentalogia. Este último foi lançado também em Portugal com o título “Estive em Lisboa e lembrei-me de ti” (2010) e recebeu tradução para o italiano *Sono stato a Lisbona e ho pensato a te* (2010). Atualmente o escritor está trabalhando na escrita de outro romance intitulado “Flores artificiais” no qual mantém a proposta de experimentalismo formal e a temática da desterritorialização de personagens deslocados<sup>11</sup>.

Além de publicar contos em antologias, o autor igualmente se apresenta como agente cultural, destacando-se na organização de antologias, com o objetivo de criar espaço para a expressão das chamadas minorias: negros, homossexuais e mulheres. Dentre as antologias que organizou, destacam-se “25 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira” (2005); “+30 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira” (2005); “Entre Nós-Contos Sobre Homossexualidade” (2007); “Questão de

---

<sup>10</sup> A expressão é referida por Marguerite Itamar Harrison, retomando o termo utilizado pelo escritor, na introdução do ensaio intitulado “Uma cidade em camadas”, publicado em 2007.

<sup>11</sup> Sobre “Flores Artificiais”: < <http://portallw.correiodopovo.com.br/ArteAgenda/?Noticia=498180> .> Acesso em 19 mar. 2014.

pele” (2009), “Sabe com quem está falando?” (antologia que reúne 20 contos sobre corrupção e poder no Brasil, 2012) e mais recentemente, publicou a antologia “Entre as Quatro Linhas: Contos sobre futebol” (2014).

No que diz respeito ao seu projeto literário, no depoimento “Até aqui, tudo bem!”, Ruffato afirma que o impulso que o levou a se tornar escritor partiu de um desejo de contar a(s) história(s) de gente sem rosto, anônima e invisível da nossa sociedade. No início do relato, o autor contempla uma fotografia colocada à mesa de seu escritório e se depara com a imagem de um garoto de olhos tristes e assustados, trajando um short desajustado e um par de chinelos que exhibe dedos sujos. Ao seu lado, havia três outras pessoas cujos rostos não conseguia identificar. Ao final do depoimento, Ruffato afirma que seu esforço como escritor sempre esteve na tentativa de procurar recompor a velha imagem da fotografia de família. O menino assustado de outrora, identificou como sendo ele próprio, por volta dos cinco ou seis anos de idade. Esse menino, crescido e adulto, encontrou seu espaço no campo literário, e agora possui rosto, nome e história. Entretanto, das outras pessoas que o rodeavam – provavelmente seus parentes – o que também se estende ao grande contingente de pessoas marginalizadas e anônimas de nossa sociedade – muito pouco ou quase nada se sabe:

Quais são seus nomes, de onde vieram, onde estarão agora, o que fizeram de suas vidas, foram felizes? Do menino, sei eu – e, curiosamente, é o que menos importa. Mas, e todos aqueles que sucumbiram, sem voz e sem nome, e que a História registrará apenas nas lápides de humildes cemitérios que a borracha do tempo apagará? E os outros, que nem mesmo a morte resgatará do anonimato? (RUFFATO, 2011, p. 1).

É no movimento em direção a uma memória coletiva em detrimento de uma memória individual que Ruffato se inclina, apresentando-nos histórias de uma gente invisível, sem rosto e sem voz, muitas delas migrantes de outros estados brasileiros, como os do nordeste e o interior de Minas Gerais, especialmente de Cataguases, em busca de melhoria de vida e de melhores horizontes. Nesse sentido, o escritor aproxima-se das ideias de Walter Benjamin acerca do novo tipo de narração que procura contar a história a contrapelo (o termo é adotado pelo pensador alemão no contexto das duas grandes guerras mundiais, em que ele explicita a necessidade de se dar visibilidade às histórias de que a tradição oficial ou dominante não se ocupa, o que terá relevo nas discussões sobre o novo narrador e intelectual contemporâneos, no terceiro capítulo).

*eles eram muitos cavalos*<sup>12</sup>, que chama a atenção por sua hibridização estética, representa para Ruffato uma busca por uma linguagem própria, por uma estrutura formal eficiente inclusive para a realização de projetos futuros. O texto nasce de sua necessidade de compreensão do que estava acontecendo ao seu redor, tomando a cidade de São Paulo como síntese da sociedade brasileira. O escritor, que se sente um eterno migrante, afirma que a vida em São Paulo o assusta. Transformá-la em literatura consiste em um desafio para a compreensão da complexidade que o espaço urbano apresenta, ao mesmo tempo em que intenta uma representação que expresse as contradições do país como um todo. Para o autor, São Paulo não é uma única cidade, mas muitas. Em entrevista<sup>13</sup>, o escritor afirma que:

Tudo que se move me interessa... Todas as linguagens artísticas eu as devoro e transformo em linguagem literária. Em *Eles eram muitos cavalos*<sup>14</sup>, minha experiência mais radical nesse sentido, promovo um processo de devoração – antropofágica?<sup>15</sup> - que nem sequer considero esse livro um "romance", mas sim uma "instalação" literária.

A ideia da obra surge depois de uma visita à Bienal de São Paulo, em 1996. Na exposição, o escritor se depara com a instalação “Ritos de Passagem”<sup>16</sup>, do artista plástico Roberto Evangelista, em que são reunidos dois mil sapatos gastos – tênis, sandálias, pantufas, sapatos masculinos e femininos, entre outros, recolhidos e dispostos no chão da Bienal. A necessidade de dar voz e visibilidade aos donos daqueles calçados, recriando-lhes as histórias, culmina na escrita de *eles eram muitos cavalos*. Destaca o autor:

A sola daqueles calçados percorrerá o asfalto e a poeira das ruas, tomara chuva e sol, fora feliz e infeliz, enfim, nas curvas deformadas pelo uso imprimirá-se uma individualidade, que recolhida e rearranjada tornara-se

---

<sup>12</sup> Muitos autores questionam o gênero da obra: seriam contos, microcontos, novelas? Em diversas entrevistas, o autor afirma se tratar de um romance polifônico ou mesmo de uma instalação literária.

<sup>13</sup> Disponível em: < <http://www.labirintosnotao.com/2009/06/conversas-no-sotao-com-luiz-ruffato.html> >. Acesso 08/02/2013.

<sup>14</sup> Nesta dissertação, o título da obra de Ruffato mantém-se em itálico e com inicial minúscula. Entretanto, optou-se, nas citações diretas, em manter a referência ao título da obra da maneira como foi feita pelos autores.

<sup>15</sup> Aqui o autor faz alusão ao Movimento Antropofágico fundado pelo escritor e poeta paulista Oswald de Andrade na década de 1920.

<sup>16</sup> Disponível em: <

[http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/anteriores/1996/artistas/roberto\\_evangelista.jhtm](http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/anteriores/1996/artistas/roberto_evangelista.jhtm) >. Acesso em 04. mai. 2014. (ARRUMAR RODAPÉ NÃO CONSEGUI FORMATAR)

depoimento coletivo. Ali, de uma maneira singular e criativa, o artista reconstruía a História<sup>17</sup>.

O escritor bebe na tradição realista ao mesmo tempo em que se distancia do chamado “realismo naturalista”, e busca em suas narrativas uma nova maneira de “recortar o real”, isto é, a construção de certo “efeito de real” (cf. BARTHES, 2005), inovando por meio da forma e do conteúdo.

K. Schøllhammer (2011) questiona se suas obras não representariam um novo tipo de regionalismo que estaria preocupado em estabelecer conexões entre a tensão campo/cidade, “a herança rural e o futuro apocalíptico das grandes metrópoles” (SCHØLLHAMMER, 2011, p.79). Em muitos de seus textos observam-se histórias costuradas em uma atmosfera de tensão e angústia das personagens que partem de Cataguases para os grandes centros urbanos, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Sem ser regionalista, como destaca o crítico, o autor preserva um olhar forte sobre a sua região de origem e mostra grande interesse pela narrativização épica de sua história, bem como pela inclusão de características linguísticas diferenciadas para cada personagem. A cidade de Cataguases, destacada como *locus* narrativo da pentalogia “Inferno Provisório”, torna-se lugar simbólico onde circulam personagens sufocados pelo sentimento de conformação de sua situação social e pela angústia do exílio provocada pela migração, como ressalta o escritor em entrevista<sup>18</sup>. O escritor ressalta que a cidade de Cataguases representa com expressividade o universo de trabalho do mundo capitalista com uma classe social bem distribuída, e, dessa forma, pode-se considerá-la um microcosmo da (so)ci(e)dade brasileira<sup>19</sup>. Já em *eles eram muitos cavalos*, não há referência direta à cidade natal do escritor, embora ganhe destaque todo um grupo de imigrantes que saíram de seu local de origem em busca de melhores perspectivas de vida. O que se pode destacar nessa obra é o coral de vozes de migrantes perdidos e sufocados frente o espaço urbano degradado. A cidade de São Paulo torna-se um espaço simbólico e lugar de desejo de migrantes provenientes do interior do país, mas também um local que incentiva o movimento de saída em direção ao exterior.

---

<sup>17</sup> Depoimento *Até aqui tudo bem!* (Como e por que sou romancista – versão século 21).

<sup>18</sup> A entrevista foi consultada na dissertação de mestrado “Estamos sempre indo para casa: breve análise do Inferno Provisório, de Luiz Ruffato” (2010) de autoria de Rodrigo da Silva Cerqueira.

<sup>19</sup> Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=PCiBm20Qbqk> >. Acesso em 05. mar. 2014.

Na obra, lança-se mão de uma técnica experimental – pelo uso de variações tipográficas, do fragmento e da narrativa descontínua, – que favorece a criação de espaços discursivos diversificados. As histórias se passam ao longo das 24 horas do dia 9 de maio de 2000, reunindo vozes narrativas heterogêneas, que são entrecortadas e interrompidas bruscamente, dando espaço para outras vozes. O texto compõe-se de fragmentos numerados de 1 a 69, aparentemente desconexos, mas que estão conectados pelo espaço e pelo tempo da cidade grande. O título, que também é parte de uma das epígrafes do livro, retoma, em letras minúsculas, um bloco de versos extraídos do romance *LXXXIV*, intitulado “Dos cavalos da Inconfidência”, do livro “O Romanceiro da Inconfidência”, de Cecília Meireles (1953). Os cavalos do título do romance associam-se à população sem-nome que habita a cidade: Eles eram muitos cavalos, / mas ninguém mais sabia os seus nomes, / sua pelagem, sua origem... (MEIRELES, 1989, p. 275). Uma segunda epígrafe, retirada do Salmo 82 da Bíblia Sagrada, complementa o sentido da primeira, dialoga com o título, mas, sobretudo, indica a temática e alcance da obra de Ruffato: “Até quando julgareis injustamente, sustentando a causa dos ímpios?”<sup>20</sup>.

Desde o título e também pelas duas epígrafes o autor antecipa quem serão os heróis do seu texto ou, melhor dizendo, anti-heróis, personagens de uma cidade caótica e desigual; marginalizados, em sua maioria, marcados pelo anonimato, pelo desamparo e pela decadência das relações sociais. Quase todas as personagens são identificadas pelos objetos que possuem: no caso das personagens da classe média ou alta, pelas grifes que ostentam (“calça e camisa Giorgio Armani, perfume Polo borrifado no pescoço, sapatos italianos” [...] (RUFFATO, 2001, p.12) ou por apelidos e adjetivos quando se trata de uma classe de gente supérflua ou desclassificada (cf. Bauman, 2009), identificados por meio de conotação pejorativa por expressões tais como: “negro franzino”, “aquela mulher”, “velho”, “jesuscristinho”, “pardo, idade indefinida”<sup>21</sup>, dentre outros.

O conjunto vai ganhando corpo por meio de colagens diversas e variados pontos de vista: transcrição de salmos, de simpatias e de mensagens de uma secretária eletrônica, cardápio de restaurante, elenco de livros de uma estante. O espaço urbano é

---

<sup>20</sup> Disponível em: < <http://tifsa.com.br/wp-content/uploads/2013/05/A-B%C3%ADblia-de-Jerusal%C3%A9m-completa.pdf>. > Acesso em 20 mar. 2014.

<sup>21</sup> As expressões foram retiradas das seguintes páginas do livro: “negro franzino” (p.54), “aquela mulher” (p.70), “velho” (p.68), “jesuscristinho” (p. 18) e “pardo, idade indefinida” (p.56).

construído, além disso, pelo olhar dos diferentes narradores que, em sua maioria, falam a partir da margem: são mendigos, donas-de-casa, prostitutas, velhos, batedores de carteira, empresários e políticos corruptos, moradores de favelas, dentre outros, que com suas vozes, sempre em dissonância, compõem o espaço narrativo. O escritor recolhe relatos heterogêneos para compor um painel da vida urbana contemporânea (comportando-se como um novo tipo de *flanêur*, o que será discutido no terceiro capítulo desta dissertação) atravessada pelo medo, pela violência e pelo ideal do consumismo. O espaço urbano é caracterizado pela ruína e remete ao fracasso do projeto moderno de urbanização e industrialização das cidades, o que se reflete na precariedade das relações pessoais.

Em “Da impossibilidade de narrar”<sup>22</sup>, o escritor discorre sobre dois dilemas que enfrentou quando se propôs a ficcionalizar o espaço da cidade de São Paulo. A transposição do caos da cidade para o espaço narrativo, juntamente com a construção de relatos de caráter biográfico de indivíduos que se caracterizam pela ausência de história, foram uma das questões principais que o moveram na direção de um texto que quebrasse com a ideia de romance burguês. Ruffato carrega traços da tradição do “anti-romance” – romance experimental, que possui raízes desde o “Dom Quixote”, passando pelo *Nouveau Roman*, dentre outros, com o objetivo de construir um romance coletivista. Como destaca o próprio autor, citado por Schøllhammer

Minha questão é mais da teoria da literatura. A forma clássica do romance foi adequada para resolver problemas do início da Revolução Industrial. Depois, ela foi tendo que se adaptar aos novos tempos, até chegar a Joyce. O instrumento romance, com começo-meio-fim, não faz sentido diante da quantidade de informações de hoje, ficou obsoleto. Minha opção pelo fragmentário foi uma provocação mesmo. Quando eu publiquei o *Eles eram muitos cavalos*, muitos críticos torceram o nariz e disseram “mas isto não é um romance”. Também acho que não é. Mas o que é? Não é um livro de contos. Quero colocar em xeque essas estruturas. Não quero fazer uma reflexão só sobre a realidade política, mas também questionar por meio do conteúdo a forma. (RUFFATO *apud* SCHØLLHAMMER, 2011, p. 55).

---

<sup>22</sup> Texto apresentado no 4<sup>o</sup> *Assises Internationales du Roman*, em Lyon, na França. Disponível em: < <http://www.conexoedita-cultural.org.br/wp-content/uploads/2010/04/da-impossibilidade-de-narrar.pdf>. >. Acesso em 12 jun. 2013.

A dificuldade de se rotular a obra, pois, evidencia esta problematização dos gêneros literários. Como salienta o escritor, não é mais possível apreender aspectos da realidade da nossa era com as mesmas ferramentas de séculos anteriores. (cf. SCHØLLHAMMER, 2011). A literatura, hoje, sofre, além das influências marcantes de diversas outras artes – cinema, artes plásticas, televisão –, uma contaminação muito mais intensa dessas linguagens e promove um forte diálogo com recursos midiáticos.

Somente assumindo a fragmentação como técnica é que o escritor consegue transpor para sua obra os efeitos do real de que nos fala K. Schøllhammer, retomando Roland Barthes (1980 e 2005), consciente de que, para se contar essas histórias, seria preciso fragmentar o narrador e lhe oferecer diversos olhares e diferentes lugares de fala. Para tecer ficcionalmente o espaço urbano, o(s) narrador(es) ruffatiano(s) assume(m) o caos da cidade real, recolhendo a pluralidade de materiais e de vozes que por ela circulam, para transformar sensações coletivas em pequenos dramas individuais.

Diante da falência das grandes narrativas apontada por J. Lyotard (1989) e das crises e rupturas assinaladas por N. Villaça (1996), é relevante destacar o lugar de enunciação em que se coloca Ruffato, bem como os artifícios que utiliza com o objetivo de promover pequenas intervenções no mundo em que vivemos, por meio de uma linguagem que se faz performática e provocadora.

Como afirma Ruffato, escrever é um compromisso com a sua época, o seu idioma e o seu país. Consciente desses fatores, o escritor lança mão de seu projeto literário de enunciação a partir da margem, mantendo uma tradição realista, mas, ao mesmo tempo, inovando por meio de técnicas experimentais da linguagem, provocando um estranhamento no leitor e convidando-o a olhar imagens e situações que lhe são invisíveis no dia a dia.

Cabe ao leitor mergulhar nas diversas camadas que o texto apresenta, explorando o espaço urbano – apresentando-se também como uma espécie de *flanêur* contemporâneo que descobre pequenas histórias e angústias no interior das casas, nos espaços de trânsito e nos barracos das periferias.

Procurou-se traçar aqui um percurso biográfico e literário do escritor, bem como apontar aspectos relevantes presentes no contexto literário brasileiro atual, com a exposição de alguns aspectos importantes presentes na obra de Ruffato, que serão mais bem discutidos nos próximos capítulos.

## 2. ESPAÇO, CIDADE, ESCRITA

### 2.1 Espaço urbano

*a cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, nós falamos a nossa cidade, onde nós nos encontramos simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos*  
Roland Barthes<sup>23</sup>

A cidade é um discurso, uma escrita proposta por quem por ela deambula e que, por isso, torna-se uma espécie de leitor que cataloga e coleciona fragmentos espalhados pelo espaço urbano. Em *eles eram muitos cavalos*, Ruffato promove um discurso da cidade a partir dos fragmentos que recorta, trazendo-nos um olhar ampliado que se ocupa dos detalhes do cotidiano das pessoas, experienciando a urbe por meio da multiplicidade de leituras que ela oferece.

Neste capítulo, objetiva-se fazer uma análise do espaço urbano presente em *eles eram muitos cavalos*, bem como analisar a linguagem performática de que o autor lança mão a fim de promover um olhar subjetivado e sensível aos pequenos dramas que envolvem os habitantes da grande metrópole.

Conforme já apontado no primeiro capítulo, o termo “espaço”, em suas diferentes acepções (aquele da memória, o da subjetivação, o urbano, dentre outros), torna-se uma categoria privilegiada para uma reflexão sobre a sociedade atual, ensejando recorte utilizado como referência para analisar muitas obras literárias contemporâneas brasileiras. Os estudos sobre literatura que privilegiam o conceito de espaço, na contemporaneidade, voltam-se principalmente para narrativas que apresentam o espaço urbano como cenário, e por muitas vezes, também como protagonista, ressaltando a imbricação entre rural/urbano e entre local/global (*glocal*). O espaço urbano encenado nas narrativas brasileiras contemporâneas apresenta-se como um local de concentração de grandes populações, da marginalidade (tanto econômica, como social), da violência e do anonimato, transformando-se em um microcosmo da nossa sociedade. Retratam assim, especialmente as narrativas, os paradoxos e as disparidades econômicas, políticas e sociais que formam a base estrutural do país. Com

---

<sup>23</sup> BARTHES, 1987, p. 184.

isso não se quer dizer que a literatura seja um mero reflexo das relações sociais. Como produção humana, contudo, contextualizada e contextualizável, a literatura é também parte da realidade social que ela incorpora na sua fatura ao mesmo tempo em que é responsável pela sua criação.

Antes de entrar na análise do espaço urbano retratado em *eles eram muitos cavalos*, serão apresentados os termos “cidade” e “urbano”, procurando delinear conceitos a eles correlacionados. Pretende-se expor ideias gerais formuladas por alguns teóricos da contemporaneidade que centralizam seus estudos no “espaço” e na noção de “lugar” como categorias fundamentais para a reflexão sobre o tempo presente.

Em seus estudos sobre a sociedade urbana, Henri Lefebvre (2008) aponta algumas diferenças entre as terminologias “cidade/urbano” e “campo/rural” alertando sobre a crise por que passa a cidade na contemporaneidade devido ao estilhaçamento da cidade tradicional que perde seus traços atribuídos pelo passado histórico. Dentre os traços mais expressivos, destacam-se: a totalidade orgânica, o sentido de pertencimento, o espaço demarcado e dominado pelos monumentos, os quais se contaminam com “os signos do urbano na dissolução da urbanidade” (LEFEBVRE, 2004, p. 26).

Diante de tal conjuntura, a cidade passa a se caracterizar como um lugar que comporta uma série de inscrições, de sinais, códigos e sumários de circulação e de referência, abrigando uma “anti-cidade” ou “não-cidade” – local onde predomina o nomadismo, a ausência de referências, juntamente com a perda da noção de pertencimento coletivo.

O teórico ressalta que os termos “espaço” e “cidade” apresentam algumas especificidades que precisam ser destacadas, bem como os vocábulos “campo” e “rural”. A cidade, existente desde a Antiguidade, nascida a partir da separação do campo e a partir da divisão social do trabalho, pode ser definida por seu aspecto material e arquitetônico (morfologia material); já o urbano, fenômeno mais recente, surge a partir da explosão das cidades, caracterizando-se pela dinâmica que gera o tecido social instalado no espaço citadino. Segundo H. Lefebvre, seriam elementos próprios do urbano a centralidade, o espaço como lugar do encontro, a monumentalidade, dentre outros elementos que se contrapõem à dispersão do campo; desse modo, o urbano constitui a morfologia social presente nas atividades da cidade. Por sua vez, o campo revela-se como a estrutura física e arquitetônica (morfologia

material), ao passo que o rural remete à dinâmica social da sociedade (morfologia social).

Em seu livro “A Revolução Urbana” (1999), H. Lefebvre denomina “era urbana” ou “sociedade urbana” o período em que vivemos, que constitui um trajeto o qual a humanidade tende a percorrer, existindo no presente apenas como uma virtualidade e uma possibilidade de futura urbanização plena. Dessa forma, o urbano define-se como uma projeção futura, um horizonte, uma “virtualidade iluminadora”, consistindo em uma tendência bastante expressiva na sociedade atual, mas que ainda está destinada a se desenvolver plenamente.

O autor afirma também que o “urbano” constituiria um desejo dos marginalizados e excluídos aos quais são negados os benefícios da centralidade e da fruição urbana. H. Lefebvre, portanto, considera as zonas periféricas e subúrbios da cidade como parte da realidade urbana possível no presente, ao passo que outros teóricos caracterizam essas áreas como desurbanizadas<sup>24</sup>.

O autor afirma, no entanto, que a sociedade urbana ainda não está completamente desenvolvida, mas aponta para a sua completa urbanização o que acarretaria a extinção da oposição entre *urbano* e *rural* devido à “destruição” da vida agrária e camponesa, dando lugar a uma dinâmica social totalizante que faz parte da sociedade urbana (cf. LEFEBVRE, 1999). O tecido urbano alastrar-se-ia como um modo de vida penetrando no campo e subvertendo a antiga vida camponesa por meio de “sistemas de objetos e sistemas de valores” (LEFEBVRE, 1991, p. 19), culminando na indiferenciação entre as funções e conteúdos presentes nas atividades da cidade e do campo, já que ambos acabam por ser submersos no tecido urbano. Mesmo assim a distinção entre campo e cidade como estruturas arquitetônicas distintas não deixam completamente de existir, o que redundaria em trazer ao imaginário social elementos que se caracterizam por serem próprios do campo ou da cidade. Como destaca o autor:

---

<sup>24</sup>O termo desurbanização é usado para remeter à fragmentação e à desintegração das cidades contemporâneas e alguns teóricos apontam as zonas periféricas e os subúrbios de grandes cidades como áreas desurbanizadas devido à escassez de infra-estrutura e de planejamento urbano. Segundo Denise Pessoa (2006), ocorre uma desurbanização dos grandes centros urbanos provocada pela existência do “não-lugar”, alterando a articulação dos lugares. Nelson Brissac Peixoto (2006) também alude a esses espaços da desurbanização devido à aceleração que provoca o empobrecimento dos lugares, tornando-os meras passagens de circulação rápida.

*O campo*, ao mesmo tempo realidade prática e representação, vai trazer as imagens da natureza, do ser, do original. A cidade vai trazer as imagens do esforço, da vontade, da singularidade, da reflexão, sem que essas representações se alastrem de atividades reais. Dessas imagens confrontadas irão nascer grandes simbolismos (LEFEBVRE, 1991, p. 37).

Do latim, *civitas* relaciona-se à ideia de cidade e remete à cidadania, à condição de cidadão, surgindo o termo no século XIII para designar as cidades bíblicas ou ideais (cidade provincial, cidade-catedral e, por último, para designar o centro financeiro de Londres, generalizando-se na “era vitoriana” como contraposição ao espaço do campo). Já o termo “urbano”, como aponta Monte-Mór (2006), foi resgatado em português apenas no século XVI, e, segundo Houaiss (2001), remete à ideia de civilidade, cortesia e afabilidade.

Na contemporaneidade a insistência pela temática do urbano abrange tudo aquilo que enfoca o convívio e as atividades realizadas na metrópole e ressalta a degradação do espaço público, não mais o local da civilidade e do cidadão. Ao se falar de urbano, portanto, fala-se da condição de “desurbanidade” que acomete as grandes cidades devido ao seu crescimento desmedido e às desigualdades que se alastram no seu interior. Tal condição também alude à falta de civilidade e de afabilidade nas metrópoles pós-modernas. Percebe-se, assim, que a cidade está em crise na contemporaneidade e pensar seu espaço só é possível sob a luz de novos paradigmas que irão promover um recorte diferenciado do espaço apresentando-o como lugar das contingências e da descontinuidade.

Milton Santos (1988), importante geógrafo que trouxe renovações no modo de se perceber o espaço e de se pensar a geografia no mundo atual, assinala que o espaço comporta algumas especificidades que o diferenciam de outros conceitos como, por exemplo, o de paisagem. Conforme explicita o geógrafo, a globalização da sociedade e da economia produz a mundialização do espaço geográfico, dotando-o de novo significado. De fato, hoje é recorrente falar-se de planetarização do mundo (por meio da universalização do espaço, dos gostos, do consumo, da cultura e de modelos de vida social), bem como de “mundo-cidade” e “cidade-mundo”, como se verá mais adiante.

Ao contrapor-se à ideia de que o espaço representado nos mapas seria uma estrutura fechada e de superfície plana (mapa como tentativa de ordenar os objetos e como veículo de poder, na medida em que seleciona o que será representado), o autor lança mão de uma concepção diferente. À vista disso, o espaço seria da ordem do inacabado, do simultâneo, do dinâmico e não do determinado.

Segundo M. Santos, o vocábulo “espaço” é utilizado de forma sistemática em diversas acepções para designar o espaço do homem, do migrante, do sedentário, dentre outros termos que povoam a sociedade contemporânea. Diferencia-se da paisagem por conter o movimento, o fluxo, as atividades, configurando-se como um “espaço habitado”. De acordo com o geógrafo, não se pode afirmar que o espaço seja uma coisa ou um sistema de coisas, mas, sim, uma realidade relacional, definindo-se a partir e em relação a outras realidades.

Contrapondo paisagem e espaço, procura definir, de forma mais precisa, os dois termos, correlacionando-os. Segundo M. Santos, a paisagem é uma forma fixa formada por objetos materiais e não materiais, composta por acréscimos e substituições, constituindo uma escrita sobre a outra, tal como palimpsestos<sup>25</sup>. Desse modo, a paisagem abarca traços do passado histórico, o que é mais evidente e visível de se perceber em países europeus. Com relação ao Brasil, ao mencionar a cidade de São Paulo, o estudioso afirma que os traços históricos são quase imperceptíveis: “quem desembarca em São Paulo reconhece a história dos objetos presentes, mas não a história da cidade” (SANTOS, 1988, p. 75).

Portanto, o espaço comporta a paisagem sendo acrescido da vida nela existente, caracterizando-se por ser uma realidade dinâmica, formada por fluxos incessantes e comportando a sociedade em movimento. Ao passo que a paisagem tem permanência, precede a história que está escrita sobre ela transformando-se para acolher uma nova materialidade: ela é parcial, setorial, um fragmento que não pode conduzir à compreensão do real, uma vez que ela não abarca um olhar panóptico da cidade, mas pequenos detalhes e fragmentos da sua materialidade.

Por seu turno, em “A Invenção do Cotidiano” (1990), Michel De Certeau delinea uma distinção entre espaço e lugar considerando espaço o lugar animado por um deslocamento, em oposição ao lugar – figura geométrica estática. Logo, pode-se perceber que em De Certeau e em Santos o espaço constitui um “lugar praticado”, portanto, envolve afetividade. De Certeau assinala que o espaço define-se por ser uma

---

<sup>25</sup> Os palimpsestos consistiam de pergaminho cuja escrita teria sido apagada a fim de receber outro manuscrito. Termo que deriva do grego, significando pάλιν = novamente, psestos = borrado, passa a ser utilizado de forma mais generalizada a partir da Idade Média. Ao referir-se à paisagem palimpséstica, M. Santos remete às constantes modificações da paisagem que vai raspando o material antigo para receber um nova camada. Conforme o geógrafo, a paisagem é suscetível a mudanças irregulares ao longo do tempo, definindo-se por um conjunto de adições e subtrações sucessivas, o que lhe confere uma forma heterogênea que remete a diferentes épocas e fragmentos de tempos históricos. (SANTOS, 1988, p.73).

interceptação de forças motrizes, cabendo aos transeuntes o poder de transformar uma rua definida como lugar em espaço; portanto, a questão da mobilidade é central para o autor. Ele parte do princípio de que para se produzir espaço é preciso haver mobilidade/movimento, o que o faz debruçar-se sobre a figura do andarilho baudelariano e lhe dar relevância uma vez que é o andarilho que transforma em espaço a rua geometricamente definida como um lugar pelo urbanismo. Tal figura será retomada no terceiro capítulo.

Outro geógrafo que traz conceitos relevantes para se pensar o lugar e o espaço é Tim Cresswell, em seu livro *Place* (2004), ainda não traduzido para o português. T. Cresswell reflete sobre o termo “lugar” para explorar suas mais variadas nuances, apontando-o como algo dotado de significação, portanto, revestido de sentido. O teórico trabalha no âmbito da geografia social e cultural, privilegiando a noção de mobilidade dentro da geografia, promovendo uma discussão sobre as noções de “lugar”. Diferentemente de De Certeau, T. Cresswell prefere utilizar o vocábulo “lugar” para destacá-lo como um espaço revestido de sentido, ligado ao modo como nós experienciamos o mundo, dotando-o de significados. Já o espaço é algo mais abstrato do que o lugar, remetendo frequentemente a áreas e volumes, diferenciando-se do lugar por ser algo sem significação, ganhando valor quando um indivíduo a ele se liga afetivamente.

Em outro livro intitulado *On the move* (2006), T. Cresswell centraliza-se na temática da mobilidade contemporânea, que, segundo o autor, torna-se um paradigma da atualidade a partir da década de 90. Com a mobilidade como fator predominante no presente, falar sobre rotas torna-se mais relevante do que sobre raízes e, segundo o teórico, a mobilidade diferencia-se do movimento em si por estar ligada à noção de lugar. Logo, o movimento significa deslocar-se entre pontos diversos, já a mobilidade é um deslocamento envolvendo lugares de afeto e de pertencimento. Afirma o estudioso que o indivíduo moderno é um ser móvel e a mobilidade é característica da vida urbana, bem como a estabilidade caracteriza a vida rural (cf. CRESSWELL, 2006).

Por sua vez, a geógrafa britânica Doreen Massey (2008), que centraliza o seu trabalho sobre os estudos da globalização e da reconceitualização do termo “lugar”, propõe-nos um recorte do espaço por meio da ideia da contingência, do inacabamento e da descontinuidade, desconstruindo o conceito como se referindo a uma superfície

contínua. Nesta perspectiva, o espaço é visto como uma esfera dinâmica e heterogênea, sempre indeterminada pela construção contínua de novas relações.

Segundo a estudiosa, houve uma mudança de paradigma na ciência que passou a valorizar a emergência de conceitos e sistemas abertos e a condição de indeterminação do espaço, contrapondo-se à ciência do século XIX, que procurava eliminar todo elemento do acaso. Tal indeterminação é um fator relevante para se construir um novo entendimento acerca da cidade na pós-modernidade. Esta se apresenta pela incerteza e pelo acaso – elementos que tornam o espaço algo da ordem do irrepresentável. Logo, perde vez o estudo do espaço como algo estabilizado, que possibilita a captação de uma visão do todo – do olhar panóptico<sup>26</sup> –, ao passo que ganham relevo as cartografias situacionistas que rompem com o sentido de coerência e totalidade, trazendo à tona a desorientação e as fragmentações próprias do espaço (cf. MASSEY, 2008). Os novos mapas procuram representar a simultaneidade por meio de um palimpsesto ressaltando o acaso do espaço, realidade sempre sujeita a um elemento inesperado.

há sempre um elemento de ‘caos’. Este é o acaso do espaço [...] o espaço como sistema fechado do corte essencial pressupõe (garante) o universal singular. Mas, nessa outra espacialidade, diferentes temporalidades e diferentes vozes precisam descobrir meios de acomodação. (MASSEY, 2008, p. 166).

Referindo-se à representação do espaço na arquitetura, D. Massey menciona o trabalho de Tschumi (1988) que realizou uma exposição na *Tate Gallery* introduzindo novos conceitos de espaço e de tempo na arquitetura. O autor pretendia com a exposição mostrar que “a cidade em que vivemos é um espaço fraturado de contingências” (TSCHUMI *apud* MASSEY, 2008, p. 168), levando para seu trabalho a justaposição espacial que permite uma abertura do espaço ao elemento do acaso. De acordo com Massey, Tschumi valoriza uma arquitetura que cria eventualidades trazendo a ideia de um espaço em camadas envolto pela condição de *undecidability*<sup>27</sup>; entretanto, a

---

<sup>26</sup> Em “Vigiar e Punir” (1987), Michel Foucault refere-se ao conceito de “panoptismo” como um instrumento de controle e vigilância permanente; o olhar panóptico seria uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente, assemelhando-se a uma espécie de câmara escura em que os indivíduos são espionados e controlados. O Panóptico a que se refere M. Foucault é um dispositivo de vigilância criado por Jeremy Bentham com a finalidade de “domesticar” os corpos em diversos estabelecimentos de ordem (prisões, escolas, fábricas, dentre outras). Conforme aponta M. Foucault “o panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder” (1987, pp. 225-226).

<sup>27</sup> Qualidade daquilo que não pode ser decidido e que se opõe à ideia de totalidade. (cf. MASSEY, 2008).

indeterminação presente na obra do artista pecaria, segundo a autora, pela ausência de temporalidade, já que apresenta um espaço composto por uma justaposição de três camadas horizontais fechadas.

A partir da observação do trabalho de Tschumi, D. Massey afirma que o espaço é definitivamente “algo undecidable” (cf. MASSEY, 2008) resultando da superposição de trajetórias múltiplas imprevisíveis, e não, como apresentado por Tschumi, por estruturas horizontais fechadas.

A mudança de paradigma em relação ao modo de se conceber e de se perceber o espaço é detalhado por Lucrecia Ferrara (2008), que apresenta como ele era realidade percebida em variados períodos históricos. Acentua a estudiosa como o conceito de espaço vai gradativamente despindo-se da ideia de um sistema centralizado e fixo em prol, como já se percebe nas últimas décadas do século XIX, da instabilidade, do movimento e da relatividade. (cf. FERRARA, 2008).

Outro fator relevante para o qual a pesquisadora chama a atenção é como se torna importante mais recentemente o seu caráter cíclico e simultâneo, que rompe com a ideia de linearidade, e, portanto, de continuidade do espaço. Segundo a autora: “o espaço se descentraliza, se desloca, se hiperfragmenta ao atingir uma organização móvel” (2008, p. 60), acrescentando que “sem limites, o espaço agora é rizomático, labiríntico e estriado” (2008, p. 69). O tempo/ritmo cíclico do espaço não o submete a uma ordem cronométrica, mas sugere uma medida não determinada por uma sequência linear, uma medida que se traduz em “voltas, círculos, espirais ou esfera” (2008, p. 60).

A partir dessa mudança de paradigmas sobre a noção de espaço, o modo de se representar a cidade nas artes em geral também sofre modificações, e percebe-se que tanto o elemento do movimento como o da descontinuidade do espaço ganham relevo na literatura e em outras artes, como, por exemplo, nas artes plásticas em geral. No entanto, a cidade vista como domínio do indivíduo sobre o espaço, lugar carregado de símbolos, dentre os quais se destacam o símbolo da mãe protetora, do lugar do cidadão e da ordem, vem apresentando ao longo da história modificações constantes no modo de percebê-la e à relação que estabelece com o seu habitante.

Passando rapidamente pela pintura, percebe-se nela que a temática da cidade ganha complexidade ao passo que a representação de um espaço contínuo, utópico e harmônico perde relevo ao longo dos anos. Na Idade Média, a cidade era percebida, a grosso modo, como um espaço próspero com uma burguesia ativa; já a cidade moderna

era representada a partir do seu caráter monumental – capturada a partir de uma visão de cima, criando-se uma ideia de totalidade do espaço. Nessa época a vida burguesa ganha destaque a partir da ascensão social, o que torna expressiva a figura do burguês e do seu espaço privado, os quais se tornam temáticas da pintura nesse período histórico. Já a partir do século XVIII, a cidade é recortada como um cartão-postal, remetendo à ideia da viagem (o europeu começa a viajar), e já nessa época há a gradativa representação dos anônimos das ruas, fazendo menção ao cotidiano da cidade.

A cidade moderna, em fins do século XVIII e ao longo do século XIX, apresenta um espaço fora do controle da visão panóptica, visto que a sociedade e o espaço estratificam-se, e a cidade passa também a ser representada a partir das subjetividades do eu, como se pode ver nas representações do Impressionismo. O recorte fragmentado da cidade, já numa época mais crítica e de discussão das consequências nefastas da modernidade, pode ser visto na fotomontagem “Metrópole” (1922), de Paul Citroen, que utiliza a técnica da colagem para remeter ao universo descontínuo e ilegível do espaço urbano. Contemporaneamente, dentre a variedade enorme de modos de expressão, destaque-se a frequência das instalações, como uma forma de o próprio artefato dizer da contingência de sua condição de objeto artístico que incorpora sua própria mobilidade.

Na literatura, Raymond Williams (1989) aponta algumas representações da cidade moderna, a partir de escritores consagrados. Como aponta o autor, na literatura mundial, a imagem da cidade torna-se dominante na escrita de autores como Honoré de Balzac, Fiódor Dostoiévski e Charles Baudelaire. Para H. Balzac, a cidade é vista por sua complexidade social e mobilidade constante; já em F. Dostoiévski o espaço citadino era demarcado por sua estranheza e mistério que o envolvia, bem como pela perda de conexão; por sua vez, C. Baudelaire destacava a cidade como símbolo do isolamento e da solidão, condição da vida citadina. Na literatura inglesa, autores como James Thomson remetem a uma cidade marcada pela ideia da morte – o autor alude à aglomeração humana que traz a desconexão entre as pessoas, à perda da significação na cidade levando, conseqüentemente, o indivíduo à solidão. Logo, a consequência da destruição da união misteriosa entre os seus habitantes seria a cidade confundir-se com a ideia da morte. Por sua vez, George Gissing representa a cidade através da figura do indivíduo que perambula solitário pelas ruas, sentindo-se esmagado pela multidão e pela feiura que o rodeia (cf. WILLIAMS, 1989). Já T.S. Eliot atribui a perda da significação

da cidade à perda de Deus. Segundo o escritor, a cidade era um lugar construído pelo indivíduo sem Deus, em contraposição ao campo, associado à tradição e à fé religiosa. Como observa R. Williams (1989, p. 324):

esta associação regular da vida rural com o passado e a tradição, e então – por meio de uma associação simbólica e não histórica – com a fé religiosa, veio a tornar-se um lugar-comum. Assim, a cidade era o que o homem havia feito sem Deus.

Esse contraste entre cidade e campo (rural/urbano), que diferencia simbolicamente o espaço da cidade e do campo, presentes no século XIX, ainda se encontra no século XX e remete às concepções antigas de estabilidade e inocência da esfera rural em contraposição à vitalidade e perversidade do urbano. No entanto, como já mencionado acima por H. Lefebvre, a época atual caminha para um desaparecimento dessa dualidade em vista da urbanização de toda a sociedade contemporânea.

Em se tratando da cidade na literatura do século XX, percebe-se a recorrência da representação de um espaço fragmentário e heterogêneo devido às experiências de velocidade características da época. A experiência fragmentária – que no século anterior foi trazida pelo trem e, no século XX, acentua-se com o carro e o avião –, modifica a percepção do sujeito em relação ao espaço que o circunda.

O trem, como observa Francisco Foot Hardman em seu livro *Trem-Fantasma* (1988), proporciona a ruptura da paisagem contínua, desintegrando-a em prol de uma visão fragmentária e descontínua do espaço. Segundo o autor, já no século XIX houve uma forte tendência à perda de referenciais óticos na sociedade moderna (cf. HARDMAN, 1988), visto que a cidade já era percebida como local da desorientação, cujo espaço labiríntico contribuía para a perda de referências do indivíduo. Logo, a instabilidade torna-se a marca permanente e identificadora da vida dos indivíduos, e a velocidade introduzida pelo trem – transporte moderno por excelência na época – torna-se marca preponderante da vida nas cidades.

No século XX, a fragmentação e a descontinuidade do espaço acentuam-se cada vez mais, bem como a aglomeração humana nos centros urbanos e o agravamento da pobreza e da violência devido aos processos de globalização. Como assinala Renato Cordeiro Gomes (1994), a cidade pós-moderna, do fim de século XX, caracteriza-se pela erosão da esfera pública, pelo desinteresse político e ideológico, pela apatia social e

indiferença em relação ao outro, pela solidão e pelo anonimato gerados pela grande massa de pessoas que compõe a população urbana. Referindo-se a Nestor Garcia Canclini (1997), R. Gomes assinala que a cidade volta a pensar em si mesma porque está em crise e tal condição da cidade atual faz surgir o desejo ou a necessidade de se falar sobre ela, explorando as suas contradições, a violência quotidiana e os espaços de trânsito que ela comporta.

Na literatura brasileira, a metrópole ganha destaque como protagonista literária com a “Paulicéia Desvairada” (1922), de Mário de Andrade, livro de poemas no qual o escritor traça um esboço antecipador do que viria a se tornar a capital paulista hoje. Ao longo do século, vários autores, como aponta R. Gomes (1997), retratam a cidade para registrar as transformações pelas quais ela vinha passando, representando-a por meio do seu aspecto simbólico, histórico e imaginário, revelando-a como um discurso/linguagem – a cidade toma corpo resultante da leitura construída pelo sujeito. Veja-se a seguinte citação do teórico:

Escrever, portanto, a cidade é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; é engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel. Mapear seus sentidos múltiplos e suas múltiplas vozes e grafias é uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita num jogo aberto à complexidade.<sup>28</sup>

Já em fins do século XX, a cidade ressurgue como “cidade global”, cujas marcas identitárias e de localismo dissolvem-se dando lugar aos espaços de trânsito e de circulação rápida. Espaços que se despem das marcas de identidade, caracterizando a cidade como um espaço que abriga os “não-lugares” da pós-modernidade, representada como uma massa confusa e de legibilidade impossível. Como assinala Gomes, a cidade torna-se qualquer uma e nenhuma: todas as cidades, a cidade (cf. GOMES, 1994).

Sobre essa “cidade global” – a cidade pós-moderna que ganha destaque na literatura já no final do século XX –, Z. Bauman (2001) nos traz reflexões relevantes para se pensar a sociedade. O ambiente urbano atual é por ele percebido por meio da dinâmica acelerada da pós-modernidade, que ressignifica o espaço e o tempo. Segundo o teórico, o nosso tempo vive uma era da modernidade líquida – ou era do *software* – em contraposição à modernidade sólida – era do *hardware*. O autor faz uso das metáforas do *hardware* e do *software* para descrever a mudança de paradigma e de relação espaço/tempo própria de nossa época. Na modernidade sólida podia-se já

---

<sup>28</sup> GOMES, 1997, p. 179.

perceber a aceleração do tempo o que acarretou no deslocamento de suas significações; já uma segunda aceleração – a da era do *software* – caracterizou-se pelo desenvolvimento de meios de transporte que proporcionavam um ganho de velocidade inclusive para atravessar o próprio tempo. Também os meios de comunicação mostram-se cada vez mais velozes e instantâneos. Conforme o pensador, essa nova mudança de paradigma traz uma mudança no modo de se perceber o espaço, já que no universo do *software* a diferença entre “longe” e “aqui” perde sentido e seu “valor estratégico”: a instantaneidade e a velocidade da era do *software* desvaloriza o tempo ao mesmo tempo em que propicia o “encolhimento” do espaço.

Em “Confiança e medo na cidade” (2009), Z. Bauman destaca os vários tipos de espaços que ocupam a cidade, os quais se afastam do modelo ideal de “espaço civil”. A cidade descrita pelo teórico é a cidade líquida caracterizada pela instantaneidade, pela compressão espaço-tempo, pela estratificação do espaço, pelo afrouxamento das relações humanas, que acabam por produzir fronteiras entre as pessoas. Conforme Z. Bauman, a cidade manifesta-se como ponto de confluência entre *mixofobia*<sup>29</sup> e *mixofilia*<sup>30</sup>, em que a atração e o medo em relação ao diferente geram paradoxos, sentimentos opostos e desencontros. Daí a necessidade de se construir “muralhas” nas cidades e a multiplicação de espaços cujo acesso é permitido a um número limitado de pessoas. O perigo pode vir de qualquer lado, resultando em um espaço permeado por medos visíveis e invisíveis.

Reportando-se a Richard Sennet<sup>31</sup>, o sociólogo polonês assinala que a vida urbana denota um tipo de atividade especial que se define sob a rubrica de “civildade”, designando a atividade que protege as pessoas umas das outras, ao mesmo tempo em que permite que elas estejam juntas lançando mão de máscaras sociais que são a essência da civildade<sup>32</sup>. Logo, afirmar que o meio urbano é “civil” significa caracterizar esse espaço como um lugar onde as pessoas podem compartilhar como *personae*

---

<sup>29</sup> Palavra derivada do grego *mixis* (mistura) e *phobos* (fobia, medo intenso). Refere-se ao medo incondicional da mistura, relacionando-se também ao racismo. (cf. BAUMAN, 2009).

<sup>30</sup> A *mixofilia* remete a um interesse forte e uma propensão à mistura com as diferenças.

<sup>31</sup> Z. Bauman retoma ideias de R. Sennet ao referir-se ao termo “civildade” como um tipo de atividade especial e sofisticada, uma habilidade da vida urbana. (cf. BAUMAN, 2009, p. 111).

<sup>32</sup> Segundo R. Sennet, as máscaras sociais permitem aos indivíduos usufruir da sociabilidade pura, distantes dos sentimentos privados das pessoas que as usam. Logo, a civildade possui o objetivo de proteger os outros de serem sobrecarregados com nosso peso. “Vestir a máscara pública”, como ressalta Z. Bauman, consiste em um ato de engajamento e envolvimento, e não um ato de descompromisso e de remoção do “verdadeiro eu” (cf. BAUMAN, 2009, p. 112).

públicas (deixando de lado a subjetividade), bem como um lugar que se apresenta como um bem comum aos seus habitantes e que visa aos interesses da coletividade.

A partir desse conceito de civilidade de R. Sennet, Z. Bauman expõe os tipos de espaços que permeiam a contemporaneidade, os quais se afastam do ideal de espaço civil e se caracterizam como “espaços públicos”<sup>33</sup>. O teórico polonês nos fala de espaços *êmicos*, de espaços fágicos e da proliferação de espaços que se configuram como *não-lugares* (termo criado por M. Augé que será estudado na seção seguinte). A esses espaços também junta-se a proliferação de espaços vazios, aos quais não se atribui significado e para os quais não se delimitam barreiras já que são tratados como invisíveis. E, por fim, espaços fugidios (caracterizados pelas ausências de vias de acesso), espaços espinhosos (defendidos por dispositivos com o intuito de afastar delinquentes), espaços vetados e espaços do medo. Todos esses espaços que se perpetuam na contemporaneidade revelam a patologia do espaço público devido ao esvaziamento e à decadência da arte do diálogo bem como à falta de habilidade da civilidade (cf. BAUMAN, 2009).

Dentre esses espaços, o “não-lugar” sobressai na sociedade atual e será destacado por Marc Augé (1994) como um lugar “não-civil”, pois desencoraja a ideia de se estabelecer, induzindo os indivíduos a se comportarem por meio de modelos uniformes de conduta.

Outro fator relevante da cidade contemporânea é o esvaziamento simbólico do espaço público, decorrente da proliferação dos não-lugares. A filósofa e pensadora política alemã Hannah Arendt (2001) afirma que vivemos um esfacelamento da esfera pública devido ao desaparecimento da referência de um espaço comum. Tal retraimento do espaço público resulta em indivíduos puramente privados, incapazes de encontrar

---

<sup>33</sup> O teórico retoma o antropólogo Lévi-Strauss para destacar os lugares que se comportam como lugares “êmicos”, que consistem em “vomitar, cuspir os outros vistos como incuravelmente estranhos e alheios: impedir o contato físico, o diálogo, a interação social [...]. As variantes extremas da estratégia “êmica” são hoje, como sempre, o encarceramento, a deportação e o assassinato. As formas elevadas, “refinadas” (modernizadas) da estratégia “êmica” são a separação espacial, os guetos urbanos, o acesso seletivo a espaços e o impedimento seletivo a seu uso. (BAUMAN, 2001, p. 118). Já a estratégia fágica, consiste em “ingerir” e “devorar” “corpos e espíritos estranhos de modo a fazê-los, pelo metabolismo, idênticos aos corpos que os ingerem, e portanto não distinguíveis deles”. (BAUMAN, 2001, p.118). Um exemplo de tal espaço são os “templos de consumo” (grandes centros comerciais, por exemplo), os quais estabelecem com seus transeuntes uma sensação de pertencimento a algo em comum, a uma comunidade de consumidores. De acordo com Z. Bauman, “se a primeira estratégia visava ao exílio ou aniquilação dos “outros”, a segunda visava à suspensão ou aniquilação de sua *alteridade*”. (BAUMAN, 2001, p. 118).

pontos de ligação com o outro. A teórica acentua o fato de que a cidade não comporta a ideia de civilidade pública, como já mencionado por Z. Bauman, mas constitui-se por espaços públicos que encontram o seu sentido apenas na movimentação/circulação de pessoas e mercadorias.

H. Arendt apresenta um diagnóstico das sociedades de massa a partir da concepção de esferas pública e privada da sociedade grega, retomando a noção de espaço público a partir dos filósofos Aristóteles e Platão para contrapor ao espaço público das sociedades atuais. Segundo a teórica, ambas as esferas apresentavam-se de maneira bem distinta na sociedade grega; sendo assim, à esfera pública cabia o lugar da ação<sup>34</sup>. Conforme a autora, já nas sociedades atuais percebe-se a dissolução entre público e privado, bem como a perda de um espaço público (a arena) próprio para a retórica e para o exercício político.

A autora relaciona a ação como a atividade executada pelos homens sem intermediação da matéria (coisas), correspondendo à pluralidade da condição humana e ao fato de que o sujeito vive na Terra e habita o mundo. Tal atividade induz o indivíduo a começar/criar algo novo, ou seja, ela faz parte da instância do agir estando estreitamente ligada à atividade política por excelência. Segundo o pensamento grego, à ação cabe o poder de unir os indivíduos, afirmando-se como o ponto de ligação entre os sujeitos a algo em comum, portanto, ela se realiza somente por meio da constante presença dos outros.

No mundo grego, o nascimento da cidade-estado designava que o sujeito havia recebido, além da vida privada, uma segunda vida – o seu *bio politikos* que provocava uma nítida separação entre o que lhe é próprio (vida privada ou *idion*) e o que é comum (vida pública ou *koinon*) com os outros.

O ser político e a vida na *polis* significava para Aristóteles que todas as coisas eram decididas por intermédio da retórica e da persuasão, e não por meio da força e da violência, elementos considerados típicos da instância privada, e, portanto, da vida fora da *polis*. Tais elementos, próprios do lar e da vida familiar, consistiam nos recursos com

---

<sup>34</sup> Segundo a autora, a ação faz parte das três atividades humanas fundamentais (as outras são o labor e o trabalho), diferenciando-se das demais pelo fato de ser a maneira pela qual o indivíduo se mostra aos outros partilhando pontos em comum, sem abrir mão de sua identidade. Portanto, é na esfera pública – lugar do convencimento pela palavra, da retórica e da atuação política –, que a ação é exercida. (cf. ARENDT, 1993).

os quais o “patrão” (chefe) imperava com poderes despóticos e incontestes (cf. ARENDT, 1993).

A ausência de uma esfera pública própria para a ação ocasiona a dispersão e o não partilhamento de um espaço em comum por parte dos seus cidadãos. Com a perda desse referencial, a instância privada (do *idion*) ganha valor, resultado da individualização da sociedade; em vista disso, o espaço público torna-se espaço de interesses privados visto que o indivíduo transforma-se em individualista, isolando-se e desconectando-se do outro.

Na visão de H. Arendt, no espaço público contemporâneo, não há lugar para a ação política, o diálogo e o encontro com o outro; sem diálogo, o espaço empobrece-se e se abandona à violência, à indiferença em relação ao outro, à marginalidade e ao anonimato. Tal espaço empobrecido, que comporta os não-lugares conceituados pelo antropólogo M. Augé, é privilegiado em muitas narrativas contemporâneas brasileiras, encontrando expressividade nas microrrelatos de eles *eram muitos cavalos*.

## 2.2 O conceito de “não-lugar”

*O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. Os não-lugares, contudo, são a medida da época<sup>35</sup>.*

O teórico M. Augé, em seu livro “Não-lugares” (1994), apresenta-nos a hipótese de que na contemporaneidade os espaços que se destacam e ganham visibilidade são os espaços do “não-lugar”. Tais espaços se contrapõem ao que o pensador denomina de “lugares antropológicos” (caracterizados por seu caráter histórico, relacional e identitário). De acordo com o autor, o “não-lugar” torna-se um paradigma da supermodernidade, visto que se torna um componente de toda a existência social e fazem referência a uma qualidade negativa do lugar: à ausência de lugar em si mesmo.

Por sua vez, o lugar antropológico (ou lugar tradicional) reporta a um lugar demarcado pela cultura dos seus habitantes, associado a formas tipicamente pré-modernas (aldeias indígenas, vilas isoladas, dentre outros), ou seja, define-se pelos significados que seus ocupantes lhe atribuem. Entretanto, como aponta o teórico, o estatuto do lugar antropológico é ambíguo, visto que ele é uma ideia, parcialmente realizada, que os seus ocupantes fazem em relação ao seu território, com os que lhe são próximos e com os outros.

Como aponta M. Augé na epígrafe acima, não existe um lugar que se comporte como um não-lugar absoluto, pois lugares se recompõem nele – o lugar antropológico existe nos espaços do não-lugar para determinados indivíduos –, entretanto, são os não-lugares que se estabelecem como os “lugares” da moda, uma vez que eles incorporam as características das três figuras de excesso de que nos fala o antropólogo francês: o excesso factual, o espacial e o individual, reportando à dessubjetivação do sujeito, à obsessão pelo presente, à rasura do passado e da história. Desse modo, o não-lugar (sua condição empírica) associa-se ao modo como nos relacionamos com ele: de modo geral, coexistimos e coabitamos esses espaços sem compartilhá-los com os outros.

---

<sup>35</sup> AUGÉ, 1994, p. 74.

O termo “não-espacos” foi cunhado por De Certeau (1998) para se reportar aos lugares de transiçao em que são anuladas as possibilidades de construções identitárias socioculturais estáveis, culminando na ausência de comunicação e de interação entre os seres-humanos. A partir deste termo, M. Augé promove a expansão do conceito afirmando que nesses tipos de territórios predominam os fluxos e a não-identidade. Tal conceito elaborado pelo teórico insere-se no que o autor denomina de época da “supermodernidade”, que se caracteriza por três figuras de excesso. O teórico francês caracteriza a época em que vivemos como uma era da “supermodernidade” devido a três figuras de excesso. A primeira delas refere-se ao excesso de tempo e à dificuldade de apreendê-lo devido à superabundância factual do mundo contemporâneo (referindo-se à intensificação de informações geradas e que circulam na sociedade sendo rapidamente substituídas por outras); a segunda figura de excesso diz respeito à superabundância espacial do momento presente (ou encolhimento do planeta) devido às concentrações urbanas, às constantes migrações de pessoas no mundo, que propiciaram a criação das imagens “cidades-mundo”<sup>36</sup> e “mundo-cidade”, as quais estão ligadas à proliferação dos espacos do “não-lugar”, que, por sua vez, padronizam as várias cidades do planeta. Por fim, uma terceira figura de excesso diz respeito ao acentuamento do individualismo em razão da desintegração de pontos de identificação coletiva (os quais se tornam flutuantes, segundo o autor) que privilegia as referências individuais ou a individualização das referências.

Por conseguinte, a maneira de se perceber o tempo e o espaco sofre mudanças – o espaco dos indivíduos se reduz ao mesmo tempo em que o tempo se acelera e junto a essa atual conjuntura há a produção de um excesso de informações que perdem seu valor rapidamente. Tal espaco-tempo da contemporaneidade privilegia a perenidade do tempo presente, resultando na sensação de que vivemos em um “presente perpétuo”, em que os eventos se acumulam, entretanto não fazem sentido, devido à velocidade com que ocorrem e são substituídos por outros que se sobrepõem aos anteriores. (cf. AUGÉ, 2010). Essa insistência em se caracterizar o tempo atual como um “presente perpétuo” é

---

<sup>36</sup> O termo “cidade-mundo” remete às desigualdades sociais e expressa as contradições e diferenças acentuadas pela intensificação da globalização. Dessa forma, cada cidade torna-se um mundo remetendo à diversidade étnica, cultural e socioeconômica, relativizando ou desmentindo as ilusões do mundo-cidade. O termo designa, portanto, a face negativa da mundialização, ou como aponta M. Augé, reportando-se a Philippe Vasset, a face invisível ou invisibilizada pelos instrumentos de poder, refletindo traços do mundo atual. Já o termo “mundo-cidade” relaciona-se ao ideal e à ideologia do sistema da globalização, portanto, à face visibilizada pelas políticas mundiais, referindo-se às trocas de produtos e mensagens em seu interior, que contribuem para tornar o mundo “uniforme”. (cf. AUGÉ, 2010).

ressaltada por outros autores, como, por exemplo, F. Jameson (1985), que aponta essa condição do tempo como um dos traços da pós-modernidade, afirmando que há na época em que vivemos uma concentração e uma fragmentação do tempo em “presentes perpétuos”.

Nesta era de excessos, a multiplicação de não-lugares remete a uma condição do lugar que visa apenas à passagem, ao movimento de pessoas e mercadorias apresentando duas realidades: são destinados a determinados fins (aeroportos, supermercados, sinais de trânsito, dentre outros) e se constituem a partir do modo como o indivíduo se relaciona com eles, isto é, a partir de um contrato que visa à uniformização da conduta (por meio de códigos uniformes). Tais espaços da contemporaneidade caracterizam-se por apresentar um tempo efêmero/instantâneo, privilegiando apenas as relações não-duráveis privas de simbologia específica, portanto, são espaços criadores de solidão e de dessubjetivação<sup>37</sup>.

Em outras obras do autor, o conceito de “não-lugar” é recuperado e desdobrado, como aponta Teresa Sá (2006), relacionando-se à noção de espaço público, privado e a uma multiplicação de outros espaços denominados “não-lugares objetivos” (próprios para a circulação, consumo e comunicação rápida), “não-lugares subjetivos” (espaços das mensagens, dos cartazes e dos códigos de conduta). A autora, retomando algumas obras do autor, expõe como o conceito é recuperado em textos posteriores, recortando a questão do não-lugar em relação ao espaço público.

Na obra “Para que vivemos” (2007), por exemplo, a autora ressalta que M. Augé explora o espaço público comparando-o com o não-lugar e afirmando que ambos os conceitos interligam-se aos seus opostos, o espaço privado e o espaço do lugar, respectivamente. Na supermodernidade não se pode falar em espaços puros: o espaço público tem presença na esfera privada, assim como o lugar está contido nos não-lugares, e vice-versa. No entanto, não é possível encontrar nos não-lugares um “espaço

---

<sup>37</sup> O termo remete à problematização do estatuto do sujeito no pensamento contemporâneo. N. Villaça (1996), por exemplo, assinala que nas produções contemporâneas (mais especificamente das décadas de oitenta em diante), observas-se uma crise de representação do sujeito. Tal fato remete à coisificação do ser humano (presente em *eles eram muitos cavalos*) e à crise identitária do indivíduo. A autora destaca, referindo-se a Michel Maffesoli (2001), que “o indivíduo perde a sua história, sua profundidade, para dar lugar à *persona*, que vai participar de grupos em espaços que suscitam não mais a procura de identidades, mas processos de indentificação.” (VILLAÇA, 1996, p. 51). Tal problematização do sujeito será retomada mais adiante nesta dissertação.

público”, visto que aquele pressupõe uma ausência do indivíduo em nível da decisão<sup>38</sup>. Portanto, percebe-se que está em jogo na questão central da temática do não-lugar não a relação dicotômica lugar/não-lugar, e sim a busca em analisar a relação que se estabelece entre espaço construído e espaço vivido. À vista disso, lugares e não-lugares além de corresponderem a lugares concretos (físicos), correspondem também às atitudes e posturas que os indivíduos mantêm nesses espaços. M. Augé relaciona os não-lugares a uma diversidade de fenômenos: ao espaço construído e à relação dos indivíduos com o mesmo, ao risco da “uniformidade” no nível do espaço construído e ao risco da “solidão” dos laços sociais.

Já na obra “O sentido dos outros” (1999), T. Sá assinala que o antropólogo destaca os espaços residuais referentes à perda do lugar físico e social pelo indivíduo. São os denominados campos de trânsito de que fazem parte os sem-teto, desempregados e todos os abandonados do planeta. A perda do lugar geográfico e social insere uma grande parcela da população nos não-lugares da contemporaneidade. Desprovidos de um sentimento de pertencimento a uma comunidade e à sociedade, os indivíduos desorientam-se, deambulando nos espaços de trânsito, sem um referencial, nem mesmo um sentimento de pertencer a algo; por isso, os espaços dos não-lugares exibem o anonimato e a experiência solitária do transeunte.

Conforme explicita o teórico francês, os espaços do não-lugar ganham relevo na supermodernidade devido à sua proliferação e ao grande contingente de pessoas que por eles circulam diariamente. Tais espaços da dessubjetivação, que privam o lugar de si mesmo, configuram-se, como salienta o estudioso, como os “postos avançados da contemporaneidade” (1994, p. 102). Embora sejam espaços de intensa circulação de indivíduos, eles se caracterizam por não favorecerem o jogo social entre as pessoas, o qual se realiza em outros espaços. Portanto, tal fato configura um paradoxo da nossa sociedade.

Logo, a experiência dos não-lugares, do não-pertencimento e da ausência de identidade exalta o individualismo – a moda de voltar-se para si mesmo (o *cocooning*<sup>39</sup>), culminando em certo desespero devido à falta de referências, instando o

---

<sup>38</sup> Em tais lugares, o indivíduo não encontra espaço para exercer o seu direito e dever de “cidadão”, mas apenas o de consumidor. Conforme assinalado por H. Arendt, o espaço público contemporâneo é empobrecido de diálogo e ação política.

<sup>39</sup> O termo, em inglês, designa uma tendência que vem sendo observada nas últimas décadas de se recolher em casa, devido ao empobrecimento da socialização entre os indivíduos. Acesso em 29.05.2014.

sujeito a tentar escapar para algum lugar: para o interior de si mesmo, para casa ou para bem longe. No entanto, apesar dessa qualidade negativa do não-lugar, como afirma o autor: “é no anonimato do não-lugar que se experimenta solitariamente a comunhão dos destinos humanos” (AUGÉ, 1994, p. 110).

Após traçar as características e o cenário que privilegia a perpetuação de tais espaços, faz-se necessário perguntar de que forma o não-lugar é retratado na obra ruffatiana.

Os espaços do não-lugar são contemplados, de forma expressiva, na literatura do final do século XX e início do século XXI. A cidade contemporânea, cenário das novas narrativas, torna-se um *locus* marcado por esses espaços vazios de significado histórico e identitário, contribuindo para a desterritorialização do seu habitante. Ganha relevo nessas novas narrativas tanto a noção de não-lugar com conotação psicológica – remetendo ao sujeito que não se sente parte de um lugar social e afetivo, e, portanto, perambula com um sentido de desorientação diante da vida, - como também, como aponta M. Augé, ganham destaque os não-lugares físicos (geográficos), os quais se multiplicam uniformizando as cidades do mundo e desencorajando o indivíduo a se relacionar de modo afetivo em tais espaços.

Porém, apesar de os não-lugares carregarem como características a ausência de subjetividade dos indivíduos e a uniformização da conduta de quem os frequenta, a literatura – enquanto espaço de subjetivação por excelência –, ao destacar tais espaços da contemporaneidade, promove a sua ressignificação, dando-lhes destaque, transformando-os em lugares visíveis, e, de certo modo, subjetivados. Desse modo, pensar a literatura contemporânea a partir do conceito de não-lugar é trazer à tona a sua questão ética (de que nos fala J. Rancière, a ser retomada no capítulo terceiro) de recortar uma realidade abafada pela mídia e pela política, conferindo-lhe visibilidade e subjetividade dentro do espaço narrativo. Visto isso, pode-se afirmar que a literatura que contempla o não-lugar traz a subjetivação para dentro desses espaços, atribuindo um olhar também subjetivado sobre o que se narra.

### 2.3 A cidade ruffatiana: o cronotopo do trânsito (entre o lugar e o não-lugar)

*Porque na verdade não existe uma São Paulo, São Paulo são muitas, parodiando Guimarães Rosa...*<sup>40</sup>

M. Augé (1994) aponta como a terceira figura de excesso da supermodernidade a individualização das referências, o que contribui para o acentuamento de histórias individuais dentro da história geral (cf. AUGÉ, 1994). Diz o autor: “nunca as histórias individuais (pelo fato de sua necessária relação com o espaço, a imagem e o consumo) foram também tomadas dentro da história geral, da história simplesmente” (1994, pp. 109-110).

A cidade ruffatiana não se presta a uma narrativa única e o escritor dá relevo a micro-histórias individuais de uma diversidade de pessoas anônimas que atravessam a cidade de São Paulo no dia 9 de maio do ano 2000. O escritor privilegia as pequenas histórias de indivíduos anônimos, de classes sociais e de experiências diferentes, com um discurso plural, revelando as “várias cidades” presentes na cidade, conforme assinala a epígrafe supracitada.

Para se analisar o espaço urbano presente na obra do escritor mineiro, será utilizada a expressão “cronotopo”, cunhada por Mikhail Bakhtin (1998) para designar a unidade artística que organiza os principais acontecimentos temáticos de determinado romance.

O teórico desloca o termo da teoria da relatividade de Albert Einstein para a crítica literária, utilizando-o como uma metáfora que expressa a indissolubilidade entre tempo e espaço – o tempo passa a fazer parte da quarta dimensão do espaço –, indicando a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimilados em literatura” (1998, p. 211). Logo, o autor ressalta que o cronotopo designa o “centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro” (BAKHTIN, 1988, p. 148), concedendo visibilidade artística ao tempo (ele estica-se, comprime-se, ganhando assim, uma concretude dentro da obra literária) e servindo de ponto principal para o desenvolvimento das cenas no romance. Sendo assim, o espaço também promove esse movimento de expansão bem como de retração, penetrando no

---

<sup>40</sup> Entrevista com Luiz Ruffato disponível em: < <http://www.interrogacao.org/2010/05/entrevista-luiz-ruffato/>.> Acesso em: 08.11.2013.

tempo, designando juntamente a este, os centros organizadores das temáticas principais do romance.

Considerando isso, o teórico traça a relação espaço-temporal de algumas obras literárias a partir dos três tipos de narrativas clássicas gregas que se estruturam segundo um tempo voltado para o passado mítico estável, tempo em que o herói passa por provações permanecendo sempre o mesmo e que se definem também por um tempo organizado exteriormente e tecnicamente, sustentando-se pela força do acaso simbólico (intervenção dos deuses e do destino – *tuké* –, bem como por fundamentos mitológicos e mistérios religiosos). No cronotopo mítico, o espaço é o “mundo estrangeiro do maravilhoso” (perseguições e fugas para outros países) e ambos os tempos (presente/passado) fortalecem-se e ganham relevância a partir do tempo futuro que invoca os tempos anteriores, visando a um objetivo determinado.

Prosseguindo com o conceito, o autor passa pelo cronotopo idílico do romance, que, de forma geral, sustenta-se por meio da vida do indivíduo em comunidade (fusão entre vida humana e vida da natureza) e está ligado à temática da vida agrícola/artesanal, bem como à vida familiar (casa urbana), a qual ainda está muito vinculada ao tempo folclórico integrado ao universo agrícola.

Por fim, o autor analisa o romance de Rabelais, romance este que apresenta um cronotopo ligado ao tempo coletivo (vida coletiva), durante o qual a vida humana estava estritamente ligada à vida da natureza (o universo da vida privada ainda não existia por si só). Nesse tipo de romance, a ação ainda pouco se concentrava sobre os espaços fechados da esfera privada e familiar, mas acontecia a céu aberto, em movimento sobre a Terra (através de viagens por diversos países).

Na análise de M. Bakhtin, faz-se referência também aos romances de cavalaria, cujo tempo é fragmentado em diversas aventuras que se passam em um mundo variado (estrangeiro). Na abordagem sobre esse tipo de romance, o teórico dá destaque para o cronotopo vertical presente na “Divina Comédia” de Dante Alighieri, no qual o escritor italiano representa um mundo que se movimenta de cima para baixo, sempre através da verticalização do espaço, figurado por nove círculos do Inferno (esfera inferior), localizados abaixo da Terra, seguido pelos sete círculos do Purgatório (esfera intermediária) e, por fim, os dez círculos celestes (esfera superior).

Conforme o teórico russo, a lógica temporal da verticalização do tempo, em Dante, baseia-se na ideia da simultaneidade dos acontecimentos (na coexistência de

todas as coisas na eternidade); dessa forma, o “antes” e o “depois”, inseridos na lógica do tempo terrestre, não são relevantes no mundo extraterreno da Comédia. Nas palavras de M. Bakhtin: “é preciso justapor tudo ao mesmo tempo, ou seja, no espaço de um só momento, é preciso ver o mundo inteiro como simultâneo” (1988, p. 64). Acrescenta o teórico que é preciso “tornar simultâneo o que é dividido em tempos diferentes e substituir todas as divisões e ligações histórico-temporais por outras puramente semânticas, atemporais e hierárquicas – imagem do mundo segundo uma linha puramente vertical”. (idem, ibidem)

Na narrativa moderna, o cronotopo reveste-se de um caráter híbrido devido à desintegração dos temas em uma pluralidade de microtemáticas, proporcionadas pela divisão e estratificação do corpo social em classes. A vida quotidiana individualiza-se e se destaca da vida coletiva (realidade comunitária de determinado povo). A narrativa lança mão de uma série de episódios de caráter especificamente privado, os quais estão estritamente ligados à estrutura da sociedade capitalista.

Embora herdeiras da tradição moderna, as narrativas contemporâneas apresentam uma exacerbação dos traços característicos da modernidade, por meio da mescla de gêneros literários, bem como do uso da fragmentação do discurso visando explicitar a intensificação dos referenciais individuais da sociedade juntamente com a quebra de um discurso contínuo. É nesse contexto que se insere *eles eram muitos cavalos*. O próprio autor desestabiliza o gênero romance, já que promove uma hibridização de gêneros em sua obra, rompendo, dessa forma, com a tradição do romance burguês tradicional, apresentando-nos um romance experimental de caráter aberto e inacabado, agrupando gêneros e formas discursivas diversas para criar múltiplas narrativas que abrigam uma profusão de personagens.

No cronotopo da sociedade contemporânea, ganha relevo o tempo do sujeito individual e privado, o qual é desdobrado em diversas experiências, bem como ganha destaque o movimento, a mobilidade urbana e os espaços de trânsitos de que nos fala M. Augé. O carro, o aeroporto, assim como os diversos espaços representativos dos chamados não-lugares da contemporaneidade, ganham visibilidade no *corpus* literário contemporâneo, sobretudo no conjunto dos romances de Ruffato.

Feitas essas considerações acerca do espaço/tempo, propõe-se aqui analisar o espaço citadino da obra ruffatiana sob a luz do termo cronotopo, buscando diálogo com outros teóricos para que se possa traçar um perfil do espaço em *eles eram muitos*

*cavalos* e para que se possa analisar como esse espaço se relaciona com o tempo na obra.

*eles eram muitos cavalos* inicia-se fazendo referência a uma marcação temporal específica: “São Paulo, 9 de maio de 2000” (2001, p. 11). Todos os micro-episódios que compõem o volume desenrolam-se ao longo desse dia, trazendo à tona a noção de um tempo circular, como aponta Teresa Sá (2007) na sua análise do livro. A autora afirma que ao dar início à obra a partir de uma data precisa seguida de uma informação meteorológica – “Hoje, na capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado” (2001, p. 11) – e de outra de cunho religioso – “Santa Catarina de Bolonha, nascida em Ferrara, na Itália, em 1413, foi abadessa de um monastério em Bolonha [...] dedicou sua vida à assistência aos necessitados e tinha como única preocupação cumprir a vontade de Deus” (2001, p. 11) – o escritor remete a um tempo cósmico (período de um dia), chamando a atenção para duas possibilidades de interpretação do movimento temporal. A primeira diz respeito à noção de repetição, de circularidade. Cria-se a ideia de um dia como outro qualquer na cidade, o qual pode se repetir. A segunda interpretação refere-se ao dia representando como um recorte de uma das várias outras realidades duras dos habitantes da cidade de São Paulo. Vale ressaltar que, como aponta T. Sá, os tempos circular e linear nunca existem em absoluto, mas imbricados, bem como a noção de repetição nunca implica a cópia idêntica, consistindo, portanto, em um tempo espiralado. Nas palavras do escritor, é preciso “compreender que o tempo em São Paulo não é paulatino e seqüencial, mas sucessivo e simultâneo”. (RUFFATO, 2010, p. 4).

Tem-se, pois, como dado “factual” esta marca temporal do romance, um período de 24 horas. Esta indicação temporal, reitera-se, é responsável por certo “efeito de real”, construindo um pacto de leitura que intenta conferir, de saída, um caráter de veracidade à pluralidade de relatos que vão se seguir. As narrativas apresentam fragmentos de vidas de anônimos do espaço urbano. Em *eles eram muitos cavalos* o tempo das narrativas guarda semelhanças com aquele das tragédias gregas. Como afirma Aristóteles em sua obra “Arte poética”, “a tragédia empenha-se, na medida do possível, em não exceder o tempo de uma revolução solar, ou pouco mais”<sup>41</sup>. No entanto, a tragédia que Ruffato se propõe a narrar é aquela de anti-heróis, de

---

<sup>41</sup> Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf> >. Acesso em 25 mar. 2014.

sobreviventes do dia a dia em uma grande metrópole, que se apresenta como excludente e desigual.

O tempo ruffatiano privilegia o momento presente, um “presente perpétuo”, em detrimento do passado e futuro. Aqui, diferentemente das narrativas clássicas gregas que buscavam uma meta para o futuro baseando-se nos acontecimentos do passado, as personagens ruffatianas veem-se aprisionadas em um presente escapadiço e ao mesmo tempo perene, relegando o passado a um depósito de memórias fragmentadas, de pouco peso nas trajetórias presentes dessas personagens.

Os três primeiros fragmentos trazem-nos pistas das várias temáticas que ganham expressividade em inúmeras narrativas. A referência a São Paulo logo no primeiro fragmento é retomada em diversos episódios. Muitas vezes, são apresentados personagens que desejam chegar à capital paulista para participarem do “ideal” de consumo e prosperidade presentes no Imaginário da cidade grande, situação que nos remete àquela da “cidade global”. A mesma cidade, no entanto, torna-se também um lugar de repulsa para outros que desejam emigrar para o exterior em busca de melhorias de vida (episódio **Newark**)<sup>42</sup>. A referência ao elemento religioso e místico também é recorrente na obra, evidenciado nos fragmentos que reproduzem simpatias, trechos de salmos ou horóscopos. Tais fragmentos dizem de crenças populares, muitas vezes reveladoras de ingênuas visões de mundo. Veja-se como exemplo um dos capítulos ou fragmento que reproduz a oração de Santo Expedito:

### ORAÇÃO A SANTO EXPEDITO

Festa 19 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 vocação nunca é tardia.

**Oração:** Meu Santo Expedito das causas justas e urgentes, interceda por mim junto a 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.

---

<sup>42</sup> A escolha pelo negrito ao citar os títulos das narrativas de *eles eram muitos cavalos*, deve-se ao fato de o escritor usar tal recurso ao nomear os episódios da obra.

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

Impresso na LFRS- Produções  
Telefones: 2368-6096 e 2204-1744-R\$38,00 o milheiro  
Entrega grátis em sua casa em todo o Brasil  
(RUFFATO, 2001, p. 65)<sup>43</sup>

Ivete Walty e Cury (2012), em livro que privilegia as relações do leitor do texto literário, comentam justamente este capítulo do livro de Ruffato:

A oração inserida no romance mantém o seu processo enunciativo em que alguém se dirige ao santo exortando-o a ajudá-lo em uma dificuldade, mas, ao mesmo tempo, o alarga e o desloca. À cadeia enunciativa acrescenta-se a figura do autor, Luiz Ruffato, e a de nós leitores, o que modifica a construção de sentidos, saindo do universo religioso e entrando no universo ficcional. Na verdade, constrói-se um entrelugar discursivo, uma vez que quebra a expectativa própria ao gênero oração e até mesmo ao gênero narrativo daquilo que se chama romance. Num romance em que cada capítulo/fragmento apresenta faces da cidade e de sua população, o texto da oração, inusitado, deslocado, mesmo assim é uma dessas faces. A oração, publicada como se fosse em corrente, por alguém que teria alcançado a graça demandada, traz ainda outra cena enunciativa: o registro da gráfica que efetuou o serviço, seu telefone e o preço do milheiro. Essa estratégia configura-se como propaganda, outro gênero discursivo evidenciando mais uma malha dessa ampla rede. Percebem-se neste e em outros segmentos do livro vozes de poderosos como empresários e políticos; de grupos excluídos da sociedade, seja pela miséria, seja pelo racismo; de assaltantes, simultaneamente vitimadores e vítimas, em um jogo em que tais vozes refletem e refratam valores sociais. (CURY, Maria Zilda Ferreira; WALTY, Ivete Lara Camargos, 2012, p. 25).

Vale ressaltar que a cidade de São Paulo foi fundada em 1554 por padres jesuítas e sua denominação foi escolhida porque sua fundação ocorreu no dia em que a Igreja Católica festeja a conversão de Saulo: de perseguidor dos cristãos ele se torna o apóstolo São Paulo – passando a difundir e a universalizar a fé em Jesus Cristo. A partir de então, o apóstolo passa a dirigir o seu discurso aos desvalidos da sociedade, e, como aponta Cury (2003): “São Paulo fala aos marginalizados do corpo cívico, aos negociantes, aos banidos, aos marinheiros, adotando a hospitalidade como traço

---

<sup>43</sup> A escolha dessa formatação deve-se ao fato de que o escritor explora diferentes recursos tipográficos em suas narrativas, sobretudo nos textos em que promove o recurso da colagem. As variações de fonte nessa citação foram utilizadas com a intenção de mostrar o efeito formal utilizado pelo escritor em sua obra.

essencial a acolher estes estrangeiros, como estrangeiro era o próprio Cristo”. (2003, p. 237).

Ressalte-se, mais uma vez, a forte presença do discurso religioso na segunda epígrafe do livro, como já se disse, um fragmento do Salmo 82: “até que ponto julgareis injustamente, sustentando a causa dos ímpios?”. Com ela o autor convoca o olhar do leitor, sensibilizando-o a olhar os marginalizados da sociedade, convocação que ganha força no episódio **O evangelista**. Nele, o protagonista – um pardo, de idade indefinida – dirige seu discurso aos transeuntes da Praça da Sé, local por onde transitam: “desempregados, bêbados, mendigos, drogados, meninos cheirando cola” (2001, p. 57). Tal discurso também se estende ao leitor, convocado a olhar seus “irmãos” “invisíveis porque anônimos” (2001, p. 59) e a acolhê-los (aos estrangeiros da sua própria pátria), como São Paulo o fazia.

Além do universo místico-religioso, compõem a obra, como já assinalado acima, os espaços de trânsito: as ruas, os sinais de trânsito, os estabelecimentos de consumo (supermercados e centros comerciais), a rodovia, o aeroporto e as estradas do país. O espaço público fica restrito às praças, sinais de trânsito e estradas ocupadas por marginalizados, reduzidas a locais de passagem rápida. Tais espaços comportam o trânsito de desprivilegiados do mundo.

O espaço citadino ruffatiano está ligado aos espaços dos não-lugares conceituados por M. Augé, os quais desencorajam a consolidação de uma identidade ou a ideia de pertencimento. Conforme M. Augé, no mundo contemporâneo e globalizante, experimenta-se cada vez mais uma nova relação com o espaço e com o tempo. O espaço é encolhido devido às grandes migrações e concentrações de indivíduos nas grandes cidades; já o tempo é acelerado devido à intensificação de fatos em um intervalo pequeno. O descarte de acontecimentos é acelerado, já que estes são continuamente substituídos. Tal condição traz ao presente um excesso cujas realidades são as que importam, não mais se dando valor às reminiscências do passado e/ou às projeções do futuro. Na cidade ruffatiana o futuro carrega a aporia de sua própria negação, já que os indivíduos encontram-se, em sua maioria, em situações difíceis, sentindo-se desencorajadas em relação ao tempo que há de vir.

Essa condição espaço-temporal presente na obra do escritor, porém, apresenta-se de forma diferente para algumas personagens que compõem a obra. Como aponta o próprio Ruffato, o espaço citadino é diferente para aqueles indivíduos que podem viajar

e deslocar-se rapidamente para outros países: “sete e meia da noite e o sol ainda oprime os campos próximos a Milão [...] Henrique e sua esposa dividem a cabina com um casal de velhinhos [...]: E vocês? Estão vindo de onde?: De Veneza” (RUFFATO, 2001, p. 82).

Já para outros personagens, confundem-se os espaços citadino e privado. Para vários personagens a rua se torna lugar de deambulação, seja para praticar pequenos roubos (**Brabeza**), para pregar o evangelho (**O evangelista**), para vender pequenas mercadorias, praticar violência e pedir esmolas nos sinais de trânsito:

meninos esfarrapados, imundos, escorrem água nos pára-brisas dos carros, limpam-nos com um pequeno rodo, estendem as mãozinhas esmoleiras, giletes escondidas entre os dedos, arranjos de estiletos em buquê de flores, cacos de vidro em mangas de camisa. Meninas esfarrapadas, imundas, carregam bebês alugados esfarrapados, imundos. (RUFFATO, 2001, p. 81).

As dimensões espaciais são, assim, vivenciadas diferentemente pelos personagens: os que detêm recursos econômicos possuem a possibilidade de alargar o espaço ao seu redor, já os desprivilegiados economicamente situam-se em um espaço limitado (seja a rua, o barraco ou o apartamento minúsculo onde moram). Do alto (de um helicóptero), do interior do carro blindado ou da janela de um quarto de hotel, percebe-se a multidão de desvalidos que ocupam os espaços públicos, descrita como uma triste paisagem da condição humana: “lá embaixo, nas ruas transversais, eu sabia das prostitutas, dos meninos fumando *crack*, dos assaltantezinhos pés-de-chinelo” (RUFFATO, 2001, p. 127).

Tempo e espaço, portanto, são absorvidos de modo diferenciado: o espaço é elástico para alguns (a elite, classe média alta) que transitam pela “aldeia global” seja a trabalho ou a passeio, enquanto para outros ele é comprimido e limitado aos transportes públicos ineficientes e superlotados que constantemente permanecem estáticos (ou semi-estáticos) em gigantescos engarrafamentos. Como aponta o escritor: “e se o espaço de uns é infinito, pois destinos distantes como os Estados Unidos ou a Europa alcançam em algumas horas, para outros ele é apenas o lugar que o corpo ocupa” (RUFFATO, 2010, p. 3). A título de exemplo destaca-se o trecho a seguir:

A adolescente rente ao corredor madorna desordenados fascículos de cursinho pré-vestibular derramam-se pelos braços vez em vez escorrega para

os lados da velha que sobressaltada se desculpa (ajeita-se ainda mais para o canto) tenta impossíveis olhos abertos acorda 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 [...] e tudo tem a cor cansada e os corpos mais cansados mais cansados a batata da minha perna dói (RUFFATO, 2001, pp. 95-96).

Pode-se afirmar, a partir das considerações já feitas, que a dimensão espaço-temporal na obra ruffatiana alcança sentidos físicos, mas também abstratos, já que depende da condição social e financeira do indivíduo para se expandir ou retrair-se. Como destaca o próprio autor, é o indivíduo que carrega consigo o lugar que ocupa (seja ele físico ou social). Para alguns personagens, esse lugar está restrito ao espaço público degradado (escadarias do metrô, praças e ruas, barracos nas periferias da cidade).

No que diz respeito à estrutura do espaço, um estudo feito sobre o romance (2007) faz referência à ideia de “camadas” como constituinte do espaço urbano retratado na obra. Essas camadas, segundo esse volume de ensaios, fariam parte tanto da estrutura do romance (“romance-cebola”, como afirma o próprio Ruffato, devido ao fato de o texto apresentar uma série de episódios que acontecem simultaneamente, sobrepondo-se uns aos outros), quanto da estratificação, tanto vertical, como horizontal, do espaço citadino.

O termo “romance-cebola” traz a ideia da simultaneidade dos acontecimentos e pode remeter-se à proposta vertical do tempo na Divina Comédia, embora na obra de Dante se destaque a ideia de simultaneidade de tempos históricos diferentes, o que não cabe à obra de Ruffato. No entanto, vale ressaltar que o escritor mineiro privilegia a justaposição dos fatos, pois todas as realidades narradas desenrolam-se simultaneamente e não apresentam hierarquia. A verticalidade na obra ruffatiana remete também à hierarquização social (classes de menos prestígio e com menos recursos econômicas que outras) reportando ao movimento da sociedade que opera de cima (dos que têm poder) para baixo (dos que obedecem). Pode-se fazer uma alusão do inferno (que se encontra habitualmente como ocupando um nível inferior) à situação dos desvalidos da sociedade; já o nível mais elevado (o paraíso) faz parte da esfera social e espacial dos políticos e das elites que esbanjam autoridade sobre outros indivíduos e usufruem das facilidades proporcionadas pelos bens materiais.

Tais camadas, segundo diversos autores que se debruçaram sobre a obra, apresentam também um aspecto sinestésico (que abrange os quatro sentidos), como

apontam Vera Lúcia de Oliveira e K. Schøllhammer (2007). Ao longo da obra há várias referências a cheiros (“podre, o ar”), cores (“a barra cinza do horizonte”), e aos sons da cidade (“tiroteio danado lá na rua”)<sup>44</sup>. As camadas também remetem à cacofonia que caracteriza a cidade – as dissonâncias do trânsito, os ruídos ensurdecedores (HARRISON, 2007, p. 12), – bem como à pluralidade de vozes, de falas interrompidas e pensamentos inconclusos, de acordo com Sá (In: HARRISON, 2007).

M. Harrison assinala que as camadas também reportam ao aspecto emotivo dos personagens ruffatianos, bem como dos animais que ganham visibilidade na obra: o cão vira-lata à procura do seu dono “caminhava, entreabrindo cortinas da noite à procura de seu dono, orelhas afiladas, todo prontidão, porque sabia da Vila Clara, várias vezes enxotado, pontapés” (RUFFATO, 2001, p.28) e os ratos que percorrem o interior do barraco compartilhando o mesmo espaço que os seres-humanos procriando “no estômago do barraco” (RUFFATO, 2001, p.22). Portanto elas constituem um operador estrutural do espaço presente na obra.

A partir de tal conjuntura espaço-temporal, propõe-se aqui traçar alguns microtemas presentes na obra, exemplificando-os com episódios do texto. Ressalte-se que, apesar de se tratar de episódios individuais, todas as narrativas apresentam o espaço urbano, o espaço público como elemento comum. Tal espaço público é degradado (não é mais a antiga ágora grega, pois não mais serve para a discussão de assuntos em comum e não se estabelece como o lugar do cidadão) servindo, sobretudo, como lugar de trânsito de pessoas e de acúmulo de restos (coisas e indivíduos são tratados no mesmo nível) descartados pela sociedade capitalista.

As personagens ruffatianas estão sempre em trânsito pela cidade, mas também se movimentam em direção a ela ou dela escapando. Lugares como aeroporto, sinais de trânsito, supermercado, centro comercial, praças públicas e rodovias são retratados inúmeras vezes no texto. Logo no início do livro, no episódio **De cor**, pai e filho deambulam pela rodovia a caminho de São Paulo: “tem dez anos que vou a pé. É uma economia danada no fim do mês” (RUFFATO, 2001, p. 14). O pai admira o filho que sabe de cor a localização de muitas cidades do país.

---

<sup>44</sup> As referências citadas foram retiradas da obra *eles eram muitos cavalos*. “podre, o ar” (p.36); “a barra cinza do horizonte” (p.36); “o tiroteio danado lá na rua” (p.64).

Vira-se, mira o letreiro do ônibus que passa velozmente, “Garanhuns”, fala.  
-Pernambuco, o menino replica, automaticamente.  
O rapaz desdenha, “É isso?”  
- Ele sabe onde ficam todas as cidades do Brasil, o pai argumenta.  
Tem um mapa na cabeça, o peste.  
- Todas?  
- Todas!  
(RUFFATO, 2001, p. 14).

O espaço torna-se uma oportunidade para um texto na perspectiva de M. Augé (1994). O teórico assinala que na supermodernidade os vínculos dos indivíduos com o meio que o circunda muitas vezes se dá por meio da palavra (espaço-citação) e também por textos. Conforme o autor: “certos lugares só existem pelas palavras que os evocam, não-lugares nesse sentido, ou, antes, lugares imaginários, utopias banais, clichês”. (AUGÉ, 1994, p.88).

Ao longo da obra, a cidade de São Paulo é mencionada como um lugar imaginário e de sonho, como no trecho a seguir do episódio **Mãe**: “o filho esperando *Tantos anos!* ganhar a vida em Sampaulo” (RUFFATO, 2001, p. 17). O espaço público é ambiente de encontro entre estranhos (**Noite**), cenário marcado pelo cotidiano estressante e violento do trânsito (**Tudo acaba**), espaço para a deambulação de assaltantes (**Brabeza**).

Outra microtemática<sup>45</sup> presente na obra do escritor é o universo familiar desestruturado, em que prepondera a ausência de diálogo. O cotidiano da família de baixa renda e a forte influência e ligação da população mais pobre com a religião são temáticas decorrentes. Também vale destacar a ausência da figura paterna no seio familiar e a indiferença com relação ao “outro” socialmente desfavorecido como o idoso, por exemplo, não considerado mais útil à sociedade, e do mesmo modo a criança, o operário, a louca.

No episódio intitulado **A menina**, o narrador devassa o universo do interior da casa, descrevendo o cotidiano da família. Observa-se aqui a forte influência que a mídia (nesse caso, a televisão) exerce sobre os indivíduos.

Oito anos tem a menina [...] amorosa, apegada à mãe, coleciona para o pai palavras coloridas. Companheira, lava a louça do café da manhã antes de pegar o ônibus que a deixa na escola, onde cursa a segunda série, vinte

---

<sup>45</sup> Escolheu-se o termo “microtemática” no lugar de “temática” pelo fato de a obra ser composta por várias narrativas curtas que abordam diversos temas de forma breve/curta, ressaltando-se que, tais temas são presentes em várias narrativas do livro, insistindo-se como microtemáticas correntes na obra.

minutos espremida ao alcance dos olhos do motorista, que a conhece e protege. A mãe tem trinta e dois anos e é muito engraçada. Costuma chegar no rabinho da tarde [...] Você trouxe alguma coisa para mim?, os atores da novela bisbilhotando. [...] o pai, emenda dias sem vê-lo. Técnico de aparelho de ar-condicionado, não tem hora para largar. [...] A menina canta no coral nos cultos de domingo à tarde. Ela já lê tão correntemente, que o pastor, mesmo sabendo incorrer em falta, deixa ela subir ao púlpito e recitar trechos inteiros da Bíblia. (RUFFATO, 2001, pp. 77-78-79).

Outros episódios também fazem referência à televisão como um meio de comunicação de destaque e de grande importância na sociedade atual, especialmente no que se refere à criação de um imaginário de consumo e de promessa de ascensão social. Veja-se o exemplo a seguir:

- Já pensou levar ele na televisão?
- Heim?
- É... naqueles programas que as pessoas vão responder as coisas...
- Televisão?
- Televisão...*
- Dá dinheiro, né?
- Ô, se! (RUFFATO, 2001, p. 15).

Em **Fran**, a personagem – atriz que já teve alguns papéis secundários e sem grande relevância na “Rede Globo”, – espera ansiosamente por um trabalho de destaque na televisão. Solitariamente, em seu apartamento no Jardim Jussara, aguarda o telefone tocar:

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. [...] O telefone tocou? Fran? Augusto Bicalho, tudo bem? *Olha, tenho um papel sob medida pra você, é uma.* Não, não tocou. Françoise sabe aguardar. (RUFFATO, 2001, p.35).

Embora a obra dê visibilidade a uma pluralidade de histórias diferentes e a diversos narradores, em espaços também diferentes da cidade, todas possuem, como já falado, pontos em comum: a sensação de não pertencimento, a ausência de um discurso afetivo que ligue o indivíduo e o identifique ao espaço que ocupa. Em *eles eram muitos cavalos*, os personagens estão sempre se sentindo deslocados e o espaço em seu entorno provoca-lhes mal-estar: (“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” (RUFFATO, 2001, p. 48).

Para alguns, mesmo com este desinvestimento afetivo, a cidade envolta em camadas cinza de poluição traz à tona memórias de dias transcorridos na Europa (memória de dias felizes), do passado mais tranquilo e menos violento dos espaços públicos, fazendo contraposição à realidade do presente e trazendo incômodo e pessimismo em relação ao país:

São pequenos lagos azuis (ninhos de cegonha acomodados nas chaminés de piscina o notebook os dedos direitos ciscam o nó da **(nós dois, galeria vittorio emmanuele, milão, lembra?)** a barra cinza do horizonte (podre, o ar) *vista de cima são paulo até que não é assim tão [...] o centro da cidade hordas de camelôs, batedores de carteira homens-sanduíche cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de [...] (minha mãe punha luvas, chapéu, salto alto para passear no viaduto do chá, eu, menino, pequenininho mesmo, corria na) [...] precisaríamos reinventar uma civilização* (RUFFATO, 2001, pp.36-37).

Vê-se, no exemplo acima, que a visão da cidade, tingida de nostalgia, é de um privilegiado socialmente, que tem sutilmente marcada sua posição social nas referências à galeria de Milão e aos trajes da mãe.

A dimensão subjetiva do espaço também ganha destaque na obra do escritor por meio das descrições das personagens que expõem suas observações sobre o seu entorno. São Paulo é vista de dentro (dos espaços privados, dos interiores das casas) e de fora (os espaços do público): “são paulo relâmpagos (são paulo é o lá fora? é o aqui dentro?) de pé a paisagem que murcha” (RUFFATO, 2001, p. 94). Também referências sinestésicas contribuem para a construção da imagem do espaço urbano: “e o dia? é bonito o dia?, é feio?, faz frio?, faz calor?” (RUFFATO, 2001, p. 47).

Analisadas algumas microtemáticas presentes na obra, far-se-á uso de algumas observações de dois teóricos que se debruçaram sobre a cidade de São Paulo.

Primeiramente, recorre-se a N. Peixoto (2004), que em sua obra “Paisagens urbanas” (2004) traz algumas considerações relevantes sobre a condição da metrópole contemporânea. Falando mais especificadamente sobre a cidade de São Paulo, Peixoto estabelece correlações entre cidade-cultura e cidade-arquitetura, dentre outras relações, a partir das quais se pode estabelecer um diálogo com a imagem da cidade presente na

obra ruffatiana. Em um dos capítulos da obra o autor descreve a cidade de São Paulo da seguinte forma

Uma cidade, vista do alto, parecendo uma intrincada trama de prédios em escombros [...] visão desconcertante que parece confundir superfície e profundidade, presente e passado. Difícil identificar, à primeira vista, esse *skyline* desprovido de signos ou pontos reconhecíveis. Algo, porém – talvez a particular textura formada pelo aglomerado caótico, pela massa de concreto erguido, uma paisagem saturada e opaca –, nos dá a inequívoca sensação de que olhamos São Paulo. (PEIXOTO, 2004, p.267).

Ao analisar São Paulo sob o prisma da arquitetura e da dimensão histórica e cultural, o teórico assinala que há uma ausência de monumentos na cidade e que a mesma não possui um, mas, sim, vários centros, pois a sociedade perdeu seus pontos culminantes, o que resultou na desurbanização do espaço. Tal descentramento causa a sensação de perda nos habitantes da cidade. Conforme N. Peixoto, a cidade contemporânea deixa de ser um testemunho cultural e a arquitetura não é mais pensada como criação de um espaço para a habitação, pois não existe mais a relação entre construir e morar. Explicita Peixoto que em uma sociedade na qual se muda cada vez mais de lugar, não há espaço para a criação de testemunhos culturais, mas apenas de abrigos (cf. PEIXOTO, 2004). As paisagens urbanas caracterizar-se-iam, assim, pelo devir – estão sempre em transformação constante, destruindo formas antigas, substituindo-as por novas construções. Destaca o autor que a cidade convive com “uma arquitetura em movimento, do não-lugar” (2004, p. 352), e tal fato se reflete na condição do indivíduo, também ele sempre em trânsito. O que está em evidência, na visão de Peixoto, é, portanto, uma arquitetura do móvel e propiciadora do nomadismo – espaço produzido pelo movimento e caracterizando-se pelo seu caráter aberto e turbulento (cf. PEIXOTO, 2004).

A aceleração torna-se, pois, o paradigma da cidade pós-moderna, resultando no empobrecimento dos lugares, os quais são reduzidos a arquiteturas e pistas de viagem. Acrescenta o autor que

o espaço do passageiro escapa a toda localização: seu meio é o não-lugar do movimento. A desurbanização deve-se ao domínio do movimento, à aceleração dos deslocamentos, lançando as pessoas no não-lugar do transporte contínuo. (PEIXOTO, 2004, p.351).

O teórico afirma que há uma aceleração da paisagem urbana juntamente com uma perda de significação do espaço público remetendo à ideia de vazio dos espaços, convertidos em meras citações, não constituindo um fator que produz relação identitária ou afetiva, como já foi marcado anteriormente neste trabalho.

Outro fator assinalado por N. Peixoto é o crescimento de uma economia informal, transitória e clandestina, propulsionada pela intensificação da globalização. As figuras do imigrante, do sem-teto, do camelô e do favelado protagonizam o espaço público. Daí a expressão “nômades urbanos contemporâneos” utilizada pelo autor. Acrescenta N. Peixoto: “o não-lugar implica em não ver. Ele nega a primazia da percepção. Promove um deslocamento do ponto focal, questionando a possibilidade de mapear. Refuta tanto a localização quanto a visão” (PEIXOTO, 2004, p. 413). Ao colocá-los na cena literária, Ruffato, no entanto, confere visibilidade a tais lugares. Ao descrever as bordas da sociedade (os barracos, os deambuladores dos sinais de trânsito, a solidão da migrante sulista etc.) o escritor amplia o olhar do leitor, aproximando-o de locais e sujeitos, operando uma partilha do sensível de que nos fala J. Rancière e que será abordada no terceiro capítulo.

Outro aspecto que vale destacar e que está presente em *eles eram muitos cavalos* é a supressão da história na paisagem urbana das grandes cidades brasileiras. N. Peixoto analisa a pintura de Anselm Kiefer, mais precisamente o quadro *Lilith* (1987/1989), revelando a percepção de um estrangeiro sobre a cidade de São Paulo. Nessa obra o artista inspirou-se em sua visita à cidade, uma visão terrível do caos urbano. Na pintura do artista, São Paulo é retratada através da figura mitológica de *Lilith*, a segunda mulher criada, a encarnação do diabo na tradição judaica por causa do seu grande poder de destruição, estabelecendo-se uma relação com a desenfreada expansão urbana brasileira (cf. PEIXOTO, 2004). Na análise de N. Peixoto, São Paulo designa o tempo do inferno – onde o novo é sempre e já o arcaico<sup>46</sup>. E no romance, as mudanças sem limites conferem exacerbadamente o tom de desterritorialização do indivíduo cidadão: “onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem uma escola hoje uma cadeia onde ontem um prédio do começo do século hoje um três dormitórios suíte setenta metros quadrados” (RUFFATO, 2001, p. 37).

---

<sup>46</sup> N. Peixoto assinala o fato de que a Modernidade caracteriza-se pela fugacidade e pela fragilidade das construções. Aponta o teórico que “a cidade moderna é o palco de transformações incessantes, que revelam a sua precariedade” (PEIXOTO, 2006, p.275). Tal aspecto ganha intensidade na metrópole pós-moderna ruffatiana.

Conforme o autor, a pintura de Kiefer ressalta a ausência de passado histórico no espaço urbano, o que permite afirmar que há um “êxodo da história” (cf. PEIXOTO, 2004) nas grandes metrópoles brasileiras – e em especial na cidade de São Paulo –, juntamente com a falta de raízes e de identidades sentidas pelos indivíduos. Portanto, o tempo do inferno a que remete a pintura do artista designa o tempo do consumo, em que a aceleração intensifica-se resultando no empobrecimento dos lugares, “reduzidos a pistas e arquiteturas da viagem” (PEIXOTO, 2004, p. 351).

De fato, observa-se que também os personagens ruffatianos não se ligam afetivamente à cidade, mas se sentem apenas como consumidores e participantes/escravos da economia global. Para alguns personagens, como consequência perversa justamente da globalização, a urgência de encontrar um emprego e a insatisfação de ver os seus desejos não realizados são os móveis de sua vivência na cidade. Em inúmeros episódios da obra, os personagens reportam-se ao espaço que os circunda como um lugar violento, desagradável – espaço de fracasso do projeto modernizador, do projeto de cidadania.

Outro diálogo possível com a obra de Ruffato está presente nas impressões de um observador estrangeiro diante da arquitetura da cidade, semelhantes igualmente à descrição da pintura de Kiefer feita por N. Peixoto. Transcreve-se trecho abaixo:

Vi São Paulo pela primeira vez da janela de meu hotel e devo dizer que parece uma cidade dos mortos. Vista do alto de um edifício de trinta andares, a cidade se apresenta ao observador como um submundo, como um reino das sombras, no qual os arranha-céus, em sua uniformidade, se apresentam como lápides num cemitério. E quando a gente passeia pela cidade, vê-se logo o inacabado e o que já está decaindo [...] faltam a essas construções os traços de história, de memória de uma vida bem-sucedida, tal como ainda existe nas cidades europeias.<sup>47</sup>

A citação supracitada remete às impressões recolhidas pelos diversos *flâneurs* que recolhem fragmentos na obra ruffatiana. A São Paulo caracterizada na obra, relatada por múltiplos narradores pertencentes a classes sociais diversas, é marcada pelo cinza monótono dos arranha-céus e pela ausência de marcos históricos (monumentos, referências a personagens históricas, dentre outros).

---

<sup>47</sup> Bernd Witte & Sérgio Paulo Rouanet, “Por que o moderno envelhece tão rápido?”, em *Revista da USP*, São Paulo, set-nov. 1992, p. 109.

O segundo teórico que se debruça sobre o espaço urbano de São Paulo trazendo observações relevantes e que dialogam com a imagem da cidade presente na obra do escritor mineiro é o antropólogo italiano Massimo Canevacci. Em *A cidade polifônica* (1993) traça um perfil da capital paulista, a partir de sua visão de fora (de um estrangeiro). O título faz alusão às variadas vozes que ressoam na cidade: vozes autônomas que se cruzam, isolam-se e se contrastam (cf. CANEVACCI, 1993). Destaca o autor que “a cidade se caracteriza pela sobreposição de melodias e harmonias, ruídos e sons, regras e improvisões cuja soma total, simultânea ou fragmentária, comunica o sentido da obra”. (CANEVACCI, 1993, p. 18). Tal impressão do antropólogo sobre a São Paulo da década de oitenta apresenta-se e ganha intensificação na obra ruffatiana.

Segundo o teórico, para se descrever a capital paulista é preciso fazer uso de pontos de vista variados, bem como de vozes “autônomas”, cada uma com as suas regras e os seus estilos. A cidade não pode ser representada em sua globalidade, mas somente por meio da parcialidade de um olhar subjetivo que se proponha a colher os fragmentos e a pluralidade de seus significados, princípio do qual se valem os inúmeros narradores de *eles eram muitos cavalos*. Veja a seguinte citação do antropólogo:

Múltiplas vozes, até mesmo dissonantes, que desenvolvem uma criatividade não subalterna e que deve empurrar para a frente, que não é quieta e nem se acomoda. O paradigma inquieto de uma cidade que deve ser vivida de dentro e de fora. Que deve ser vista nos seus detalhes micrológicos e nas suas abstrações noturnas. (CANEVACCI, 1993, pp. 230-231).

Outro aspecto abordado pelo teórico é o diálogo que constrói entre cidade e a cor que ela representa. A cidade também se comunica através de suas cores sendo “a cor de São Paulo (é) uma mancha cinza-clara” (CANEVACCI, 1993, p. 178). O cinza presente na cidade é de um aspecto sujo e uniforme (predominando o monocromático) que remete à poluição presente no ar, mas também às cores dos inúmeros arranha-céus da cidade, fato a que Ruffato faz menção em alguns dos seus episódios.

O cinza-sujo a que se refere M. Canevacci reporta à ideia da cidade dos mortos e aos arranha-céus que se assemelham a lápides de cemitério e à solidão que fazem parte do cotidiano dos habitantes da cidade ruffatiana. Não há um sentimento de comunidade entre os habitantes da cidade, cujo espaço é estratificado, dividido em múltiplos outros, relacionados diretamente à classe social do indivíduo. Isolados em

seus mundos privados, os sobreviventes da metrópole compartilham apenas a insatisfação, o medo da violência e a solidão. O espaço urbano das narrativas de Ruffato dialoga com o tempo da morte e da ruína que acomete as paisagens urbanas contemporâneas, abandonadas aos não-lugares.

Pretendeu-se aqui traçar algumas microtemáticas presentes em *eles eram muitos cavalos*, visando estabelecer um diálogo entre a cidade retratada na obra literária e a cidade analisada por N. Peixoto e M. Canevacci, tendo como suporte o conceito de não-lugar bem como o de cronotopo cunhado por M. Bakhtin, para se analisar a relação espaço-temporal presente em *eles eram muitos cavalos*.

## 2.4 A escrita performática de Ruffato e a condição pós-trágica em *eles eram muitos cavalos*

*A cidade - cicatrizes que mapeiam meu corpo.*  
Luiz Ruffato<sup>48</sup>

*a performance torna-se um conceito útil para se pensar a arte contemporânea, aberta a hibridismos e à vida de um espectador mais ativo. Transitando pela arte desde as vanguardas, passando pelos anos 60-70 e chegando à atualidade, o conceito de performance em toda sua opacidade e mobilidade viabiliza um olhar sobre a cultura contemporânea e a reflexão sobre ele possibilita a abertura de caminhos para a arte hoje e no futuro*<sup>49</sup>  
(PEDRON, 2006, pp. 144-145)

Utilizando teorizações de Graciela Ravetti (2002), Roselee Goldberg (2006) e outros estudiosos, pretende-se aproximar a obra do escritor mineiro com o movimento literário denominado *Nouveau Roman*<sup>50</sup>. Como referência a esse movimento, será utilizada a obra *Mobile* (1962), de Michel Butor – a qual, assim como *eles eram muitos cavalos*, convida o leitor a participar de uma experiência corporal da leitura, por meio de uma linguagem que diz sobre a heterogeneidade e da disjunção do discurso – e, por fim, relacionar o texto com a estética do resto de que nos fala W. Moser (1999).

A partir do seguinte depoimento de Ruffato pretende-se analisar a escrita de *eles eram muitos cavalos* a partir do viés performático, unindo-o à condição pós-trágica que está presente na obra como um todo.

Eu não escrevo com a cabeça. Sou um escritor de corpo inteiro. E o que é ser um escritor de corpo inteiro? Eu não tenho celular, não tenho máquina fotográfica, eu não tenho nada disso. E não é porque eu não tenho, porque eu não gosto. Além de eu não gostar, tem aquela piada de japonês: “E daí, como foram as suas férias?”. “Não sei, ainda não revelei o filme.” Para mim, sempre foi fundamental ouvir. Quando você ouve, na verdade não está só ouvindo. Você está registrando muito mais do que a audição. O que você está

---

<sup>48</sup> Citação retirada do depoimento “Da impossibilidade de narrar” já citado nessa dissertação.

<sup>49</sup> “Um olhar sobre a preformatividade na cultura contemporânea”: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit. 2006. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

<sup>50</sup> O *Nouveau Roman* foi um movimento literário francês da década de 1950 que apresentava como uma das suas características principais: a recusa da forma clássica do romance, a dissolução de uma autoridade, de um autor ou narrador que guiasse o leitor durante a leitura. O leitor torna-se ator, e, em uma certa medida, “autor” da obra.

registrando é o momento, o clima. São as coisas que estão acontecendo à sua volta<sup>51</sup>

A escrita de *eles eram muitos cavalos* pode, então, também ser ligada à experiência sensorial do escritor que, ao deambular pelas ruas da cidade, acumulou restos discursivos (cartas, salmos, colagens), imerso em um mundo heterogêneo de coisas e pessoas, linguagens e discursos. Como assinala o próprio autor, a obra constitui uma “instalação literária... E a linguagem acompanha essa turbulência – não a composição, mas a decomposição”. (RUFFATO, 2010. p. 4).

Juliana Leal (2012), em seus estudos sobre a escrita performática, assinala que o termo performance pode ser compreendido tanto como um conceito quanto como uma arte, podendo ser identificado em diversas instâncias da manifestação artística, uma vez que ele possui vocação interdisciplinar. A estudiosa (2008) aponta algumas características da escrita performativa ao se debruçar sobre a prosa literária contemporânea, dentre as quais se destacam: a diluição de fronteiras entre história e ficção, a transgressão do pensamento literário europeu e a construção de uma memória/escrita através do uso de diversas vozes explorando o recurso da oralidade. Conforme a pesquisadora, a encenação performática da escrita literária visa à atuação do leitor na construção das narrativas; tal encenação torna-se recurso para muitos escritores latino-americanos contemporâneos preocupados em levar para os seus textos um caráter cada vez mais dialógico e inacabado, convocando, dessa forma, a atuação real da recepção no ato da leitura.

Destaque-se, igualmente, a definição de performance apontada por Katia Canton na orelha do livro de R. Goldberg (2006):

forma híbrida de expressão artística, complexa nos desafios que ela impõe em sua relação multifacetada com o público. A performance é também uma linguagem repleta de pulsão, de vitalidade, de urgência, um modo de atuar no mundo que mistura irrevogavelmente arte e vida.

Conforme R. Goldberg, a performance consiste em uma junção de gêneros e de diversos materiais, considerada uma arte indefinida e, a priori, anárquica, que procura romper com as convenções artísticas bem como com a arte tradicional, aglutinando múltiplas formas de arte. Segundo a teórica, ela passa a ser aceita como modo

---

<sup>51</sup> Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/luiz-ruffato/>. Acesso em: 10. jan. 2014.

independente de expressão artística a partir da década de 1970, na qual pululam diversos acontecimentos vanguardistas em uma tentativa de aproximar e envolver o público nas ações artísticas. R. Goldberg ressaltava também que a performance apresenta um caráter multidisciplinar, podendo ser denominada de “arte de fronteira” e “arte híbrida”. (cf. GOLDBERG, 2006).

A performance faz uso do corpo como elemento principal da arte, sendo considerada pela autora como um desdobramento da *body art* no século XX. Portanto, a presença corporal do artista torna-se essencial para a realização de um evento performático, pois o mesmo busca atingir um nível de comunicação sensível com o público para dele se aproximar, convidando-o a participar da ação proposta.

Como campo de experimentação nascido no movimento da contracultura, conforme lembra Alex Beigui (2011), a performance invade também a área dos estudos literários produzindo efeitos de deslocamento do cânone através da problematização dos lugares do emissor/receptor do texto, promovendo uma escrita não hierárquica e caótica ao desestabilizar o lugar do discurso verbal da literatura – a *mise-en-écrit*. (cf. BEIGUI, 2011). À vista disso, a performance literária procura criar uma narrativa que vai de encontro à cultura oficial e aos espaços que contribuem para um pensamento totalizador, trazendo para a cena literária um discurso pontuado por vozes marginalizadas e fragmentadas

G. Ravetti (2002) também se debruça sobre essa temática fazendo uso da expressão “narrativa performática” ao analisar textos que apresentam traços performativos. Diz a autora que

a performance nasce e se desenvolve como um híbrido, ou pela mistura de gêneros, de suportes, de conteúdos, ou porque, como todo processo de hibridização, implica contaminação (contágio) entre todas as partes envolvidas. (2002, p. 57).

Conforme salienta G. Ravetti, essa narratividade literária performática tem seus precursores a partir da década de 1970, alcançando uma expressividade maior na América Latina somente na década de 1990. Performance, a autora relembra, pode ser entendida igualmente como aquilo que escapa a qualquer nomeação, carecendo de uma tradição e que, por isso, “não tem lugar nas instituições” (2002, p. 60); o escritor-*performer* busca romper com a arte tradicional, visando construir uma obra em aberto –

um *work in progress* –, ultrapassando os limites dos suportes tradicionais. Portanto, “escreve-se como *performer* quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos”. (Ravetti, 2002, p. 63).

Paul Zumthor (2007), outro teórico que se debruça sobre o viés performático da escrita literária, afirma que o corpo adquire estatuto privilegiado no vínculo entre performance e leitura, conferindo certa teatralidade ao texto literário. Apesar de privilegiar as práticas poéticas orais, as quais apresentam uma forte corporeidade do artista, ele indica também a presença de “vozes” que trazem uma experiência de alteridade bem como uma dimensão corporal durante a leitura silenciosa. Conforme assinala o teórico: “recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra” (2007, p. 38). Ela surge, portanto, como uma emergência do autor em colocar uma ação em curso que não tem a pretensão de ser dada por acabada.

Segundo o autor, observa-se, na atualidade e nas artes em geral, formas de expressão corporal dinamizadas pela voz. Em se tratando da escrita, tal recurso entra em cena propondo o caráter inacabado e incompleto da leitura, remetendo ao lado da descoberta e da aventura, aludindo ao seu lado “selvagem”, conforme assinala o autor. Tais expressões que se valem da oralidade destacam-se de uma maneira diferente do que foi a oralidade tradicional (cf. ZUMTHOR, 2007). A voz trazida para a cena literária configura-se como um instrumento essencial de energia coletiva, atuando como uma emanção do corpo.

Em se tratando da voz presente na escrita poética, o teórico afirma que ela não informa, mas se faz ouvir e sentir enquanto corpo e presença expressiva, os quais se impõem por meio da tonalidade, do peso das palavras e dos intervalos de silêncio que experimenta. A poeticidade de um texto liga-se, portanto, aos aspectos sensoriais do corpo, conferindo uma materialidade à escrita.

Outra observação de P. Zumthor a respeito da escritura poética remonta à relação dialógica que o texto poético provoca no seu leitor, o qual é convidado a perceber a escrita por meio do seu próprio corpo, entrando corporalmente na cena, habitando-a e, dessa forma, posicionando-se no espaço do diálogo entre narrador e interlocutor. Por essa perspectiva, ler é performatizar, pois a leitura invoca a presença corporal do ouvinte, transmitindo-lhe experiências por meio de fatores sensoriais. Visto

isso, o estudioso afirma que todo texto poético é, dessa maneira, performativo: o leitor ouve e percebe a materialidade e o peso das palavras, sua estrutura acústica e se transforma adquirindo uma experiência sensorial através da relação entre as palavras e o seu corpo. É, portanto, a partir dessa relação sensorial que a escrita poética produz certos “efeitos de presença” do texto, em detrimento de se produzir apenas “efeitos de sentido” de que nos fala Hans Ulrich Gumbrecht (2010).

Diante dessas considerações, percebe-se, a partir da leitura de *eles eram muitos cavalos*, características da escrita performática apontadas pelos teóricos mencionados acima. Como já explicitado anteriormente, o texto de Ruffato explora uma hibridização de gêneros, promovendo uma prática escritural que se vale de certos efeitos de oralidade (jogando com recursos da tipografia, por exemplo), para enunciar vozes periféricas da sociedade. A quebra com a sintaxe tradicional, visando acelerar ou abreviar a escrita, corrobora a valorização da dimensão corpórea do texto, trazendo à tona uma materialização da escrita que promove a percepção do espaço urbano por meio dos cinco sentidos.

Pretende-se aqui também estabelecer uma relação entre a obra de Ruffato, o *Nouveau Roman* e a estética do dejetivo. Em “Repertório” (1974), o romancista e ensaísta francês M. Butor sinaliza que no Ocidente, de maneira geral, a literatura é considerada algo fundamentalmente oral, portanto, algo que se ouve, acrescentando que “ler significa devolver às palavras escritas sua sonoridade original” (1974, p. 231). Em se tratando da literatura contemporânea, o romancista aponta a quebra com o uso tradicional dos sinais de pontuação como recurso importante para levar características da oralidade para dentro de um texto literário. Observa o teórico que tais sinais são tomados, recorrentemente, não em seu valor gramatical, mas em seu valor de silêncio e entonação (cf. BUTOR, 1974).

A performatividade da obra ruffatiana, entre outros artifícios, lança mão de recursos tipográficos (negrito e itálico) como estratégia para causar ironia, crítica social, denúncia, ou simplesmente para destacar a fala do narrador ou as vozes do discurso narrativo. Outros recursos, tais como a não interrupção do narrador (ou ausências de fronteiras demarcadas entre a fala do narrador e da personagem), o questionamento da linguagem como instrumento de entendimento entre os homens, o uso de fragmentos e os fluxos de consciência aproximam a obra ruffatiana de características basilares do *Nouveau Roman*. Tais estratégias utilizadas pelo escritor trazem para o discurso

narrativo a fluidez de pensamentos e sensações vivida pelos personagens, o que pode ser observado no episódio intitulado “**Insônia**”. O fragmento é um exemplo de fluxo de consciência, com um narrador em primeira pessoa, desfiando uma série de acontecimentos, desejos e compromissos, por meio de um discurso que quebra com a sintaxe tradicional. Percebe-se que a narrativa termina com a suspensão abrupta do discurso, que é inacabado, não se finaliza, dando lugar para novas vozes enunciarem os seus dramas individuais:

merda, amanhã compromissos, freio do carro, óleo, do you wanna dance?, festinha, maria aparecida albino [...] morreu no beira-rio, tiro no ouvido, uma menina, quinze anos, ouviu?, é tiro! [...] em Brasília dezenove horas, o guarani, um tango, um samba, um bolero [...] a vizinha do 43, gostosa, modelo?, atriz?, [...] seu luís, seu luís, o condomínio está atrasado, quatro meses já e, luzes desnudam a parede, a rede, olha a rede [...] se você ficar comigo vou fazer nevar em são paulo, os três porquinhos [...] eu te amo, paris, estão te sacaneando, tecnopop, o apito guarda a noite, as (RUFFATO, 2001, pp.144-145).

Outro recurso recorrente na obra ruffatiana é a utilização de onomatopeias que contribuem para a construção do espaço ficcional da obra e para a performatização da escrita para dar corpo ao espaço urbano que rodeia as personagens: o leitor, por meio da materialidade da língua, experiencia a cidade retratada na obra. No exemplo que se segue, o uso do negrito e de sons que lembram o de um veículo em movimento dão corpo à cidade assim como materializam a relação entre o espaço e a personagem a caminho da grande metrópole: **o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuummmmm)** (p. 16) **E** [...] **cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado** (RUFFATO, 2001, p.17).

O uso deslocado de pontuações também aparece em alguns episódios, como em **O que quer uma mulher**: “?quem é esse homem, meu deus” (p.27) e em **ele**: “?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?” (p.47). Tal recurso confere um estranhamento do discurso e procura deslocar o leitor, chamando-lhe a atenção para que amplie o seu olhar diante do caos e da banalização da violência instalada no espaço citadino. O deslocamento dos sinais de pontuação juntamente com a sua rarefação remete também à aceleração do tempo na contemporaneidade (a urgência do tempo presente) e reporta a uma indignação do personagem diante da exacerbação da violência nas grandes metrópoles dos países



personagens. A título de exemplo, veja-se o trecho retirado do episódio **Tudo acaba**. O ritmo frenético da fala do narrador serve-se da rarefação da pontuação:

Luciano decúbito ventral sobre o colchão olhos cravados no teto de gesso rebaixado a televisão ligada desenho animado daqui a alguns anos o apartamento precisará de uma nova pintura as vigas terão de ser reforçadas a água que se infiltra no teto do banheiro e que já provocou o rejunte dos ladrilhos se imiscuirá por entre as colunas os fios de eletricidade endurecerão provocando curto-circuitos e o prédio condenado arruinado será tomado por sem-teto mendigos drogados malucos traficantes disputarão o ponto e tudo findará porque tudo acaba . (RUFFATO, 2001, p. 72).

Vistas tais considerações sobre os artifícios utilizados por Ruffato para conceder performatividade à sua escrita, pretende-se fazer uma breve aproximação entre a obra ruffatiana e as características presentes em *Mobile*, com o objetivo de salientar o viés performático do romance. Ao construir a obra, M. Butor lança mão de um mosaico de textos e colagens, fundindo prosa e poesia, rompendo desse modo com a narrativa tradicional. O escritor francês transgride as normas do romance burguês ao experimentar uma forma de escrita de caráter dinâmico e inacabado – uma obra móvel como ele mesmo a caracteriza.

Em “Literatura e descontínuo” (1999), R. Barthes apresenta uma defesa da obra de M. Butor pela quebra com a ideia de livro e de romance, e pelo rompimento com a continuidade da escrita. Como em *Mobile*, Ruffato também faz uso do fragmento e do inacabamento como técnicas fundamentais para a construção de um espaço narrativo complexo e multifacetado, convidando e incitando o leitor a “aproximar ele próprio as ‘rotinas’ do quebra-cabeça e a arriscar-se na combinatória estrutural” (BARTHES, 1999, p. 124).

Diante da necessidade de se escrever sobre um espaço desconhecido – os Estados Unidos da América – através de um olhar imigrante europeu, o romancista francês depara-se como uma problemática: como representar um país tão vasto e tão heterogêneo como os EUA? Diante dessa questão, a proposta realizada pelo escritor foi a de experienciar o vasto território americano através da coleta de textos dos mais variados assuntos, promovendo em sua obra uma colagem diversificada e emitida por variados enunciadores, acumulando materiais publicitários, citações de ex-presidentes, catálogos de venda, dentre outros materiais recolhidos pelo autor durante a sua perambulação pelo país.

A pergunta que inquietava M. Butor no seu processo de escrita de *Mobile* também inquietou Ruffato: como representar e falar de um país ou de uma cidade da dimensão de São Paulo, tentando “dizer” sua totalidade e heterogeneidade? O texto só poderia ser escrito através de fragmentos que performassem o caos e a diversidade do espaço.

Portanto, pode-se afirmar que ambos os autores carregam traços do denominado escritor-*bricoleur* que tece seus textos como um quebra-cabeça, e ao leitor, cabe o papel de relacionar os relatos e de estabelecer conexões entre eles. Como no *Nouveau Roman*, a figura impositiva do autor ou do narrador dissolve-se, dando espaço ao leitor que, de certo modo, torna-se (co)autor e faz da leitura uma experiência ativa.

Como escritor-*bricoleur*, Ruffato faz uso de restos discursivos no procedimento de composição do espaço urbano, tecendo-o com citações, o que nos remete à estética dos dejetos de que nos fala W. Moser (1999) em seu texto “Esthétiques du déchet”.

W. Moser analisa diferentes relações de interação entre a arte e os dejetos no campo das artes visuais e da literatura, afirmando que os restos e os resíduos de linguagem tornaram-se um recurso essencial do campo estético da arte moderna. No campo literário, e já em um contexto pós-moderno, o dejetivo apresenta-se como uma ferramenta para evidenciar e reproduzir clichês, podendo aparecer no texto sob a forma de citações que procuram trazer um olhar crítico e irônico sobre o discurso reproduzido. Retomando Sigrid Weigel e suas considerações sobre o dejetivo cultural no gênero romanesco, o teórico afirma que:

Le texte romanesque est un “gigantesque tapis rapiécé de déchets culturels”, un *patchwork*. [...] l’univers discursif est pensé comme sature de fragments, de restes, de préfabriqués qui circulent, le rôle de l’auteur littéraire n’en est qu’un de collectionneur et de monteur prenant en charge ces matériaux, et l’oeuvre littéraire n’est qu’un tissage de restes de déchets. (MOSER, 1999, p. 105).<sup>52</sup>

No caso de *eles eram muitos cavalos*, o autor utiliza-se dos restos de linguagem e devolve ao leitor (e, num sentido mais amplo, à sociedade) aqueles discursos que ele descarta. Os dejetos materiais fazem aparecer personagens que os manipulam, possuindo eles próprios *status* de dejetivo na sociedade. Em *Mãe*, restos de objetos

---

<sup>52</sup> O texto romanesco é um “tapete gigante de dejetos culturais”, um patchwork. [...] o universo discursivo é pensado como saturado de fragmentos, de restos, de pré-fabricados que circulam. O papel do autor literário não é mais do que o de um colecionador e de um montador de seus materiais, e a obra de arte não é mais que uma tecitura de restos e de dejetos. (Tradução nossa).

descartáveis são vistos do interior de um ônibus que faz o trajeto Guaranhuns-São Paulo, os quais compõem o cenário que rodeia a personagem. O leitor depara-se com o incômodo da senhora que viaja grudada na poltrona de número 3 por entre: “papéis de bala, de bolacha, guardanapos, sacolas, palitos de picolé, copos descartáveis, garrafas plásticas, farelo de biscoito-de-polvilho, farinha, restos de comida [...]” (RUFFATO, 2001, p. 16). A paisagem vista da janela é composta por restos de imagens que se apagam pela estrada afora, caracterizando a passagem do espaço rural para o urbano: as cercas de arame farpado, as achas, o capim, carcaças de boi, céu azul, cobras [...] a caatinga, os campos, a cana, a corda, o rio, o riacho [...]. (RUFFATO, 2001, p. 16). Tais elementos contribuem para criar um ritmo de leitura que vai ao encontro do ritmo do espaço recortado na obra e ganha expressividade como recurso poético, unindo-se à rarefação de pontuação e ganhando dimensão corporal. O corpo aqui em questão é o corpo da própria cidade e dos seus arredores, que vai sendo tecido gradualmente, a cada episódio.

O texto de Ruffato evoca a figura do trapeiro de C. Baudelaire, que recolhe a sucata humana e se sustenta de restos produzidos pela cidade grande. Como relembra W. Moser (1999), o trapeiro, já no século XIX, é considerado um dejetivo social e apresenta, no século XX, inúmeros descendentes e herdeiros; no caso da obra ruffatiana, pode-se denominar trapeiros toda a gama de “Lumpemproletariados” que circula na narrativa, mas a figura do trapeiro também reporta à construção narratológica da obra que se vale dos textos urbanos.

No século XIX, o romance realista colocava em cena a vida moderna por meio do cronotopo da metrópole, propondo um modo de utilização do dejetivo de forma diferente. No cronotopo urbano, o dejetivo se torna produto do processo de urbanização e da industrialização, que se torna, em certa medida, a outra face da moeda do progresso, o que se intensifica ao longo do século XX e início do XXI. Segundo I. Walty, em seu texto “Da rua” (2010), em *eles eram muitos cavalos* “a presença do lixo, dos excrementos, em ambiente escatológico, expõe, em sua mistura, a montagem de um outro texto, o das relações sociais e culturais” (WALTY, 2010, p 108).

Ruffato monta as suas histórias fazendo um recorte e propondo uma reutilização do material urbano que encontra pelas ruas (anúncios de jornal, salmos e simpatias, dentre outros). Ao incorporar tal material ao seu texto, promove a sua ressignificação, afirmando que o mesmo faz parte da ordem social que os fabrica, ou seja, a ordem

social é ela mesma feita de cacos. O escritor recolhe do lixo textos que fazem parte do espaço urbano, deslocando-os, por meio da colagem, para o espaço narrativo, e ao enunciar de novo tais fragmentos, reutilizando-os em novo contexto, procura tratá-los com distância crítica, deixando ao leitor o papel de crítico dos mesmos.

Inserido em um contexto latino-americano, o escritor lança mão de um olhar periférico (e por isso transgressor do pensamento europeu), mergulhando a sua escrita no universo dos desvalidos da grande metrópole, promovendo, dessa maneira, uma escrita que se faz oral por meio da performatividade do texto.

As inúmeras colagens presentes na obra promovem uma ruptura com o discurso normativo por meio do fragmento e a transição entre as artes pode ser vista através do diálogo com a pintura – retângulo negro que é apresentado em uma das páginas do livro e que remete, dentre outras coisas, à aporia da condição humana e até mesmo da escrita enquanto impossibilidade de narrar a experiência do outro. Tal retângulo nos lembra a arte cubista, mas também, como ressalta o escritor em entrevista, faz referência à linguagem teatral – aludindo ao fechamento da cortina ao término de um espetáculo de teatro.

Outra relação entre a obra e a pintura está presente no episódio **Natureza morta**, cujo título faz menção a um gênero da pintura, criando um “efeito-quadro”, na descrição da situação degradada.

Feitas essas considerações, pretende-se relacionar a escrita performática do autor à condição pós-trágica que perpassa a obra como um todo, para procurar analisar de que forma o trágico retorna na contemporaneidade de forma reciclada, e como o elemento trágico está presente na performatividade da escrita.

Em “Da impossibilidade de narrar”, Ruffato aponta a forte presença da violência como elemento construtor da sociedade brasileira:

Sou do Brasil, um país do Terceiro Mundo, situado na periferia do capitalismo, uma nação ancorada na violência: violência contra os índios, dizimados nos primeiros tempos do achamento; violência contra os negros, escravizados e desterrados para sempre; violência contra os miseráveis europeus e japoneses, que lá aportavam, um oceano a separá-los definitivamente de seus antepassados; violência contra os nordestinos e mineiros, mão-de-obra barata acantonada em cortiços e favelas. Venho de São Paulo, o sexto maior aglomerado urbano do planeta, com cerca de 20 milhões de habitantes. Uma metrópole onde a segunda maior frota de helicópteros particulares do mundo sobrevoa ônibus, trens e metrô que desovam trabalhadores em estações superlotadas [...] políticos roubam a nível municipal, estadual e federal; as vitrines dos restaurantes chiques refletem os

esfomeados, os esfarrapados; rios apodrecem em esgoto, lama, veneno; favelas enlaçam prédios futuristas. (RUFFATO, 2010, p.1).

A pesquisadora Beatriz Resende (2008), em seus estudos sobre as novas expressividades da literatura brasileira na contemporaneidade, apresenta como um dos elementos de peso a volta do trágico. Segundo a teórica, o retorno do trágico não é exclusividade da literatura, mas está presente no cotidiano das pessoas e ganha relevância também nos veículos midiáticos. Em vista do sentimento de urgência que marca a vida na atualidade, assinala B. Resende que essa forte manifestação do trágico nas prosas une-se ao sentido de presente destacado pela autora, uma vez que nas narrativas marcadas pelo *páthos* da tragicidade, o foco recai sobre o agora. Ao se debruçar sobre *eles eram muitos cavalos*, a estudiosa destaca que “o trágico retorna à cidade na anomia angustiante, nas relações pessoais e na vida pública, pelos escritos em prosa de Luiz Ruffato” (RESENDE, 2008, p. 30).

Otávio Cabral (2006), por seu turno, ao analisar o elemento trágico presente na obra teatral “Em Nome do Filho e do Espírito Santo”, escrita em 1973, tece algumas características relevantes para se pensar o trágico na pós-modernidade.

Na tragédia grega antiga, o herói se via rodeado por deuses impiedosos e implacáveis, que o castigavam caso se rebelasse contra as forças do seu destino. O herói trágico era aquele indivíduo que repentinamente via-se acometido por uma brusca alteração em seu destino e, por causa dos seus atos considerados equivocados, sofria uma grande queda, que o conduzia à desgraça e ao mundo das sombras. (cf. CABRAL, 2006). A marca da tragédia clássica era a irreversibilidade do destino do sujeito e a implacabilidade dos deuses, estando o cidadão grego à mercê de sua frágil condição, continuamente manipulado pelas garras da Moira.

Conforme assinala o teórico, com o surgimento e a consolidação do cristianismo, o modelo trágico grego desestabiliza-se em prol de uma nova ordem. A presença de um Deus único oferece a salvação após a morte e o perdão dos pecados cometidos em vida. (cf. CABRAL, 2006). É a partir dessa nova visão de mundo, no entanto, que se associa a morte do herói a outras contingências, já que o indivíduo vê-se abandonado à própria sorte, tendo como lei o sistema capitalista que se desenvolve a partir da Modernidade. Tais conquistas engendradas pelo Cristianismo e pela consolidação do Capitalismo retiram “o peso do olhar divino possibilitando a construção de um mundo a partir de

suas próprias experiências, sem nenhuma interferência transcendente” (CABRAL, 2006, p. 165), mas, por outro lado, inserem “os seres humanos às voltas com a contradição de um mundo conflituoso, onde o cotidiano é construído a partir das interferências diretas nos comportamentos humanos, balizadas pela divisão da sociedade em classes” (ibidem, p.165).

Os deuses olímpicos e a simbologia que norteava a vida dos cidadãos gregos são, por conseguinte, substituídos na Modernidade pela divisão da sociedade em classes e pela lógica do capital, conforme aponta o teórico, reportando-se a Adorno e Horkheimer (cf. CABRAL, 2006). Essa lógica faz emergir as contradições existentes nas sociedades modernas até as atuais. Já na chamada pós-modernidade, estabelece-se e intensifica-se, então, uma nova construção trágica do mundo, ligada a uma modernidade desencantada, que se afastou da culpa cristã, abandonando os indivíduos à própria consciência. Tal fato é o que configura o trágico pós-moderno.

Essa condição moderna que se intensifica na pós-modernidade faz parte da vida dos personagens ruffatianos. Pode-se dizer que eles se encontram em um mundo regido pelo capital e que, para se tornarem cidadãos, é preciso que sejam, antes de tudo, consumidores. Fazem parte de uma sociedade dividida em classes, onde impera o individualismo e a invisibilidade em relação ao outro, condição que será retomada no terceiro capítulo.

Desprovido de uma convivência e de uma orientação dos deuses e dos oráculos, o indivíduo moderno (e o pós-moderno mais ainda) tornou-se refém de si próprio e sua única lei é a do mercado, da qual se torna refém. Agora, o lugar para o qual o herói (ou anti-herói) retorna após as suas perambulações e combates por outras terras perde significação, gerando uma sensação de angústia pela falta de referenciais.

No que toca à literatura contemporânea, é expressiva a representação de pessoas comuns que se veem envoltas em um mundo de contradições: grande produção de riqueza e de facilidades de mobilidade possibilitadas pela expansão das facilidades da globalização por um lado, e, por outro, o agravamento da miséria social e individual. O escritor contemporâneo encontra urgência em falar e colocar seu olhar sobre determinados indivíduos desprivilegiados, criando espaços de enunciação para que esses heróis esquecidos (invisíveis) e abandonados pelos deuses possam ganhar visibilidade e contar suas histórias, ainda que de forma reduzida e fragmentada.

A grande cidade torna-se, na contemporaneidade, espaço privilegiado para se narrar as histórias pós-trágicas de personagens anônimos e marginalizados, em sua maioria.

A “ágora” ruffatiana está repleta de microrrelatos trágicos de vidas marcadas pela solidão, pela violência banal e constante da grande cidade: violência do trânsito do dia a dia, violência no âmbito familiar, violência contra os desvalidos através da invisibilização dos mesmos, aquela a que se submetem os marginalizados ao venderem seus corpos à prostituição, ou ainda aquela inerente ao próprio capitalismo que transforma o indivíduo em escravo do sistema, e, também, destaca-se a violência gerada pela coisificação do ser humano e pela sua submissão ao capital, único e absoluto deus dos novos tempos.

A presentificação dessa violência no meio urbano torna-se uma urgência nas narrativas contemporâneas e ganha relevo na obra ruffatiana, que aborda a temática pelo viés performático, mas não esquecendo também a discussão e reflexão política que a representação dessas narrativas dramáticas aponta.

As narrativas, em sua maioria, aproximam-se pela presença expressiva da violência no cotidiano das pessoas, como integrante dos espaços público e privado, afetando todas as classes sociais e tornando-se uma rotina na vida dos personagens.

Veja o exemplo extraído do episódio **ele**):

Os bandidos pegaram ele, parece, na Avenida República do Líbano, roubaram os documentos, cheques, cartões de débito e de crédito.

Depois, numa quebrada escura lá para os lados da Represa de Guarapiranga, puseram ele de joelhos, deram um tiro na nuca.

O corpo foi encontrado hoje de manhã

O carro ainda não.

(RUFFATO, 2001, p.46).

A violência, de resto, já está presente desde a epígrafe retirada do “Romanceiro da Inconfidência”, já que a invisibilização e a indiferença em relação ao outro também são formas de violência. Depois, no decorrer das narrativas, ela vai ocupando como presença ineludível os espaços públicos da cidade e termina na porta da casa de um casal que acorda em meio aos gemidos emitidos por uma possível vítima de assalto do lado de fora da casa:

- Parece... parece que tem alguém gemendo...  
-É...  
-Santo deus!  
-Shshshiuuu... Fala baixo!  
- Não vamos ajudar?  
-Ficou doida?  
- Mas... tá aqui... bem na porta...  
- Fica quieta!  
- Ai, meu Deus!  
(RUFFATO, 2001, p.149).

João Cezar de Castro Rocha (2004) retoma a expressão “dialética da malandragem”, cunhada por A. Candido (1970), propondo a sua atualização para nossa sociedade, para “dialética da marginalidade”. A sua hipótese de trabalho dialoga ao mesmo tempo em que se contrapõe ao ensaio de A. Candido com a finalidade de promover um deslocamento da referência da imagem brasileira caracterizada pela figura do malandro para a figura do marginal. A figura do malandro, tão expressiva na literatura brasileira ao longo do século XX, transitava entre dois polos opostos, sustentados pelo paradigma da malandragem: o polo da ordem (positivo) e o da desordem (negativo). O malandro, portanto, ao promover um trânsito entre esses dois polos, desejava um dia ser finalmente inserido pelo polo denominado convencionalmente positivo. Segundo o teórico, a sociedade do presente vive o paradigma da marginalidade, que se fundamenta “no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação” (ROCHA, 2004, p. 162).

A nova dialética proposta pelo estudioso para se compreender a sociedade brasileira contemporânea se deve à exacerbação da violência nos grandes centros urbanos do país, pressupondo também um novo modelo de relacionamento entre os diferentes segmentos sociais. Segundo o autor, nesse novo contexto social não cabe harmonizar as diferenças, mas sim demarcá-las, e referindo-se ao termo “marginal” J. Rocha afirma que não se trata apenas de marcá-lo com uma conotação pejorativa, mas de representar a legião de pessoas que se encontram à margem da sociedade/sistema.

Pode-se utilizar o termo “marginalidade” para aludir a dois aspectos da obra ruffatiana. O primeiro aspecto remonta aos próprios personagens da obra – muitos deles marginalizados pela sociedade na qual estão inseridos. Por outro lado, o paradigma da marginalidade diz respeito à obra em si, à própria condição do escritor latino-americano,

cuja enunciação emite-se a partir de espaços periféricos, optando pelo trabalho com o universo dos desvalidos, com as “bordas” da linguagem.

Em entrevista<sup>53</sup> dedicada à reflexão sobre a presença do ódio no Brasil, o professor e historiador brasileiro Leandro Karnal esmiúça o mito do brasileiro como “homem cordial” – expressão usada por Sérgio Buarque de Holanda no já clássico “Raízes do Brasil” (1936). No livro, o historiador explicita a cordialidade do povo brasileiro pela sua caracterização como generoso e hospitaleiro. Contudo, a cordialidade a que faz menção o historiador diz respeito à ideia de agir com o coração, por impulso, embasada por um fundo emotivo, contrapondo-se à ideia de civilidade (que se realiza pelo ato coercitivo).<sup>54</sup>

A partir das considerações de Sérgio Buarque, L. Karnal afirma que o brasileiro age com o coração também quando experimenta um sentimento de ódio em relação ao outro. Reportando-se à violência presente no cotidiano da nossa sociedade, o autor assinala que existe certa resistência em dela falar e uma tendência em marcá-la como algo que vem sempre de fora, sempre partindo do outro, sendo expressão apenas no outro. O ódio e a violência, por consequência, são realidades que embora nenhum brasileiro negue, constituem algo sempre externo a nós, elementos presentes sempre no invasor (seja no imigrante, no marginalizado, no pobre e outros).

O que o estudioso finalmente afirma é que o ódio e a violência são elementos onipresentes na realidade brasileira (no trânsito, nos ódios raciais e econômicos, na incapacidade de enxergar o outro como semelhante, dentre outros), próprios de uma sociedade estratificada e desigual, marcada por uma grande dissensão.

Em eles *eram muitos cavalos*, a presença da violência e do ódio no cotidiano das pessoas é contundentemente explícita.

Por meio da utilização de vários narradores e do embaralhamento dos pontos de vista das narrativas, Ruffato revela ao leitor o que este talvez não queira ver (a pobreza, a enorme desigualdade e a indiferença em relação ao marginalizado, o preconceito racial e regional): “*são imigrantes são baianos mineiros nordestinos gente desenraizada*

---

<sup>53</sup> Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=iG-OGc1bufs> > . Acesso em 20.jan. 2014.

<sup>54</sup> José Carlos Reis (2006) retoma o discurso do “homem cordial”, de Sérgio Buarque de Holanda, assinalando que o cordial a que se refere S. Holanda diz respeito ao agir e reagir em sociedade de acordo com os ritmos do coração e da afetividade, sem se deixar dominar por regras sociais. (cf. REIS, 2006, p. 135).

*sem amor à cidade para eles tanto*” (RUFFATO, 2001, p. 37); “aquilo era índio, índio mesmo, de verdade, portanto os troços de fora” (idem, ibidem, p. 31).

Já ao final do texto, o último episódio que apresenta uma página em negro, como já citado anteriormente, reporta à ideia de “esgotamento do valor comunicativo das palavras” (cf. LIMA, 2007). A tematização da impossibilidade de narrar, de uma espécie de aporia da representação encontra-se presente em muitas narrativas brasileiras contemporâneas. Do grego, o termo aporia<sup>55</sup> refere-se a uma dificuldade, a um impasse e, no caso, aqui nos interessa o sentido que tem o termo de uma impossibilidade de realização do sentido de um texto. Utilizado com frequência por alguns desconstrucionistas como Jacques Derrida, responsável pela sua introdução dentro da teoria literária pós-estruturalista, o termo ganha cada vez mais espaço nas narrativas contemporâneas, diga-se mais uma vez, como uma tendência auto-reflexiva, como uma confissão da própria impossibilidade de realização.

Cury (2013) faz menção ao termo ao reportá-lo à problemática do artista em representar o sofrimento e as memórias individuais e coletivas de vozes que se encontram alijadas do sistema. O destaque que a aporia ganha em contexto literário reflete a descrença do escritor/artista/intelectual contemporâneo em interferir de forma diretamente efetiva no espaço público como porta-voz dos menos favorecidos.

O próprio escritor contemporâneo encontra-se diante dessa aporia da escrita – a linguagem torna-se insuficiente para dizer o que se quer dizer e o escritor torna-se consciente de que não consegue representar o outro. Diante disso, cabe-lhe aceitar tal situação e experimentar uma escrita que trabalhe na instância da falta, do inenarrável, colocando-se em uma condição aporística. A ele não cabe apresentar soluções, mas apenas reflexões sobre a matéria narrada e sobre a realidade recortada na ficção.

É desse prisma aporístico e performático da linguagem que se vale a escrita de Ruffato. Em *eles eram muitos cavalos*, a linguagem torna-se insuficiente em abarcar as várias realidades dos personagens que compõem a obra, performatizando-se para dar conta de um espaço caótico e inenarrável. Tais elementos juntam-se à temática da violência para compor o espaço urbano, propondo ao leitor um envolvimento em relação às histórias narradas que gere reflexão e posicionamento diante das barbaridades relatadas. Ao final da obra, inclusive, o autor estende um convite ao leitor a tomar um

---

<sup>55</sup>Disponível em:

< [http://www.edtl.com.pt/?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=788&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=788&Itemid=2) >. Acesso em 20 jan. 2014.

posicionamento: “- e a gente não vai fazer nada? - Fazer? Fazer o quê, mulher? Fica quieta... E se tem alguém lá fora?, de tocaia?” (Pausa) (Ruffato, 2001, p. 149).

A página em negro, que antecede o último relato do livro, remete à aporia, a uma visão pessimista da condição urbana e da própria condição humana, aludindo a um caminho sem saída e sem solução positiva para os dramas apresentados, aludindo igualmente às incertezas futuras devido às dificuldades e aos impasses sofridos no tempo presente. Entretanto, o diálogo do casal, ao final da obra, convida o leitor a modificar tal realidade marcada pela indiferença e pelo medo em relação ao outro. – “E a gente não vai fazer nada?” (idem, ibidem), pergunta a esposa ao marido que não quer se envolver devido ao medo da violência que sempre vem de fora (do espaço público e do outro). No entanto, é na instância da recepção (em nós leitores da obra ruffatiana), que um princípio de esperança é possível de despontar. “E a gente não vai fazer nada?” pergunta o marido à esposa, mas também o escritor aos seus leitores. Será que desejamos continuar vivendo nessa situação apresentada na obra? Deveríamos apresentar um olhar sensibilizado em relação às histórias narradas pelos múltiplos narradores deambuladores de *eles eram muitos cavalos*? Tais narradores não desejam nos trazer soluções aos impasses relatados, mas compartilhar os fragmentos recolhidos ao longo de um dia experienciado na vida da maior metrópole brasileira provocando-nos inquietação.

### 3. INVISIBILIDADE, DEAMBULAÇÃO E ANONIMATO

#### 3.1 O novo *flâneur* e novas formas de olhar

Deixar meu corpo exposto aos cheiros, às vozes, às cores, aos gostos, aos esbarrões da megalópole, transformar as sensações coletivas em memória individual. Flanar por ponto de ônibus e velórios, locais onde houve chacinhas e supermercados, templos evangélicos e conjuntos habitacionais populares, favelas e prisões, hospitais e bares, estádios de futebol e academias de boxe, mansões e hotéis, fábricas e lojas, shopping centers e escolas, restaurantes e motéis, botequins e trens... Recolher do lixo livros e eletrodomésticos, brinquedos e cardápios, santinhos e calendários, jornais velhos e velhas fotografias, anúncios de simpatias e de resolução de problemas financeiros...

Luiz Ruffato<sup>56</sup>

A partir do depoimento de Ruffato em “Da impossibilidade de narrar”, tecem-se os contornos de um novo tipo de *flâneur*, que se adapta às exigências do mundo contemporâneo; um mundo onde a fragmentação, a descontinuidade, a velocidade dos acontecimentos, o paradigma da reciclagem e a forte presença da tecnologia e de veículos midiáticos são fatores primordiais para se pensar o sujeito e o espaço que o circunda, como já se explicou em outros momentos dessa dissertação.

Os traços da *flânerie* canônica encontram lugar, ainda que de forma diferenciada, na São Paulo ruffatiana, embora revestindo-se de passos mais velozes e de um olhar menos contemplativo e mais crítico de quem recolhe as diversas camadas que a cidade oferece, denunciando as mazelas e a degradação do espaço público e das relações humanas.

Antes de se falar sobre essa nova *flânerie*, aqui proposta como sendo parte integrante da produção de Ruffato, faz-se necessário retomar a origem do *flâneur* clássico e suas características, voltando-nos para a Paris do século XIX. Essa figura emblemática, que encontrou em Walter Benjamin seu maior teórico, deixou rastros na metrópole contemporânea de *eles eram muitos cavalos*.

Vale ressaltar que a pós-modernidade, por meio da valorização da reescrita e da reciclagem da tradição, resgata o *flâneur* baudelariano, mas promovendo um deslocamento e uma aceleração do seu olhar perante o ritmo frenético do espaço

---

<sup>56</sup> RUFFATO, 2011, pp.3-4.

contemporâneo. Essa seção, portanto, pretende fazer uma breve análise da trajetória dessa figura nascida na modernidade e reciclada nos tempos pós-modernos.

O *flâneur* é uma figura que surgiu com a organização moderna das cidades e que se caracteriza por suas deambulações nas ruas e avenidas, sem destino determinado, dedicando-se a observar as vitrines, frequentar os bares e cafés, observar a multidão e seus movimentos. Muitas são as facetas com as quais ele se apresentou dos finais do século XIX até os dias atuais, algumas delas apontadas por W. Benjamin em seus estudos sobre o *flâneur* baudelairiano (cf. BENJAMIN, 1994).

Figura emblemática da Paris do século XIX, ele deambulava pelas galerias, vitrines e *bulevares* da cidade “reformada”, dotado de grande mobilidade e de um olhar subjetivo e contemplativo, procurando captar a alma da sociedade mediante a descrição dos tipos humanos que encontrava e das transformações que o espaço público sofria no bojo dos processos de industrialização e urbanização. Para o ensaísta alemão, esse andarilho era alheio à ideologia capitalista e ao ritmo frenético da multidão. O seu olhar fornecia uma panorâmica da cidade, com um olhar giratório (devido à fragmentação e heterogeneidade que já estavam presentes no espaço público do final do século XIX), caracterizando-se pela melancolia (em função da perda do sentimento de pertencimento a formas comunitárias) e pelo estranhamento frente à cidade em constante transformação.

Nascido na modernidade, inserido no quadro coletivo da *bohème*<sup>57</sup>, carregava consigo questionamentos acerca do seu tempo, possuindo a capacidade de perceber o que estava escrito na cidade e na situação histórica em que estava inserido. W. Benjamin utilizou-o como crítica ao capitalismo, colocando-o no contrafluxo do sistema (resistia ao progresso) e seu gosto pela caminhada apresentava-se no desejo de captar novas sensações e percepções do espaço que o circundava, transformando-as em reflexão e crítica à modernidade. Assinala o teórico que o *flâneur* “ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade” (BENJAMIN, 1994, p. 50).

---

<sup>57</sup> Wille Bolle (1994) faz referência a três gerações da classe boêmia. A primeira delas faria parte da sólida origem burguesa que englobaria os estudantes, artistas e toda a classe dos chamados “boas-vidas”. O segundo grupo seria de origem mais modesta e englobaria o ambiente artístico (geração de Baudelaire). A terceira geração englobaria uma intelectualidade já proletarizada, cujas condições de vida se assemelhavam às do lumpemproletariado.

Para Charles Baudelaire, assim como para W. Benjamin, o *flâneur* era uma ferramenta para decifrar o seu tempo, visto que era a partir da observação da cidade por meio do seu olhar subjetivo que ele mapeava a modernidade. Na obra “Passagens”, W. Benjamin anotava que “em 1839, era elegante levar uma tartaruga ao passear” (ACHUGAR, 2009, p. 23), o que conferia o ritmo dos passos desse deambulador.

De acordo com W. Benjamin, o *flâneur* deambulava pela cidade para entrar em contato com a memória coletiva das massas, transformando-a em escritas de memórias fragmentadas, o que se aproxima da ideia de *flânerie* que se apresenta na obra de Ruffato. O seu contato com a multidão lhe provocava um estado de êxtase, como se estivesse sob o efeito de um alucinógeno. “Olhar, contemplação e ociosidade estão presentes no *flâneur*. Mas também na ‘viagem’ do haxixe” (ACHUGAR, 2009, p. 21). Para W. Benjamin, o *flâneur* era dotado de uma capacidade de enxergar o que a multidão não conseguia ver, porque ele se movimentava na cidade com objetivos diferentes, mais contemplativos e não utilitários. Dessa forma, seu olhar estava sempre aberto, apto a captar aspectos da realidade do seu tempo.

A *flânerie*, como assinala Willi Bolle (1994), era uma forma sob a qual a burguesia, entre as décadas de 1830-40, procurava assimilar o ócio aristocrático. O traço específico desse personagem era a predisposição para o jogo e a metamorfose (cf. BOLLE, 1994) e dentre suas máscaras mais relevantes podem-se destacar o *flâneur passe-partout*, o *dândi*, o colecionador burguês, o detetive e o trapeiro<sup>58</sup>.

O passeio ocioso dos fisionomistas que procuravam decifrar as diversas camadas sociais da sociedade parisiense, como um geólogo decifra as camadas do subsolo, cede espaço ao *flâneur*-detetive de Edgar Allan Poe, que se sente ameaçado pela metrópole e por isso apresentava um caminhar inquieto de quem estava à procura de um criminoso (cf. POE, 1999). Os indivíduos descritos por ele faziam parte da elite burguesa, mas também da classe de excluídos: eram nobres, comerciantes, prostitutas, batedores-de-carteira, camelôs, dentre outros caracteres sociais. Com a industrialização e o desenvolvimento das atividades burguesas, o ócio deu lugar ao negócio e o *flâneur* clássico tornou-se uma figura em extinção (a sua ociosidade passou a ser um protesto

---

<sup>58</sup>O trapeiro é considerado a degradação do *flâneur*, pois, de burguês ele se torna um desempregado anônimo. As diversas máscaras sociais assumidas por ele estão presentes no ensaio “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, de Walter Benjamin. Willi Bolle (1994) destaca que em seu rosto podem aparecer traços de diversos outros personagens. Entretanto, o *flâneur* tem a capacidade de se sobrepor a todos os demais caracteres sociais.

contra a divisão do trabalho). O indivíduo que vivia nas galerias e vitrines, sujeito ávido de espetáculos e que de nada entendia a não ser de paralelepípedos, de carroças e de lampiões a gás (cf. BOLLE, 1994), passou a se especializar.

Outra figura encarnada pelo *flâneur* é a do cronista de jornal de que nos fala Julio Ramos (2008) em seus estudos sobre a cidade latino-americana em fins do século XIX. Segundo o autor, o conceito de cidade e o olhar totalizador sobre o espaço urbano problematizam-se, pois o espaço citadino passa a ser um local difícil de ser representado em sua totalidade, não se apresentando mais como um lugar utópico, de uma sociedade idealmente moderna e de uma vida racionalizada, mas como um lugar do desastre e da catástrofe, que acabam por se tornar metáforas centrais da modernidade.

O espaço citadino condensava o que J. Ramos denomina “a catástrofe do significante” concentrando “a problemática do irrepresentável, da desarticulação, da turbulência, da crise das categorias tradicionais de representação” (RAMOS, 2008, p. 140). O jornal, visto como uma ferramenta para se pensar a cidade desterritorializada como um espaço social congruente, torna-se um instrumento de articulação da fragmentação espacial. Dessa forma, diante da problemática da fragmentação do espaço, a crônica possuía o papel ideológico de estabelecer a ordem integradora da cidade pela retórica do passeio, unindo o passado e o presente em sua narrativização. Conforme J. Ramos:

A narrativização dos segmentos isolados do jornal e da cidade é representada, frequentemente, em função de um sujeito que, ao caminhar, pela cidade, traça o itinerário – um discurso – no *discorrer* do passeio. No passeio, o sujeito ordena o caos da cidade, estabelecendo articulações, suturas, pontes, entre espaços (e acontecimentos) desarticulados. (RAMOS, 2008, p. 146).

O *flâneur*-cronista deambulava pela cidade representando-a ao relatar o que vê pelo caminho, aproximando-se da ideia do repórter. Outro fator marcante do final do século, apontado por J. Ramos é a mercantilização da vida moderna e a espetacularização da mercadoria e do consumo, que desloca a *flânerie* para os grandes centros mercadológicos. A vitrine torna-se um elemento emblemático para o cronista, já que, “ao flunar, o sujeito urbano, privatizado, aproxima-se da cidade como quem vê um objeto em exibição”. (RAMOS, 2008, p. 148).

Como mencionado, várias são as máscaras sociais de que se reveste o andarilho para dar conta do espaço que o circunda e das transformações de sua época. W. Benjamin, ao mencionar essas facetas da *flânerie*, destaca a figura do trapeiro (alter-ego do colecionador burguês), como representante da classe dos lumpemproletários e a figura mais provocadora da miséria humana. Vestindo-se e ocupando-se de trapos, o *flâneur*-trapeiro entra no grupo dos desclassificados, e recolhe excrementos e restos que a cidade descarta para com eles cuidar da sua sobrevivência. O andarilho poético que nasce do quadro coletivo da *bohème* ociosa e privilegiada transforma-se no precário literato pequeno-burguês autônomo e, por sua vez, no lumpesinato. Condenada à extinção e à degradação de seus modos de vida, a *flânerie* acaba por se tornar uma exigência das massas:

Num determinado momento, ele trabalha como “homem-sanduiche” que é, segundo Benjamin, “a última encarnação do *flâneur*”. A degradação do *flâneur*, ocorrida desde a época de Baudelaire, é para Benjamin uma alegoria de deterioração das condições de vida de uma classe: o indivíduo burguês acaba como desempregado anônimo. (BOLLE, 1994, p. 377).

Henrique Sagebin Bordini e Zilá Bernd (2010), ao debruçarem-se sobre a temática da *flânerie* desde o seu surgimento, com C. Baudelaire, até à contemporaneidade, aludem a dois teóricos do século XX – Edmund White e André Carpentier –, trazendo-nos algumas considerações e aprofundamentos acerca do olhar do *flâneur* sobre o espaço urbano. Em A. Carpentier, o andarilho surge como um frequentador do real (no sentido de que ele se interessa não apenas pela fachada da cidade, mas pelos fundos e lados do que é observado, interessando-se tanto pelo seu espaço físico quanto pelos indivíduos que a compõem) que deambula sem rumo, mantendo o olhar aberto ao que lhe é familiar: “ele vê os detalhes do cotidiano, que os apressados caminhantes não logram perceber: o ordinário, o pequeno. Para isso, caminha lentamente” (BORDINI; BERND, 2010, p. 217).

Já em E. White (cf. BORDINI; BERND, 2010), o andarilho toma a cidade como personagem e seu olhar, diferentemente do olhar do colecionador (subjetivo e movido pelo acaso) desloca-se para a lógica de um caçador (olhar intencional) que escolhe o que deseja narrar, apresentando um olhar mais histórico e objetivo, expondo os paradoxos do espaço urbano.

Com o crescimento acelerado das cidades, o sujeito passa a tornar-se cidadão, entre outras coisas, também pelo poder que tem de consumir. Entretanto, muitos indivíduos ficam à margem desse sistema capitalista. São os “consumidores falidos”, como os denomina Z. Bauman (2005), que apresentam um “olhar falido” de alguém que perambula pelo espaço público não pelo ócio, mas por sua condição à margem da sociedade.

Como aponta também Hugo Achugar,

Seu “olhar aberto” não é o do *flâneur* que interioriza a paisagem urbana, tornando-a parte de si mesmo. O olho daquele que perambula pela cidade sem trabalho, sem ter ao menos a esperança de um trabalho futuro, não deseja o mesmo que o do *flâneur* de antes. Mesmo o olho do que trabalha, mas o faz em meio às sobras – o “revirador” de lixo de Montevideú, o “catador de papel” de Buenos Aires, aquele que recicla o lixo produzido pelos que vivem na urbe moderna -, procura algo diferente do que procuram os cidadãos e os consumidores. Estes percorrem os *shopping centers* em busca de um objeto novo, de preferência o mais recente lançamento, que os realize como consumidores ávidos do último *gadget* da tecnologia contemporânea. O olho aberto dos outros percorre a cidade em busca das sobras que os consumidores jogaram fora. (ACHUGAR, 2009, p.24).

Tal olhar encontra expressividade em alguns relatos de Ruffato, os quais mostram a perambulação de indivíduos desesperançosos – seja na busca de um emprego (**A espera**), seja na busca de vítimas para “financiar” o presente do Dia das Mães (**Brabeza**), – que exibem esse “olhar falido” de indivíduos que estão fora do mercado de trabalho e que por isto, “não podem se integrar à sociedade como ‘consumidores’ plenos” (ACHUGAR, 2009, p. 23).

No século XXI, as ruas são cada vez mais o espaço destinado à circulação rápida de veículos, expulsando o *flâneur* baudelairiano, restringindo-o aos espaços públicos fechados dos centros comerciais, ao mesmo tempo em que são ocupadas pela população marginalizada (episódio **Brabeza**), o desvalido – ex-assaltante –, que prega o evangelho aos anônimos e invisíveis da sociedade (episódio **Evangelista**), a mulher anônima e desamparada que se arrasta pelas ruas (episódio **Aquela mulher**). A rua da cidade pós-moderna não se mostra acolhedora à *flanerie*; antes, ela traz somente medo e insegurança. Deslocado para os lugares fechados, o andarilho imerge no labirinto das mercadorias, tornando-se freguês. Para W. Benjamin (2006), a passagem do andarilho-poeta para as grandes lojas de departamento constitui o fim da *flanerie*.

O interior da casa também é explorado pelo olhar do narrador-*flâneur*, como no episódio **Tudo acaba**, em que ele observa o morador de um prédio que se depara com a fragilidade e a condição de ruína das construções humanas bem como com a efemeridade das coisas. Esse mesmo narrador apresenta a visão a partir da janela de seu apartamento:

para quê  
se tudo acaba  
tudo  
tudo se perde num átimo  
o sujeito no farol se assusta  
atira  
e o cara sangrando sobre o volante o carro ligado  
o povo puto atrás dele  
ele  
atrapalhando o trânsito  
o povo puto atrás dele  
buzinando  
buzinando  
puto atrás dele (RUFFATO, 2001, p. 73).

Em **Vista parcial da cidade**, o *flâneur* observa, do interior do ônibus, os seus passageiros: “a velha rente à janela” (RUFFATO, 2001, p. 94); “a adolescente rente ao corredor” (2001, p. 95), a visão fragmentada da cidade da janela: “são paulo é o lá fora? é o aqui dentro?” (2001, p. 94).

Diante dessas transformações sofridas pelo espaço público e pela figura do andarilho, coloca-se a questão: será possível narrar a cidade contemporânea em sua forma polifônica e caótica da mesma maneira como o *flâneur* do século XIX representava a sua cidade em constante mutação? Quais são os traços da *flânerie* no mundo contemporâneo? Ainda é possível falar em *flânerie* em pleno século XXI?

N. Canclini afirma que: “narrar é saber que já não é possível a experiência da ordem que o *flâneur* esperava estabelecer ao passear pela metrópole do início do século. Agora a cidade é como um videoclipe: montagem efervescente de imagens descontínuas”. (CANCLINI, 2006, p. 155).

A urbe contemporânea revela-se mais densa e fragmentária que a cidade de C. Baudelaire e dos cronistas da *flânerie*. Tomando a cidade do México como síntese da cidade pós-moderna o teórico acrescenta:

Tudo é denso e fragmentário. Como nos vídeos, a cidade se fez de imagens saqueadas de todas as partes, em qualquer ordem. Para ser um bom leitor da vida urbana, há que se dobrar ao ritmo e gozar as visões efêmeras. [...] Concluo perguntando se poderemos narrar de novo a cidade. Em nossas metrópoles dominadas pela desconexão, atomização e falta de sentido podem existir histórias? Já não cabe imaginar um relato organizado a partir de um centro, nem histórico nem moderno, a partir do qual se traçaria um único mapa de uma cidade compacta que deixou de existir. (CANCLINI, 2008, pp.156-157).

É pertinente utilizar a visão de N. Canclini sobre o espaço contemporâneo ao analisar a São Paulo ruffatiana. A cidade retratada em *eles eram muitos cavalos* não possui um centro, mas sim vários, de onde o autor-*flâneur* extrai estórias de dor e solidão, misturadas às mazelas humanas. Estamos diante de um escritor que transita por diversas camadas da metrópole para coletar o material de sua escrita, fragmentos que compõem o discurso polifônico da obra.

Ruffato utiliza a figura do deambulador como técnica narrativa para construir o espaço onde acontecem seus relatos. O *flâneur* orienta-se pelas diversas vozes que encontra e recolhe pelo caminho.

Como salienta Lúcia Sá (2007), a obra destaca a multiplicação de vários deambuladores (homens, mulheres, crianças, animais e objetos) na cidade, que nunca se encontram ou sabem da existência uns dos outros. O transeunte ruffatiano não apresenta uma história própria, mas estabelece-se como um colecionador que coleta fragmentos como quem junta peças de um quebra-cabeça que nunca termina ou se organiza. O autor, nesse caso, estabelece-se como “um maestro que orchestra todos os sons multiformes de uma sinfonia” (BERNARDI, 2001, p. 45), multiplicando-se e somando a sua voz à voz de indivíduos de diversas camadas sociais.

O *flâneur* ruffatiano, com estas características acima trabalhadas, está em todo lugar: no interior do ônibus observando a senhora que viaja do interior à capital paulista para visitar o filho, como no trecho a seguir: “a velha esbugalhada, tenaz grudada na poltrona número 3 da linha Garanhuns-São Paulo, não dorme, quarenta e oito horas já, suspensa, a velocidade do ônibus” (RUFFATO, 2001, p. 16), no táxi, escutando a trajetória de vida de Claudionor: “Desci do norte de pau-de-arara. Se o senhor soubesse o que era aquilo...” (RUFFATO, 2001, p. 87).

Assim, o andarilho como uma figura específica desintegra-se na contemporaneidade. Como salienta Buck-Morss, “na sociedade de mercadorias, todos

somos prostitutas, nos vendemos a estranhos, todos somos colecionadores” (2002, p. 409). Percebe-se uma multiplicação da figura do *flâneur* que, na obra de Ruffato, pode-se dizer que não se limita ao escritor e aos inúmeros narradores que se colocam em cena, mas envolve também o leitor, convidado a participar da *flânerie*, ao atravessar os vários relatos de um dia da metrópole, acompanhando as andanças dos narradores e as sensações físicas e afetivas dos habitantes da cidade. O leitor tem, inclusive, a liberdade de escolher a ordem dos acontecimentos (apesar da enumeração proposta), estabelecendo conexões entre os episódios e buscando sentido no que lê. É chamado para dentro da cena literária para compartilhar as diversas deambulações, tornando-se também um deambulador a integrar a obra.

Como colecionador, o andarilho-poeta entra na casa das classes médias enumerando os objetos que vê. Em **Uma copa**, o *flâneur*-repórter apresenta a copa da casa como personagem do relato, descrevendo, com detalhes, as marcas conhecidas do universo do consumo: “o motor da geladeira *Cônsul Contest 28* branco-gelo sacoleja o silêncio da copa [...] sobre a geladeira uma batedeira *Walita*, de raro uso” (2001, p. 66). No episódio **Uma estante**, há uma enumeração de livros diversos, dispostos fora de ordem, fazendo alusão ao caos da cidade e à figura do burguês colecionador de C. Baudelaire que coleciona *souvenirs*. Ele observa a cidade do interior (dos apartamentos, dos barracos) e do lado de fora (das ruas, avenidas, praças), capturando apenas uma vista parcial da cidade, já que a visão panóptica do século XIX não é mais possível e nem eficaz para a captação da cidade contemporânea, que rompe a ilusão da totalidade.

O colecionador, entretanto, não se limita às elites ou às classes médias da cidade, mas, sobretudo, remete às classes menos privilegiadas que perambulam pelos centros repletos de camelôs e quinquilharias, quando caminham para a décima entrevista de emprego, desejando consumir os produtos exibidos nas ruas: “a entrevista às duas horas, esquina da Avenida Ipiranga com a Rua da Consolação, [t]em *tempo*, vasculha as lojas da Galeria do Rock, [c]ada cedê!, uma tentação, mas, nem um nada no bolso”. (RUFFATO, 2001, p. 39).

No episódio **Noite**, o indivíduo caminha pelas ruas e se compadece com a menina que vende balas, observando-a abordar possíveis clientes:

Aborda agora um casal, a moça puxa conversa, ajoelha-se, esmago a ponta do cigarro no chão, aspiro o ar da noite, caminho sob a marquise, mendigos bêbados acobertam-se em caixas de papelão, cachorros magros

arrombam sacos de lixo, motoristas de táxi jogam porrinha num ponto improvisado, uma mulher oferece incenso indiano, o bebê dormitando sob a banca, carros passam, o metrô fechado, ônibus vazios, um carro de polícia sirene disparada, cadê Marina?, não vai passar nunca esse mal-estar, nunca essa sensação de inutilidade, Marina!, Marina!, e sigo sussurrando respirando o hálito sufocante da gasolina. (RUFFATO, 2001, p.126).

Nesse fragmento vale ressaltar o sentimento de impotência e de melancolia do sujeito que caminha à noite pelo espaço público. O narrador-*flâneur*, ao dar visibilidade aos aspectos degradantes da cidade, apresenta um olhar de estranhamento diante do que vê, conscientizando-se da sua inutilidade diante do quadro crítico da cidade.

Dadas as considerações acima, pode-se afirmar que o que predomina no olhar do *flâneur* ruffatiano não é a contemplação, pois a lógica da cidade não possibilita a caminhada tranquila, mas sim um olhar frenético que por vezes se desacelera, carregado de denúncia e crítica social. Tal condição o diferencia do *flâneur* baudelariano. O autor parece estar entre a figura do colecionador baudelariano (recolhe o material ao acaso e recicla-o) e o caçador de E. White (que escolhe o que deseja relatar).

Na perspectiva de Jacques Rancière,

O escritor é o geólogo ou o arqueólogo que viaja pelos labirintos do mundo social, e, mais tarde, pelos labirintos do eu. Ele recolhe os vestígios, exuma os fósseis, transcreve os signos que dão testemunho de um mundo e escreve uma história. (RANCIÈRE, 2009, p. 38).

Em **Rua**, o narrador-*flâneur* observa o sujeito que, desorientado após perder o emprego de zelador de prédio, perambula na esquina da Rua Bela Cintra com Alameda Jaú. O indivíduo passeia pelos labirintos da cidade e pelos labirintos do “eu”:

Não gosta de recordações. Anda pelas ruas como em um labirinto. Em todas surpreende-se, é surpreendido. Que adiantam lembranças? Tempos... Espaços... Nada... A memória não reconstrói o passado... reaviva dores... apenas... O que fizemos... O que não... A desgraça é que a cabeça... (RUFFATO, 2011, p. 138).

O espaço público torna-se lugar dos excluídos da sociedade, espaço da violência e do medo, reduzindo-se a trânsito rápido de pedestres e de bens de consumo. O sujeito vê-se cada vez mais enclausurado em seu apartamento e sufocado pelo desejo de consumir; entretanto, a precariedade de recursos econômicos e a falta de uma perspectiva de trabalho provocam-lhe frustração e sensação de impotência. As

personagens ruffatianas perambulam em uma cidade cuja vida pública é esvaziada e onde os vínculos urbanos são precários, aumentando a sensação de solidão, de medo e de impotência no enfrentamento com o outro.

Alguns autores denominam de *zappeur* o novo modo de flunar pelas ruas das grandes cidades contemporâneas, retomando a ideia do *zapping* – efeito provocado pela metáfora televisiva do agente com um controle remoto (cf. SARLO, 2006). O zapeador está imerso em um espaço em que as imagens perdem a sua intensidade, devido à sua multiplicação na sociedade de espetáculo.

Como destaca B. Sarlo, a velocidade com a qual as imagens são transmitidas pela televisão são superiores à nossa capacidade de reter seus conteúdos. Desse modo, o deambulador ruffatiano vai ao encontro desse olhar *zappeur* que, devido ao acúmulo em sua retina, sobrepõe imagens passando rapidamente de uma à outra, acompanhando o ritmo acelerado da metrópole, expondo o que consegue captar na velocidade dos seus passos. O olhar *zappeur* caracteriza-se por ser “fragmentado, rápido, fugaz, o mesmo que se expressa, por exemplo, em muitos videoclipes ou em determinada sintaxe televisiva”. (ACHUGAR, 2009, p. 19).

Outro conceito utilizado por alguns teóricos da comunicação é o de *balladeur*, proposto por Ozie Gheirart em seu artigo “Balladeur”: o flâneur da pós-modernidade (2009). Segundo o autor, o termo *balladeur* é pensado como uma forma de atualização do *flâneur*. No interior de um mundo de excessos, o andarilho circula pela cidade de diversas formas: a pé, de ônibus, de helicóptero, de carro. Como assinala O. Gheirart, “baladar” significa percorrer diversos caminhos da cidade, de diversas maneiras, indo ao encontro de um sujeito que se caracteriza por ser:

sozinho, transparente, hipnotizado, entediado, esquizofrênico, ansioso, raivoso, desequilibrado, egoísta, perdido e desumano, que tenta evitar a vida social e que busca a sombra como os pássaros de penugem preta num dia de sol. É também caminhar na contramão dessa multidão, tentando resgatar valores e lugares esmaecidos e observar o quão pouco, verdadeiramente, estamos usando esse mundo de infinitas possibilidades ao nosso favor – e já estamos afetados assim. Num exercício de observar o coletivo selvagem, numa selva de pedra, tentamos encontrar também possibilidades de resistência e de convívio. E é possível. (GHEIRART, 2009, p. 12).

O autor propõe quatro tipos de facetas do *balladeur*, das quais vamos nos ater ao que ele denomina de “poesia-cartografia”, que se caracteriza pela composição de

poemas e cartas sobre o que se vê. Pode-se dizer que na obra de Ruffato encontramos traços do *balladeur*, do deambulador que se caracteriza como:

um andarilho poético que se usa de todas as formas de deslocamento do corpo e da mente – observa o mundo pelos meios de transportes e pelas janelas dos monitores, com seus personagens e avatares. Ele compõe poemas e cartas sobre o que observa – *balladeur* também pode ser um pequeno poema construído por três refrões e uma introdução, no qual narra, sem buscar síntese, sua experiência. Porém, constrói artesanalmente, costurando e compilando esses fragmentos. Mapeia e flagra o impossível. (GHEIRART, 2009, p. 10).

No episódio **Aquela mulher**, o andarilho observa, à distância, a mulher que se arrasta por ruas e avenidas do Morumbi, desesperada, à procura da filha desaparecida:

Aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do morumbi  
cabelos assim espetados na imundície olhos assim perturbados pele ruça  
agitadas pernas braços assim machucados unhas pretas vestido esfrangalhado  
aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do morumbi [...]  
aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do morumbi  
inconveniente suplicando respostas exigindo febril irritada chorosa perguntas  
variantes insensas aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do  
morumbi ignorando ao relento se ratos ou baratas ignorando se chuva ou sol  
[...] aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do morumbi.  
(RUFFATO, 2011, p. 70).

A repetição de frases pela anáfora marca o ritmo poético do relato, desacelerando o mesmo, conferindo um olhar contemplativo ao *flâneur*. O deambulador observa a angústia e a dor de uma desconhecida e apresenta um olhar subjetivo que se sustenta por meio dos adjetivos conferidos à mulher (aquela mulher que se arrasta espantilha, cabelos espetados, olhos perturbados, entre outros.). *Balladeur*, o andarilho torna-se poeta das ruas e (d)escreve os passos e o ritmo da mulher anônima no meio da multidão, captando a crueldade do espaço público para transformá-la em crítica, por meio da prosa poética.

O andarilho/narrador deambula, pois, pela cidade, captando-a através da multidão, mesclando seu olhar com os olhares das personagens-transeuntes, reciclando materiais e fragmentos da vida cotidiana o que o torna também uma espécie de *bricoleur* (cf. BRAGA, 2005) do espaço urbano. O seu olhar está presente não apenas nos espaços de trânsito, mas dentro dos apartamentos da classe média, nos barracos de periferia, nos estádios de futebol, em supermercados, dentre outros lugares da contemporaneidade, promovendo uma colagem de cenas descontínuas.

Também Z. Bauman (1995), ao falar a respeito da qualidade do olhar do deambulador no espaço fraturado da pós-modernidade, evidencia o caráter fragmentário da experiência do transeunte contemporâneo, afirmando que “flanar é um modo de recortar a realidade humana como uma série de episódios” (1995, p. 98). Ao se referir a Erich Fromm, menciona o olhar tipo “disparo da câmara” que se caracteriza por olhar sem ver, devido ao acúmulo de imagens e da aceleração da vida pós-moderna. Esse olhar se apresenta por ser um acontecimento instantâneo que se encerra em si próprio e não apresenta ligações com acontecimentos anteriores, nem mesmo com os episódios subsequentes. O andarilho, diante da avalanche de imagens e informações com que se depara em seu cotidiano, apresenta-se como um fotógrafo, e de acordo com E. Fromm, referido por Z. Bauman:

Fotografar substitui o ver. Com certeza, temos de olhar quando dirigimos a objectiva para o objeto desejado. Mas *olhar* não é *ver*. Ver é uma função humana, um dos maiores dons que os homens são dotados, e requer actividade, abertura interior, interesse, paciência, concentração. Hoje, o *disparar* da câmara (a agressividade que o termo comporta é eloquente) significa essencialmente a transformar o acto de ver num objecto. (BAUMAN, 1995, p. 139).

A *flânerie* encontra-se em um meio onde a “superficialidade, a ausência de densidade emocional e temporal, a repartição do fluxo do tempo em fragmentos desconexos são os prazeres costumados do flâneur solitário [...] dos contatos efêmeros, da fruição sem contrapartida dos atractivos do outro” (BAUMAN, 1995, p. 139). Seu olhar é guiado pelo ritmo acelerado da cidade e pela compressão espaço/tempo do mundo contemporâneo. A deambulação fotografa as vidas de estranhos em um espaço público que permite apenas as relações superficiais entre as pessoas. Tais aspectos convergem no olhar do *flâneur* que descreve a superficialidade em que se encontram os habitantes da cidade: as pessoas perdem as suas características psicológicas e seus nomes próprios e são retratadas pelos seus atributos físicos (negro franzino, aquela mulher).

Z. Bauman, retomando Henning Bech, afirma que um dos traços distintivos da vida na cidade contemporânea é a convivência com estranhos: “a vida urbana é movida por estranhos entre estranhos” (BAUMAN, 1995, p.133), vivenciando relações desprendidas e sem compromisso, orientadas pela busca de prazeres tácteis (de natureza sexual), como destacado no seguinte fragmento do episódio **Via Internet**:

estou te falando, cara, vinte e cinco!, vinte e cinco só através da internet, nos chats e ICQ, o e-mail... [...] é um jogo danado, meu irmão, fascinante, melhor que todos os outros games do mundo, porque o prêmio, se você consegue chegar no final, é uma mulher na sua cama... (RUFFATO, 2001, p. 116).

Tal aspecto também é evidenciado nas colagens virtuais de anúncios de sexo nos episódios **Na ponta do dedo** (1) e (2), nos quais o *flâneur* transita entre as personagens reduzidas a seus atributos físicos e *nicknames*, que vendem seus serviços sexuais nas páginas de jornal: “DANY – Ele? Ela? Venha experimentar os prazeres e mistérios do sexo total. Atende a domicílio” (RUFFATO, 2001, p. 137), ou apelam em anúncios em busca de uma relação afetiva e sexual: “ALEMÃO – Homem branco, 46 anos, 1,77m, 56 kg, cabelos loiros, olhos azuis, branco. Aposentado, gosta de viajar. Deseja se corresponder com mulheres morenas”. (RUFFATO, 2001, p. 90).

Superficialidade, velocidade, crítica e solidão convergem no olhar do transeunte solitário que denuncia o ofuscamento da visão na cidade contemporânea. Buck-Morss (cf. MORSS, 2002) aponta para a perda da visão e da visibilidade a que estão sujeitos os transeuntes da metrópole contemporânea, ofuscados pelo universo das mercadorias, estabelecendo uma relação entre a cidade atual com a caverna platônica e o Hades<sup>59</sup>.

Em *eles eram muitos cavalos*, o deambulador lança mão desse olhar fotográfico (disparo de imagens do cotidiano) que se pretende fugidio, mas que propõe uma partilha do sensível (cf. RANCIÈRE, 2009), convidando o leitor a enxergar o ofuscamento do olhar presente no espaço público, convocando-o a participar da cena literária, questionando o que vê.

K. Schøllhammer (2007) afirma que a escrita de Ruffato condensa não apenas percepção, sensibilidade e afecção, mas também coloca em prática a partilha do sensível, dando visibilidade ao não visível, expondo o sofrimento, a angústia, os medos e a violência que fazem parte do cotidiano da cidade. Nas palavras do autor:

trata-se aqui de uma simultânea politização da estética e a estetização da política que em vez de depender da interpretação ideológica da realidade é consequência da visibilidade do invisível, da palavra de quem não tem voz e, em geral, do direito à presença estética de quem não possui esse direito. (SCHOLLHAMER, 2007, p. 70).

---

<sup>59</sup> A autora compara a cidade contemporânea ao mito da caverna platônica e ao Hades devido ao ofuscamento do olhar e à perda de visibilidade propulsionados pelo universo das mercadorias, as quais são chamadas de criaturas fantasmagóricas, criadoras de excesso de luz e de deslumbramento. (cf. MORSS, 2012).

*eles eram muitos cavalos* ressalta a visão fraturada e deficiente dos indivíduos e a escrita de Ruffato deseja explicitar essa deficiência, esse ofuscamento e essa perda da abertura interior, por meio da visualidade aguçada de seus relatos, procurando ampliar nosso olhar, convertendo “o espectador em objeto visível visto pelo mundo que ele não quer ver” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.70). Um exemplo dessa forte visualidade está presente em **Ratos**, relato em que o leitor é convidado a adentrar o barraco da periferia e percorrer os caminhos traçados pelas ratazanas que brincam no meio das crianças:

E lêndas explodem nos pixains encipoados das crianças e ratazanas procriam no estômago do barraco e percevejos e pulgas entrelaçam-se aos fiapos dos cobertores e baratas guerreiam nas gretas. (RUFFATO, 2001, p.22).

A metrópole ainda continua sendo “palco” desse andarilho que recolhe seus paradoxos, transformando-os em crítica. No entanto, para o transeunte contemporâneo, não é permitido o saudosismo nem a ociosidade aristocrática presentes nos deambulantes do século XIX. A cidade contemporânea atingiu o ápice da modernidade e o que se faz presente agora é apenas degradação e ruínas. O andarilho não deseja lutar contra o sistema, mas sim explicitar a condição do indivíduo de não poder dele escapar.

O *flâneur* não desapareceu, mas se reveste de novas máscaras. Por meio de imagens densas e fragmentadas – saqueadas de todas as partes – o escritor explicita o olhar falido e as fraturas do espaço urbano, não pretendendo estabelecer a ordem, mas retratar o caos, a desarticulação e a cacofonia da cidade. Como um frequentador do real (cf. CARPENTIER, 2010), o olhar do deambulador mescla objetividade e subjetividade ao narrar, recortando espaços e vozes heterogêneos, dando relevo aos pequenos detalhes do cotidiano, ampliando nosso olhar para questões como a violência, a solidão e o estranhamento, presentes nas personagens que habitam a metrópole.

O olhar do narrador/deambulador de Ruffato é carregado de melancolia, aproximando-se do andarilho baudelariano, bem como se caracteriza pelo estranhamento e apresenta a qualidade de mapear e refletir o seu tempo. A permanência da deambulação em pleno século XXI justifica-se, como apontam H. Bordini e Z. Bernd (2010), pela busca da compreensão das mudanças ocorridas no espaço público e na relação do indivíduo com o outro, bem como “pela busca do homem por sua própria

identidade. Identidade que, em tempos de modernidade tardia, se quer móvel, inacabada” (BORNDINI; BERND, 2010, p. 225).

O escritor apresenta-se como leitor da vida urbana, captando-a por meio dos cinco sentidos. Ao deixar seu corpo exposto aos cheiros, vozes, cores e gostos da metrópole, Ruffato propõe a reescrita e a reciclagem do *flâneur*, o qual encontra em novos lugares da contemporaneidade (supermercados, *shopping centers*, favelas, templos evangélicos), bem como em todos os lugares e não-lugares da cidade contemporânea, um material de crítica e poeticidade.

### 3.2 O intelectual contemporâneo: o escritor em trânsito

Em *eles eram muitos cavalos* Ruffato propõe ao leitor reflexões acerca da posição do intelectual no cenário contemporâneo, o que se concretiza pela escolha narratológica de sua obra. Pretende-se, aqui, estabelecer uma ponte entre alguns questionamentos sobre a figura do intelectual e o projeto estético do escritor, bem como analisar de que forma a obra estudada se aproxima das reflexões sobre o tipo de narrador de que nos falam W. Benjamin e outros estudiosos. Antes de entrar nas questões específicas do texto, pretende-se traçar um breve percurso da figura do intelectual desde o seu surgimento até os dias atuais, tentando entender a situação do escritor no cenário ao mesmo tempo complexo e frágil da contemporaneidade.

Parte-se da ideia de que a figura do intelectual e do narrador em Ruffato encontra-se em trânsito na contemporaneidade, ocupando um lugar frágil e vulnerável e também múltiplo, que se envolve com os mesmos elementos como a reciclagem da tradição, a inovação do fazer literário, bem como constantes deslocamentos (tanto físicos quanto de posicionamentos), abrindo novas possibilidades de escritura que quebrem com os modelos vigentes instigando novos modos de se perceber o mundo atual.

O intelectual e o narrador pós-modernos estão imersos em um contexto de crise do pensamento, de relativização das certezas com reflexos importantes na produção dos conhecimentos, tais como o relativismo que torna extremamente escorregadia a definição do sujeito na contemporaneidade, a exacerbação angustiante do individualismo, a perda de um horizonte de utopias e tantas outras situações extremas que desestabilizam e colocam em xeque seu lugar de enunciação, sua posição e alcance sociais.

A pós-modernidade, como bem aponta N. Villaça (1996), constitui-se um tempo de rupturas dos paradigmas da modernidade e da perda do caráter teleológico de que se valia a literatura<sup>60</sup>. A instabilidade que caracteriza, pois, a posição do narrador e do escritor/intelectual torna-se elemento importante para se pensar o cenário literário contemporâneo, num contexto também marcado pela multiplicidade como apontado por

---

<sup>60</sup> Aqui, a autora faz referência à perda dos valores absolutos e da utopia contida nas grandes narrativas, em prol de uma literatura que se vale do multiculturalismo, da reciclagem, da perda da onipotência e ingenuidade. (cf. VILLAÇA, 1996).

Italo Calvino (1994) que dela se serve como a quinta proposta para o novo milênio. O autor italiano, retomando conceitos de M. Bakhtin (1998) acerca do romance polifônico, indica a existência de um texto múltiplo na contemporaneidade, um texto que complexifica e problematiza o romance moderno, de caráter dialógico a que se refere M. Bakhtin. Diz o escritor italiano que o texto literário do novo milênio “substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo” (CALVINO, 1994, p. 132).

Diante desse contexto, questões como: a partir de que lugar fala o narrador? “O que é escrever quando não é mais representar? O que se narra quando, paradoxalmente, não se pode narrar?” (VILLAÇA, 1996, p. 9) assumem enorme relevância. O mesmo se pode dizer dos questionamentos acerca do lugar que ocupa o intelectual num contexto de intensa circulação de informações e saberes nos circuitos acadêmicos, mas também na mídia, num contexto em que a troca de conhecimentos se dão em nível global, trazendo à tona novas configurações identitárias para as narrativas contemporâneas (cf. RESENDE, 2009). Tal necessidade exige a redefinição e a reciclagem da tarefa do intelectual e do narrador.

A perda do valor da verdade e das crenças nas utopias modernas provoca um deslocamento da figura do narrador e do intelectual que pretendiam alcançar um discurso unívoco e legítimo. Nas produções literárias contemporâneas, percebe-se que o espaço do intelectual como porta-voz e do narrador como sujeito único da enunciação dá lugar a um jogo mais complexo de enunciação, que se mostra consciente de que representar a fala de outrem ou o mundo ideológico desse outro é impossível. (cf. BAKHTIN, 1990).

Como assinala N. Villaça, “vivemos hoje o tempo do contingencialismo, um tempo de reciclagens, da maturação, de perda da onipotência ou ingenuidade” (1996, p. 162). Dessa forma, diante das crises pós-modernas apontadas pela autora, o discurso do narrador e do intelectual também entra em crise, o que torna necessário que eles, ao se debruçarem sobre as palavras, estejam conscientes da artificialidade da linguagem, a fim de explorar os recursos que ela possibilita enquanto instrumento de reflexão e apreensão da atualidade.

Cury (2008) debruça-se sobre a figura do intelectual na pós-modernidade, traçando o seu perfil a partir do surgimento do termo. Segundo a autora, alguns estudiosos apontam o nascimento do intelectual a partir da obra “O Príncipe”, de

Maquiavel, onde se faz presente o perfil público da sua atuação. Contudo, como ressalta Cury, a maioria dos historiadores da cultura considera como aparecimento simbólico dessa figura pública – nascida da classe burguesa – quando Émile Zola toma publicamente a posição de defender Dreyfus<sup>61</sup> (1894), intervindo criticamente no espaço público da política da França. Desde então o termo refere-se àquele que fala pelo indivíduo cuja voz é abafada e não reconhecida pela sociedade e àquele que tem autoridade e influência nos debates políticos.

Jean-Paul Sartre, em seu livro “Em defesa dos intelectuais” (1972), apresenta um texto expondo a condição do escritor como um intelectual da “linguagem comum”, utilizando-a com todos os caracteres desinformativos (jogo com a pluralidade de sentidos, frases como agentes de ambiguidade) que a palavra possa comportar, diferentemente da linguagem do especialista. Segundo o teórico, o intelectual situa-se na contradição entre o saber prático (verdade/universalidade) e os particularismos (ideologias próprias), no entanto, no que se refere ao escritor, J. Sartre assinala que seu trabalho de “criador” não consiste em alcançar a universalização e o saber prático, mas sim tratar de uma “singularidade universalizante” e uma “universalidade singular” (cf. SARTRE, 1972). Voltando-se para o escritor contemporâneo, que, segundo J. Sartre, vive em um contexto onde “o naturalismo é ilegível, o realismo é posto em questão e o simbolismo perdeu igualmente sua força e atualidade” (1972, p. 55), o teórico afirma que seu único ponto de partida sólido é o uso da língua comum (J. Sartre faz referência à língua que serve como veículo a todas as proposições dos membros de uma sociedade). Portanto, o escritor é um guardião da linguagem, e, referindo-se a R. Barthes, acrescenta que o escritor estabelece-se como “um artesão que produz certo objeto verbal através de um trabalho sobre a materialidade das palavras, tomando como meio as significações e como fim o não-significante” (SARTRE, 1972, p. 59). Diferentemente dos demais intelectuais que o são por acidente, o escritor afirma-se como um intelectual por essência, pois tem a consciência de não poder escapar à sua

---

<sup>61</sup> O caso Dreyfus refere-se a um escândalo político que aconteceu na França e dividiu a opinião pública, no final do século XIX. O acontecimento centrou-se na condenação por alta traição de um oficial da artilharia do exército francês, Alfred Dreyfus, de origem judaica. O acusado era inocente e sua condenação baseou-se em documentos falsos. O exército francês, por motivos de Estado, ocultou as provas da sua inocência, o que culminou em uma série de manifestos escritos por escritores e professores no diário *Aurore*, em 1898. Dentre esses intelectuais, o escritor Émile Zola destacou-se devido a uma carta escrita ao Presidente da República à época, Félix Fature, na qual defende a inocência de Dreyfus. (cf. CURY, 2008).

inserção no mundo, refletindo em seus escritos um “universo singular”. Explicita o teórico que o intelectual escritor tem a consciência de:

comunicar o incomunicável explorando a parte de desinformação contida na língua comum e manter a tensão entre o todo e a parte. Ele está às voltas com a contradição da particularidade e do universal. Enquanto os outros intelectuais viram nascer sua função de uma contradição entre as exigências universalistas de sua profissão e as exigências particularistas da classe dominante. (SARTRE, 1972, p. 72).

Diversos autores debruçaram-se sobre a função do intelectual clássico apontando para o seu papel de mediador/representante dos marginalizados, assinalando como o seu arquétipo a imagem do indivíduo segurando um megafone e interferindo diretamente na cena pública. A questão dicotômica que envolve a posição do intelectual é explicitada por J. Sartre, que o caracteriza como um monstro, definindo-se por sua consciência infeliz (cf. SARTRE, 1972), pois, sabendo-se detentor do poder e do conhecimento e fazendo parte da burguesia, ele apresenta seu discurso para defender uma classe da qual não faz parte.

Já Michel Foucault (1979) assinala que o papel do intelectual como porta-voz dos desvalidos da sociedade sofre rupturas, cabendo ao intelectual a desconstrução do status de verdade dos discursos dominantes, pois o mesmo torna-se consciente de que os indivíduos aos quais ele pretensamente representava possuem voz própria. Logo, a apropriação da voz do outro passa a ser vista como uma reprodução das estruturas de poder e opressão, contribuindo para manter o subalterno silenciado.

Igualmente Edward Said (2005), em seus estudos sobre as representações do intelectual, expõe a ruptura da ideia do intelectual clássico ao frisar a necessidade do seu deslocamento crítico lançando mão da metáfora do exílio em que ele se encontra no mundo atual:

O modelo do percurso do intelectual inconformado é mais bem exemplificado na condição de exilado, no fato de nunca encontrar-se plenamente adaptado, sentindo-se sempre fora do mundo familiar e da ladainha dos nativos, por assim dizer, predisposto a evitar e até mesmo ver com maus olhos as armadilhas da acomodação e do bem-estar nacional. Para o intelectual, o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros. (SAID, 2005, p. 60).

Diante da crise, emblema do século XXI, e da falência dos paradigmas modernos que sustentavam a sua função, o intelectual passa a questionar o seu lugar e a sua existência. O exílio, como assinala E. Said, torna-se uma metáfora do intelectual que, mesmo não sendo um imigrante ou expatriado, posiciona-se como tal, por meio dos variados deslocamentos a que se permite, procurando tecer novos tipos de saberes e conhecimentos que fogem ao padrão das forças centralizadoras.

Gomes e Margato (2004) explicitam que a dimensão ideológica do intelectual sofre uma rasura diante da sociedade saturada pela comunicação simbólica. Segundo os autores, “o testemunho do universal torna-se cada vez mais difícil, balançado pelo relativismo dos valores, das posições político-ideológicas adotadas, num tempo de heterogeneidade” [...]. (GOMES; MARGATO, 2004, p. 10).

A fragilidade do vínculo entre os sujeitos, somada à questão identitária, que hoje torna-se líquida e efêmera, gera um quadro de instabilidade e de insegurança que se reflete no discurso do intelectual. Gomes e Margato (2004) retomam as ideias de R. Piglia (2001) sobre a proposta do deslocamento como estratégia discursiva e ideológica para enfrentar a crise da literatura no mundo contemporâneo (a perda do espaço que lhe cabia na esfera pública, tomado agora pelos veículos de comunicação de massa), ressaltando que o intelectual-escritor deve trabalhar na margem das culturas hegemônicas e fazer uso dos resíduos do espaço público (cf. GOMES e MARGATO, 2004), combatendo as ficções criadas pelas narrativas oficiais que servem de manutenção do poder do Estado.

Utilizando-se do ensaio de A. Rama (1985) sobre a cidade letrada e sobre a rede de metáforas que a sustenta – tais como o ideal de ordem, a presença de uma comunidade de discursos e de uma *pólis* politizada –, Gomes e Margato assinalam que tais elementos que a constituem são incompatíveis nos tempos atuais, e, portanto, a cidade letrada sofre um declínio na contemporaneidade, devido à incompatibilidade de sua função pedagógica nas narrativas pós-modernas. De acordo com os autores, diante do esfacelamento da cidade letrada, o que resta são “ruínas, resíduos, fragmentos”. (GOMES e MARGATO, 2004, p. 121), e cabe ao escritor-intelectual deslocar-se do seu eixo para permitir que a linguagem fale a partir de suas bordas, fazendo uso desses elementos em seu discurso crítico.

Em “O silêncio dos intelectuais”<sup>62</sup>, vários autores apontam para os desafios e novos posicionamentos que se apresentam para o intelectual diante da complexização do mundo. Segundo Adauto Novaes (2006), há uma dificuldade em se representar a sociedade atual, o que leva os intelectuais a um tempo de silêncio e reflexão. Outros estudiosos também apontam para essa “mudez” dos intelectuais relacionando-a à “crise” que vivemos atualmente em diversas instâncias, dentre elas a da política, a da cultura, aquela dos valores morais e a da noção de tempo/espço.

Na compilação referida acima, diversos autores apontam para a retração do espaço público, para o advento da mídia como importante instrumento de divulgação de conhecimentos e saberes – ela se torna a nova arena pública – juntamente com a proliferação de grupos, considerados marginalizados, que tomam a palavra para falar de si.

Outra autora que se debruça sobre a temática da atuação dos intelectuais na atualidade é B. Sarlo (2006), que desconstrói a ideia do intelectual como vanguarda da sociedade questionando a sua atuação no mundo contemporâneo. Como assinala a autora, os intelectuais:

pensaram que estavam na vanguarda da sociedade: que eram a voz dos que não tinham voz. Acharam que podiam representar os que viviam oprimidos pela pobreza e pela ignorância [...] Sentiram-se portadores de uma promessa [...] Pensaram que sabiam mais do que as pessoas comuns [...] Pensaram que seus escritos estavam construindo o Povo ou a Nação. (SARLO, 2006, pp.159-163).

Ao delinear as características desse intelectual, B. Sarlo critica e ao mesmo tempo revela a importância da sua atuação no contexto atual. O intelectual clássico – aquele que se sentia no dever de intervir pelo outro, que se colocava na posição de representante e acreditava ser o detentor de uma verdade que deveria ser transmitida aos que não poderiam descobri-la por seus próprios meios – enfraquece-se diante das fragmentações do nosso mundo. B. Sarlo aponta o individualismo, a ausência de uma esfera pública e a descrença nas instituições políticas e nos discursos hegemônicos da nação como fatores relevantes que desencadearam a crise da figura clássica do intelectual. Todavia, esses mesmos fatores, somados à ausência de laços fortes entre os

---

<sup>62</sup> Trata-se de uma coletânea de conferências publicadas em 2006 por renomados escritores acerca do papel do intelectual no contexto pós-moderno. Os textos reunidos na obra fizeram parte de um evento de mesmo nome realizado em 2006.

indivíduos, à dispersão do conhecimento, à perda do sentido tradicional da comunidade (o que se tem hoje, como assegura a autora, é uma comunidade de consumidores), explicitam a necessidade de sua intervenção na esfera pública como fomentador de discussões e provocador de reflexões. A autora evidencia a necessidade de haver um deslocamento em sua postura crítica, e aponta para a urgência do intelectual se colocar no lugar do outro e de buscar um diálogo, um “falar-com” esse outro, e não por ele. Tal deslocamento, referido por muitos autores que se debruçam sobre a questão da intelectualidade atual, consiste em uma das tarefas da literatura do presente.

A figura do intelectual moderno, que levantava bandeiras ideológicas e se sentia representante do outro menos favorecido, teria dado espaço a um novo tipo de intelectual: portador de um aspecto mais humilde e vulnerável, que parece reconhecer a sua impotência e fragilidade (cf. CURY; WALTY, 2009). Diante da expressividade dos meios de comunicação de massa e de novas tecnologias, bem como da necessidade de considerar as diferenças e individualidades de cada sujeito, faz-se necessário perguntar: “quem o intelectual poderia representar hoje?” (cf. ALMEIDA, 2008). O seu papel, como aponta Sandra Almeida, é inquietante porque ele tem a consciência de que a apropriação da voz do outro é um desafio e constitui-se, hoje, um problema.

S. Almeida ressalta que vivemos em uma cultura em constante movimento e que a tarefa do escritor/intelectual seria a de trazer à tona novas possibilidades de narrativas que fossem ao encontro dos discursos da contemporaneidade. Retomando algumas reflexões de S. Santiago (2004), atenta para a importância do “engajamento ético e político do escritor no manejo da escrita literária” (SANTIAGO *apud* ALMEIDA, 2008, p. 46). Centralizando sua posição na questão da escrita diaspórica que se insere no contexto do novo multiculturalismo mencionado por S. Santiago (2004), bem como nas novas identidades híbridas que surgem na cena literária, S. Almeida atesta que os novos intelectuais veem a necessidade de projetar, por meio da escrita, a experiência do devir como estratégia de resistência. A resistência se daria a partir de iniciativas globalizantes, promovendo deslocamentos de posicionamentos e tecendo modelos alternativos que desencadeiam novas formas de perceber e questionar os discursos do presente. (cf. ALMEIDA, 2008). Diante de um cenário em transição, que traz um novo tipo de cosmopolitismo, a autora chama a atenção para o caráter ético de que se deve revestir o papel do intelectual, colocando-se a pergunta:

diante da importância de se considerar as individualidades e as diferenças, quem o intelectual-escriptor pode representar? [...] o papel desse escritor-intelectual é inquietante, uma vez que a experiência de um sujeito não deve (ou pode) ser representativa da experiência de vários “outros” (as) e, daí, o potencial latente e o enorme perigo da apropriação da voz do(a) outro(a). (ALMEIDA 2008, p. 47).

A autora cita E. Said:

o papel do intelectual é geralmente tornar público e elucidar de maneira dialética e oposicionista o conflito [...] desafiar e derrotar tanto um silêncio imposto quanto a quietude normalizada do poder invisível onde quer e sempre que possível” (SAID *apud* ALMEIDA, 2008, p. 45)<sup>63</sup>.

Ivete Walty (2008) também se debruça sobre a posição delicada do intelectual, apontando os deslocamentos de sua atuação no cenário atual. Partindo de uma foto de crianças que faziam malabarismos no sinal de trânsito, a pesquisadora estabelece uma ponte entre tal imagem e o lugar do intelectual na sociedade contemporânea. Conforme a pesquisadora destaca, faz-se necessário agregar novos significados ao termo “intelectual”, reciclando sua função na esfera pública. A autora afirma que o novo intelectual lida com detritos e restos de linguagem (tal como o trapeiro referido por W. Benjamin), explicitando o que foi descartado e deixado de lado pelas organizações econômica, política e cultural, na busca de fazer-se visível e ouvido diante do cenário conturbado de informações, dividindo espaço com grupos que antes eram completamente alijados dos meios de expressão.

Segundo I. Walty, ao intelectual cabe a função de rasurar o discurso dominante, buscando novas linguagens que se adaptem ao contexto atual, acrescentando que, “o que se busca são novas formas de abordagem de pedaços de linguagem, detritos do conhecimento instituído, e, para isso, muitas vezes há que se utilizar ferramentas diversas, equilibrando-as como os malabares” (WALTY, 2008, p. 40). Dessa forma, assim como os meninos que procuram equilibrar objetos no ar, os intelectuais, também na corda bamba, lidam com pedaços de linguagem, resíduos históricos e ideológicos procurando construir discursos a partir de um olhar periférico.

Percebe-se que a multiplicidade, as incertezas, o deslocamento em direção à margem e em direção à alteridade são elementos relevantes que estão presentes nos

---

<sup>63</sup> SAID, Edward. “O papel público de escritores e intelectuais”. In: MORAES, Denis (Org). *Combates e utopias*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.p.25-50.

discursos dos intelectuais na atualidade, bem como a consciência da impossibilidade de falar e representar o outro.

Jean Paulo Pereira de Menezes (2011), em seu artigo “O que é ser um intelectual pós-moderno”, assinala alguns elementos constitutivos do paradigma da pós-modernidade, dos quais se destacam: a negação das grandes narrativas, a negação da totalidade e a centralidade do objeto. A ideia de totalidade e a preferência pelas grandes narrativas são substituídas por micro-histórias cuja temática passa a ser o cotidiano, com ênfase no imediatismo do presente e na efemeridade dos acontecimentos, já apontados por J. Lyotard. Já a centralidade do objeto designa o fato de que ele detém a centralidade do discurso e fala por si próprio; o sujeito fragmentado, nesse caso, não é portador da interpretação da realidade (cf. MENEZES, 2011).

Tal aspecto tem expressividade nos relatos de *eles eram muitos cavalos*, onde os objetos do universo de consumo e os restos que a sociedade descarta têm grande relevância, sendo descritos, na maioria dos relatos, com mais riqueza de detalhes do que os próprios sujeitos que são meros objetos do sistema capitalista que os consome e os aprisiona.

Diante dos questionamentos feitos acima, faz-se a seguinte pergunta: como se define e se posiciona Ruffato diante da atual conjuntura apresentada acima? Qual a ponte entre as reflexões referidas e o projeto literário do autor? Após traçar alguns traços do intelectual pós-moderno e expor alguns desafios os quais o novo tipo de intelectual encontra em sua atuação, intenta-se abordar alguns depoimentos do autor acerca de seu papel como escritor, bem como demarcar o autor como um escritor em trânsito que faz uso da mobilidade como um fator relevante que constitui o seu texto.

Ruffato é um escritor inquieto, deslocado de seu lugar de origem, bem como dos discursos hegemônicos sobre a nação, perfilando, portanto, a posição do exílio de que nos fala E. Said. Em depoimento proferido na 39ª Feira Internacional do Livro em Buenos Aires, o autor expõe algumas reflexões acerca da noção de pertencimento e de “brasilidade”, questionando, inclusive, o último termo. Afirma o escritor que “No somos latinoamericanos, ni africanos, ni europeos. Nosotros no somos nada”<sup>64</sup>. Tal afirmação refere-se à condição do Brasil por encontrar-se deslocado dos outros países latino-americanos, inserindo-se em um mundo à parte. O escritor ressalta o fato de que

---

<sup>64</sup>A entrevista se encontra em: <<http://www.telam.com.ar/notas/201305/17135-la-alegria-no-es-brasilena.html>. > Acesso em: 3 set. 2013. “Não somos latino-americanos, nem africanos e europeos. Nós não somos nada”. (tradução nossa).

nós temos um vínculo muito maior com a literatura inglesa do que com a latino-americana, afirmando ser tal condição uma questão política. Como acrescenta o autor: “Nuestra ideia de pertenencia es contradictoria, estoy perteneciendo a algo que no me gusta, a algo em proceso que quiero que cambie”<sup>65</sup>.

Em outra entrevista, o autor menciona o seu olhar de estrangeiro e de perplexidade sobre a cidade de São Paulo, afirmando ser um eterno “imigrando” e explicita a condição do imigrante de estar sempre em um “não-lugar”, ou em um “entre-lugar” (para usar da expressão de S. Santiago).

Um imigrante é sempre imigrante. Nós nunca vamos ser aceitos totalmente aqui e nunca vamos voltar a ser aceitos totalmente de onde viemos. Eu não sou mais cataguazense, não sou mais mineiro, mas também não sou paulista, paulistano. Portanto, o imigrante vive numa situação de não-pertencimento. Ele vive numa espécie de vácuo, de não-lugar, que de alguma maneira te deixa sempre com um olhar de estrangeiro.<sup>66</sup>

A realidade social é o que mobiliza o escritor, bem como a falta de narrativas que privilegiem as classes mais baixas na cena literária brasileira. Em vista disso, o escritor procura em suas narrativas dar lugar a tais camadas não por um viés estereotipado, mas performatizado. Sua questão ética consiste na consciência da impossibilidade de narrar os dramas e memórias do outro. No trecho destacado abaixo Ruffato explicita em que consiste a sua posição/função ética enquanto um escritor-intelectual.

Eu estou escrevendo sobre a questão do operário, mas eu não sou uma mulher, então não vou escrever sobre o ponto de vista da mulher, e nem sou negro e nem sou homossexual, então, eu acho que, de alguma maneira, eu tento estabelecer um diálogo com essas minorias [...] no sentido de enriquecer a minha literatura e também de dar uma contribuição para que haja uma visibilidade maior para início de discussão.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Nossa ideia de pertencimento é contraditória, estou pertencendo a algo que não me agrada, a algo em processo que quero que mude. (Tradução nossa).

<sup>66</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Tffx1sA-LJQ> >. Acesso em: 06 jun. 2013.

<sup>67</sup> Depoimento disponível em: < <http://www.saraivaconteudo.com.br/Videos/Post/43101> >. Acesso em: 4 set. 2013.

É a partir dessa noção de não-pertencimento e desse olhar de fora que o escritor constrói a obra *eles eram muitos cavalos*. O escritor-migrante coloca em cena a vida de pequenos sobreviventes da grande metrópole brasileira evidenciando o sentimento de não-pertencimento dos moradores em relação à cidade. Como frisa o escritor, escrever é um compromisso com sua época, sua língua e seu país.

A realidade se impõe a mim e o que move o meu olhar é a indignação. Não quero ser cúmplice da miséria nem da violência, produto da absurda concentração de renda no meu país. [...] A arte serve para iluminar caminhos: e se ela modifica o indivíduo, ela é capaz de modificar o mundo. Por isso, portanto, escrevo.

O projeto literário de Ruffato trabalha com os resíduos da história, os restos e a rasura da linguagem, dando relevo às microestórias e ao fragmento como principal elemento estético de suas narrativas. O autor aponta para a dimensão política e a importância social que a literatura ocupa intervindo em pequenas questões da realidade e contribuindo para a circulação de novos saberes, iluminando-as e dando visibilidade ao que é invisibilizado pelas estruturas de poder vigentes. Como aponta Ruffato:

o escritor tem responsabilidade social. O fato de escrever e o fato de ser lido faz com que você tenha um diálogo direto com as pessoas. E portanto, essa intervenção que é pessoal, ela tem essa responsabilidade de saber que de alguma maneira você está contribuindo para um questão política maior.<sup>68</sup>

Pode-se afirmar que o autor caracteriza-se por ser um operador de deslocamentos, pois, ao questionar as formas do romance burguês através da hibridização literária, como já foi mostrado, coloca em xeque os próprios fundamentos de gênero, apresentando novas formas que problematizam o romance, o que se faz necessário, segundo Ruffato, para retratar a realidade brasileira contemporânea. É dessa forma que o autor estabelece uma ponte de diálogo com os excluídos, com os sujeitos à margem, construindo espaços para que as suas vozes ecoem através de suas narrativas, ainda que de uma forma fragmentada e interrompida. H. Achugar, afirma que:

Encontrar el lugar del intelectual latino-americano hoy em día implica volver a encontrar la grieta, la hendidura, el interstício desde donde hablar. Discurso

---

<sup>68</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cDVijofLhm0>. >. Acesso em: 11 jun. 2013.

y poder, poder y discurso, exigen antes establecer desde dónde hablamos” e, por isso, “la tarea hoy es reubicarnos”. (ACHUGAR *apud* ALMEIDA, 2012, p. 14).<sup>69</sup>

Dar voz aos esquecidos da História, aos sobreviventes do capitalismo periférico, reconstruindo-lhes as biografias, tem sido a temática de suas obras. Como ressalta o autor em diversas entrevistas e depoimentos, a obra faz parte de uma experimentação de linguagens e de uma hibridização de gêneros (teatro, poesia, conto, jornalismo) com a intenção de descobrir a linguagem adequada para a construção do seu próximo projeto: a pentalogia *Inferno Provisório*.

Ruffato desafia as formas literárias vigentes propondo uma nova forma que dialoga com a realidade contemporânea brasileira e sua estética consiste na impureza literária, no questionamento do gênero “romance” construindo uma narrativa que fala a partir das bordas, desafiando e derrotando o silêncio imposto, para retomar a citação de Said supracitada. O escritor encontra na experimentação formal uma necessidade de expressão, um modo de dar forma a uma cidade pós-moderna que rompe com o ideal da cidade letrada exposto por Rama e explicita as suas contradições, a desordem e a violência como marcas expressivas da realidade brasileira dos grandes centros urbanos.

Seu projeto também pode ser aproximado à ideia de “partilha do sensível” e à “estética da política” de que nos fala J. Rancière (2009). Para o autor francês, a estética da política consiste em transformar aqueles que “não fazem parte” da comunidade por serem “invisíveis” em sujeitos capazes de pronunciar, de lançar a sua voz sobre questões comuns. (cf. RANCIÈRE, 2009). E mais ainda, acrescenta que a “estética da política” permite “introduzir em uma comunidade sujeitos e objetos novos, tornar visível aquilo que não o era e tornar audíveis, como interlocutores, aqueles que eram percebidos somente como animais em algazarra” (RANCIÈRE *apud* MARQUES, 2011, p. 34 MARQUES 2011), promovendo uma desierarquização do discurso.

Para J. Rancière, a noção de “partilha do sensível” está ligada a uma “estética primeira”, que se define como um campo sensorial que contempla corpo e mundo e a relação dos indivíduos e seu estar no mundo. A arte, portanto, seria uma das esferas através da qual a estética atua como parte importante de manifestação política do

---

<sup>69</sup> Encontrar o lugar do intelectual latino-americano hoje em dia implica voltar a encontrar a brecha, a rachadura, o interstício a partir de onde falar. Discurso e poder, poder e discurso, exigem, antes, estabelecer o lugar de onde falamos, e por isso, “a tarefa hoje é reposicionarmo-nos”. (Tradução nossa).

sensível. Em sua concepção, política e arte têm origem comum, sendo a política essencialmente estética – ou seja, ela está fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística. Essa partilha se define como um sistema de evidências sensíveis que revelam a existência de um *comum*<sup>70</sup> partilhado e de partes exclusivas, realizando um recorte de tempos/espacos, do visível/invisível e da palavra/ruído, definindo “o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”. (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Dessa forma, o escritor reorganiza elementos sensíveis da sociedade e os coloca na cena literária operando, assim, uma “partilha do sensível” fazendo aparecer sujeitos que até então não eram considerados interlocutores, trazendo à experiência sensível vozes, corpos e testemunhos que eram invisíveis e alijados dos discursos vigentes. Logo, retira-os do:

submundo de ruídos obscuros e os inserem no mundo do sentido e da visibilidade, afirmando-se como sujeitos de razão e de discurso, capazes de contrapor razões e de construir suas ações como uma demonstração de que compartilham um mundo comum (RANCIÈRE *apud* MARQUES, 2011, p. 34)<sup>71</sup>.

Ao investir em microeventos, Ruffato insere na cena literária vidas de pessoas anônimas, estabelecendo um diálogo com a realidade brasileira da qual é contemporâneo, fazendo uso da arte para promover operações de partilha do sensível, pois, como ressalta J. Rancière, a arte constitui uma das formas de visibilidade, o que a torna política pelas operações que realiza. É desse modo que o autor opera uma desierarquização dos discursos, por meio de uma escolha formal que abandona a narrativa tradicional em prol dos microeventos do cotidiano. Suas escolhas temáticas e formais propõem a quebra da verossimilhança para criar os “efeitos de real” de que nos fala K. Schøllhammer (cf. 2007). Tais efeitos investem nos detalhes, nas rasuras do discurso, na inserção de índices referenciais que são anexados/colados aos textos, com o objetivo de a ele dar concretude. Na esteira de J. Rancière, os episódios de *eles eram muitos cavalos* “ganham corpo”, propondo uma reflexão da e sobre a realidade a partir de sua estetização, visto que, como afirma o autor: “o real precisar ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2009, p. 58). Através dessa ruptura com a verossimilhança e

---

<sup>70</sup> Grifos do autor.

<sup>71</sup>RANCIÈRE, J. *Aux bords du politique*. Paris : Gallimard, 2004.

com a narrativa tradicional, o escritor se aproxima do conceito de “revolução estética” de Rancière, isto é, aquela que dá relevo aos pequenos detalhes do cotidiano.

Na obra de Ruffato tudo fala: as labaredas, o asfalto irregular – como corpo físico da cidade –, mas também os espaços de trânsito, o cão abandonado, a latinha de cerveja semivazia lançada sobre o estádio de futebol, os ratos que percorrem o interior do barraco e a diversidade de pessoas que habitam a cidade. As vozes narrativas são compostas por todos esses elementos heterogêneos: objetos, colagens de textos e indivíduos de diferentes classes sociais.

Tudo fala, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. (...) Não existem temas nobres ou vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo. (RANCIÈRE, 2009, pp.36 -37).<sup>72</sup>

O intelectual constitui subjetividades “em trânsito” na obra *eles eram muitos cavalos*, submetendo-se ao trânsito de informações da atualidade – dos veículos midiáticos e da abertura de novos espaços (ciberespaços) de discursos e de questionamentos –, ao mesmo tempo em que se encontra em uma posição frágil, diante da multiplicidade e heterogeneidade de informações que chegam à arena pública – a mídia. O uso da reciclagem da tradição e da inovação do fazer literário tornam-se exigências em uma atualidade saturada de informações – elementos presentes no projeto literário de Ruffato. Em trânsito, o escritor-intelectual lança seu olhar deslocado, irrequieto, desassossegado e desterritorializado sobre a cidade de São Paulo, trazendo à tona as contradições do mundo globalizado.

---

<sup>72</sup> RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed.34, 2009.

### 3.3 O lugar de trânsito do(s) narrador(es) em *eles eram muitos cavalos*

Após traçar alguns percursos do intelectual canônico e trazer algumas questões sobre a operação estética que nos proporciona Ruffato, pretende-se explorar a escolha narratológica apresentada em *eles eram muitos cavalos*. A dificuldade de se classificar o(s) narrador(es) advém do fato de que o texto opera um deslocamento da sua figura, para aproximar a questão narratológica da obra com o projeto estético de quebra com a estrutura clássica do romance burguês, assumindo a *flânerie* como estratégia narrativa.

A partir do conceito de polifonia cunhado por M. Bakhtin (1990), destacam-se algumas reflexões relevantes para se pensar a construção da figura narrativa da obra. Para o teórico russo, há que se fazer uma diferenciação entre autor/pessoa e autor/criador (função estético-formal da obra artística), que faz parte da composição do objeto artístico, da construção criativa do escritor e se torna o foco das reflexões de Bakhtin, pois apresenta a função de materializar uma relação axiológica com o herói e o seu mundo. N. Villaça (1996), ao retomar as ideias de M. Bakhtin, frisa que não se trata de focar no sujeito do texto, mas nas subjetividades que ele apresenta, portanto, intenta-se, ao se referir ao autor de *eles eram muitos cavalos*, utilizar o conceito de autor/criador para que se possa destacar o acabamento estético que Ruffato opera nas narrativas da obra.

Como sublinha M. Bakhtin, o autor do que ele chama de romance polifônico possui uma voz refratada que direciona múltiplas outras vozes, e, dessa forma, transita pela heteroglossia, carregando falas sociais diferenciadas, orientando o olhar do leitor no trânsito dessas vozes, ao mesmo tempo em que permanece fora delas, dando unidade ao todo artístico. A polifonia do discurso caracteriza-se pela inconclusibilidade da narrativa e pela postura do autor que se posiciona como um regente das vozes que cria, deixando-as se manifestarem de forma autônoma.

Ao se posicionarem com relação ao aspecto narratológico da obra, diversos autores afirmam que no texto de Ruffato não há a presença de uma voz narrativa que estabeleça o elo entre os episódios, mas sim a presença de pontos de vista (cf. SÁ, 2007) e de olhares que direcionam o foco do leitor. Alguns autores que se debruçaram sobre o texto assinalam que há uma ausência de um narrador tradicional (cf. OLIVEIRA, 2007) e outros apontam para a sua fragmentação em identidades várias, renunciando a uma

postura impositiva, e, assim, deixando de ser um narrador único e autônomo. (cf. WALTY, 2007).

M. Lajolo (2007) desvela que os narradores, a partir das décadas iniciais do século XX, foram abrindo mão de suas prerrogativas, acionando espaços para que o leitor passe a ter uma postura ativa, deixando ao seu critério o preenchimento de lacunas e o estabelecimento de nexos. Por sua vez, Cury (2007) explicita que o olhar do narrador em *eles eram muitos cavalos* pode ser caracterizado pela compaixão e simpatia pelo *outro*: um olhar que “vê-com” e, pode-se acrescentar, que “fala-com” esse outro, embaralhando e somando o seu discurso aos discursos das personagens que transitam pela obra. Como acrescenta a autora, a ética do ato de narrar não consiste em falar pelo outro ou no seu lugar, mas sim na criação de espaços “para a emergência de suas vozes” (2007, p. 113), operando um movimento de distanciamento e aproximação que permite perceber e sentir o outro, mesmo sabendo não ser esse outro.

Muitas discussões feitas acerca da escolha narratológica da obra apontam para a quebra da figura do narrador poderoso e detentor de um discurso autêntico em prol de uma narração descontínua, que expõe a dificuldade de se narrar o espaço público em ruínas e a experiência alheia.

Nos estudos sobre o narrador, W. Benjamin (1985) constata o fim da narrativa tradicional e indica um novo tipo de narração que transmitiria “os cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2009, p.53), trazendo à cena um narrador humilde que à maneira do trapeiro se desloca à procura de novas formas de narrar e de olhar o objeto a ser narrado. Em seu artigo “Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin”, Lima e Magalhães (2010) retomam algumas reflexões do teórico acerca da impossibilidade de se narrar experiências coletivas nos tempos modernos, as quais foram substituídas pelas experiências de indivíduos isolados. De acordo com W. Benjamin, houve uma quebra das experiências de vivências coletivas (experiência autêntica) em prol das experiências individuais (experiência inautêntica), em consequência do empobrecimento da experiência vital do sujeito urbano. Tal fato deve-se à perda da centralidade do sujeito e do espaço, à perda de uma referencialidade do indivíduo culminando na desarmonia e na confusão do espaço citadino (Babel contemporânea) e no desorientamento do sujeito urbano, o que encontra expressividade em muitos relatos de *eles eram muitos cavalos*.

J. Gagnebin (2009), ao retomar algumas reflexões de W. Benjamin acerca da experiência de narrar e do conceito de História, cita o aspecto humilde do narrador que se caracteriza pela figura secularizada do Justo (figura da mística judaica cuja marca mais expressiva é o anonimato) e pela figura do trapeiro (lumpesinato) que vagueia pelas ruas dos grandes centros urbanos recolhendo os seus cacos e detritos. Sublinha a autora:

esse narrador sucateiro [...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com o que a história oficial não sabe o que fazer. (GAGNEBIN, 2009, p. 54).

A ideia de narração na obra de Ruffato traz à cena literária a figura do trapeiro/sucateiro, que se desloca pela cidade recolhendo os pequenos feitos, dando-lhes relevo e importância. Mas também evoca a figura do Justo, que se importa em olhar o outro e dele aproximar-se.

Evocando a ideia do trapeiro, a figura narrativa foca nos elementos de sobra do discurso histórico (cf. GAGNEBIN, 2009), retratando:

aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. (GAGNEBIN, 2009, p. 54).

A figura do *chiffonier*<sup>73</sup>, como anota W. Benjamin, é a figura da miséria humana, mas também se torna a figura do artista contemporâneo, que sente a necessidade de trabalhar com o que é jogado fora, rejeitado e esquecido, montando suas “instalações”, seu “pequeno museu para o resto do mundo” (GAGNEBIN, 2009, p. 118). O poeta-trapeiro vai ao encontro do “lixo” que a sociedade produz para construir o seu assunto heroico. J. Gagnebin, citando o pensador alemão, afirma que: “aqui temos um homem – ele tem de recolher os restos de um dia da capital. Tudo o que a grande cidade jogou fora [...] tudo o que desprezou [...] ele o cataloga, ele o coleciona” (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 2009, p. 117).

---

<sup>73</sup> Trapeiro; sucateiro. (Tradução nossa).

O narrador-*flâneur* criado por Ruffato vai atrás dos rastros que a cidade produz, pois são eles que lhe interessa narrar, explicitando a impossibilidade de realizar tal ato devido à sua complexidade, e, como ele mesmo aponta, devido à sua inenarrabilidade.

A figura narrativa em Ruffato não narra a sua biografia ou as suas experiências, pois ela se interessa em enxergar o outro e narrar a experiência do olhar lançado sobre o outro. Em seus estudos acerca do narrador pós-moderno, S. Santiago (2002), ao se curvar sobre o narrador nos contos de Edilberto Coutinho, aponta duas hipóteses a respeito do que consiste a sua nova função: a primeira delas é a de que o novo tipo de narrador deseja extrair-se da ação narrada, aproximando-se da atitude de um repórter que descreve uma cena vista. Como aponta S. Santiago, “ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste” (2002, p. 39). A segunda hipótese direcionada a esse narrador é a de que ele transmite “sabedoria” através “da observação de uma vivência alheia” (SANTIAGO, 2002, p. 40), visto que ele confere autenticidade a uma experiência que não lhe pertence, mas que lhe afeta, permitindo-lhe lançar um olhar sensível sobre o que enxerga e convidar o leitor a partilhar do fato narrado. Nos termos de S. Santiago, “o narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem”. (2002, p. 40), e Ruffato utiliza os artifícios próprios à escrita, conferindo autenticidade aos seus relatos.

O narrador dos episódios de *eles eram muitos cavalos* é multivocal, retomando o termo de M. Bakhtin, e convive e interage com outras vozes sociais presentes nos relatos, confundindo suas palavras às das personagens.

Ao estabelecer um diálogo com o “Romanceiro da Inconfidência”, de C. Meireles, Ruffato resgata formas híbridas, a oralidade, a polifonia presente nos relatos da autora, bem como a valorização de vozes marginais na reconstrução da História. Os cavalos referidos pela escritora, testemunhos sem depoimento, tornam-se, na obra do escritor mineiro, a grande massa da população da cidade. O verbo “ser” usado no tempo imperfeito presente no título aponta para um passado (o passado representado pela autora, mas também para um presente efêmero que já se faz passado das narrativas de Ruffato). Através da primeira epígrafe do texto, o autor-criador reforça o desejo de representar o herói anônimo: “eles eram muitos cavalos, mas ninguém mais sabe os seus nomes, sua pelagem, sua origem”... (MEIRELES, 1975, p. 262), o que remonta à caracterização do narrador benjaminiano como a figura do Justo, visto que ele próprio não tem biografia e história porque prefere dar relevo às inúmeras histórias dos outros.

A segunda epígrafe retirada do Salmo 82 – “até quando julgareis injustamente, sustentando a causa dos ímpios?” – convoca o olhar do leitor para dentro dos relatos, convidando-o a compartilhar as histórias, reconhecer-se em algumas delas, mas também reconhecer-se como semelhante aos ímpios em seus preconceitos e insensibilidade.

Como afirma Antoine Compagnon em “O trabalho da citação” (2007), a epígrafe, citação por excelência, é um ícone que tem o privilégio de dar a entrada na enunciação, resumindo e inferindo a obra, e acrescenta que, “mas, antes de tudo, ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé [...] a epígrafe é uma extremidade, uma rampa, um trampolim” (COMPAGNON, 2007, p. 80). A citação, segundo esse autor, traz a descontinuidade e a heterogeneidade para o interior da obra, já que ela faz do espaço da criação um lugar de bricolagem e de agrupamento de elementos descontínuos (por meio dos recortes), indicando como uma das suas funções estéticas a contestação do autor, da propriedade literária e da escrita individual, em prol de um discurso coletivo e anônimo. (cf. COMPAGNON, 2007).

A evocação de textos dos outros (tanto nas epígrafes, quanto no título da obra e nas colagens) também contribui para a pluralidade de narradores que o texto apresenta. Cada relato possui um narrador específico: em alguns episódios ele se apresenta em primeira pessoa, em outros a narrativa é inteiramente impessoal, dando-nos a impressão de que a estamos percorrendo por meio do olhar de uma câmera (narrador-repórter). A descontinuidade entre os episódios da obra é marcada pela interrupção da fala dos narradores, que são atropelados por outras vozes narrativas, mudando o foco da cena.

Em **Vista Parcial da cidade**, a última fala que indica ser a da senhora que acabara de descer do ônibus na Avenida Rebouças: “a batata das minhas pernas dói minha cabeça dói e” (RUFFATO, 2001, p. 96) é interrompida pelo episódio sucessivo que relata a vida de um prefeito – identificado apenas pelo pronome pessoal “Ele” –, que não gosta que lhe olhem nos olhos. Os personagens ruffatianos são anônimos, independentemente da classe social a que pertencem, e todas as narrativas são inacabadas, dando a ideia de movimento e mobilidade. As vozes enunciativas aparecem e desaparecem para conferir espaço a outras vozes igualmente inacabadas e descontínuas.

No trecho a seguir percebe-se esse jogo de vozes. As frases destacadas em negrito são artifícios do narrador que procura direcionar o olhar do leitor, mas também com eles demarcar as diferentes vozes que se pronunciam:

um metro e setenta e dois centímetros, *está no certificado de alistamento militar*, calça e camisa Giorgio Armani [...] **mais neguim pra se foder** ela deve estar chegando, uma dessas estrelas que sobrevoam a estrada, a mulher, o patrão **compromisso inadiável em Brasília expliquei para** sim, claro, ele o trata como **filho que gostaria de ter tido** [...] sim, claro, o filho *um babaca* o cocainômano desfila seus esteróides 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 [...] **isso é arte** ela cheiro de incenso **maconha é natural** nua sob a bata indiana, restos de sêmen na superfície branca **isso é arte** **mais neguim pra se foder** amouou num canto *arrepêndida?* não passa de um *empregadinho* **sim, mas o pai me adora um profissional competente porque ganhou dinheiro pra ele na bolsa** [...] 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** ela desembarca ondo-gatwick um anel adquirido na portobello Road na palma da mão **é seu** *londres como estava?* (RUFFATO, 2001, p. 13).

Em **Na ponta do dedo (1)**, nos deparamos com uma lista de ofertas de emprego, em que o narrador brinca com o uso do negrito e da maiúscula, com ele evidenciando para o leitor que as ofertas de trabalho se dirigiriam para pessoa de baixa escolaridade:

LOCUTOR animador  
LUBRIFICADOR de automóveis  
LUBRIFICADOR industrial  
MAÇARIQUEIRO – (Ah!)  
**MAÇARIQUEIRO**  
– 1º grau até 8ª série incompleta,  
experiência de 24 meses, idade entre 28 e 50 anos  
**MAÇARIQUEIRO**  
– (soldador), escolaridade não  
exigida, experiência 12 meses, idade entre 25 e 45 anos  
(RUFFATO, 2001, p. 41).

Ressalte-se que o anúncio sutilmente marca a exclusão promovida pelo mundo do trabalho para pessoas mais velhas.

No episódio **Copa**, o leitor entra no interior de uma casa de classe média e percorre o universo de produtos que aí se encontram. Nesse episódio o narrador vê a cena como se estivesse por trás das lentes de uma câmera e enumera os objetos que encontra pelo caminho. A copa da casa é descrita pelo acúmulo de objetos diversos: desde a geladeira *Cônsul Contest 28* e outros eletrodomésticos e produtos de cozinha, às

fotografias de membros da família e a pilha de cedês e outras quinquilharias que ajudam a compor a estante de madeira de cor castanho-avermelhada. Ao final do relato, há uma colagem de lembrança de bodas de prata de um casal – Jacira e Haroldo – e a data de 7 de março de 1999, transcrita com uma fonte diferente, colocada entre bibelôs e cd’s. Nesse relato é perceptível a importância que se dá à nomeação de objetos de consumo, que se tornam personagens dessa narrativa. Cabe ao narrador deslocar-se no interior do espaço privado, cujos proprietários desconhecemos, mas que podemos imaginar se tratar de representantes da classe média.

Em **Chacina n° 41**, o leitor é levado a observar a cena a partir da visão do cão abandonado, “humanizado” pelo narrador, investindo-o de questionamentos sobre a violência sofrida pelo seu dono: “Por que fora agredido?” (RUFFATO, 2001, p. 28), ao mesmo tempo em que lhe confere adjetivos humanos tais como “paciente”, “concentrado” e “cauteloso”:

Caminhava, entreabrindo cortinas da noite à procura de seu dono, orelhas afiladas, todo prontidão, porque sabia da Vila Clara, várias vezes enxotado, pontapés, baldes de água quente [...] quando próximo ao salão onde os pés do povo forrozeiro levantam finas nuvens de cimento, avistou a cena intrigante: debaixo do poste, como que dormissem, três pessoas deitadas, quase amontoadas umas junto às outras. *Cauteloso, chegou mais perto, avaliou [...] Concentrado, buscava reconhecer os rostos*<sup>74</sup>, 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. (RUFFATO, 2001, pp. 28-29).

No episódio **Mãe**, já anteriormente comentado, os destaques em negrito e o sublinhado indicam a interferência da voz narrativa que deseja ressaltar um discurso, alertando a personagem sobre as dificuldades que encontrará (a repetição da palavra “cuidado” ao longo do texto), bem como as falas do neto se dirigindo a sua avó (“alá, vovó, alá as luzes de São”)

os cheiros, as chaminés, os cachorros, a catinga **cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado** [...] os mortos, os montes, as montanhas, os montes, as montanhas, os **E o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuuummmm)** [...] terra seca, urubus, umbus, urubus, as vargens, o verde, o cinza, as cinzas, e o cheiro de **cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado** [...] mundogrande, que não se acaba mais nunca, e Ô vovó, **já tamos quase** a bexiga estufada, dói a barriga, as costas, *Ai!*, as escadeiras, *Ui!* as pernas, *Ai! Ui!*, sem posição, **Alá, vovó, alá as luzes de São** o filho

---

<sup>74</sup> Grifo nosso.

esperando *Tantos anos!* ganhar a vida em Sampaúlo. (RUFFATO, 2001, pp. 16-17).

No relato **Assim**, percebe-se também o uso do negrito para se destacar as várias vozes que descrevem a cidade, a partir de uma vista privilegiada (do helicóptero): são representantes da elite que observam as ruínas do espaço público degradado e amontoado de indivíduos pertencentes às classes supérfluas (camelôs, homens-sanduíche, dentre outros).

são pequenos lagos azuis (ninhos de cegonha acomodados nas chaminés de piscina o notebook os dedos direitos ciscam o nó da **(nós dois, galeria vittorio emmanuele, milão, lembra?)** a barra cinza do horizonte (podre, o ar) vista de cima são Paulo até que não *é assim tão* – vai chegar um dia que não vamos mais poder sair de casa – mas já não vivemos em guetos? [...] – não sou insensível à questão social *irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens-sanduíche cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de* a mão os cabelos ralos percorre **(minha mãe punha luvas, chapéu, salto alto para passear no viaduto do chá, eu, menino, pequenininho mesmo, corria na)** (RUFFATO, 2001, pp.36-37).

A interferência do narrador se dá também por meio da adjetivação, o que confere um tom subjetivo aos relatos. No fragmento a seguir, a voz do narrador transita entre a primeira e a terceira pessoas. Percebe-se que, em determinados momentos, o discurso é guiado pela voz do narrador que observa a cena e imprime sua visão dos fatos, já em outros momentos a personagem da mãe do garoto toma a palavra:

é um **jesuscristinho**<sup>75</sup> ali assim deitado nem parece uma criança os longos cabelos louros cavanhaque antigos olhos castanhos [...] não quero me meter meu filho mas esse rapaz esse rapaz não é uma boa companhia pra você meu filho ah [...] e agora era ela quem se espantava ante um mundo cada vez mais estapafúrdio e queria engajar-se na luta pela preservação da natureza se associar ao greenpeace e naquele dia que chegou mais cedo tendinite o diagnóstico ele tomando banho o computador ligado entrou no quarto para recolher a roupa espalhada [...] meu deus por que que ele foi fazer isso meu deus por quê (RUFFATO, 2001, pp.18-19- 20).

Tal uso de recursos tipográficos é recorrente em sua obra, demarcando a atuação do narrador nos discursos das personagens que apresenta. Em alguns relatos que apresentam colagens virtuais (como por exemplo: episódio **66**, episódio 31 – **Fé**, episódio 36 – **Leia o Salmo 38**, dentre outros), e até mesmo no próprio título e nas

---

<sup>75</sup> Grifo nosso.

epígrafes, não se pode afirmar que exista a presença de um narrador específico, mas sim a de uma voz social que promove um deslocamento desses trechos do seu lugar de “origem” para um novo contexto, os quais são reciclados e ganham novas significações, sugerindo a presença de vários sujeitos do discurso.

Retomando A. Compagnon, pode-se afirmar que esses recortes apresentados pelo autor-criador colocam em cena o trabalho da citação, cujo objetivo é o de colocar em circulação um objeto, bem como o de incorporar ao texto um elemento externo à obra, que se liga a outro texto e a outro autor, promovendo o diálogo e a intertextualidade. Sobre o sujeito da citação, A. Compagnon afirma que: “quando cito, extraio, mutilo, desenraizo” (2007, p. 15), e é por meio dessa operação de deslocamento que a citação possibilita que o autor aponte uma de suas metáforas: a da costura, da montagem e do alinhavo.

Percebe-se a necessidade do autor-criador de estabelecer um jogo de aproximação e distanciamento das personagens dos relatos, ao mesmo tempo em que embaralha a sua voz às vozes dos outros, descentralizando o discurso, e também a linguagem, acolhendo diferentes falas e linguagens da língua literária e extraliterária.

A realidade dura da periferia é capturada pelo narrador por entre lêmdeas que “explodem nos pixains encipoados das crianças e ratazanas (que) procriam no estômago do barraco” (RUFFATO, 2001, p. 22); a presença da violência como marca expressiva do cotidiano das grandes cidades é capturada pelos sons fabricados pelo espaço urbano: “comecei a ouvir o maior tiroteio pensei em fugir mas ainda corria o risco de ter o carro roubado já pensou?” (RUFFATO, 2001, p. 24); o olhar lançado sobre minorias e excluídos que nos convoca para pensar acerca da visão carregada de estereótipo que se tem sobre determinados grupos é indicado em: “o bicho entusiasmou [...] aquilo era índio, índio mesmo, de verdade, portanto os troços de fora” (RUFFATO, 2001, p.31); o olhar que acompanha os passos da mulher, compartilhando com a personagem o seu desespero e a sua falta de amparo, captura o drama da mulher anônima que: “arrastou-se espantilha por becos e ruas e cerraram janelas e portas de seu barraco e em paraisópolis não apareceu mais nunca mais nunca nem uma nem outra” (RUFFATO, 2001, p. 71).

Diante das reflexões apresentadas, faz-se necessário perguntar: qual a voz que costura os relatos de *eles eram muitos cavalos*? Partindo-se de conceitos de M. Bakhtin, pode-se afirmar que a voz que predomina é uma voz social criada pelo autor-criador,

apropriada de forma refratada, possibilitando uma visão democrática da escrita literária. Aqui, vale retomar as reflexões de R. Piglia em seu texto *Memoria y Tradición*, onde ele afirma que: “todo es de todos, la palabra es colectiva y es anônima”<sup>76</sup> (PIGLIA, 1991, p. 60).

O olhar compartilhado e sensibilizado é marca expressiva da figura narratológica criada por Ruffato; um olhar que carrega rastros e fragmentos de memórias de personagens, mas se concentra no que o presente tem de mais imediato: a violência, o desamparo, a pobreza, a solidão, os deslocamentos do interior para a capital, as sensações e percepções dos habitantes da cidade de São Paulo embaralhadas umas às outras e a presença forte da religiosidade.

M. Augé (2001) assinala que o imediatismo do presente faz parte do paradigma do pós-moderno – a chamada ideologia do presente –, salientando que o tempo presente torna-se hegemônico e fruto da lenta maturação do passado, não permitindo a transparência de delineamentos de possíveis futuros. Segundo o antropólogo, a ideologia do presente reina na sociedade atual, o que paralisa o esforço de pensar o presente como história, já que ele “impõe-se como um fato consumado, opressor, cujo surgimento repentino escamoteia o passado e satura a imaginação do futuro”. (AUGÉ, 2011, p. 93).

O narrador encontra-se “em trânsito”: no trânsito entre prosa/poesia, entre o narrar/descrever, bem como entre a 1ª e a 3ª pessoas, deambulando pela heteroglossia e transitando entre gêneros promovendo a polifonia do texto. O(s) narrador(es) ruffatiano(s) situa(m)-se no “entre-lugar”, ou antes, ocupando múltiplos lugares de enunciação.

---

<sup>76</sup>“Tudo é de todos, a palavra é coletiva e também anônima. (Tradução nossa).

### 3.4 Sujeitos em trânsito: os anônimos e invisíveis da metrópole contemporânea

Sou um homem invisível. Não, não sou um fantasma como os que assombravam Edgar Allan Poe, nem um desses ectoplasmas de filme de Hollywood. Sou um homem de substância, de carne e osso, fibras e líquidos - talvez se possa até dizer que possuo uma mente. Sou invisível, compreendam, simplesmente porque as pessoas se recusam a me ver [...] Quem se aproxima de mim vê apenas o que me cerca, a si mesmo, ou os inventos de sua própria imaginação - na verdade, tudo e qualquer coisa, menos eu. Minha invisibilidade também não é, digamos, o resultado de algum incidente bioquímico da minha epiderme. A invisibilidade à qual me refiro ocorre em função da disposição peculiar dos olhos das pessoas com quem entro em contato. Tem a ver com a disposição de seus olhos *internos*, aqueles olhos com que elas enxergam a realidade através dos seus olhos físicos. (ELLISON, R. 1990, p. 7).

Como mencionado na introdução desta dissertação, o conceito de “trânsito” pode ser utilizado para se analisar a obra como um todo, partindo-se da ideia de que o trânsito remete tanto aos personagens, quanto aos múltiplos narradores, mas também à própria figura do escritor/intelectual e à hibridização de gêneros a que a obra se propõe. Nesta seção, no entanto, será privilegiado o conceito de “sujeitos em trânsito” para designar as variadas personagens das narrativas de *eles eram muitos cavalos*.

A epígrafe supracitada, retirada do livro “O homem invisível” (1990) de Ralph Ellison, é extraída do relato de um negro que viaja pelos estados sulistas dos Estados Unidos no início do século XX, deparando-se com uma sociedade que não o enxerga como uma pessoa devido à cor de sua pele, considerado, portanto, “invisível” perante o mundo controlado pelos brancos. Tal epígrafe foi escolhida por Alessandro Dal Lago (1999) para ilustrar um dos capítulos do seu livro *Non-persone: l'esclusione dei migranti in una società globale*<sup>77</sup> em que reflete sobre a condição vulnerável e precária do estrangeiro (seja ele regularizado ou não) em contexto europeu, como a categoria de indivíduos mais suscetível de ser tratada como “não-pessoa”. Segundo o autor, os estrangeiros (refere-se aos migrantes pobres) encontram-se no limbo, às margens da sociedade e excluídos da liberdade de circulação, sujeitos, portanto, a escorregarem na marginalidade e na invisibilidade. Tal condição assemelha-se à de muitos “sujeitos em trânsito” das narrativas de Ruffato, os quais são invisíveis perante a sociedade e também são tratados como “não-pessoas” da metrópole global. Entretanto, deve-se ressaltar que

---

<sup>77</sup> “Não-pessoa: a exclusão dos migrantes em uma sociedade global” (Tradução nossa).

a diferença entre os migrantes mencionados por Dal Lago e os marginalizados da obra ruffatiana encontra-se no fato de que os primeiros não possuem o estatuto de cidadãos, já as personagens de Ruffato são cidadãos segundo a letra da lei, ainda que, na prática, muitas delas não tenham este reconhecimento assegurado. Essa discussão será retomada adiante.

Por “não-pessoa” Dal Lago entende o ser humano dotado de uma pessoa cultural e social mas de quem vem subtraída a qualificação de pessoa. Desse modo, o indivíduo é reduzido a corpo puramente biológico, uma vez que não é visto pelos outros como um ser social. Tal conceito é utilizado pelo autor em oposição ao conceito de “pessoa”, que designa não apenas um ser humano vivente, mas, sobretudo, social, reconhecido e visto pelos demais e participante de uma rede de relações dentro de uma sociedade. O termo em inglês *nonperson* indica, segundo o dicionário *Webster* e segundo o que registra Dal Lago, “uma pessoa que normalmente por razões políticas ou ideológicas é privada de reconhecimento ou consideração<sup>78</sup>” (DAL LAGO, 1999, pp. 213-214).

A expressão *persona* comporta vários significados. Do latim, o vocábulo que provavelmente teria se originado da língua etrusca, denotava a máscara ritual que se vestia no curso de danças sacras. A princípio designava a pele de animal e, posteriormente, passou a designar uma máscara, e por fim, a representar o clã e o emblema de uma família. A *persona*, portanto, apresentava profundos significados de pertencimento: era a síntese de um nome sacro que definia a inclusão de um cidadão em uma família, e desta, por sua vez, em uma comunidade. Citando Marcel Mauss, Dal Lago afirma que o termo já passou por uma evolução dos significados modernos a partir do latino: de sujeito revestido de um status legítimo *persona* passou a designar o “eu” individual e a sua consciência. Já no contexto atual, a pessoa enquanto ser físico não remete a um homem, mas sim a uma entidade personificada de normas jurídicas que atribuem deveres e direitos ao indivíduo. Por conseguinte, ela não existe desvinculada das instituições sociais, e, conforme atribui o direito moderno: “não existe pessoa senão como ‘unidade de normas’ que definem direitos e deveres de um homem”<sup>79</sup>. (DAL LAGO, 1999, p. 216).

Dal Lago enfatiza que tratar um indivíduo em público como “não-pessoa” significa comportar-se com esse sujeito como se ele não existisse ou fosse invisível.

---

<sup>78</sup> Tradução nossa.

<sup>79</sup> Tradução nossa.

Destarte, cabe ao estrangeiro (apenas aos desfavorecidos), bem como ao sujeito desprovido de recursos econômicos (o pobre ou falido) – caracterizados pelo autor como *economically nonperson*<sup>80</sup> (aqueles que, nos termos de Z. Bauman (2009), seriam os desclassificados ou a classe supérflua acentuada pelo avanço da globalização), a condição de “não-pessoa”. Tal condição desprivilegiada de determinados indivíduos também é ressaltada por Arjun Appadurai (2006), que utiliza o termo *small numbers* para se referir aos grupos de desvalidos de uma sociedade. Como assinala Z. Bauman, “quem é supérfluo é-o para sempre e nunca mais” (BAUMAN, 2009, p. 79). O termo *underclass*, que surge nos Estados Unidos, designa os indivíduos que, por serem desclassificados, estão fora do sistema de classes, portanto, são considerados excluídos e sem utilidade.

Serão privilegiados nessa seção três conceitos que encontram expressividade na obra de Ruffato: a invisibilidade, a mobilidade urbana e o anonimato. Para que se possa desenvolver tais conceitos e associá-los à obra do escritor, é preciso apresentar brevemente alguns traços importantes que caracterizam o quadro atual da sociedade contemporânea. Para tal, será relevante recorrer a alguns teóricos que centralizam seus estudos na temática das mobilidades e nas transformações ocorridas nas últimas décadas nas esferas econômica e social.

A temática do anonimato privilegiada pelo escritor em sua obra constitui um projeto político, como já foi mencionado anteriormente. A capa do livro (1ª edição) apresenta um par de sapatos velhos, abandonados em meio à sujeira e ao esquecimento. Esses sapatos não possuem dono, história ou visibilidade: consistem em apenas um par de sapatos descartados – sem utilidade – tratados como entulho/lixo pela sociedade. Tal como os calçados da capa, muitos sujeitos que habitam e que atravessam a cidade ruffatiana são exibidos do mesmo modo: nos termos de Dal Lago, como “não-pessoa” (por serem desprovidos de recursos econômicos, por serem os fracassados do onipresente processo de globalização) ou as novas classes perigosas, termo referido por Z. Bauman ao citar Robert Castel<sup>81</sup>, que relembra a presença das classes perigosas no curso da História, semelhantemente às assim consideradas no início do século XXI.

---

<sup>80</sup> Não-pessoa do ponto de vista econômico.

<sup>81</sup> O autor faz referência à população excedentária que se encontrava temporariamente fora do mercado de trabalho, mas que ainda era considerada apta a se reintegrar à sociedade. Atualmente, os excedentários não são aptos à reintegração, estando, destarte, aprisionados à condição de marginalidade. CASTEL, R. *L'insécurité sociale: Qu'est-ce qu'être protégé?*, Paris, Éditions Du Seuil, 2003.

Tais sujeitos, muitas vezes, não se reterritorializam no local de chegada, submetendo-se a um processo de coisificação, sofrendo com a crise de identidade causada pela desestabilização do eixo centrado, unificado e nacional. Tal fato também está ligado ao espaço da metrópole, cuja população é enorme, o que causa no sujeito a sensação de ser apenas mais um em meio à multidão.

Recorre-se mais uma vez a Z. Bauman e ao adjetivo “líquido” de que o teórico faz uso em inúmeras de suas obras para traçar o diagnóstico da sociedade contemporânea, caracterizada como “fluida”, devido às transformações que vem sofrendo nas esferas pública e privada, nas relações humanas e no mundo do trabalho. A modernidade líquida é caracterizada pelo tempo instantâneo, pela realização imediata das coisas e pelos objetos descartáveis (incluindo os seres humanos), pelo enfraquecimento dos laços humanos e das comunidades. O fordismo, autoconsciência da sociedade moderna em sua fase pesada e volumosa, esfacela-se, abrindo espaço para o capitalismo pós-fordista, com seu mercado livre e transitório. Concomitantemente a esses aspectos citados, o trânsito de desprivilegiados acentua-se pelo mundo como consequência da intensificação da globalização, trazendo à tona alguns elementos que serão apresentados a seguir.

Na esteira de Z. Bauman, outro teórico que apresenta um diagnóstico do contexto atual a partir dos efeitos da globalização (frisando a sua faceta mais obscura) é A. Appadurai (2006). O autor enfatiza a transição da sociedade vertebral (representada pelas instituições tradicionais, tais como o Estado-nação) para a sociedade celular (capitalismo pós-fordista, grandes multinacionais) que passam a comandar o mundo financeiro e provocar mudanças no mercado de trabalho. Segundo o teórico indiano, a “globalização” apresenta-se como algo positivo apenas para as classes privilegiadas economicamente, significando, para os desvalidos do sistema, uma barreira à inclusão, acentuando a marginalização e o aumento do abismo entre as elites e os pobres. Dentre os aspectos negativos acentuados pela globalização, pode-se destacar a submissão do pobre à violência, como a venda de seu corpo para trabalhos sexuais, situação presente em algumas das narrativas ruffatianas.

Outro teórico que centraliza seus estudos na mobilidade urbana é Doug Saunders (2011) que aborda a temática do deslocamento de legiões de pessoas de lugares periféricos do globo (de países subdesenvolvidos, do campo e de outros lugares desprivilegiados economicamente) em busca de um futuro promissor nas grandes

metrópoles (as chamadas “*arrival cities*”<sup>82</sup>). As grandes cidades globais tornam-se, assim, imensos formigueiros humanos onde são acumulados o ouro e a sucata humana.

Segundo o autor, “the residents of arrival cities do not consider themselves “the poor” but rather successful urbanities who happen to be passing through a period of poverty, perhaps for a generation”<sup>83</sup>. Tal fenômeno é representado em episódios de *elas eram muitos cavalos*, como exemplo pode-se referir a narrativas como **Táxi, Rua, A caminho** e **Minuano**, cujos protagonistas deslocam-se rumo à cidade de São Paulo em busca de melhorias de sua condição de vida. O que se percebe na maioria dos episódios, contudo, é que esses migrantes não conseguem estabelecer-se bem financeira ou afetivamente na *arrival city*, muitas vezes encontram-se isolados em seus apartamentos (**Minuano**), ou conseguem apenas empregos de baixa qualificação (**Rua**).

Voltando a Z. Bauman e à metáfora da liquefação, pode-se afirmar que ela designa o desprendimento do sujeito das instituições sociais e da noção de pertencimento a uma comunidade imaginada (cf. ANDERSON, 1983), o que resulta, entre outros aspectos, no desenvolvimento de uma série de patologias como, por exemplo, o isolamento, a solidão, o desamparo e a depressão. Composto, ainda, a ideia de liquidez, há a fragmentação do espaço e do sujeito e a acentuação dos movimentos migratórios que acabam por acarretar um forte sentimento de desterritorialização nos indivíduos, como já se disse mais acima. Em uma sociedade líquida, as relações entre os indivíduos e entre eles e o seu exterior são também líquidas e instantâneas e o declínio da nação como entidade cria um novo cenário sociocultural juntamente com o redimensionamento das instituições e a perda do peso dos órgãos locais e nacionais.

No mundo da modernidade leve, as pessoas que se locomovem e agem com maior rapidez, aproximando-se mais do instantâneo do movimento, são aquelas pessoas que detêm o poder. Já outros indivíduos veem-se impossibilitados de se moverem tão rápido e, por privações financeiras e outras razões, apresentam mobilidade limitada. A dominação, no contexto que nos expõe o sociólogo, consiste na nossa própria capacidade de escapar e de nos encontrarmos “em outro lugar, e no direito de decidir sobre a velocidade com que isso será feito”. (BAUMAN, 2001, p. 139). Tal condição é retratada em alguns episódios da obra que analisamos, nos quais as personagens com maior poder aquisitivo podem, com facilidade, viajar ao exterior a negócios (A

---

<sup>82</sup> “Cidades de chegada” (Tradução nossa).

<sup>83</sup> Os residentes das cidades globais não se consideram “o pobre”, mas urbanidades de sucesso às quais ocorre acontecer períodos de pobreza, talvez por uma geração. (Tradução nossa).

**caminho**) ou a passeio para conhecer a terra de origem de seus antepassados (**Onde estávamos há cem anos?**), enquanto outras (**O que quer uma mulher**) se queixam da falta de ousadia e coragem do marido e da precária situação financeira que os priva de realizar uma possível viagem, queixando-se também da realidade social em que a família está inserida e que a sufoca em um bairro periférico da cidade.

Outro conceito pontuado por Z. Bauman (2008) e também por N. Canclini (2006) é a transformação da sociedade de produção em sociedade de consumo. Na sociedade de consumo, os indivíduos, para que se tornem cidadãos, precisam, antes de tudo, transformarem-se em consumidores, o que confere ao consumismo o papel-chave da sociedade atual. Como afirma N. Canclini, na sociedade de consumidores o indivíduo torna-se primeiro uma mercadoria para depois tornar-se um sujeito e com tal análise concorda o sociólogo polonês: “os membros da sociedade de consumidores são eles próprios mercadorias de consumo, e é a qualidade de ser uma mercadoria de consumo que os torna membros dessa sociedade” (BAUMAN, 2008, p. 76).

Diante da atual conjuntura, os desclassificados (mendigos, sem-teto e outros desvalidos) tornam-se indivíduos sem valor no mercado – consumidores falhos –, pois fracassaram em obter o status de mercadoria autêntica, já que consumir “significa investir na filiação social de si próprio, o que, numa sociedade de consumidores, traduz-se em ‘vendabilidade’” (BAUMAN, 2008, p. 75).

N. Canclini também reforça a ideia de que, em uma sociedade de consumidores, mudanças na maneira de se consumir modificam as possibilidades de se exercer a cidadania. Devido à degradação das organizações tradicionais e à descrença nas instituições (a política, o Estado, a escola etc.), a atividade do consumo e os meios de comunicação (a televisão, principalmente) ditam a participação dos sujeitos como cidadãos. E, dessa forma, também a noção de identidade (que em contexto pós-moderno encontra-se deslocada e instabilizada) depende das formas de consumo para ser configurada. Afirma o autor: “vamos nos afastando da época em que as identidades se definiam por essências a-históricas: atualmente configuram-se no consumo, dependem daquilo que possuem, ou daquilo que se pode chegar a possuir” (CANCLINI, 2006, p. 39). O indivíduo, portanto, posiciona-se social e culturalmente por indicadores econômicos. Muitos dos indivíduos ruffatianos moldam as suas identidades e subjetividades a partir daquilo que conseguem possuir (objetos de marca, da moda etc.,

e que os identificam como pertencentes a determinado grupo ou a um segmento da sociedade).

Sobre essa questão, Stuart Hall (2000) ressalta a dependência da identidade em relação a algo externo a ela como condição de sua existência; portanto, ela se caracteriza como relacional, marcada pela diferença e sustentada por símbolos. Já na pós-modernidade, com o surgimento dos “consumidores globais” e a transnacionalização da economia e do mercado, as identidades não são mais vinculadas a uma nação ou território, mas encontram-se livres, em “trânsito”.

Ao expor as três concepções de identidade, S. Hall distingue os tipos de sujeitos que predominaram ao longo da História: primeiramente o sujeito do iluminismo (centrado, autônomo e unificado), posteriormente o sujeito sociológico (que surge pela complexidade da vida urbana e da sua interação e diálogo com a sociedade e com as culturas sociais) e, por fim, o sujeito pós-moderno (marcado por processos de identificação, e não por uma identidade única e estável, mas sim por uma identificação que se caracteriza por ser provisória, variável e problemática<sup>84</sup>).

Segundo o autor, devido à multiplicação dos sistemas de significação cultural e à perda da tradição, a identidade “torna-se uma ‘celebração móvel’: formulada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas que nos rodeiam”. (HALL, 2011, p. 13). As identidades são mediadas pelo mercado global de estilos/lugares e imagens da mídia, desvinculadas do tempo, da história e da tradição: flutuam livremente e são compradas no supermercado cultural globalizado. A identidade está vinculada aos objetos e imagens que se compram e se consomem: o indivíduo passa a ser o restaurante que frequenta, o livro que está presente em sua estante, a roupa com a qual se veste e assim por diante, como explicita o teórico. Diante desse quadro social e devido à perda das referências da modernidade, a lei do mercado ganha destaque e expressividade na pós-modernidade.

Voltando a N. Canclini e à ideia de que o exercício da cidadania é obtida através da capacidade de consumir do cidadão, o autor afirma que: “no momento em que estamos a ponto de sair do século XX as sociedades se reorganizam para fazer-nos consumidores do século XXI e, como cidadãos, levar-nos de volta para o século XVIII”

---

<sup>84</sup> N.Villaça (1996), ao falar sobre as novas subjetividades que estão apontando na literatura contemporânea, cita os vários tipos de representações do indivíduo que foram surgindo a partir do Renascimento, até os tempos pós-modernos, tais como o sujeito sublimado, o emancipado, o egoísta e o anônimo ou de massa. No caso da obra de Ruffato, privilegia-se o último tipo.

(CANCLINI, 2006, p. 53). Os processos de identificação, como ícones e adereços que nos enfeitam servem ao propósito de comunicar quem se é: tatuagens, *body piercings*, gostos musicais, cortes e cores de cabelo, dentre outros, fazem parte do jogo livremente escolhido da apresentação teatral de si próprio. Sobre isso, Z. Bauman (2011) acrescenta que:

‘a apresentação do self’ na vida urbana é, em primeiro lugar, e talvez exclusivamente, a apresentação de superfícies – a visualidade de apresentação é abandonada com a expectativa da totalidade. Os prazeres táteis potenciais é que são colocados em exposição, tendo em conta sua presença dominante e invasiva – são tornados *visualmente* salientes. (BAUMAN, 2011, p. 184).

Alguns trechos do livro de Ruffato exemplificam bem essa análise feita por Canclini e por Hall. Em **Na ponta do dedo (3)**, a apresentação do “self” sustenta-se a partir do físico/da superfície, como em: “ARLETE LOURA – fogosa, seios fartos, rainha no anal e na espanhola” (RUFFATO, 2001, p. 137).

Em **Gaavá**<sup>85</sup> (*Orgulho*) a adolescente, vocalista de uma banda de rock, é descrita, detalhadamente, pelo seu aspecto físico e pelo *nickname* “Fanny”. No trecho a seguir, a personagem apresenta a sua identidade remodelada de acordo com os adereços que expõe:

Agora, é ruiva. Mas já os teve roxo, laranja, vermelho e houve mesmo momentos em que difícil distinguir os fios matizados de seus cabelos. No entanto, bela, como sempre. Uma tatuagem, um desenho *tribal*, enfeita as costas, quase na altura do cóccix. A narina direita ostenta um discretíssimo piercing, uma minúscula gota brilhante, exacerbando o perfeito nariz. Fanny, seu nome. Ar de madona adolescente – a safada inocência... a angelical devassidão... – voz e cérebro da garage band The Naked Snake, o nome, sugestão do pai, Bernardo, engenheiro calculista, beatlemaníaco (membro do fã-clubê Revolution), leitor voraz da “sublime tradição” da literatura judaico-americana. (RUFFATO, 2001, p. 91-92).

As personagens ruffatianas veem suas identidades reduzidas e vinculadas ao consumo e à sua imagem pessoal, tal como em: “o segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto abordou discretamente o negro franzino,

---

<sup>85</sup> *Gaavá*, em hebraico, significa orgulho. O título escolhido pelo autor remete ao orgulho do pai que incentiva o desejo da filha adolescente em se tornar uma artista profissional, e alude também ao gosto do pai pela literatura judaico-americana.

ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto” (RUFFATO, 2001, p. 54). Em algumas situações, como nos episódios **Na ponta do dedo (3)**, as personagens se apresentam como meros objetos sexuais – imagens prontas para serem vendidas por meio dos anúncios de sexo: “BABALU 19 anos – Loira, olhos verdes, liberada, completa, anal, oral, vaginal, sessenta e nove, ativa, passiva”. (RUFFATO, 2001, p. 137); “COWBOY E BOB – 23 anos, nível superior, 1,75m/1,83m, altos, ruivo/moreno, só elas”. (RUFFATO, 2001, p.137).

Como já citado anteriormente por Z. Bauman, um dos traços distintivos da convivência nas grandes cidades se dá por meio dos prazeres tácteis (de natureza sexual), com a proliferação de sites de relacionamento ou anúncios de jornais que divulgam catálogos de produtos com marcas selecionadas para a escolha do cliente (altura, tipo de corpo, origem étnica, dentre outros), facultando ao consumidor a escolha do melhor produto que será utilizado para o sexo instantâneo. Semelhantemente a um catálogo de vendas que expõe mercadorias, deixando claro que seres humanos assim mercadorizados são, na verdade, “menos pessoas ou personalidades cujas qualidades não repetíveis estão todas contidas em nossa singularidade ou peculiaridade, mas uma coleção desordenada de atributos vendáveis ou difíceis de vender” (BAUMAN, 2010, p. 34).

Percebe-se, portanto, a desintegração do ser humano em mero objeto sexual, bem como a coisificação do mesmo. Aumenta, por exemplo, o número de indivíduos que utilizam a *Internet* como instrumento para conseguir uma “relação fácil” e sem compromisso, como em **Via Internet**, onde o protagonista relata a seu amigo as aventuras sexuais que consegue através dos sites de bate-papo:

No chat, eu faço o primeiro contato, me apresento, ali a gente já sabe se somos ou não, digamos assim, almas gêmeas [...] é um jogo danado, meu irmão, fascinante, melhor que todos os outros games do mundo, porque o prêmio, se você consegue chegar no final, é uma mulher na sua cama... louca pra fazer tudo o que você quiser... tudo! (RUFFATO, 2001, p. 116).

Do mesmo modo em que aumenta o número das relações “líquidas” (descompromissadas e fáceis de serem desfeitas), aumenta também o medo de estar só, e igualmente o número de pessoas sozinhas que encontram nos anúncios de jornais uma possibilidade de encontro com o “par perfeito”:

MORENA – bonita, meiga, delicada. Nível superior, amante das Artes, procura mulher com as mesmas características para curtir momentos de descontração, sem envolvimento [...] SOZINHO – Homem branco, 34 anos, 1,65m, 62kg, cabelos pretos, olhos castanhos, comerciante. Deseja se corresponder com moça branca, baixinha, carinhosa e sem vícios. (RUFFATO 2001, pp. 90-91).

Como aponta Z. Bauman, as “relações virtuais” parecem ter sido feitas sob medida para o cenário líquido da vida moderna, pois, diferentemente dos relacionamentos “reais”, a relação “virtual” é fácil de ser estabelecida e igualmente desconstruída e comparada às relações tradicionais (pesada e lenta), ela caracteriza-se por ser de fácil manuseio e uso (cf. BAUMAN, 2004.).

Outro traço que encontra expressividade nos episódios de *eles eram muitos cavalos* é a mobilidade que estimula a maioria das personagens da obra do escritor.

Sobre essa temática, vale recorrer a Michel Maffesoli (2001), que faz uma análise do nomadismo ao longo dos séculos até os tempos atuais, utilizando-se do conceito de “errância e nomadismo” como sinônimos para designar as diversas mobilidades e deslocamentos da sociedade da antiguidade à pós-modernidade. Segundo o autor, o nomadismo está inscrito na natureza humana, seja ele individual ou social, e o indivíduo pós-moderno está impregnado de errância. Em consonância com outros teóricos já mencionados, M. Maffesoli também aponta para alguns aspectos perceptíveis com o “fim” da modernidade, os quais contribuem para a exacerbação da “pulsão migratória” presente nos tempos atuais. Dentre tais aspectos destacam-se o fim das utopias políticas e das identificações através de um ideal de nação, o que dá lugar a “processos de identificação” no lugar de se apresentar uma identidade fixa e unificada.

No contexto pós-moderno, o autor faz uso do termo para remeter às mobilidades cotidianas (migrações diárias tanto do trabalho, quanto do consumo e as viagens com fins turísticos), mas também para reportar-se às mobilidades sociais ou deslocamentos maciços de populações impulsionadas à migração devido a disparidades econômicas, o que cria, segundo o autor, um desejo em aventurar-se em outro lugar. Outro ponto mencionado é o nomadismo sexual (o autor aponta para a volta do sexo errante), ou, em seus termos, a volta de uma “errância erótica”, facilitada pela Internet, que estimula a “compra” do sexo efêmero, bem como práticas como a troca de casais, o sexo grupal, e outras experiências, reduzindo a experiência sexual à mera mercadoria/negócio.

Na obra de Ruffato, como já mencionado anteriormente, a vida na metrópole é fortemente marcada pela promessa de prazeres táteis divulgada em anúncios de jornal e em sites da *Internet*, propiciadores de encontros efêmeros com estranhos. Um episódio que nos lembra essa “errância erótica” é **Tetrólogo**, que retrata o diálogo entre quatro pessoas interessadas em experimentar uma troca de casais para satisfazer uma fantasia sexual:

A – É... a... primeira vez?  
R – É...  
A – Bom, então... Hum... hum... Bom... Meu nome é Arnaldo, sou engenheiro, sócio de uma construtora... pequena... e... e essa é a Mônica... minha mulher.. [...]  
M – Eu sou... pediatra... Médica pediatra...  
R – Ah!, pediatra... Bom... Er... Pra gente... é meio... meio assim... constrangedor... E... bom... meu nome... Bom, meu nome é Rafael ... economista... professor universitário... e esta... esta é minha mulher... Ela é designer... [...]  
A – Bom, acho que já podemos nos considerar amigos, não é mesmo?  
N – É... é verdade...  
M – Vamos então... tratar ... de... negócios?  
(RUFFATO, 2001, p. 112-113).

Na cidade ruffatiana, o nomadismo concentra-se na classe de marginalizados que se vê forçada aos deslocamentos diários de trabalho (horas transcorridas no trânsito, uso de vários transportes públicos para se locomover na cidade), bem como nas migrações dentro do próprio país em busca de melhoria de sua condição de vida. Como aponta M. Maffesoli, tal classe de marginalizados, no século XIX era designada pelos franceses como *la bohème*, representada por grupos de vendedores de quinquilharias, vagabundos, mendigos, dentre outros. Utilizando as palavras do teórico, pode-se acrescentar que “o nomadismo da boemia do século XIX parece, por mais de um motivo, ter-se transformado em moeda corrente neste fim de século XX”. (MAFFESOLI, 2001, p. 61).

Tais deslocamentos são vistos nos episódios **Chegasse o cliente**: “dois operários batendo o cartão-de-ponto um vindo da ponte rasa ônibus-metrô-ônibus outro de Osasco dois-ônibus-trem-metrô” (RUFFATO, 2001, p. 50), e, também no episódio **Táxi**, que representa o relato, em primeira pessoa, do migrante nordestino. Aqui, vê-se a referência ao local de origem como um lugar triste, sem perspectivas (a que o nome,

Nossa Senhora das Dores, já faz alusão), ao passo que o lugar de chegada é visto como repleto de possibilidades.

desce do norte de pau-de-arara. Se o senhor soubesse o que era aquilo... Um caminhão velho, lonado, umas tábuas atravessadas na carroceria, servindo de assento, a matula no bernal, rapadura e farinha, dias e dias de viagem, meu deus do céu! Mas posso reclamar não. São Paulo, uma mãe para mim, Logo que cheguei arrumei serviço, fui trabalhar de faxineiro numa autopeças em Santo André. Depois fui subindo na vida [...] Eu cheguei a ter dinheiro. Mais de uma vez levei a patroa para conhecer meu chão, *Nossa Senhora das Dores, interior do Sergipe*<sup>86</sup>. (RUFFATO, 2001, p. 87).

Outro trecho no qual se pode observar uma alusão ao lugar de origem da personagem como um local sem perspectivas aparece descrito no episódio **A caminho**:

há seis anos escorria sua pálida magreza pelas poucas sombras das ruas tristes de *muriaé cidade triste*<sup>87</sup> há cinco anos vestia-se com as primeiras neves de fairfield ohio graças a uma bolsa do american fields ganha um concurso promovido pela loja do Rotary club de *muriaé cidade triste* há quatro anos arranhava suas incertezas no Citibank suas certezas no Citibank (RUFFATO, 2001, p. 13).

O trecho apresenta um deslocamento no tempo quando a personagem residia em sua cidade natal – a qual ele denomina “cidade triste” –, e as mudanças ocorridas em consequência de sua transferência para São Paulo para participar da movimentação do capitalismo líquido e das promessas de um futuro promissor. Como já apontado por Bauman, o capitalismo tardio (ou líquido) traz incertezas e instabilidades futuras, ao mesmo tempo em que exige do indivíduo uma maior mobilidade de se arriscar nos processos globalizantes e incertos do mundo financeiro.

A referência ao local de origem por meio de uma visão negativa está presente em outros episódios em que as personagens migrantes relatam a precariedade de suas vidas na metrópole. No episódio **ele**), o narrador descreve a rotina do deslocamento da personagem de casa para o trabalho, apertado entre outros passageiros do ônibus. No episódio, o indivíduo se vê sufocado pela rotina do trabalho, pelas contas a pagar. A memória da cidade natal é apenas uma parte doente de uma etapa de sua vida.

---

<sup>86</sup>Grifo nosso.

<sup>87</sup>Grifo nosso.

Levantar, esticar-se, homiziar-se na multidão da Avenida Faria Lima, andar, andar, entricheirar-se atrás da poltrona de um ônibus, Paulistânea, PI, um nome, uma sigla, borrando o RG, um nome, uma sigla, nada, lembrança nenhuma, da secura o pai o silêncio, *Piauí é meu corpo gripado*<sup>88</sup> (RUFFATO, 2001, p. 47).

Já no episódio *Newark Newark*, tem-se o relato de um sujeito prestes a emigrar para os Estados Unidos e a visão negativa do lugar de origem não se refere propriamente a um lugar específico, mas sim ao país de origem como um todo. No trecho está presente o mito que acompanha os processos migratórios:

Só então corajou-se entreabrindo os olhos, faíscas da favela enorme esparramada embaixo, Guarulhos, noturno ígneo São Paulo ao longe, ah, talvez se despedindo para sempre, talvez, provavelmente [...] um arrepio, a caminho definitivo para os Estados Unidos e nem a língua adivinhava! [...] Como chegar a Newark? [...] O Rick é mestre. Arrumado, em três meses de Nova York, o apê, superlegal; o salário, de chapeiro, imagine!, de chapeiro!, digno; e as sobras de tempo e grana despense estudando artes , à noite. No Brasil, o suor de oito, dez horas por dia consome-o o aluguel, a comida... Bem fez o Rick. A coisa não andava, se mandou. Agora, em dólar, as pessoas respeitam ele [...] José Geraldo!, deixe de veadagem!, choramingar por esse paiseco de merda?, povinho conformado, elite sacana, corrupção, politicalha, bandalheira, filhadaputice, corneagem, putaria... Ah, não!, chega!, seja o que deus quiser... (RUFFATO, 2001, pp.120-121).

*Newark* é a cidade que historicamente recebeu uma leva grande de imigrantes brasileiros. A personagem para lá se desloca incentivado pela experiência do amigo Rick, que já se encontra estabelecido no exterior. O imigrante, dentro do avião, sente-se ainda inseguro com a aventura. Quando, porém, percebe o que está deixando para trás (os restos da favela, o noturno ígneo, a corrupção, a politicalha), passa a acreditar que esse seja o melhor caminho a ser tomado.

Por outro lado, em **Minuano**, o lugar de origem é portador de felicidade e diz respeito à união da família (também constitui a fonte à qual a personagem recorre para dar sentido à vida), enquanto a metrópole representa um lugar de isolamento e solidão. O relato, em terceira-pessoa, expõe fragmentos da memória da vida no interior de uma migrante proveniente da região sul do país (o próprio título faz alusão a essa memória, visto que “Minuano” é como é denominado o vento de origem polar característico dos Estados do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina). Pode-se dizer que esse vento sopra

---

<sup>88</sup>Grifo nosso.

resquícios da memória de infância da jovem, hipertrofiando a solidão e a tristeza do tempo presente.

A menina orgulhosa de suas tranças negras exibia seus olhos também azulíssimos pelos campos de soja e era feliz porque seu pai estava na roça com seus dois irmãos mais velhos e a safra deste ano ia ser boa ele dizia à noite quando se reuniam na cozinha em torno do fogão a lenha e da água para o chimarrão zunindo na chaleira [...] e era plena em sua felicidade a felicidade que temos aos sete anos e que ela agora com o som do microsystem ligado no último volume no décimo-terceiro andar de um edifício em cerqueira César jogada no chão quase bêbada desesperadamente reconhece mas meu deus como deixara escapar aquela felicidade em que momento da vida ela tinha se esfarelado em suas mãos (RUFFATO, 2001, p. 104).

Em *eles eram muitos cavalos*, os sujeitos e a própria cidade encontram-se em trânsito:

à esquerda, salpicam os degraus da Catedral desempregados, bêbados, mendigos, drogados, meninos cheirando cola, fumando crack, batedores de carteira, batedores de celular, batedores de cabeça, aposentados, velhacos” (RUFFATO, 2001, p. 57).

Muitos dos personagens ruffatianos são tratados apenas como objetos do cenário degradante da cidade, invisibilizados pelo sistema, comparados aos entulhos descartados pela sociedade:

a fumaça de carros e caminhões tachos de acarajés coxinhas quibes pastéis, vozes atropelam-se, amalgamam-se, aniquilam-se, em bancas revistas, jornais, livros usados, pulseiras brincos colares gargantilhas anéis, lã em gorros ponches blusas mantas xales, pontos de ônibus lotados, trombadinhas, engraxates, carrinhos de pipoca, doces caseiros, vagabundos, espalhados caídos arrastando-se bêbados mendigos drogados aleijados. (RUFFATO, 2001, p. 39).

Como se pode observar, o narrador descreve a paisagem urbana que está diante de seus olhos sem diferenciar os sujeitos marginalizados dos elementos que compõem a cidade (fumaça, vozes) e objetos de consumo (bancas, pulseiras etc.). Outro exemplo de coisificação do ser humano (o indivíduo como paisagem) está presente no texto a seguir:

meninos esfarrapados, imundos, escorrem água nos pára-brisas dos carros, limpam-no com um pequeno rodo, estendem as mãozinhas esmoleres, giletes escondidas entre os dedos, arranjos de estiletes em buquê de flores, cacos de vidro em mangas de camisa. Meninas esfarrapadas, imundas, carregam bebês

alugados esfarrapados, imundos, dependurados nas escadeiras, inocentes coxa à mostra, cabelos presos em sonhos vaporosos. Mocinhas vestidas de torcida-organizada-de-futebol-americano espalham folders de lançamentos mobiliários. Rapazes encorpados vestidos de jogador-de-time-de-basquete-americano exibem revólveres sob um outdoor *São Paulo – Miami Non Stop*, que encobre um pequeno prédio abandonado onde gatos e crianças remelentos dormem. (RUFFATO, 2001, p. 81).

Outra autora que enfatiza o tema das mobilidades urbanas na contemporaneidade (tomando a cidade de São Paulo como centro de suas pesquisas) é Vera da Silva Telles (2010). Utilizando-se de conceitos de Yves Grafmayer (1995), a autora afirma que a vida na metrópole é toda submetida à condição de mobilidade.

a vida urbana é toda ela colocada sob o signo da mobilidade: migrações, mobilidades residenciais, os deslocamentos diários impostos pela especialização dos espaços. Estes fatos de mobilidade são portadores de desestabilização de pertencimento e certezas. Mas são, ao mesmo tempo, os meios e os signos de adaptações mais ou menos bem sucedidas às exigências da condição cidadina. (GRAFMAYER *apud* TELLES, 2010, p. 83)<sup>89</sup>.

Em sua pesquisa sobre as mudanças sofridas pela cidade de São Paulo nas últimas décadas, especifica alguns fatores que afetam a sociedade e a economia do espaço urbano inserindo-a no trânsito da economia formal/informal, bem como nas fronteiras das práticas legais e ilegais de consumo. Para analisar a tessitura urbana, a autora cita quatro parâmetros fundamentais sobre os quais sua pesquisa se fundamenta: a mobilidade, o consumo, a globalização e, por fim, o trânsito entre comércio legal e ilegal. Segundo V. Telles, a cidade se remodela de acordo com esses quatro parâmetros, apresentando um novo quadro de mobilidades (não apenas referindo-se à legião de migrantes proveniente do interior do país, mas também às mobilidades provocadas pelas novas formas de trabalho). O fator “consumo”, como diz a autora, é responsável por um novo tipo de reordenação da vida urbana e pela expansão do mercado informal de bens de consumo, entre eles o trabalho autônomo, o contrabando e a pirataria chamados “trabalho sem forma”.

A metrópole oferece todos os ingredientes que alimentam o imaginário das chamadas “cidades globais”, “com seus artefatos sempre presentes e sempre iguais em todas as grandes metrópoles do planeta” (TELLES, 2010, p. 13). A vida social nas referidas cidades é também marcada por um universo crescente de ilegalidades que

---

<sup>89</sup> GRAFMAYER, Yves. *Sociologie Urbaine*. Paris: Éditions Nathan, 1995.

envolvem os trabalhos irregulares e as práticas ilícitas, como resultado da expansão urbana. Tais fatores resultam da dificuldade de se encontrar um emprego formal e regularizado, bem como ao aumento da pobreza, do desemprego e da precariedade urbana.

Na obra de Ruffato, algumas narrativas fazem referência a esse tipo de trabalho de que nos fala V. Telles, tais como no episódio **Negócio**, desde o título já marcando um tom irônico do narrador diante da falta de caráter do personagem a caminho do *McDonald's* com o filho aniversariante. No caminho, o celular do pai toca, causando-lhe desconforto, enquanto o narrador denuncia o tipo de “negócio” que o pai realiza para viver:

Como explicar que... não se orgulhava ... do seu... negócio... Não queria que passasse por “humilhações”, piada dos noturnos colegas, o sono pendurado na carteira, exaurido após a jornada de bovinos e suínos cortes no açougue; as mesmas pálpebras plúmbeas ainda nos corredores tortos da faculdade de direito, livros sacolejando dentro do ônibus. Tanto sacrifício, no final não desse uma guinada, teria encarnado mais um, como seus pais, que Deus os tenha, e como provavelmente seus filhos: zes-ninguém. Em portas de cadeias, “pessoas, contatos”. Pequenos serviços, favores, quase – um revólver numeração raspada para um cliente – galgaram intermediação de armas contrabandeadas, mãos, unhas bem tratadas, leem-se portos, aeroportos, pistas de pouso clandestinas, pontes, rios, estradas por onde borbulham pistolas Glock austríaca e Jericó israelense submetralhadoras Uzi israelense e FM argentina fuzis russos AR-15, M-16 (RUFFATO, 2001, p.62).

Já **Trabalho** refere-se à dificuldade de se encontrar um emprego regularizado, apesar dos diversos cursos de aperfeiçoamento frequentados pela personagem:

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 [...] a mulher dirige a perua escolar que o pai pôs pra rodar, clandestina, sim, fosse regularizar”, (RUFFATO, 2001 pp. 93-94).

Em **Política**, o narrador descreve as atividades do deputado para quem trabalha, fazendo menção aos encontros que este promove em um hotel, regados a sexo e drogas:

Aí deixo elas no hotel, o gerente já sabe, suíte presidencial, e me mando pra Vila Madalena, tem uma bicha lá que agencia rapazes, sempre gente diferente, aí três caras entram no carro e levo eles pro hotel também, nisso estou ligando do celular pro disque-cocaína, um serviço que tem um

motoboy que entrega o troço em mãos e discretamente (RUFFATO, 2001, p. 108).

A mobilidade, como se pode perceber, é uma marca expressiva da vida urbana na atualidade. Como já se evidenciou, traz consigo a desterritorialização do sujeito. Tal conceito é cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1991) e explorado por Ana Lucia Paranhos (2010). Os autores franceses, ao criarem o neologismo “desterritorialização”, partiram das noções de terra e território com uma ideia de totalidade e coletividade. Segundo os teóricos, a desterritorialização designa tudo aquilo que é desviado de determinado lugar e/ou função. A partir disso, as ciências humanas toma o conceito emprestado para designar as diversas mobilidades dos sujeitos na contemporaneidade e, como consequência delas, para reportar às questões identitárias que surgem a partir das posições assumidas pelo sujeito. (cf. PARANHOS, 2010).

A desterritorialização na obra de Ruffato vem acompanhada por um sentimento de desprendimento e dessubjetivação do sujeito em relação ao território. A metrópole é vista como um lugar de chegada para vários migrantes provenientes de outras regiões, os quais enxergam na cidade a possibilidade de participação no sistema global; no entanto, a cidade não os acolhe; antes, torna-os “não-sujeitos” solitários e desprovidos de laços sólidos tanto com relação ao território, quanto com relação a outros indivíduos. Não há um sentido de comunidade ou sentimento de pertencimento a uma nação nos episódios narrados por Ruffato. A nação, quando referida, é alvo de comentários negativos, que impulsionam e justificam a emigração.

Retomando N. Brissac (2004), pode-se destacar que a cidade moderna, e nesse caso a pós-moderna, é marcada pelas incessantes transformações das construções urbanas que se caracterizam por serem cotidianas e transitórias, logo, estão sempre em devir, o que lhes confere a condição de ruína, metaforizando a mobilidade da própria cidade, que se transforma rapidamente ao demolir velhas construções para que outras sejam construídas.

Outra personagem do mesmo episódio aponta para a legião de migrantes que a cidade recebe, referindo-se a eles com uma conotação negativa: “*São imigrantes são baianos mineiros nordestinos gente desenraizada sem amor à cidade para eles tanto (você e seus quatrocentos anos! vão se)*” (RUFFATO, 2001, p. 37).

Os laços afetivos são empobrecidos ou quase ausentes. As personagens estão quase o tempo todo nos espaços de trânsito da cidade, dedicando pouco ou nenhum

tempo para o diálogo com o outro. Mesmo nas relações intrafamiliares, o diálogo é precário ou inexistente, como nos relatos **Era um garoto** e **A vida antes da morte**.

O episódio **Nós poderíamos ter sido grandes amigos** é narrado em primeira pessoa por um indivíduo que imagina como teria sido a sua vida caso tivesse cultivado uma amizade com seu vizinho, o que não pôde ser realizado devido ao sequestro-relâmpago, seguido de morte, do qual o vizinho foi vítima:

Mas nós não nos conhecíamos. Nos vimos algumas vezes no elevador de serviço, a caminho da garagem do prédio, uma ou outra vez na piscina, ele lendo a Veja, eu nadando com a Joana e o Afonsinho. (RUFFATO, 2001, p. 46).

O trecho citado aponta para outro elemento que encontra expressividade nas narrativas ruffatianas: o indivíduo como um estranho/estrangeiro. Como visto acima, as relações entre os indivíduos da metrópole são frágeis, efêmeras e precárias, o que nos lembra a noção de “estrangeiro” desenvolvida por Julia Kristeva (1994). Segundo a autora, a definição do termo estrangeiro estende-se, na atualidade, a todas as esferas da sociedade, não designando apenas o sujeito que tem uma nacionalidade diferente da nossa, mas abarcando também todo indivíduo que não tem os nossos ideais, que não é do nosso partido e, portanto, toda e qualquer pessoa que apresenta qualquer diferença em relação a nós. Na sociedade atual, portanto, todos nós somos passíveis de sermos tratados como “estrangeiro” e somos impelidos a uma identificação casual com o outro. Conforme a autora:

estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo [...] o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença, e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (KRISTEVA, 1994, p. 9).

Tal enfoque dado ao termo “estrangeiro” na pós-modernidade liga-se à questão da hospitalidade a que se refere Jacques Derrida (2003). O teórico reflete sobre o conceito “hostipitalidade” reportando à relação de reciprocidade, mas também de hostilidade que há entre o eu (hospedeiro) e o outro (estrangeiro-hóspede). De acordo com J. Derrida, o termo latino *hostis* designa o poder de acolher e de se aproximar do

outro, criando uma relação de acolhimento que se efetiva por meio de um contrato (ela só acontece na prática por meio de uma “hospitalidade condicional”) e nunca como uma condição absoluta de hospitalidade. *Hostis* diz respeito tanto ao indivíduo que acolhe, como ao que é acolhido, mas também pode significar “inimigo”. Portanto, para que o estrangeiro possa ser hóspede ele deve obedecer a algumas leis contratuais de acolhimento (jurídicas, políticas, econômicas, por exemplo). A hospitalidade (ou “hostipitalidade”, para usar a expressão de Derrida) nunca se realiza gratuitamente.

A obra ruffatiana explicita a condição da “hostipitalidade” de que nos fala o filósofo francês, ao retratar o sentimento de repulsa e hostilidade em relação aos migrantes do interior do país. Os próprios desvalidos da metrópole são também tratados como estrangeiros, hostilizados pela sociedade que pretensamente os abriga. A alteridade – os migrantes (“gente desenraizada e sem amor à cidade”), o índio, o velho, o preto – evoca a barbárie culminando na sua exclusão social e conseqüentemente, na sua -invisibilidade.

Tal condição pode ser exemplificada com algumas narrativas de Ruffato. Em **Noite**, o encontro com uma garota que vende balas na rua, traz ao narrador uma sensação de estranheza e inutilidade frente à miséria humana e à paisagem degradante:

Caminho sob a marquise, mendigos bêbados acobertam-se em caixas de papelão, cachorros magros arrombam sacos de lixo [...] o bebê dormitando sob a banca, carros passam, o metrô fechado, ônibus vazios, um carro de polícia sirene disparada, cadê Marina? não vai passar nunca esse mal-estar, nunca essa sensação de inutilidade, Marina! Marina!, e sigo sussurrando respirando o hálito sufocante da gasolina. (RUFFATO, 2001, p. 126).

Em **Malabares**, o sujeito solitário compra um encontro com uma jovem adolescente para que lhe faça companhia em um evento e lhe trate como se ele fosse alguém importante em sua vida:

faz de conta que você é minha mulher, que você está apaixonada por mim, que eu sou a coisa mais importante da sua vida [...] passamos assim todo o jantar, como se fôssemos, sei lá, pai e filha, marido e mulher, mas nunca como se ele estivesse me pagando pra sair com ele. Na calçada, ele me perguntou onde eu queria ficar, eu me assustei, falei, você não vai querer, ia dizer, foder comigo? [...] então eu disse que queria ficar em casa, ele estranhou, em casa?, não quer sair?, se divertir com os amigos?, você é tão jovem, tão, tão linda, eu resmunguei, amigos? (RUFFATO, 2001, pp.122-123).

Solidão, desterritorialização, invisibilidade e mobilidade são elementos que unem as histórias de *eles eram muitos cavalos*. Tais histórias não se cruzam e seus personagens não sabem da existência uns dos outros, mas os relatos se assemelham e chegam a formar um conjunto, provisório embora, por meio dos elementos citados acima. Conforme Z. Bauman (2009, p. 33) “as cidades são lugares cheios de desconhecidos que convivem em estreita proximidade”. Essa proximidade, contudo, é apenas superficial, visto que os encontros são marcados pela pouca profundidade e pela efemeridade.

Diante dessa condição social a que são submetidos os personagens ruffatianos, todos são estranhos e, logo, também anônimos e invisíveis entre si (uns mais que os outros, como é o caso da população marginalizada das ruas).

Um dos episódios que mais explicita a condição de invisibilidade do sujeito está presente em **O evangelista**, no qual o personagem deambula aos redores da Praça da Sé direcionando as suas palavras de fé aos marginalizados e invisibilizados pela sociedade.

(um marco qualquer entre os vinte e os trinta anos), traja um terno azul-celeste, calça larga paletó comprido, camisa creme, gravata amarela, salpicada de minúsculos peixinhos coloridos, o olhar simples dos que carregam, nos bolsos, verdades, como balas. (RUFFATO, 2001, p. 56).

O pregador, que possui um passado ligado ao crime e às drogas, agora convertido à fé do Senhor, fala aos seus semelhantes:

lhe peço... imploro... olhe pelos irmãos que sobem ao último andar dos edifícios... por aqueles que sem esperança se refugiam na solidão... por aqueles que sem força escravizam-se nas drogas... por aqueles que desempregados sucumbem... à tentação... por aqueles que perderam tudo... por aqueles que nunca tiveram nada... por aqueles invisíveis porque anônimos. (RUFFATO, 2001, p. 59).

O seu discurso dirige-se aos invisíveis porque anônimos, e, portanto, são como os cavalos do título, os sapatos sujos da capa do livro ou como as epígrafes, convocando o leitor a se colocar na trama, como um *flâneur* das histórias. O evangelista, de certa maneira, se dirige também ao leitor, convocando-o a se sensibilizar com a condição do outro:

*Como falar a corações de pedra? [...] 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. [...] Senhor, eu sou fraco. Não me abandone, Senhor*<sup>90</sup>. (RUFFATO, 2001, p. 57).

O discurso do pregador volta-se igualmente aos outros anônimos presentes nas outras histórias da obra: “o velho contínuo”, “aquela mulher”, “o negro franzino”, “o índio” (marginalização étnica), “ele”, “ela”, os migrantes provenientes do Nordeste. Contudo, o anonimato presente nas histórias de Ruffato não pertence apenas aos menos favorecidos economicamente, mas, estende-se a toda a população da cidade: tanto à classe média quanto à elite privilegiada e indiferente.

I. Walty (2007), na análise que faz da obra do escritor, serve-se do termo “anônimo” que toma emprestado a Daniel Castillo-Durante (2004). Segundo esse autor, a etimologia da palavra, do latim *anonymus*, chega até nós por um empréstimo do grego (*nomos*), que significa tanto nome como lei. Já o *a*, prefixo privativo, reporta tanto à ausência de patrônimo quanto ao estatuto de fora-do-jogo. Citando o autor, I. Walty afirma que: “o anônimo escaparia assim ao emaranhado das filiações metendo-se ao abrigo da lei” (DURANTE *apud* WALTY, 2007, p. 58). Intenta com isso mostrar como a ausência de nomes (ou mesmo a referência a *nicknames* ou a utilização dos pronomes pessoais ele/ela) designa um movimento de resistência e luta pela sobrevivência dos habitantes no cotidiano das grandes metrópoles. Na cidade ruffatiana o anonimato é consequência tanto da coisificação do ser humano, quanto do sentimento de desterritorialização dos indivíduos, mas também é instrumento de proteção das personalidades que exercem certa função de prestígio e que estão circulando na mídia e que não podem declinar seus nomes por estarem envolvidos em esquemas de corrupção e de tráfico drogas.

Tal fato é explicitado em episódios como **O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos**, no qual o narrador se refere à personalidade política utilizando-se do pronome “ele”, para não se comprometer e não comprometer o patrão:

“Ele” sabe que nem todos votaram nele. E daí? [...] o prefeito era um sujeito legal que ia acabar com a roubalheira, ia fazer uma administração voltada pros mais carentes [...] “Ele” é desses sujeitos que gostam de tudo direito, preto no branco, “Então, amigos... Então, colegas: nada de fofquinhas pelos corredores! Ao trabalho! Ao trabalho!” Por isso é esquisito esse fálatório

---

<sup>90</sup> Grifos do autor.

todo, esse tititi, que “Ele” tem conta no exterior, que “Ele” comprou um apartamento triplex nos Jardins, que “Ele” é o chefe da quadrilha que roubava os cofres da prefeitura... Para mim, “Ele” é igual a todos os outros que passaram por aqui. O Taquinho, que é assim uma espécie de segurança, já esteve várias vezes perto-pertinho do prefeito e confirmou: é proibidíssimo olhar pros olhos dele. (RUFFATO, 2001, pp.96-97-98).

Não se pode declinar seu nome, porque, afinal, como assinala o narrador, “ele é igual a todos os outros” (RUFFATO, p. 98), “outros” aí substituindo “políticos”.

No episódio **Política**, também se faz referência a um deputado utilizando-se do pronome “ele”:

não posso declinar o nome dele, entende?, ele é muito conhecido, vira e mexe tem retrato dele no jornal, a cara dele aparece na televisão, ele é do interior, montado no dinheiro [...] ele manda eu pegar o carro na quinta-feira, o carro dele, o Pajero, não o oficial, da Assembléia, e eu vou numa casa em Moema, o endereço eu não dou, pode causar problema, mas é uma casa muito decente, não tem nem nome na fachada, quem passa por lá, do lado de fora, nem desconfia, aí eu ponho três mulheres pra dentro, das melhores, só universitária [...] o velho não é bobo, está com quase setenta, mas otário não é, uma vez levei até uma que era capa da revista Sexy [...] (RUFFATO, 2001, p. 107).

Também Cury (2007) faz referência às personagens ruffatianas como anônimas.

Segundo a autora, a obra apresenta:

uma cidade atravessada por seres anônimos, vulneráveis, submetidos à opressão e que desaparecem sem deixar rastros e com os quais ninguém se importa, sujeitos dispersos, movimentando-se num espaço público retraído, simultaneamente reprodutores da violência e suas maiores vítimas (CURY, 2007, p. 110).

A teórica recorre ao termo “anonimato” ao analisar a obra do escritor, valendo-se das reflexões de Frederic Jameson (1994). O crítico americano afirma que a literatura produzida em países de terceiro-mundo (principalmente as produções pós-II Guerra Mundial e pós-ditaduras), que escapam do paradigma autobiográfico e dos romances de infância <sup>91</sup>, distingue-se por narrativas coletivas e relativamente mais impessoais (o que ele denomina de anônimas). Sua hipótese é a de que a literatura tenha se afastado dessa tradição (referindo-se ao romance burguês), apresentando a ausência de dois aspectos: a

---

<sup>91</sup> Tais romances caracterizam-se pela ideia do sujeito centrado cuja identidade estabelece-se como pessoal, subjetiva e privada.

subjetividade e a temporalidade. Tal ausência dá lugar à despersonalização (retorno ao anonimato), por um lado, e substitui a temporalidade pela espacialidade, por outro. Ocorre igualmente um privilegiamento da oralidade, da encenação da vida diária, anônima, em detrimento da história de grandes homens e nomes, dos “heróis históricos mundiais” (JAMESON, 1994, p. 112).

F. Jameson faz uso do vocábulo “anonimato” para designar o sujeito descentrado (assim designado pelo pós-estruturalismo), utilizando-se do termo para referir-se à contra-autobiografia (ou obra testemunhal), atribuindo-lhe não uma perda do nome, mas sim a multiplicação dos nomes próprios. Conforme o autor:

O termo anonimato não significa aqui, assim, a perda da identidade pessoal, do nome próprio, e sim sua multiplicação [...], a associação de um indivíduo com uma pluralidade de outros nomes e indivíduos concretos” (JAMESON, 1994, p. 108).

Contudo, é importante frisar que o anonimato presente em *eles eram muitos cavalos* não remete a um sentido positivo, como o mencionado por F. Jameson, mas a um aspecto negativo da sociedade consumista resultado da reificação e da invisibilidade do ser humano.

As personagens ruffatianas são anônimas porque foram destituídas de suas histórias, de seus laços familiares e afetivos de sua cidadania (estão fora do sistema, fora da lei). O anonimato também diz respeito à pluralidade de sujeitos que passam pelas mesmas experiências (de abandono, de migração, de perda, entre outros); nesse caso, as histórias de *eles eram muitos cavalos* vão de encontro à obra autobiográfica, ao romance burguês, assemelhando-se à obra testemunhal, a que F. Jameson se refere.

Pretendeu-se aqui traçar alguns dos principais eixos que norteiam as narrativas de *eles eram muitos cavalos* – invisibilidade, mobilidade e anonimato, procurando analisar de que forma elas estão presentes na obra como um todo, mas também em episódios específicos, por meio de alguns exemplos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*As coisas que a literatura pode buscar e ensinar são poucas, mas insubstituíveis: a maneira de olhar o próximo e a si próprios, de relacionar fatos pessoais e fatos gerais, de atribuir valor a pequenas coisas ou a grandes, de considerar os próprios limites e vícios e os dos outros, de encontrar as proporções da vida e o lugar do amor nela, e sua força e seu ritmo, e o lugar da morte, o modo de pensar ou de não pensar nela; a literatura pode ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humor e muitas outras coisas assim necessárias e difíceis. O resto, que se vá aprender em algum outro lugar, da ciência, da história, da vida, como nós todos temos de ir aprender continuamente.*

Italo Calvino<sup>92</sup>

O mundo contemporâneo, como explicita W. Moser (2004), é fortemente marcado pela mobilidade, seja a mobilidade de pessoas (locomoção), ou a mobilidade a que se propõem as novas produções artísticas (midiamoção) por meio da recriação, reciclagem e pastiche, por exemplo, que se tornam operadores de leitura para se pensar as práticas culturais do mundo atual.

Um terceiro tipo de mobilidade a que se refere o teórico é o que ele denomina de “artemoção”, referindo-se à condição de transitoriedade a que se submete o objeto de arte, aludindo também à questão da recepção. Hoje os objetos de arte (e isso vale para todas as formas de conhecimento) respondem ao paradigma da mobilidade; portanto, a observação e a análise de determinado objeto e sua consequente transformação em um discurso epistemológico constitui um desafio, uma vez que ele se apresenta como algo em “puro movimento”.

Como assinala Luis Alberto Brandão (2013), o espaço torna-se um objeto de teorização e apresenta posição de destaque em correntes teóricas do século XX, tais como o Desconstrucionismo e os Estudos Culturais, apresentando múltiplas possibilidades de abordagem. Dentre as inúmeras abordagens, destacam-se o espaço como configuração do narrador (pontos de vista e lugar de enunciação), espaço como cenário de narrativas e espaço como espacialização da própria linguagem verbal (a palavra como espaço).

---

<sup>92</sup> CALVINO, 2003, p. 30.

No presente trabalho, optou-se por utilizar o paradigma da “mobilidade” como forma de deslocamento de indivíduos, utilizando-o como operador de leitura principal ao se analisar a obra, recortando também o “espaço urbano” como palco das tragédias pós-modernas. No entanto, tentou-se fazer uma breve abordagem de outras operações de mobilidade que também se encontram na obra ruffatiana, tais como a midiação – através da reciclagem e da hibridização do gênero literário, em um deslocamento incessante de recriação e apropriação. O espaço, aqui, é tomado como um viés de representação e reflexão sobre a sociedade atual, a qual se constitui em cenário e protagonista da obra.

Analisar um *corpus* literário que nos é contemporâneo e que pretende romper com a tradição (ainda que faça uso dela), propondo uma experimentação da linguagem que visa escapar de qualquer categorização já existente, constitui um desafio visto que é preciso estar consciente de que a obra analisada é, na verdade, um eterno *work in progress* e não nos permite tirar conclusões definitivas. O próprio escritor, em inúmeras entrevistas e depoimentos sobre *eles eram muitos cavalos*, explicita o seu caráter inacabado e de múltiplo sentido, deixando à instância da leitura a continuidade e a criação de sentidos para a obra.

A escolha da temática da mobilidade e do espaço urbano para a realização do presente trabalho deveu-se à importância que ele vem ganhando na literatura a partir do século XX, tornando-se uma relevante chave de leitura da sociedade e do indivíduo e sua relação com o espaço que o circunda na contemporaneidade, já que é no espaço das grandes metrópoles que o sujeito moderno (e pós-moderno) passa a ser representado de maneira exemplar. O típico cidadão pós-moderno é, portanto, o homem da multidão a que já fazia referência E. Poe (1840), e carrega consigo marcas de individualismo exacerbado, o que culmina no seu anonimato e na sua despersonalização enquanto indivíduo.

Procurou-se analisar a obra ruffatiana a partir da perspectiva antropológica, apoiando-se também em reflexões do campo da Geografia, dos Estudos Culturais e da Teoria da Literatura, intentando-se, assim, uma perspectiva multidisciplinar. Foram apresentados três principais fundamentos teóricos: o espaço urbano recortado por D. Massey (2008) e outros estudiosos, o conceito de *não-lugar* de M. Augé e o de *non-persone* de Dal Lago, e a partir dessas três linhas de leitura outros teóricos e conceitos foram sendo incorporados.

Termos como “nomadismo pós-moderno” (M. Maffesoli), anonimato (Castillo-Durante e F. Jameson), *flâneur* (W. Benjamin e outros teóricos) e vocábulos próprios da abordagem e do discurso dos culturalistas (“margem”, “entre-lugar”, “metrópole-periferia”, dentre outros) são também de grande importância na análise do texto sob o prisma da mobilidade.

Pretendeu-se também analisar a obra a partir de um viés performático da escrita ruffatiana, que lança mão de efeitos de simultaneidade e da escrita fragmentada. A partir desses recursos, intentou-se a construção da ideia de mosaico como característica forte da obra, apontada por muitos estudiosos, como recusa ao fluxo temporal que prevalece na linguagem verbal, trazendo um espaço urbano marcado pela ideia do inacabamento, do devir.

Através de reflexões teóricas multidisciplinares, visou-se refletir sobre a cidade contemporânea recortada na obra, como um espaço de acúmulo de dejetos e de proliferação de diferenças, espaço do medo, da desterritorialização e, sobretudo, da deambulação, os quais, em conjunto, marcam a(s) identidade(s) do espaço urbano de *eles eram muitos cavalos*.

Objetivou-se também apontar a escolha narratológica da obra de Ruffato como um operador de deslocamento, uma vez que a enunciação desdobra-se em uma profusão de “eus e tus” que se concatenam em uma cadeia enunciativa, deixando-se deslocar por diversas vozes.

Chegando ao fim da caminhada por essa obra tão movente quanto aberta a múltiplos sentidos e abordagens teóricas, retoma-se a capa do livro (o par de sapatos velhos abandonados ao chão), os quais aludem à mobilidade e ao anonimato que faz parte da temática de todas as narrativas de *eles eram muitos cavalos*. Aqueles calçados descartados pela sociedade e sujos de terra percorreram caminhos variados relatando-nos dores, dramas, aspirações e memórias descontínuas de uma gente anônima, transformada em memória coletiva na obra do autor. Memórias a contrapelo, para utilizar do termo de W. Benjamin, memórias que se deslocam em direção a histórias não oficiais, construindo saberes que apontam para o heterogêneo e também para o que é marginal e marginalizado.

Que valores pode oferecer a literatura no mundo atual? Qual o seu lugar no espaço público? O que a literatura pode fazer? Literatura para quê? Essas são perguntas colocadas por A. Compagnon (2009) em uma conferência no *Collège de France*, na

qual o teórico reflete sobre o espaço que a literatura apresenta na atualidade e sobre seu potencial e força de ação em uma sociedade midiática que pouco valor concede à leitura literária.

Como aponta o teórico, apesar de a literatura ter sofrido uma forte perda de influência e da função de consolidar uma moral comum (papel que exercia até o princípio do século XX), ela continua existindo como uma maneira de transmitir e preservar a experiência dos outros – dos anônimos que não têm a chance de contar as suas histórias e experiências, dos que estão distantes de nós no espaço e no tempo, dos que da gente se diferenciam por suas condições de vida. Portanto, ela torna visível e sensível o fato de que os outros podem ser bem diferentes e possuírem valores bem distantes dos nossos. Por outro lado, ela também nos faz enxergar que o outro também possui dramas, sofrimentos, desejos e situações semelhantes às nossas, o que faz com que construamos um olhar de compaixão e também compartilhemos sentimentos. A literatura pode nos trazer esse “olhar junto”, o “sentir junto”, e, ainda que minimamente, ela tem essa capacidade de ativar um novo tipo de olhar sobre o outro. Tais características e valores que a literatura pode oferecer à sociedade estão presentes na obra do escritor mineiro, na sua linguagem que aborda os detalhes, os dramas e as bordas da nossa sociedade tão desigual quanto heterogênea.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografia de Luiz Ruffato

- RUFFATO, Luiz. *O homem que tece*. Juiz de Fora: Roseta Publicações, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Cotidiano do medo*. Alfenas: Mandi, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Histórias de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.
- \_\_\_\_\_. *(os sobreviventes)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *As máscaras singulares*. São paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Os ases de Cataguases* (uma história dos primórdios do Modernismo). Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Come tanti Cavalli*. Trad. Patrizia di Malta. Milano: Bevivino Editore, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- \_\_\_\_\_. (org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Tant et tant de chevaux*. Trad. Jacques Thiériot. Paris: Editions Métailié, 2005.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Eles eram muitos cavalos*. Espinho: Quadrante, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- \_\_\_\_\_. *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Moderna, 2007.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Entre nós: contos sobre homossexualidade*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O livro das impossibilidades*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Até aqui, tudo bem!* (como e por que sou romancista – versão século 21). In: Izabel Margato, Renato Cordeiro Gomes (org), *Espécies de Espaço: Territorialidades, literatura, mídia*. Ed.UFMG, Belo Horizonte, 2008.

\_\_\_\_\_. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. (org.) *Questão de pele*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

\_\_\_\_\_. *Ellos eran muchos caballos*. Trad. Mario Cámara. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

\_\_\_\_\_. *Estive em Lisboa e lembrei-me de ti*. Lisboa: Quetzal, 2010.

\_\_\_\_\_. *Sono stato a Lisbona e ho pensato a te*. Roma: Nuova Frontiera, 2010.

\_\_\_\_\_. *Da impossibilidade de narrar*. Discurso apresentado no 4º Assises internacionais do roman, Lyon, França, 24-30 maio 2010. Disponível em: < <http://www.conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2010/05/da-impossibilidade-de-narrar.pdf> > Acesso em: 21 jun. 2013.

\_\_\_\_\_. *Es waren viele Pferde* [Eles eram muitos cavalos]. Trad. Michel Kegler. Berlim/Hamburg: Assoziation A, 2012.

\_\_\_\_\_. (org.) *Sabe com quem está falando?* – Contos sobre corrupção e poder. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2012.

## **Bibliografia Geral**

ACHUGAR, Hugo. “Culpas e memórias nas modernidades locais: divagações a respeito de “o flâneur” de Walter Benjamin”. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo Martiniano (org). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

AGAMBEN, Giorgio *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALENCAR, José de. “Como e porque sou romancista”. In: ALENCAR, José de. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965, v.1.

ALMEIDA, Sandra Goulart. “Intelectuais cosmopolitas: mulheres, migrações e espaço público”. In: CURY, Maria Zilda Ferreira; WALTY, Ivete. (orgs). *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusion del nacionalismo*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1993.

APPADURAI, Arjun. *Fear of small numbers*. New York: Duke University Press, 2006.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 6 ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

\_\_\_\_\_. *O sentido dos outros: atualidade da antropologia*. Trad. Francisco Manoel da Rocha Filho. Petrópolis, Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Por uma antropologia da mobilidade*. Tradução: Rachel Rocha de A. Barros; Bruno Cesar Cavalcanti. São Paulo: Unesp, 2010.

\_\_\_\_\_. *Para onde foi o futuro?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.

BARATA, Mariana Moreira Fernandes. *A representação do intelectual em Um quarto de léguas em quadro, de Luiz Antônio de Assis Brasil*. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

BARTHES, Roland. 1987. *A aventura semiológica*. Trad. Maria de Stª Cruz. Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_. “Literatura e descontínuo”. Trad. Leyla Perrone-Moisés. In: *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BAUMAN, Z. *A vida fragmentada – Ensaio sobre a Moral Pós-Moderna*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.

\_\_\_\_\_. *Confiança e medo na cidade*. Trad. Miguel Serras Pereira. Porto: Relógio D'Água, 2006.

\_\_\_\_\_. *44 Cartas do mundo líquido moderno*. Trad. Vera Pereira. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2011.

\_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BEIGUI, A. “Performance da escrita”. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v.21, n.1, jan-abr. 2011.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. O Flâneur. In: “Obras escolhidas III”. 3ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter; BOLLE, Willi (org.). *Passagens*. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BOLLE, Willi. *Fisionomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BORDINI, Henrique Sagebin; BERND, Zilá. “Flânerie”. In: BERND, Zilá (org) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literaris, 2010.

BRAGA, Samantha. Simões. “O zapeur e a cidade: Uma leitura do romance eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato”. In: Abralic, 2005, Rio de Janeiro. *Sentidos dos lugares: o local, o regional, o nacional, o inter-nacional, o globalizado*, 2005.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Ed. Univ. Argos, 2002.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CABRAL, Otávio. “Em nome do Pai do Filho e do Espírito Santo: uma tragédia marginal”. In: VECCHI, Roberto; AGRÓ-FINAZZI, Ettore; AMOROSO, Maria Betânia (orgs). *Travessias do Pós-Trágico: os dilemas de uma leitura do Brasil*. São Paulo, Unimarco, 2006.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. “Il midollo del Leone”. Trad. J. P. Manganaro. In: \_\_\_\_\_. *Défis aux labyrinthes*. Paris: Seuil, 2003.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Trad. Maurício Santana. 6 ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

\_\_\_\_\_. *Imaginários urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1977.

CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CASTILLO-DURANTE, Daniel. *Les dépouilles de l'alterité*. Montréal: XYZ éditeur, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. 1a reimp. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Literatura para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. *O intelectual e o espaço público*. Revista da ANPOLL, Belo Horizonte, v. 26, p. 221-232, 2009.

CRESSWEL, Tim. *Place: a short introduction*. Maldren, MA: Blackwell Publishing, 2004.

\_\_\_\_\_. *On the move: mobility in the modern Western world*. New York: Routledge, 2006.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Novas geografias narrativas*. Letras de hoje. Curso de Pós-graduação em Letras. Porto Alegre: EDIPUCRS. v. 42, n.4., 2008.

\_\_\_\_\_. “Ética e simpatia”: o olhar do narrador em contos de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.

\_\_\_\_\_. “A palavra que falta”. In: EYBEN, Piero (org). *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. Editora Horizonte, 2013.

DAL LAGO, Alessandro. *Non-Persone: L'esclusione dei migranti in una società globale*. Milano: Feltrinelli, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Trad. Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ELLISON, R. *homem invisível*. Trad.: Márcia Serra. São Paulo: Marco Zero, 1990.

- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Comunicação. Espaço. Cultura*. São Paulo, Annablume, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres*. Dits et écrits (1954-1988). Paris: Gallimard, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- GOLDBERG, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GONZÁLES, Elena Palmero. “Deslocamento/desplacamento”. In: BERND, Zilá (org) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literaris, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- HABERMAS, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa; Rodnei Nascimento. Martins Fontes, São Paulo, 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4. ed. Trad. LOURO, Guacira Lopes; SILVA, Tomaz Tadeu da Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- HARVEY, David. *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. Oxford: Cambridge, Mass: Blackwell, 1989.
- JAMESON, Frederic. “Sobre a substituição de importações literárias e culturais no Terceiro Mundo: o caso da obra testemunhal”. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (Org). *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Trad. Vinicius Dantas. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo nº12, jun.85.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEAL, J. *Escrita performática latino-americana contemporânea*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2001.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Performance: Incursões Teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer*. 2012. 174f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2012.

LEFEBVRE, Henri. “A cidade e o urbano”. In: *Espaço e Política*. Trad. Margarida Maria de Andrade e Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. *A revolução urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. *O direito à cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Moraes, 1991b. [1968].

LIMA, Francisco Gudiene Gomes de; MAGALHÃES, Suzana Marly da Costa. *Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin*. Acta Scientiarum. Human and Social Sciences, Maringá, v.32, n.2, p.147-155, ago. 2010.

LIMA, Sônia Maria Van Dijck. “Painel da condição humana”. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LUCRÉCIA. *Comunicação Espaço Cultura*. São Paulo: Annablume, 2008.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. José Bragança de Miranda 2.ed. Lisboa: Gradiva, 1989.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MASSEY, D. “Recortes através do espaço”. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MATOS, Brenda Teresa Porto. *O nosso presente: a condição humana em alguns espelhos da modernidade e da pós-modernidade*. In: Unisinos, Rio Grande do Sul, vol.43, n. 1, jan./abr. 2007.

MONTE-MÓR, Roberto Luís. “A cidade e o urbano”. In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *As cidades da cidade* (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MORAES, Dênis de. *Combates e utopias*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

MOSER, Walter. “Esthétiques du déchet”. In: VILLENEUVE, Johanne, NEVILLE, Brian et DIONNE, Claude (direction). *La Mémoire des déchets*. Essais sur la culture et la valeur du passé. Québec: Éditions Nota bene, 1999.

\_\_\_\_\_. *La culture en transit: locomotion, médiomotion et artmotion*. In: Revista Gragoatá, Niterói, n. 17, 2004.

OLIVEIRA, Nelson. *Geração 90: os transgressores. Os melhores contistas brasileiros do século XX*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

OLIVEIRA, M. *Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor*. In: Revista FronteiraZ, n.9, dez. 2012.

PALMA, Ricardo Javier Arcos. *La estética y su dimensión política según Jacques Rancière*. *Nómadas*, Bogotá, n. 31, jul./dez. 2009.

PARANHOS, Ana Lúcia Silva. “Des(re)territorialização”. In: BERND, Zilá (org) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literaris, 2010.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

PIGLIA, R. “Memoria y tradición”. In: *Literatura e memória cultural*. Anais do 2º Congresso ABRALIC, vol. 1, Belo Horizonte: UFMG, 1991.

\_\_\_\_\_. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Uma proposta para o novo milênio*. Lisboa/ Buenos Aires. Trad. Marcos Visnadi. Ed. Chão da Feira. Caderno de leituras, n. 2, janeiro, 2012.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3 ed. São Paulo: Globo, 1999.

RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RAVETTI, Graciela. “Narrativas performáticas”. In: RAVETTI; Graciela; ARBEX, Márcia (org). *Performance, exílio, fronteiras*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Pós-Lit, Faculdade de Letras/UFMG, 2002.

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

ROCHA, João Cezar de Castro. *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: “A Dialética da Marginalidade”*. Ética e Cordialidade. Rio de Janeiro, v.32. n.1, 2007. Disponível em: <[//w3.ufsm.br/revistalettras/artigos\\_r32/revista32\\_2.pdf](http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r32/revista32_2.pdf)>. Acesso em: 26 ago. 2011.

ROJO, Grínor; ROJO, Sara; RAVETTI, Graciela. *Por uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARLO SABAJANES, Beatriz; ALCIDES, Sérgio. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “Fragmentos do real e o real do fragmento”. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org), *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.

RAMA, Ángel. “Dez problemas para o romancista latino-americano”. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Gardini T. (orgs). *Ángel Rama. Literatura e Cultura na América Latina*. Trad. Raquel la Corte dos Santos; Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ficção brasileira contemporânea*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SÁ, Teresa. *Lugares e não-lugares em Marc Augé*. Artitextos03, Lisboa, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, dez.06. Disponível em: <[https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/1831/1/FAUTL\\_13\\_B\\_TeresaSa.pdf](https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/1831/1/FAUTL_13_B_TeresaSa.pdf)> Acesso em: 25 nov. 2013.

SANTOS, M. *Metamorfoses do espaço habitado*. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

SAUNDERS, Doug. *Arrival city: how the largest migration in history is reshaping our world*. USA: Pantheon Books, 2010.

SILVA TELLES, Vera da. *A cidade nas fronteiras do legal e do ilegal*. Belo Horizonte: Argumentun, 2010.

VIANA, Marcelo Andrade. *Estilhaçamentos espelhados: o narrador, os espaços da narrativa e a cidade em Lugar público*, de José Agrippino de Paula. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WALTY, Ivete Lara Camargos. “Anonimato e Resistência em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato”. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.

\_\_\_\_\_. “Da rua: olhares sobre histórias da literatura brasileira”. In: PIZZARO, Ana [et al.], *Histórias da Literatura: Teorias e Perspectivas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

WALTY, Ivete. CURY, Maria Zilda (org). *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Trad. FERREIRA, Jerusa; FENERICH, Suely. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.