

GLEIDSTON ALIS



[hiperlinks](#)

e ou

t

r

as

dis-

pe r

s

ões:

**considerações sobre *Eles eram muitos cavalos* de Luiz
Ruffato e *Ó* de Nuno Ramos**

POSLIT-FALE/UFMG
BELO HORIZONTE
OUTUBRO DE 2019

GLEIDSTON ALIS

**Mosaicos, *hiperlinks* e outras dispersões:
considerações sobre *Eles eram muitos cavalos* de Luiz
Ruffato e *Ó* de Nuno Ramos**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (POSLIT) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG), como requisito para a obtenção do título de Doutor.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Professora Doutora Maria Zilda Ferreira Cury

BELO HORIZONTE

OUTUBRO DE 2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Alis, Gleidston.
R922e.Ya-m Mosaicos, *hiperlinks* e outras disperções [manuscrito] :
considerações sobre *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato e
Ó de Nuno Ramos. / Gleidston Alis. – 2019.
350 f., enc.: il.

Orientadora : Maria Zilda Ferreira Cury.

Área de concentração : Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa : Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 325-350.

1. Ruffato, Luiz, 1961- – *Eles eram muitos cavalos* – Crítica e
interpretação – Teses. 2. Ramos, Nuno, 1960- *Ó* – Crítica e
interpretação – Teses. 3. Família na literatura – Teses. 4.
Imigrantes na literatura – Teses. 5. Animais na literatura – Teses.
6. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 7. Contos
brasileiros – História e crítica – Teses. I. Cury, Maria Zilda Ferreira.
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III.
Título.

CDD: B869.342



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Mosaicos, hiperlinks e outras dispersões: considerações sobre "Eles eram muitos cavalos" de Luiz Ruffato e "Ó" de Nuno Ramos*, de autoria do Doutorando GLEIDSTON ALIS MENDES DE CAMPOS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.ª. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG - Orientadora

Prof.ª. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira - FALE/UFMG

Prof.ª. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Prof. Dr. Amilton José Freire de Queiroz (via videoconferência) - UFAC

Prof.ª. Dra. Ivete Lara Camargos Walty - PUC/MG

Prof.ª. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 21 de outubro de 2019.

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Zilda Cury, antes de quem, estive sem orientação.

À minha esposa Simone Garofalo, depois de quem, sem, fico completamente desorientado.

À minha mãe, por ensinar mesmo calada.

Ao meu padrasto, por ter sido pai quando nem era.

À minha irmã, por ter me contado um dia que diabos era esse negócio de vestibular.

Aos amigos do correr da vida, corrida vida; também desculpas, por sumir.

Aos professores da FALE/UFMG, por tantos e variados ensinamentos.

Aos meus alunos, por me fazerem professor.

Acabo por me conformar com uma vaga e humilde dispersão dos seres (RAMOS, 2008, p. 19).

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e de *Ó*, de Nuno Ramos, pelo viés da dispersão, pensando as relações entre formas e temas no contexto da sociedade chamada de posmoderna. Para tanto, dois operadores conceituais foram escolhidos para pensarmos os processos composicionais muito particulares dos dois escritores contemporâneos: a técnica do mosaico para o livro de Ruffato e a lógica do *hiperlink* para a dicção de Nuno Ramos. A partir disso, discutimos o difícil enquadramento das duas obras no escopo dos gêneros textuais e tomamos o ensejo que essas escritas – abertas, dispersivas, transgressoras – nos deixam para eleger diferentes abordagens metodológicas a fim de analisar diferentes recortes temáticos. Para tanto, traçamos ensaios críticos mais ou menos independentes e diversos entre si, que se comunicam pelo diálogo com a dispersão constitutiva da cultura contemporânea e, de diferentes modos, das duas obras literárias em questão. No romance-mosaico de Luiz Ruffato, selecionamos, para esses ensaios, fragmentos da obra que expõem problemas decorrentes da imigração e das relações familiares; e a partir dos contos – ou ensaios ficcionais – de Nuno Ramos, debatemos o valor (in)útil da arte e da escrita, bem como a relação humana com a alteridade animal. Todas as leituras aqui empreendidas procuraram sublinhar as especificidades do contexto contemporâneo sem, contudo, perder de vista as relações estabelecidas com diferentes contextos históricos, buscando contribuir para a ampliação de nossa compreensão acerca dos modos de ler/fazer literatura hoje em dia, e sobre como a literatura sempre acaba por se apresentar como instigante e renovada forma de ler o mundo.

PALAVRAS-CHAVE

Mosaico; Hiperlink; Dispersão; Luiz Ruffato; Nuno Ramos; Imigrantes; Inutensílio; Família; Animalidade.

ABSTRACT

This work proposes a reading of *Eles eram muitos cavalos*, by Luiz Ruffato, and *Ó*, by Nuno Ramos, through the bias of dispersion, thinking about the relations between forms and themes in the context of society called postmodern. To this aim, two conceptual operators were chosen to think about the very particular compositional processes of the two contemporary writers: the mosaic technique for Ruffato's book and the hyperlink logic for Nuno Ramos' diction. From this, we discuss the difficult framing of the two works within the scope of the textual genres and take the opportunity that these writings - open, dispersive, transgressive - offer us to choose different methodological approaches in order to analyze different thematic clipping. For this, we design relatively independent and diverse critical essays, which communicate through dialogue with the constitutive dispersion of contemporary culture and, in different ways, with both literary works under analysis. In Luiz Ruffato's mosaic-novel, we selected, for these essays, fragments of the work that expose problems arising from immigration and family relations; and from Nuno Ramos' tales - or fictional essays - we discuss the use(ful/less) value of art and writing, as well as the human relationship to animal otherness. All the readings undertaken here sought to underline the specificities of the contemporary context without, however, losing sight of the relations established with different historical contexts, aiming to contribute to broadening our understanding of the ways of reading/making Literature today, and how Literature always presents itself as an exciting and renewed way of reading the world.

KEYWORDS

Mosaic; Hyperlink; Dispersal; Luiz Ruffato; Nuno Ramos; Immigrants; Non-utensil; Family; Animality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mosaico romano no Mausoléu de Constança (séc. IV).....	29
Figura 2 – Detalhe: mosaico romano no Mausoléu de Constança (séc. IV).....	30
Figura 3 – Mosaico bizantino em Ravena (séc. VI).....	30
Figura 4 – Detalhe: mosaico bizantino em Ravena (séc. VI).....	31
Figuras 5 e 6 – Mosaicos islâmicos na Grande Mesquita de Damasco (séc. VIII).....	31
Figuras 7 a 10 – Mosaicos de Antoni Gaudí, Parque Güell/Barcelona (Primeiras décadas do século XX).....	32
Figura 11 – Mosaico de Clóvis Graciano em Santos (1954).....	32
Figura 12 – “Casa de Cacos” em Contagem-MG.....	33
Figura 13 – Escadaria decorada por Jorge Selarón no Rio de Janeiro.....	34
Figura 14 – Painel de Thiago Thipan em Niterói-RJ.....	34
Figura 15 – Mona Lisas de Silvia Marcon em Porto Alegre.....	34
Figura 16 – Exemplo de hiperlink extraído de GUALBERTO, 2008, p. 20.....	48
Figura 17 – Exemplo de hiperlink extraído de GUALBERTO, 2008, p. 22.....	49
Figura 18 – Exemplo de esquema de hiperlink extraído de GUALBERTO, 2008, p. 22.....	50
Figuras 19 e 20 – Quadros de Nuno Ramos.....	73
Figuras 21 e 22 – “Manifestoches”.....	109
Figura 23 – <i>Bandeira Branca</i> no CCBB-Brasília 2008.....	265
Figuras 24 e 25 – <i>Bandeira Branca</i> na 29 ^a Bienal-SP 2010.....	265
Figuras 26, 27 e 28 – <i>Monólogo para um cachorro morto</i>	266
Figura 29 – <i>Junco</i> (RAMOS, 2011, p. 8-9).....	267
Figura 30 – <i>Junco</i> (RAMOS, 2011, p. 24-25).....	267
Figura 31 – <i>Junco</i> (RAMOS, 2011, p. 28-29).....	267
Figura 32 – <i>Vai-vai</i>	268
Figura 33 – <i>Fungos</i>	268
Figura 34 – <i>Cova alta</i> (RAMOS, 2007, p. 34).....	269
Figura 35 – <i>Cova alta</i> (RAMOS, 2007, p. 38).....	269
Figura 36 – <i>Desvio para o vermelho</i>	270
Figura 37 – <i>Porcos tatuados</i>	270
Figura 38 – <i>Baphomet</i> por Eliphas Levi.....	300
Figura 39 – Capa de <i>O mau vidraceiro</i> de Nuno Ramos.....	310

SUMÁRIO

Introdução: Papéis semiavulsos	12
Capítulo 1 – Mosaicos, <i>hiperlinks</i> e outras dispersões: O romance-mosaico de Luiz Ruffato e a lógica do <i>hiperlink</i> nos ensaios ficcionais de Nuno Ramos	22
1.1 Um mosaico que se lê romance	28
1.2 Nas entrelinhas, o <i>hiperlink</i>	43
1.3 Problemáticas de gênero na posmodernidade	54
1.3.1 Qual romance?	57
1.3.1-A Gênero de origem burguesa e de estética pluriforme	58
1.3.1-B Gênero processual e dominante	61
1.3.1-C Forma em conteúdo	65
1.3.2 ensaísmo e ficção/ensaísmo de ficção	72
1.3.2-A Verdades sobre o ensaio	75
1.3.2-B Falsos ensaiÓs, contÓs de ficção; ou, ensaísmo e ficção X ensaísmo de ficção	78
1.4 Algo mais sobre	82
1.4.1 Algo de “realismo performático”	96
Capítulo 2 – à cidade para eles tanto: a (i)migração como uma pedra no mosaico paulistano de <i>Eles eram muitos cavalos</i>	104
2.1 Introdução à hospitalidade	105
2.2 Eles eram muitos, os que imigraram.....	113
2.2.1 – <i>mas ninguém mais sabe os seus nomes</i>	115
2.2.2 <i>sua pelagem, sua origem</i>	131
2.2.3 <i>Um índio descerá</i>	143
2.3 Considerações finais: <i>precisaríamos reinventar uma civilização</i>	150
Capítulo 3 – Mãos à <i>lama-mãe</i>	156
3.1 O que não serve pra nada, o que não serve a ninguém, sem serventia, sem servidão .	158
3.1.1 Coisas abandonadas, prédios vazios, bagunça, perder tempo, inutilidades, utilitarismo, fazer-arte, enumeração, na argumentação, ficcional, de Ó, de Nuno Ramos.	161
3.1.2 <i>Ó-pende-se</i>	182
3.2 con.....	194

Capítulo 4 – A sagrada família: todo que é parte, que se re-partem e se re-configura (reflexões sobre forma e conteúdo em <i>Eles eram muitos cavalos</i>)	197
4.1 Dois contra o mundo	200
4.2 Cacos de cacos: peças para novos mosaicos familiares	225
4.3 Adões e Evas e os seus paraísos	235
4.3.1 Anjinhos, quem os guarda?	235
4.3.2 Sem pecado é sem juízo...	241
4.3.3 Paraísos e artificios	250
4.4 Considerações finais	254
Capítulo 5 – à criança cruel da minha arte: antropocentrismo e agonia no olhar sobre o animal em Nuno Ramos	258
5.1 A questão: animal	271
5.1.2 O antropocentrismo no olhar sobre o animal	280
5.2 Cinco páginas do bestiário de Nuno Ramos em <i>Ó</i>	282
5.2.1 <i>Galinhas, justiça</i> : metáfora do animal imbecilizado	283
5.2.2 Elogio ao bode, ironia?...	296
5.2.3 Três outras páginas do bestiário de Nuno Ramos em <i>Ó</i>	306
5.3 Considerações finais: Antropocentrismo e agonia no olhar de Nuno Ramos sobre o animal	316
Considerações finais: Afinal,	322
Referências	325

INTRODUÇÃO

Papéis semiavulsos

Inúmeros são os trabalhos que enveredam pela complexa problematização em torno das possibilidades de caracterização de nossos tempos. Eminentemente filósofos, sociólogos, cientistas políticos, críticos da literatura e pensadores das mais diversas áreas do conhecimento já se debruçaram sobre a difícil tarefa de olhar para si mesmos, para sua própria cultura, sem um distanciamento temporal que pretensamente favorecesse a formulação de considerações críticas. O filósofo italiano Giorgio Agamben observa que “todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (AGAMBEN, 2009, p. 62-63), mas propõe que, ainda assim, devemos manter fixo nosso olhar em nosso tempo, que não devemos recusar a tarefa de interpelarmos-nos a nós próprios ao refletirmos sobre a nossa contemporaneidade. Dessa necessidade de se apreciar o contemporâneo nos seus mais diversos aspectos, de não relegá-lo a uma espécie de *stand by* para tempos futuros – como se na crítica houvesse um caráter inerente de “resgate”, no qual nos seria permitido apenas olhar para trás – fundamenta-se o trabalho ora proposto.

À parte o embate terminológico, um caráter que invariavelmente é atribuído aos nossos tempos – sejam eles definidos como “pós-modernos” (cf. LYOTARD, 2000), como a “modernidade tardia” (cf. GIDDENS, 2002), como “hipermodernos” (cf. LIPOVETSKY, 2004), ou por outra conceituação – diz respeito à dispersão, ao multifacetamento, à multiplicidade de perspectivas, à falta de coesão entre valores ou ideias como marca comum da cultura contemporânea, à desagregação como atributo para a constituição de subjetividades, de tecidos sociais, de discursos. Dos pontos de vista ético-filosófico e, também, estético-literário, vivemos o “reino da heterogeneidade estilística e discursiva sem norma” (JAMESON, 1997, p. 44), a era do descentramento do sujeito (cf. HALL, 2006) e da caducidade das noções de coesão e totalidade cunhadas no seio do iluminismo setecentista (cf. EAGLETON, 1998).

O fato de a posmodernidade¹ ser caracterizada como “um conjunto de culturas ou

¹ Em consonância com Nizia Villaça (1996, p. 11), preferiremos os termos posmodernidade e posmoderno, sem hífen, para acentuar a aporia da não superação com relação à modernidade ou da não negação por oposição diametral à modernidade, não obstante reconhecendo as especificidades que evidenciam a prevalência de algo novo na contemporaneidade, diverso dos grandes discursos de modernidade. A posmodernidade, de algum modo, sucede tais discursos sem recusá-los inteiramente. O prefixo indicador de posteridade, tal como comumente usado, pode acabar por sugerir perspectiva diversa, como se os novos tempos suplantassem os

interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e à coerência de identidades” (EAGLETON, 1998, p. 7) não é, por sua vez, empecilho para que busquemos “fios” que nos conduzam ao encontro de coerências nesse turbilhão de particularidades. Fredric Jameson (1997), em seus amplos estudos sobre a condição posmoderna, chama a atenção para isso ao propor um recorte histórico e um conjunto de características sintomáticas do período. Nesse sentido, o teórico contribui decisivamente para que se estabeleça conceitualmente o posmoderno como o compreendemos hoje, ao delinear seus contornos, ainda que fluidos e ambivalentes. Em suas análises detidas de diferentes manifestações artísticas (pintura, escultura, música, arquitetura, literatura), numa intrincada relação com as sociedades ocidentais, sobretudo da segunda metade do século XX, Jameson não só revigora o termo nascido na América hispânica na década de 1930 (cf. ANDERSON, 1999, p. 9) como deixa evidente uma série de características que alicerçam os estudos da contemporaneidade não mais enquanto uma continuidade linear da modernidade. É o que nos permite, inclusive, tratar como “período” a posmodernidade, conceituada e nomeada, e debruçarmo-nos sobre seus pressupostos, não como uma generalização de algo sobre o que não se possa concluir coisa alguma, um depois do último período “estudável”, uma espécie de pós-história, como se renunciássemos a nossa própria inscrição na existência da humanidade até que alguém do futuro nos viesse reaver do esquecimento tal como fizemos com nossos ancestrais mais remotos. Nas palavras de Nízia Villaça (1996), “posmoderno não é apenas depois do moderno, não é somente antimoderno, ou um nada pós-tudo. É momento de discussão, de multiplicidade de perspectivas sem queda no relativismo. É perda, é desagregação, mas é também aposta na multiplicidade” (p. 28).

Tentando, portanto, “não cair no relativismo” – conforme a advertência de Villaça – e admitindo a viabilidade e até mesmo a necessidade de firmar um compromisso com a análise crítica e criteriosa da contemporaneidade – tal como defendido por Agamben –, contemporaneidade esta dotada de caráter próprio, de historicidade – em acordo com Jameson –, este trabalho propõe uma leitura dos livros *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e *Ó*, de Nuno Ramos, pelo viés da dispersão. Não como “perda”, como crise da capacidade de transmissão da experiência pela narrativa (cf. BENJAMIN, 1994), mas como “aposta na multiplicidade”, ou, mencionando novamente Walter Benjamin (1994), tomando a característica constelar da história e dos discursos que a produzem como método análogo para

anteriores pura e simplesmente. Posmoderno, portanto, é conceito fundamentado e que se basta, não ideia sempre a reboque de outra a qual nega, confronta ou complementa.

observarmos o fulgor de uma ideia e persegui-la, sabendo-a pertencente a um sistema muito mais amplo e praticamente imensurável, sempre aberto a novas ligações e proposições a partir de observações atentas. Com textos predominantemente narrativos, mas de difícil classificação se consideradas as matrizes literárias tradicionalmente consagradas (romance, conto, poema, ensaio, etc.), ambas as obras tecem, cada qual ao seu modo, entroncamentos narrativos que se imbricam, conectando-se de forma ora mais ora menos evidente na constituição de textos fragmentários e nem um pouco lineares. São textos sobre os quais se torna extremamente difícil apontar um único cerne narrativo, um núcleo em torno do qual se desdobrem acontecimentos ou que caracterize personagens. Os diferentes procedimentos adotados pelos autores acabam por construir formas rizomáticas (cf. DELEUZE; GUATTARI, 1995), com fios e fragmentos de histórias aparentemente desconexas, que não obedecem à lógica totalizante tradicional, mas que dialogam entre si, na construção de complexos ficcionais.

Eles eram muitos cavalos é composto por 70 capítulos-fragmentos de diferentes gêneros textuais – como narrativa em terceira pessoa, lista, carta, diálogo, cardápio, entre outros –, reunidos sob a denominação de “romance”. Apesar de sua atribuição como integrante do gênero romanesco, talvez o exemplar típico de coesão e univocidade entre os gêneros literários de acordo com sua tradição, as grandes diferenças de linguagens aplicadas a cada um dos capítulos-fragmentos dão o tom disperso da obra. *Ó*, por sua vez, na falta de melhor classificação, é catalogado como livro de contos, reunindo 25 textos que sequer sustentam o tom narrativo característico do gênero, deslizando em diversos momentos para o ensaio filosófico, ainda que marcado pela especulação estética própria da linguagem literária. Além da instabilidade da forma, também os temas ou fios narrativos se modificam, por vezes radicalmente, dentro mesmo de cada um dos 25 “contos”, instância na qual seria de se pressupor maior coesão. Trata-se, portanto, de obra dispersa por reunir textos de temática não encadeada, como é próprio de uma coleção de “contos”, mas também por não encadear uma narrativa nem mesmo no interior de cada um dos textos.

Mas não bastaria associar de maneira genérica a dispersão patente nas duas obras com o mesmo caráter apontado como característica constitutiva da cultura contemporânea. Sem propor significados, sem apontar um viés de leitura para formas e temas, acabaríamos “caindo no relativismo” ou nos limitando à superficialidade. Desse modo, este trabalho não procura debater a caracterização das obras analisadas como posmodernas, ou da posmodernidade em si, mas, assumindo a pertinência das teses que conformam a ideia de posmodernidade como tempo de dispersão, incerteza, volatilidade, fluidez, fazer uma análise

das obras literárias que parta do pressuposto de sua inscrição no “espírito” de seu tempo.

Sendo assim, podemos dizer, em princípio, que existem pelo menos três dimensões de análise da dispersão nas duas obras: **1)** São dispersas em sua economia interna, por cruzarem gêneros e linguagens e por conjugarem temas, personagens, espaços e temporalidades de maneira não linear. A atribuição de sentidos às obras deve sempre partir desse pressuposto e propor fios que relacionem os fragmentos, considerando-se as particularidades formais e temáticas de cada um deles. Para tanto, a forma adotada por Luiz Ruffato para seu romance pode ser aproximada à técnica do “mosaico”, advinda das artes plásticas; e a adotada por Nuno Ramos para seus contos pode ser entendida como derivada da lógica do *hiperlink*, própria da cultura digital. Uma explicação mais ampla sobre a adoção desses dois conceitos será feita no capítulo seguinte desta tese. **2)** São dispersas pela impossibilidade de classificá-las adequadamente em acordo com gêneros e formas pré-estabelecidas e já consolidadas em nossa tradição literária, por seu hibridismo. As escolhas de determinadas formas e linguagens não podem ser analisadas apenas na constituição da economia interna das obras, mas precisam ser tomadas, ainda, de forma contrastiva com relação a padrões estético-literários para que situemos as obras de modo idiossincrático com relação à história da literatura ocidental. **3)** São dispersas também, como consequência do segundo tópico, quanto à sua inserção na tradição literária brasileira.

A idiossincrasia, aliás, a dispersão como método de busca pelo desenvolvimento de particularidades muito individuais, parece reunir – ainda que como paradoxo – a produção literária contemporânea numa tendência. A professora Maria Zilda Cury, em uma tentativa de “mapear” as “linhas de força” da literatura brasileira contemporânea, mais especificamente das narrativas, adverte que “a produção contemporânea em prosa não tem, digamos assim e grosso modo, uma vertente fundadora” (CURY, 2007b, p. 8), diferentemente da poesia, que, na perspectiva da autora, mesmo considerando-se suas distintas facetas, teria como “marco hegemônico no Brasil [...] o Modernismo” (CURY, 2007b, p. 8). Essa impossibilidade de se delinear a genealogia de nossa literatura contemporânea é o mais evidente sintoma da sua inserção na posmodernidade, destituída de programas – estéticos ou políticos –, constitutivamente dispersa. A ideia de “mapeamento” proposta pela pesquisadora, portanto, deriva dessa gênese obscura da ficção contemporânea, de modo que caberia aproximar diferentes obras e constituir espécies de “conjuntos” para fins de análise, apenas se considerarmos semelhanças não programáticas entre temas e recursos estéticos, tais como: representações da violência urbana; mecanismos da memória; representações da desterritorialização do sujeito contemporâneo em narrativas de errância e deslocamento; entre

outros.

O crítico e escritor Flávio Carneiro, por sua vez, em trabalho que reúne uma seleção de pequenas resenhas sobre ficcionistas brasileiros do primeiro quinquênio do século XXI, procura encontrar uma filiação da literatura brasileira contemporânea com a tradição literária que a precedeu. Essa filiação, no entanto, só se viabiliza através de uma diferenciação de projetos, chamada pelo autor de “deslocamento”.

Deslocamento das ideologias estabelecidas – esquerda e direita – para uma postura múltipla, multifacetada, herança talvez dos movimentos de contracultura. Deslocamento dos grandes projetos para os projetos particulares, formulados numa perspectiva menos pretensiosa, em que o posto de “missionário”, porta-voz do novo, é preenchido pelo cidadão comum, preocupado menos com rupturas radicais do que com a convivência possível com o próprio presente. (CARNEIRO, 2005, p. 18-19).

Tal conceito, apesar de, aparentemente, se colocar em contraposição ao de Cury (2007), ao justificar-se, caracteriza o contexto contemporâneo como “múltiplo, multifacetado”, em outros termos, disperso. A caracterização de Carneiro, portanto, propõe a identificação de um elo entre a contemporaneidade e a tradição, mas não como continuidade linear e sim como dissonância, o que ele chama de “deslocamento”. Tudo isso corrobora nossa opção por não confirmar a completa superação da modernidade na formulação de uma ideia de posmodernidade, além de abrir ensejo para a leitura das obras ora em análise sob a evidência de seu destacamento idiossincrático, mas sem a crença que tenham nascido de alguma espécie de “geração espontânea”, justamente por ouvirmos nelas os ecos fantasmagóricos de discursos diversos, num coral polifônico (cf. BAKHTIN, 2013) que mergulha no passado e emerge no presente.

Para chegar ao conceito de “deslocamento”, Flávio Carneiro tece um breve histórico da literatura recente no Brasil, reconhecendo na ficção dos anos 80 as primeiras manifestações, de forma recorrente e sistemática, de temas e estéticas que hoje predominam. Interessante é perceber como a aludida ausência de projetos grandiosos não implica um arrefecimento do “espírito” transgressor da literatura, no que diz respeito a sua leitura da sociedade na qual se insere, mas apenas em uma mudança de paradigmas: “O que a ficção dos anos 80 deixa como legado, para a década seguinte e para este início de século, é a possibilidade de uma nova forma de ruptura, sem o alarde dos modernistas ou das vanguardas. Uma transgressão silenciosa.” (CARNEIRO, 2005, p. 28). Corroborando tudo isso, vale lembrar Foucault, em texto que discorre sobre a natureza da transgressão e dos limites:

A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também, sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. (FOUCAULT, 1999a, p. 32).

Assim sendo, extrapolar uma tradição e propor uma nova ética ou estética, seja numa transgressão silenciosa ou barulhenta, implica reafirmar de algum modo essa tradição. A transgressão realça o limite e só existe em função dele. Se, em princípio, poderíamos imaginar a transgressão como demolidora de uma tradição precedente, na perspectiva de Foucault, pelo contrário, a transgressão revigora e edifica, em dada medida, tudo o que se assentava sobre o antigo limite. Fredric Jameson (1994, p. 176) propõe relação semelhante entre o que chama, num sentido amplo, de “pós-modernismo” e “modernismo” ao dizer que “o modernismo constitui, claramente, a condição do pós-modernismo e o ponto de partida para vários desdobramentos deste último”. Semelhantemente também admitiu Mário de Andrade (1987, p. 60) ao escrever “sou passadista, confesso”, sendo o principal intelectual do movimento modernista brasileiro, que transgrediu e o anunciou, tomando a transgressão por bandeira. Desse modo, os olhares de Jameson e Mário corroboram a perspectiva de T. S. Eliot para quem “o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar” (ELIOT, 1989, p. 41). Só para pegar um último exemplo em nosso modernismo literário, Haroldo de Campos, conceituando a poesia de Oswald de Andrade como “radical”, recorre a Marx para dizer que “ser radical é tomar as coisas pela raiz” (CAMPOS, 1991, p. 7), partindo dessa analogia para tratar da relação entre influência e ruptura na obra oswaldiana. Também nessa linha, mais recentemente, diz Agamben (2009, p. 69) que “a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico”, tomando o termo “arcaico” como “próximo da arké, isto é, da origem”. Flávio Carneiro, aludindo a Derrida para discorrer sobre a noção de “suplemento” assumida pela literatura contemporânea em sua diversidade e relação com a tradição, completa dizendo que “não se trata, portanto, de levantar bandeiras contra adversários, estéticos ou políticos, mas de reescrever o passado, buscando acrescentar-lhe o que pode haver de novidade, de inovação, no âmbito do presente.” (CARNEIRO, 2005, p. 27). Ainda nessa esteira, Giorgio Agamben (2009, p. 70) acrescenta que “os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto”.

Por tudo isso, podemos dizer que compreendemos a literatura brasileira contemporânea e, por extensão, as duas obras aqui analisadas, que nesse contexto se inserem, com a complexidade e a dispersão apontadas por Cury (2007), reconhecendo a dificuldade de apreender suas origens ou “influências” mais imediatas, especialmente se considerarmos um contexto panorâmico mais amplo, mas sem negar a possibilidade de encontrarmos os fios que ligam determinada obra, procedimento estético ou abordagem temática à sua tradição expressa ou subentendida. Desse modo, esta tese procura tecer análises individualizadas e com especial apreço para particularidades em seus temas e formas, lendo as obras em diálogo com o seu contexto contemporâneo e com a tradição literária. Para tanto, não caberia partirmos de uma concepção tradicional e linear da história, nem muito menos pressupormos uma hierarquia rígida entre o factual e o ficcional, tendo o segundo como produto inequívoco do primeiro. Mais apropriado nos parece, atualmente, pensar a história como uma constelação de discursos e de eventos em escombros (cf. BENJAMIN, 2012), um acumulado dispersivo que se fundamenta também na arte, não sendo dela tão somente o fundamento, uma vez que a pretensa objetividade da história, cada vez mais, reconhece seu caráter de construto discursivo, permeado pela ideologia e até mesmo pelas próprias ficções que o historiador traça ou com as quais dialoga – “Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208).

Também essa dispersão se revela na fortuna crítica acerca dos dois autores, ainda em expansão – até tímida, especialmente no caso de Nuno Ramos –, mas que já aponta para direções múltiplas ao discorrer sobre aspectos contextuais, como a sociedade de consumo (cf. BEZERRA, 2016), a imigração (cf. ANDRADE, 2017) ou a violência urbana (cf. MACHADO, 2009); bem como sobre aspectos estilísticos, como o entrecruzamento entre a arte literária e as artes visuais (cf. ARANTES, 2017) ou a filosofia (cf. PRADO, 2017), e sobre a utilização do fragmento como estratégia discursiva preponderante nas duas obras ora enfocadas, algo bastante comum na arte contemporânea de um modo geral (cf. COUTINHO, 2014). Há também estudos que se debruçam sobre aspectos eminentemente teóricos, tomando como ponto de partida conceitos de importantes pensadores para apontar os modos idiossincráticos como as obras de Ruffato e Ramos reconfiguram o registro histórico (cf. VIEIRA, 2012) e a tessitura literária (cf. OLIVEIRA, 2014). De todo modo, não pretendemos nos alongar numa lista exaustiva, mas apenas enumerar alguns exemplos para enfatizar que a “falta de acordo” sobre o melhor método de abordagem desses dois escritores é justamente com o que concordamos ao aceitar o prazer e o desafio de desenvolver um trabalho sobre ambos. Outras referências aparecerão no decorrer das análises ensaiadas nesta tese.

Entendendo, consoante Fredric Jameson, que o posmoderno é “o campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural [...] têm que encontrar seu caminho” (JAMESON, 1997, p. 31), partimos das formas híbridas de duas obras da Literatura Brasileira Contemporânea para compreender seus temas, expostos de maneira fragmentária, de modos diversos em cada uma das obras, repercutindo uma sociedade que cada vez mais assume como seu fundamento a incompletude, a fratura, a dispersão. Esta tese mesmo, de certo modo, pretende colocar em questão a ideia mais tradicionalmente aceita de tese acadêmica, como a perseguição exaustiva de um princípio unívoco a ser apresentado enquanto contribuição original, para reafirmar aquilo que, na prática dos estudos literários, já vem se consolidando como procedimento, que é a ideia de apresentarmos um volume, um trabalho, uma materialidade que decorre do exercício do pensar, e que isso baste desde que, evidentemente, sujeitando-se à avaliação crítica da pertinência. Permitimo-nos, com isso, também em nossa escrita, algum grau de dispersão, de modo a viabilizar incursões interpretativas mais verticalizadas acerca de aspectos prementes nas obras, vistas como objetos de cultura, inseridas num contexto social, sem termos o compromisso ou a pretensão de encerrar questões em torno de textos tão complexos ou de angariar a prerrogativa de alguma “chave de leitura” hegemônica. Assim, este trabalho procura se distanciar da leitura panorâmica superficial, assumindo postura ativa enquanto polo de recepção, elegendo temas e procedimentos para as análises do texto ficcional, de forma dialética (cf. ISER, 1999) e sem aspirar ser instância definitiva, algo que é repellido pelas próprias obras, abertas (cf. ECO, 1986) e dinâmicas em suas estéticas particulares.

Para cumprirmos com esses propósitos, esta tese terá sequência com um primeiro capítulo que aborda as questões formais mais importantes das duas obras literárias, sob o signo dispersivo da literatura contemporânea. O caráter disperso que individualiza as ficções de Ruffato e Ramos e, não paradoxalmente, as reúne porque as situa historicamente, se reflete na montagem não linear de discursos de modos muito diferentes, os quais aproximaremos das técnicas do mosaico e do *hiperlink*. Além dessa análise sobre o engendramento não convencional de fios narrativos ou discursivos, serão levantadas também neste capítulo inicial questões relativas ao possível enquadramento das obras nos gêneros textuais (cf. BAKHTIN, 1997) romance e conto. Do segundo ao quinto capítulo, serão apresentados ensaios com análises verticalizadas das obras, alternadamente, a partir de motes temáticos distintos e também da tentativa de diferenciação da abordagem crítico-interpretativa, o que nos permitirá elaborar recortes para a dedicação de atenção a minúcias e para reflexões pormenorizadas. No segundo capítulo, que aborda como o romance-mosaico de Luiz Ruffato apresenta questões

sobre a imigração nordestina em São Paulo, temos a prevalência de uma leitura sociológica, muito difundida na crítica literária brasileira, mas sem perder de vista o tratamento formal, tão caro à escrita do autor mineiro. No terceiro capítulo, que estabelece uma aproximação entre a escrita de Nuno Ramos e a poesia de Manoel de Barros para aprofundarmos na inventariação das utilidades atribuídas às mais diferentes coisas, inclusive à literatura, dá-se então peso maior, mas, novamente, não exclusivo, ao olhar atento aos modos de escrever literatura, de maneira que a forma literária enquanto meio expressivo contamina até mesmo a dicção escolhida para a redação dessa parte da tese. No quarto capítulo, voltamos a *Eles eram muitos cavalos* sob o recorte temático da “família”, optando por uma análise que enfatiza bastante os procedimentos estruturantes, sintagmáticos, da obra de Ruffato, tentando colocar em relevo, desse modo, os imbricamentos entre forma e conteúdo e entre parcialidade e conjunto, que constituem basilamente o seu texto. No quinto capítulo, o último dos ensaios críticos, a questão contemporânea sobre a subjetividade animal é levantada através da obra de Nuno Ramos, prevalecendo uma perspectiva crítica muito marcada pela militância ideológica dos movimentos sociais que se dedicam a tal problemática por todo o mundo, uma vertente dos discursos identitários atuais muito particular e muito distinta para o autor desta tese, até estranha em boa medida, motivo que a tornou especialmente pródiga para um exercício radical de alteridade. Considerando a natureza fragmentária das obras e, simultaneamente, seu investimento na formação de nexos, de imbricamentos, os procedimentos de leitura crítica adotados neste trabalho pretendem suscitar também a extrapolação dos próprios recortes escolhidos para entremostrear caminhos de entendimento das obras como um todo e de papéis que elas podem desempenhar na cultura contemporânea. Por fim, as considerações finais encerram a tese, sem a inglória missão de articular um fio inteiramente coeso entre os capítulos cujos procedimentos escriturais e recortes temáticos se pautam justamente pela diversidade, motivo pelo qual cada um deles possui em seu interior um tópico final próprio de ponderações mais ou menos conclusivas.

Em franco exercício de pensar, portanto, abrimo-nos para diferentes vertentes da crítica literária, encenando discursos mais atentos a texto ou a contexto, a forma ou a conteúdo, sem nunca, contudo, aceitarmos filiação teórico-metodológica exclusiva. Procuramos, pelo contrário, introjetar o distúrbio nas estruturas muitas vezes enrijecidas e dogmáticas de certos padrões acadêmicos, para fazer uso deles em prol da leitura literária, reconhecendo a literatura não como mera veiculadora de discursos, mas como instância criadora e criativa, que, em consonância ou a contrapelo, se relaciona com tantos modos de ver e de fazer o mundo. Certos de que “a ausência de verdades a descobrir não se confunde

com o relativismo do vale-tudo” (LIMA, 1981, p. 206), submetemo-nos aos testes de validade e procedência que a metodologia científica exige, mas sem intentar fechar qualquer questão, buscando, opostamente, abrir a maior quantidade de portas ao alcance de nossas limitações, como sói à posmodernidade.

CAPÍTULO 1

Mosaicos, *hiperlinks* e outras dispersões:

O romance-mosaico de Luiz Ruffato e a lógica do *hiperlink* nos ensaios ficcionais de Nuno Ramos

No terreno movediço e incerto da posmodernidade, cada vez mais, se pode pisar com menos riscos de afogamento ou asfixia. Dele, já se pode partir para o exercício do pensar, reconhecendo sua configuração radicalmente complexa e dispersiva, com o intuito de arriscar entendimentos sobre a sociedade e a arte contemporâneas, sem nos resumirmos a relativismos. A “virada” para uma nova era, tal como preconizado pelo historiador Eric Hobsbawm (cf. HOBBSAWM, 1995), fortemente marcada por uma mudança nos processos produtivos e pela primazia da oferta de serviços sobre a produção industrial tradicional (cf. BELL, 1977), especialmente nos países mais desenvolvidos, que exportam suas dinâmicas para todo o mundo, inclusive para o Brasil, é amplamente reconhecida no campo econômico como sintoma de uma “sociedade pós-industrial” (cf. DE MASI, 2003). No que tange às tecnologias da informação e comunicação, também não parece haver dúvidas sobre o ineditismo do momento em que vivemos, a chamada “cibercultura” (cf. LÉVY, 1999), que integra globalmente os mais diversos povos e propicia um volume de conhecimentos e interações sem precedentes. Desse modo, diferentemente de algumas correntes do pensamento, que recusam a “pós-modernidade” (cf. BERMAN, 1986) ou que admitem, quando tanto, a ideia de “pós-modernismo” como um movimento estético, circunscrito ao campo das artes e como oposição a certos pressupostos das vanguardas e movimentos modernistas, não considerando que a “pós-modernidade” representaria uma mudança mais ampla em diferentes âmbitos econômicos e sociais (cf. GIDDENS, 1991), parece-nos inegável que algo novo repercute, hoje, nas mais diversas relações humanas por todo o mundo. Consoante David Harvey, em extenso trabalho sobre a caracterização da posmodernidade, parece-nos que “é perigoso supor que o pós-modernismo seja só mimético, e não uma intervenção estética na política, na economia e na vida social” (HARVEY, 2011, p. 110). O autor acrescenta, ainda, que as mudanças perceptíveis nas artes não podem se dar de modo dissociado das práticas sociais. E mais, que a própria produção artística intervém sobre a realidade objetiva, construindo a história, remodelando essas práticas.

Mudanças na maneira como imaginamos, pensamos, planejamos e racionalizamos estão fadadas a ter consequências materiais. A ampla gama do pós-modernismo só pode fazer sentido nesses termos bem amplos da conjugação entre mimese e intervenção estética. (HARVEY, 2011, p. 110).

Em outras palavras:

As práticas estéticas e culturais têm particular suscetibilidade à experiência cambiante do espaço e do tempo exatamente por envolverem a construção de representações e artefatos espaciais a partir do fluxo da experiência humana. Elas sempre servem de intermediário entre o Ser e o Vir-a-Ser. (HARVEY, 2011, p. 293).

Tais práticas, socioculturais ou estético-discursivas, dada a multiplicidade e a velocidade das trocas de informações e das dinâmicas econômico-produtivas atuais, são pautadas pela diversidade como único caráter comum. Relações paradoxais, aporias conceituais, convivências intrincadas, e todo tipo de variedade que traz em seu cerne a riqueza da abundância e a dificuldade de conciliação fazem parte dos modos de pensar e de ser na posmodernidade. Para Jean-François Lyotard, considerado um dos pensadores basilares para a conceituação da posmodernidade, “o saber pós-moderno [...] aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável” (LYOTARD, 2000, p. XVII). Sendo assim, a desestruturação de toda padronização rígida é decorrência natural da produção posmoderna, não como enfrentamento a uma concepção essencialmente negativa de passado, mas como aposta na validade ampla de diferentes perspectivas de agora sobre o hoje e o ontem visando o futuro. Zygmunt Bauman nos fala sobre isso ao caracterizar a “modernidade líquida”:

Hoje, os padrões e configurações não são mais “dados”, e menos ainda “auto-evidentes”; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes, de tal forma que todos e cada um foram desprovidos de boa parte de seus poderes de coercitivamente compelir e restringir. (BAUMAN, 2001, p. 14).

Nas artes, de um modo geral, e na literatura, mais especificamente, essa “despadronização” é evidente. Antes de adentrarmos as obras que são o objeto principal desta tese, obras que levam radicalmente a cabo o propósito de questionar padronizações previamente “consagradas”, é importante considerá-las em sua relação com o restante da produção da qual são contemporâneas. Como já ressaltado na introdução deste trabalho, a multiplicidade de estéticas e até mesmo a dificuldade de rastreamos qualquer “vertente

fundadora” (cf. CURY, 2007b) para a literatura brasileira contemporânea é razão de dificuldade para os estudos tradicionalmente pautados em critérios historiográficos, hegemônicos até o início da segunda metade do século passado, período a partir do qual é comum considerar-se esgotado o projeto modernista. Entretanto, essa multiplicidade é também abertura para a construção de novas concepções críticas, ensejo para desatramancar o pensamento intelectual mais apegado à segurança de parâmetros consolidados, ainda que o outro gume dessa segurança revele a ferrugem da defasagem se constituindo como um risco.

A produção literária brasileira, no período de 1960 ao presente, representa um desafio para a historiografia e a crítica literária que lidam exclusivamente com valores canônicos e periodização. Com maior ou menor reconhecimento pela crítica jornalística e acadêmica, algumas obras têm exigido novas perspectivas de análise e interpretação. (GINZBURG, 2012, p. 199).

Na concepção de parte dos estudiosos da literatura brasileira contemporânea, essa multiplicidade extrapola a coexistência de soluções estéticas e visões de mundo, chegando mesmo a revelar oposições e contradições.

Hoje, no entanto, iria mais adiante com a afirmação, que se torna um tanto diferente. Postas lado a lado, as obras de escrita literária parecem mesmo se contradizer, opor a cada tese uma antítese. A controvérsia e a dessemelhança chegam mesmo a colocar autores do mesmo espaço e tempo, usando a mesma língua, em campos opostos. (RESENDE, 2014, p. 12).

Isso, no entanto, “não é uma característica exclusiva da literatura brasileira, é própria da arte contemporânea, radicalmente pluralista” (RESENDE, 2014, p. 12), como observa a crítica literária Beatriz Resende. Tal pluralismo, que dá ensejo até mesmo à convivência entre incompatibilidades, não apenas abre campo para formas inovadoras de expressão literária, mas também acolhe a reelaboração e o diálogo com tradições pregressas, especialmente o modernismo, uma relação incrustada no cerne da posmodernidade, como fizemos questão de observar desde o início desta tese – “A nossa aposta é que parte expressiva da atual literatura brasileira está caminhando neste momento para uma releitura das tradições da modernidade [...]” (CHIARELLI; DEALTRY; VIDAL, 2013, p. 8). Todavia, tamanha multiplicidade no campo estético não é o bastante para tornar a literatura brasileira um espaço amplamente democrático quanto aos agentes que a constroem, especialmente os escritores. Tal como aponta a professora e pesquisadora Regina Dalcastagnè, a literatura brasileira ainda possui um perfil de escritores predominantemente formado por homens, brancos, advindos das classes médias (cf. DALCASTAGNÈ, 2012), o que, paradoxalmente no que tange ao

princípio posmoderno, favorece que certos discursos e lugares de fala advindos de espaços socialmente periféricos ou minoritários tenham mais dificuldades do que se esperaria para encontrarem lugar nesse terreno preconizadamente aberto da posmodernidade. Ou, de outro modo, em algumas circunstâncias, esses discursos acabam encampados pelo ponto de vista do intelectual com certo distanciamento ou até mesmo ares de superioridade, sem a identificação arraigada que a vivência proporciona, muito na esteira das inquietações da pensadora indiana Gayatri Chakravorty Spivak acerca da obliteração das vozes subalternas na cena pública e nos mais diversos campos do pensar (cf. SPIVAK, 2010). Todavia, sem perder de vista essas importantes constatações sobre o perfil dos escritores brasileiros contemporâneos, baseadas em estatísticas e estudos quantitativos sérios, é preciso, ainda assim, admitir que a abertura para a pluralidade que a posmodernidade suscita vem propiciando em alguma medida a emergência de escritores oriundos dos estratos subalternizados da sociedade, como Paulo Lins e Ferréz, entre outros. Mesmo que muito lentamente, sempre em confronto com forças extremamente conservadoras que atuam de forma reacionária contra a menor movimentação em nossa estrutura social, historicamente enrijecida sobre bases hierarquicamente concentradoras e com caráter oligárquico, as dissonâncias vão “cavando à unha” seu lugar na literatura brasileira. O crescimento econômico e o protagonismo internacional vividos pelo país na primeira década do século XXI contribuíram para essa, ainda que estreita, abertura, o que, esperamos, não sofra uma regressão demasiadamente radical neste novo momento em que vivemos agora, de oscilação negativa dos macroindicadores econômicos e de retração acentuada da redistribuição da renda. Ainda sob o entusiasmo do momento positivo do país no início do século, Beatriz Resende percebe, no campo literário, um também bom momento da produção brasileira, que, em sua visão, poderia estar até mesmo estabelecendo um novo paradigma estético em superação ao modernismo.

Nesse sentido, a tendência que percebo é como um passo além da atitude antropofágica do nosso Movimento Modernista. Não se trata mais de devorar o que de melhor existe na vanguarda europeia para construir nossa própria arte. Trata-se, isso sim, de formar um sistema literário com conceitos próprios do que é literatura, propondo ainda suspender limites entre as escritas literárias e as diversas expressões artísticas, numa troca de linguagens efetiva e não de empréstimos, nas constituições de objetos artísticos múltiplos e não classificáveis em teorias ou nomeações redutoras. Esse novo sistema literário busca ainda a inscrição de nossa produção num movimento de fluxos constantes num momento de inevitável globalização da cultura. (RESENDE, 2014, p. 13-14).

Em sentido parecido pensa a argentina Florencia Garramuño, pesquisadora da

literatura brasileira e das artes em geral na contemporaneidade, que defende a inespecificidade de linguagens, de meios, de círculos discursivos, como tendência importante e renovadora nos mais amplos campos artísticos da atualidade. Apesar de inúmeras diferenças apreensíveis entre os diversos escritores contemporâneos, que podem também formar conjuntos e vertentes no interior da atual literatura, o que os uniria e contribuiria para essa inserção numa dimensão mais global – no sentido de internacionalização, mas também no de um pertencimento à ampla esfera das artes fora de seus domínios específicos – seria a busca pela inespecificidade como forma de deslocar suas produções dos lugares comumente ocupados por suas predecessoras.

Algumas destas obras se equilibram num suporte efêmero ou precário; outras exibem uma exploração da vulnerabilidade de consequências radicais; em outras ainda o nomadismo intenso e o movimento constante de espaços, lugares, subjetividades, afetos e emoções tornam-se operações que se repetem vezes seguidas. Mas todas elas revelam, em seu conjunto – para além das diferenças formais entre elas –, um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos. (GARRAMUÑO, 2014, p. 12).

Todas essas percepções acerca da literatura brasileira contemporânea, ainda que, por vezes, tão contraditórias quanto as próprias obras sobre as quais se debruçam, nos dizem algo importante sobre os livros e autores escolhidos para análise nesta tese. No que tange à suspensão de limites entre linguagens de diferentes artes apontada por Beatriz Resende e sistematicamente pensada por Florencia Garramuño, temos em Nuno Ramos um exemplar prototípico. Internacionalmente conhecido como artista plástico, sua visão plástica das coisas e dos seres no mundo se manifesta em seus escritos, na literatura, em letras de música, em artigos para jornais ou revistas. Além disso, a contaminação de linguagens exteriores ao que se considera especificamente como discurso “artístico” surge com vigor em suas obras, como tentaremos expor com relação à lógica digital do *hiperlink* no livro *Ó*. Em Luiz Ruffato isso não se dá de outro modo, ainda que suas diferentes atuações se circunscrevam ao domínio da escrita – em livro, jornal, blog ou outro meio. Em *Eles eram muitos cavalos*, é patente a “transcrição” de textos inteiros de domínios discursivos cotidianos, como elemento importante de seu declarado intento de trazer para a ficção brasileira o operariado, seus valores e percepções do mundo. Os procedimentos estéticos de ambos os escritores, que passaremos a analisar no tópico seguinte, criam enormes problemas para sua classificação enquanto gênero a partir dos padrões existentes, o que também abre ensejo para pensarmos nessas escolhas e em como elas influem na produção de sentidos das obras. Quanto à inserção

da literatura brasileira numa “cultura globalizada”, por sua vez, também é importante mencionar que, além das repercussões internacionais das próprias obras aqui enfocadas – *Eles eram muitos cavalos* tem pelo menos cinco traduções para línguas estrangeiras e *Ó* foi vencedor do prêmio Portugal Telecom em 2009 –, os autores têm amplo trânsito com sua arte fora do Brasil, Nuno Ramos especialmente com suas obras plásticas e Luiz Ruffato como correspondente internacional do jornal *El País*, por exemplo.

Por tudo isso, não acreditamos que, de um modo geral, a oposição radical entre diferentes escritas contemporâneas apontada por Beatriz Resende se dê entre as obras de Ruffato e Ramos, ainda que sejam notórias as suas muitas diferenças. Cremos mais na comum busca empreendida pelos autores por transcender parâmetros de especificidade. Ainda assim, suas aproximações mais detidas, a partir das análises minuciosas das obras, possivelmente se restrinjam ao fato de escreverem no mesmo tempo, no mesmo contexto social e de primarem pelo tensionamento das estruturas estabelecidas, não chegando a compor um quadro comum significativo no que tange aos procedimentos propriamente literários. O diálogo com a modernidade é mais patente no romance de Ruffato do que nos contos de Ramos, como veremos adiante, e a sensação de construção de um “conceito próprio do que é a literatura” se percebe mais no texto de Ramos, possivelmente pela contribuição de seu ponto de vista construído pela concepção de formas estéticas não fundadas no uso da palavra. Não nos dedicaremos, todavia, à enumeração exaustiva de elementos comparativos entre os autores e suas obras. É necessário apenas marcar que suas diferenças são as principais razões de estarem ambos aqui, sob análise, como meio para observarmos duas formas estético-criativas de representação da dispersão na literatura contemporânea, que repercutem também diferentes modos de atuação ética e política na sociedade brasileira. Em tempos de dispersão, a variedade e a grande qualidade das obras nos oferece um rico leque de convites para leitura da arte, do contexto social, de nós mesmos e do outro. Não numa correspondência “paralelística” entre obra e sociedade, como adverte Antonio Candido (2006, p. 9), mas para reflexão crítica sobre como os textos e suas escolhas formais, inclusive, repercutem a contemporaneidade e inserem as obras no espírito de seu tempo. Essa, aliás, é ideia também inspirada em Candido, que em seus estudos, primordialmente sociológicos, faz questão de salientar que “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2006, p. 14).

Passemos, desse modo, portanto, às leituras destas duas obras de notória ousadia formal e provocadoras de diferentes leituras do mundo contemporâneo, começando pelas

singularidades estruturais abarcadas por suas formas e, em seguida, pelo diálogo com os padrões tradicionais dos gêneros textuais por elas ressignificados.

1.1 Um mosaico que se lê romance

Fica-se, por assim dizer, à espreita da realidade, leva-se toda noite para casa um punhado de curiosidades... Mas veja-se o que enfim resulta disso – uma série de manchas, um mosaico, no melhor dos casos; de todo modo, algo juntado, desassossegado, de cores gritantes. (NIETZSCHE, 2006, p. 67).

Apreciar um mosaico pressupõe movimentar-se. Aproximar-se para ver a minúcia do caco, do quadro, da peça, do excerto recontextualizado que desaparecerá num enquadramento distanciado para compor uma imagem maior, integradora e, ao mesmo tempo, portadora sempre da memória de sua constituição fragmentária. Um movimento análogo é demandado para a leitura de *Eles eram muitos cavalos*. Por ser classificado como romance, sobre o que trataremos neste capítulo em tópico posterior, precisamos ganhar certo distanciamento para ver essa figura maior que o livro oferece, integradora de partes tão díspares quanto seus capítulos. Por tratar-se também de um mosaico, contudo, não se pode perder de vista a apreciação individual do fragmento, a percepção de certa autonomia de cada capítulo ou peça com relação à figura maior. Nesse sentido, é também bastante estimulante procurar as relações estabelecidas entre os fragmentos, que, por sua natureza parcial, trazem pistas, resquícios, indícios de um pertencimento anterior pressuposto a outra forma mais ampla, que não o mosaico atual – uma lista telefônica, um jornal, uma trajetória de vida da qual vemos apenas um *flash*. Do mesmo modo, os fios desconectados de discursos, as obras e narrativas apenas subentendidas em benefício do novo texto que se constrói – o romance-mosaico –, oferecem-se abertos para novas conexões no movimento de leitura. É possível propor novas concatenações de imagens pela ação do leitor, em aceite ao convite para o jogo de suplementação que o caráter fragmentário da arte contemporânea, de um modo geral, e que a forma do livro, em particular, suscitam. É o que faremos em capítulos posteriores desta tese, propondo leituras de fragmentos do romance mosaico a partir de eixos temáticos, compreendendo que o “código de unidade” ao qual o gênero romanesco alude traz em seu cerne uma porta aberta, escancarada, para o seu desfazimento pela dispersão contida na heterogeneidade dos capítulos da obra em análise. Assim, escolhemos explorar certa mobilidade que a constituição fragmentária do mosaico permite, redesenhando formas subjacentes às que se veem em primeiro plano, mas sem desmerecer, de modo algum, a

proposta de entendimento do livro enquanto “romance”, uma vez que tal nomenclatura não é uma ironia gratuita ou sem significado, conforme veremos. Começemos, então, pela leitura da figura maior, do mosaico concatenado, da própria concepção da arte *musiva* adaptada à literatura na composição de *Eles eram muitos cavalos*.

Os mosaicos, na história da arte, têm sua tradição mais difundida construída na Europa, no Norte da África e em países próximos do Sudoeste Asiático, mas com ocorrências em diversas partes do mundo, como na arte pré-colombiana.² É provável que a arte *musiva* tenha nascido com a função de revestimento, calçamento, impermeabilização, e, posteriormente, evoluído para aplicações estéticas, decorativas. Só depois, então, ela ganharia autonomia enquanto recurso artístico, com especial destaque na arte religiosa.



Figura 1 – Mosaico romano no Mausoléu de Constança (séc. IV)³

² Para referências históricas mais completas sobre o mosaico nas artes plásticas, ver: UPJOHN; WINGERT; MAHLER, 1983 – JANSON, 2001 – BAZIN, 1953 – CHAVARRIA, 1998.

³ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9e/Traditio_Legis_mosaic_-_Santa_Costanza_-_Rome_2016.jpg/1280px-Traditio_Legis_mosaic_-_Santa_Costanza_-_Rome_2016.jpg>. Acesso em 12 out. 2018.



Figura 2 – Detalhe: mosaico romano no Mausoléu de Constança (séc. IV)⁴



Figura 3 – Mosaico bizantino em Ravena (séc. VI)⁵

⁴ Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/75/fc/b5/75fcb5a391d4ef0e5ee3d686810b2e6e.jpg>>. Acesso em 12 out. 2018.

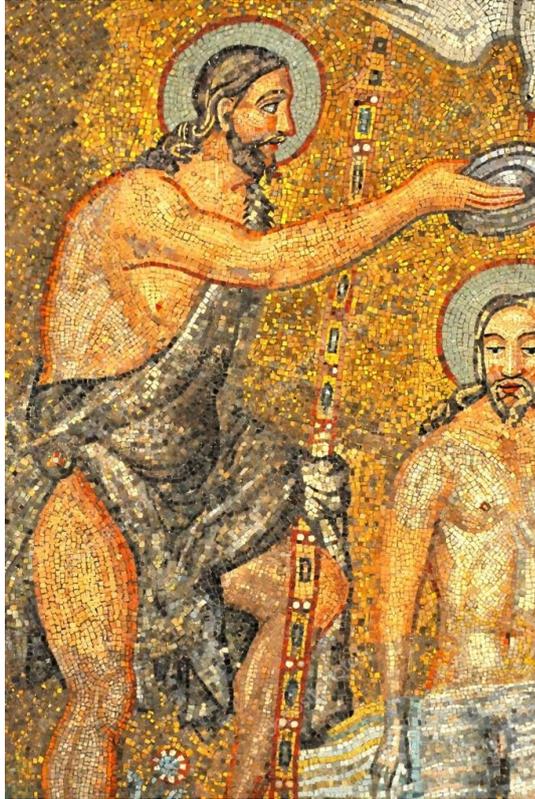
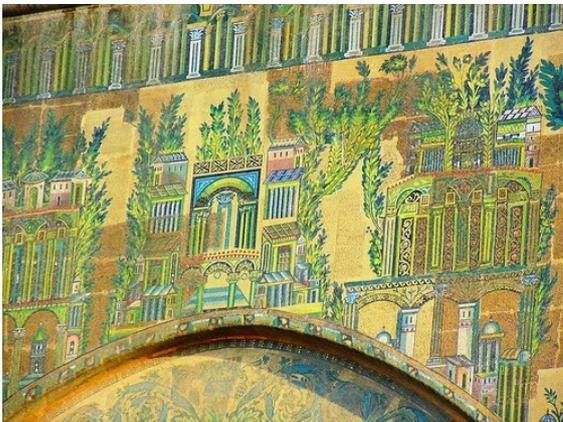


Figura 4 – Detalhe: mosaico bizantino em Ravena (séc. VI)⁶



Figuras 5 e 6 – Mosaicos islâmicos na Grande Mesquita de Damasco (séc. VIII)⁷

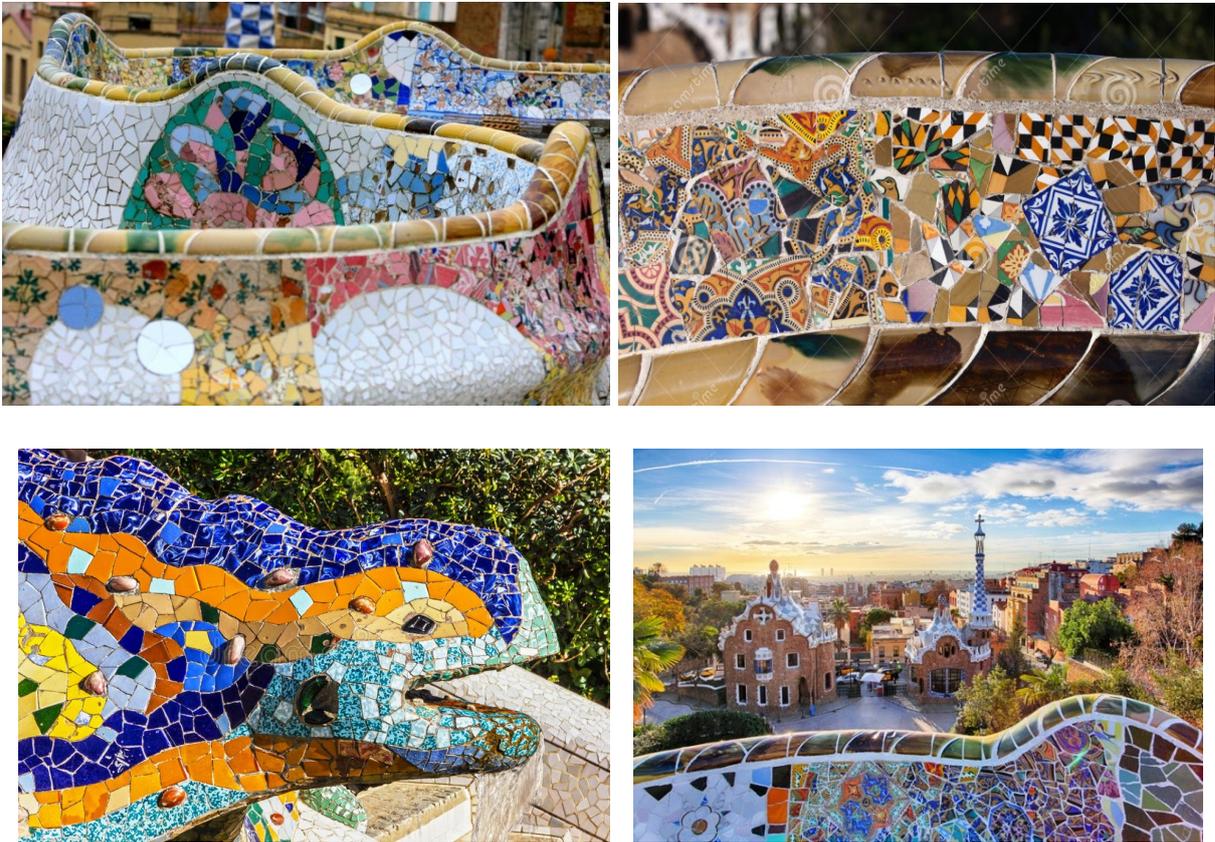
Já no século XX, o modernismo vem recuperar e reelaborar diferentes técnicas do mosaico, não apenas no escopo das artes plásticas, mas nos mais diferentes campos artísticos, como o cinema e a literatura. Os diversos mosaicos modernistas em diferentes partes do

⁵ Disponível em: <https://3.bp.blogspot.com/-iLhPs9OtheU/UHsE5HNgnMI/AAAAAAAAAKxo/Wa1q9j_ILPA/s1600/IMG_3129.JPG>. Acesso em 12 out. 2018.

⁶ Disponível em: <https://st2.depositphotos.com/1794049/6952/i/950/depositphotos_69526917-stock-photo-john-the-baptist-roman-mosaic.jpg>. Acesso em 12 out. 2018.

⁷ Disponível em: <<http://voxultra.blogspot.com/2015/03/la-mezquita-de-damasco.html>>. Acesso em 12 out. 2018.

mundo se voltam especialmente para um princípio original dessa técnica, que é a intervenção no espaço público, intensificando ainda mais o efeito estético e ético-filosófico da relação entre a parte e o todo, entre os diferentes materiais – não raro restos e descartes – e a obra, e também entre o público e a arte.



Figuras 7 a 10 – Mosaicos de Antoni Gaudí, Parque Güell/Barcelona (Primeiras décadas do século XX)⁸



Figura 11 – Mosaico de Clóvis Graciano em Santos (1954)⁹

⁸ Imagens disponíveis em: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-ab&biw=1024&bih=685&tbn=isch&sa=1&ei=OuLAW8OCAsWewgSokKOWDA&q=parque+guell+mosaicos&oq=parque+guell+mosaicos&gs_l=img.3...7583198.7584763.0.7584948.9.9.0.0.0.351.763.2-2j1.3.0....0...1c.1.64.img..6.3.762...0j0i30k1j0i8i30k1j0i24k1j0i19k1j0i8i30i19k1.0.GG4KIxbpYEw#imgdii=-ijiektZUVYDXM:&imgcr=LT1u0mMmJM0FBM:>>. Acesso em 12 out. 2018.

As manifestações contemporâneas da arte *musiva* dão prosseguimento à sua retomada desde o modernismo, incorporando variadas técnicas e insumos, bem como ressignificando uma função mais utilitária do mosaico, como revestimento, mas que não perde, por isso, seu papel esteticamente expressivo. Seja por questões econômicas ou para chamar a atenção para debates contemporâneos, como o da preservação do meio-ambiente ou sobre o consumismo, o mosaico a partir de restos de materiais descartados pode ser encontrado facilmente em pequenas e grandes cidades pelo Brasil e em todo o mundo. Em consonância com uma importante vertente da arte contemporânea, que se insere no debate sobre a valoração de materiais e instâncias discursivas na produção artística por meio do uso do lixo – notadamente representada pelo reconhecimento internacional de Vik Muniz e já difundida entre artistas de diferentes partes do mundo, como o português Bordalo II, a japonesa Sayaka Ganz, a britânica Jane Perkins, entre outros –, o mosaico é fonte influenciadora para os artistas que se propõem a tal trabalho, mas também instância de repercussão. É fonte influenciadora, por suas técnicas, para lidar com assimetrias e compilações, já desenvolvidas há muito mais tempo, mas também instância de repercussão para que essa discussão valorativa quanto aos materiais e padrões estéticos não se restrinja a galerias e circuitos fechados, mas reverbere nas ruas, sob os olhos e os passos das pessoas comuns, em calçamentos e murais. Também em consonância com um aspecto mais geral da arte contemporânea, não há uma padronização para o mosaico feito hoje em dia, não há uma técnica, material ou função que prevaleça hegemonicamente sobre outras.



Figura 12 – “Casa de Cacos” em Contagem-MG¹⁰

⁹ Disponível em:

<http://mosaicodobrasil.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderpictures/.pond/clovisgracianoemsantos1.jpg.w560h366.jpg>. Acesso em 12 out. 2018.

¹⁰ Disponível em: <<https://i.ytimg.com/vi/ZfDupMis-fM/maxresdefault.jpg>>. Acesso em 13 out. 2018.

Construída e decorada por Carlos Luís de Almeida em Contagem-MG com diversas técnicas do mosaico até o



Figura 13 – Escadaria decorada por Jorge Selarón no Rio de Janeiro¹¹



Figura 14 – Painel de Thiago Thipan em Niterói-RJ¹²



Figura 15 – Mona Lisas de Silvia Marcon em Porto Alegre¹³

final da década de 1980, a Casa de Cacos hoje se encontra em estado de abandono.

¹¹ Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Escadaria_Selar%C3%B3n#/media/File:Selaron_Stairs,_Rio_de_Janeiro,_Brasil.jpg> Acesso em 13 out. 2018.

¹²

Disponível

em:

<<https://ogimg.infoglobo.com.br/in/22655852-587-479/FT1086A/420/xalzer.jpg.pagespeed.ic.kBwdxYvYtW.jpg>>.

Acesso em 13 out. 2018.

Em quaisquer das técnicas e épocas aqui apresentadas a título de exemplificação, fica evidente já nos primeiros olhares que a relação entre todo e parte, intrínseca à realização de um mosaico, é o que suscita a comparação com a construção de *Eles eram muitos cavalos*. O trabalho detido com cada parte, cada tessela, independentemente de qual seja o seu material, sem perder de vista o potencial de seu funcionamento integrado em coletivo no painel final, é exercício análogo ao de Luiz Ruffato na construção de seu romance. Tal aspecto técnico, aliás, se vê duplamente repercutido no livro de Ruffato, seja pela observação dos habitantes individuais da megalópole, densa de significações por debruçar-se sobre universos inteiros, narrados ou implícitos, de histórias e ideologias; seja pela justaposição de diferentes gêneros discursivos que se costuram em diferença na composição de uma narrativa dispersiva, mas coerente.

Apontar essa semelhança, porém, não seria grande mérito para esta tese, uma vez que a referência ao livro como “romance-mosaico” já foi feita pelo próprio autor em diversas entrevistas¹⁴ e também corroborada por diferentes críticos, como o italiano Giovanni Ricciardi, que vê a obra como um tipo específico de mosaico, o políptico devocional.

A construção narrativa [...] lembra um grande e colorido políptico, o típico quadro medieval, que tem na parte central a figura de um santo ou de Jesus Cristo ou de Nossa Senhora ou de um bem-aventurado, rodeada por cenas e quadros e figuras menores contando acontecimentos, episódios e milagres de sua vida. Em nosso caso, a figura central é São Paulo, rodeada e vivificada por histórias e personagens paulistanos [...] (RICCIARDI, 2007, p. 49).

Toda a exposição até aqui feita, então, serve principalmente para destacarmos dois pontos que merecem avaliação e que serão importantes para o modo como pretendemos empreender a análise crítica da obra. O primeiro se refere à técnica da colagem, inspirada na arte *musiva* e bastante utilizada pelos modernistas, ao ponto mesmo de se poder dizer que se inaugura com a arte moderna uma nova técnica de colagem. Esta permite, no cinema, nas artes plásticas, na literatura, a costura de fragmentos por vezes bastante díspares para a construção de narrativas estranhadas e inovadoras por emprestarem novo sentido a textos, imagens, peças, fragmentos retirados de seus contextos originais. Com isso, constrói-se uma nova ideia de “com-junto”, não de todo inseparável, mas de diversidade interdependente, um painel intercomunicativo. Essa técnica, que podemos claramente perceber nos mosaicos de

¹³ Disponível em: <<https://images.sul21.com.br/file/sul21site/2016/03/20160324-jornal-sul21-gs-240316-7192-16.jpg>>. Acesso em 13 out. 2018.

¹⁴ Cf., por exemplo, em <http://www.insulaeuropea.eu/wp-content/uploads/2017/11/bongo_ruffato_PT.pdf>. Acesso em 13 out. 2018.

Gaudí aqui expostos, permanece sendo largamente utilizada na arte contemporânea, como sublinha David Harvey: “A colagem, embora tenha tido os modernistas como pioneiros, é uma técnica que o pós-modernismo tornou sua em larga medida.” (HARVEY, 2011, p. 303). Trata-se de mais um dentre os inúmeros elementos que permitem concluir, como também já aludido neste trabalho, que “há mais continuidade do que diferença entre a ampla história do modernismo e o movimento denominado pós-modernismo” (HARVEY, 2011, p. 111), não se pautando este último pela rivalidade acirrada com qualquer corrente estética ou do pensamento crítico progressivo.

A colagem na literatura, essa espécie de recontextualização estética de textos e objetos, um tipo de *ready-made* literário, também possui precursores em nossa literatura modernista, como, por exemplo, Oswald de Andrade que, notadamente, constrói o seu próprio mosaico na *Poesia Pau Brasil*, ao (re)montar fragmentos de textos históricos intervindo sobre eles, em especial a carta de Pero Vaz de Caminha; Mário de Andrade, com seu romance rapsódico *Macunaíma*, que adota procedimento diferente, mas de natureza também compilatória, acumulativa; Drummond, sobretudo em seu primeiro livro *Alguma Poesia*, em que utiliza a colagem para tecer uma espécie de “crônica” da vida urbana moderna, citando normas de trânsito e etiqueta social; Manuel Bandeira, com seu *Poema tirado de uma notícia de jornal*, que já preconiza, quem sabe, a adoção do *fait divers* como matéria literária a ser desenvolvida, anos mais tarde, por Rubem Fonseca e toda uma geração a ele posterior na prosa brasileira. O romance-mosaico de Luiz Ruffato, portanto, é tributário dessa técnica de vanguarda do século passado, da Semana de 22 brasileira, dos mosaicos de Gaudí, da montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein (cf. EISENSTEIN, 2002). A montagem, aliás, na perspectiva de Georges Didi-Huberman, é o recurso mais apropriado ao historiador para compilar a matéria de seu trabalho, os múltiplos acontecimentos no tempo, ante a inviabilidade da apreensão de uma linha histórica progressiva, tal como tradicionalmente formulado. Ao escritor de ficção, ao “estoriador”, especialmente àquele interessado em repercutir na arte aspectos do seu tempo histórico, como é o caso de Luiz Ruffato, a montagem pode ser tomada como recurso não apenas no plano formal, mas também como necessidade de disposição formal do plano temático.

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história” mas, ao

fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).

Tudo isso fica claro já desde a primeira página do livro, que traz nos três primeiros capítulos – *Cabeçalho*, *O tempo* e *Hagiologia* – excertos estranhos ao discurso narrativo, que têm o claro intento de se insinuarem como objetos transplantados de outro espaço de circulação para o interior da ficção. Essa estratégia vai se repetir ao longo de todo o livro, com a colagem, entre uma narrativa e outra, de vários “cacos de discursos”, peças residuais de algum gênero diverso para a composição do mosaico de Luiz Ruffato, como: um mapa numerológico (capítulo 7); uma previsão de horóscopo para o signo de Touro (capítulo 12); páginas de classificados (capítulos 18, 42 e 65); a enumeração dos livros de uma estante (capítulo 24); um panfleto com uma oração para Santo Expedito, inclusive com as informações da empresa responsável pela impressão e o anúncio do serviço com preço e condições de entrega, o que acentua ainda mais o efeito de verossimilhança para a ideia de que o trecho não pertence originalmente ao espaço do livro e ao gênero romanesco (capítulo 31); uma mensagem de evangelização acerca do salmo 38 com algum sincretismo com relação a simpatias para a obtenção de graças espirituais ou materiais (capítulo 36); um outro ritual, também ao modo das simpatias populares, porém ligado a um sincretismo diverso entre Astrologia, Feng Shui, tradições pagãs em torno da “deusa Lua” e outros elementos, para a produção de uma espécie de patuá (capítulo 49); um diploma de batismo de uma igreja evangélica, que inclui a diferenciação tipográfica entre trechos que teriam sido digitados e outros preenchidos à mão (capítulo 54); outra simpatia popular, esta para combater o ciúme (capítulo 60); um cardápio de restaurante de alto padrão (capítulo 68); e, por fim, a enigmática página com fundo preto antes do diálogo final, que pode representar, numa metáfora visual, tanto a mudez escura da alta madrugada quanto o excesso de discursos e tipografias acumulados sobre o papel por toda a obra, que se amontoam ao ponto de desaparecimento e indistinção ao final do livro.

Todos os exemplos mencionados mostram o trabalho do autor pra acentuar a autonomia desses capítulos, evidenciando o pertencimento de cada um a outras instâncias discursivas exteriores ao romance, contudo, tecendo uma articulação que delega a cada um deles papel essencial na configuração do mosaico. Há efeito de casualidade no modo de apresentação desses trechos, mas a sua inserção e disposição no mosaico não é casual ou aleatória. Cada capítulo, narrativo ou não, é como uma pequena tessela que, vista em separado, não diz muito sobre o quadro que compõe, mas que, se retirada, compromete

definitivamente a articulação entre as demais peças do mosaico. Panfletos que se distribuem na rua, emulações de situações cotidianas, anúncios de rituais de boa sorte muito comuns em programas de rádio populares ou em jornais impressos de ampla circulação, revelam claramente o deslocamento desses discursos advindos de outras instâncias enquanto peças para o mosaico que o livro constrói, emprestando, no plano ficcional, vigor à criação da ambiência cotidiana e banal que se pretende ao descrever um dia comum na maior metrópole brasileira. Esses capítulos têm função de enquadrar a narrativa num contexto histórico e geográfico, função das mais básicas exercidas pela categoria espaço tal como percebida pela teoria literária – “categoria empírica derivada da percepção direta do mundo, conforme a tradição realista-naturalista” (BRANDÃO, 2013, p.22) –, e o fazem com vigor e qualidade. Uma vez que tais capítulos superam a descrição indireta mediada pelas impressões de um narrador, oferecendo-se diretamente como uma imagem em *flash*¹⁵ ao leitor para que ele próprio possa fazer suas avaliações, entrando na cidade, percebendo-a em seus barulhos, mensagens e falas, na materialidade dos panfletos distribuídos na rua, dos livros, jornais e cardápios manuseados pelos habitantes, das ondas sonoras das transmissões de rádio, na multiplicidade de cores, cheiros, tamanhos, sons etc., a aplicação dada por Ruffato ao papel mais elementar da categoria literária “espaço” não deixa de ser inovadora.

É possível dizer, não obstante, que essa função de suscitar a percepção “pluri-sensória” do espaço narrativo, já de grande mérito a ser reconhecido, é em muito extrapolada nos exemplos mencionados, uma vez que os “cacos” que compõem o mosaico convidam sempre o leitor a um exercício especulativo em torno do percurso que fizeram, já que vieram “de fora”, até serem dispostos como os vemos ali. Esse movimento especulativo abre a obra para desdobramentos ficcionais infinitos, num jogo interpretativo para o qual os leitores são

¹⁵ Esta aproximação, aliás, do modo como os capítulos são apresentados como um *flash* fotográfico ou cinematográfico, vale também para os capítulos narrativos, em que pequenos fragmentos de histórias são captados, apresentados e rapidamente sucedidos por outros, numa dinâmica muito própria da colagem. Há diversos trabalhos críticos que mencionam a influência das artes visuais no romance-mosaico de Ruffato, ao que não nos deteremos em demasia. Ficaremos com uma única citação, de Tatiana Salem Levy, que bem explica essa relação:

“O estilhamento da narrativa nos remete à idéia de enquadramento cinematográfico, como se cada fragmento correspondesse a um determinado quadro. São como diferentes *takes*, ora mais nítidos, ora mais borrados, mas sempre uma imagem. As narrativas transmitem flashes da realidade, como se apanhados por uma câmera. Os cortes bruscos, a montagem, os diferentes ângulos e a simultaneidade do tempo (todas as histórias se passam num único dia – 9 de maio de 2000 – em São Paulo) revelam estratégias utilizadas pelo cinema. Dessa maneira, Ruffato consegue subverter a ótica convencional da narrativa – centrada em uma única visão –, expandindo o romance para fora do próprio romance, explorando seus limites e suas relações com as artes visuais.” (LEVY, 2003, p. 176-177).

convidados¹⁶. Cada caco configura uma imagem sabidamente parcial, que guarda em potência o ensejo para que nosso olhar encontre o resquício desse deslocamento, a “cinza” que ainda possa ser soprada na reconstituição do fogo que reduziu a imagem pregressa a fragmento ou na formulação de um novo incêndio – “Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215).

É importante pontuar, entretanto, que o efeito de casualidade ao qual nos referimos aqui é limitado, em certa medida, pela ordem dos capítulos, que, por outro lado, viabiliza a organização do mosaico e a configuração de um painel narrativo para um dia inteiro na cidade de São Paulo. Há relatos do próprio autor, como nos informa a escritora e crítica Tatiana Salem Levy¹⁷, de um propósito inicial seu de manter a organização do livro inteiramente aleatória, com os capítulos avulsos e não numerados, forçando o leitor a fazer um percurso de leitura necessariamente randômico, um caminho diferente a cada incursão pela obra. Essa escolha, porém, não prevaleceu. A definição, por fim, de uma ordem para o texto, numerada e encadernada, evidencia o caráter casual da obra apenas como efeito ficcional, por um lado, mas é justamente o que permite a configuração de um mosaico, de uma imagem que emerge da disposição intencional dos fragmentos. Do contrário, caso prevalecesse o projeto inicial mencionado pelo autor, teríamos um processo mais radical de aleatoriedade, porém não poderíamos falar de modo seguro sobre o transcurso do período de um dia em São Paulo, como acabou por se configurar com certa precisão a partir da ordem definitiva dada aos capítulos. Essa ordem, que permite entrevermos a passagem do dia, será mais bem exposta adiante, como um dos quesitos de unidade que validam a classificação do livro como romance.

De todo modo, e este é o motivo central de podermos dizer que a obra configura um romance-mosaico, o reconhecimento da importância da organização e a leitura do “todo” não invalida a análise individualizada de cada “parte”. Como amplamente reconhecido pela crítica dedicada ao livro até então, cada capítulo convida também para a sua leitura de forma independente ou, como faremos adiante, para a aproximação entre diferentes capítulos sob novas configurações, conforme sugerido pelo autor no excerto transcrito em nota de rodapé.

¹⁶ Tal “jogo” é muito bem conceituado pela Teoria da Recepção de Wolfgang Iser (cf. ISER, 1999b), tal como veremos adiante neste capítulo, porém, em análise do livro de Nuno Ramos.

¹⁷ “[...] a distribuição dos fragmentos não deixa de ser aleatória. Como disse o próprio autor, a idéia original era que cada mini-narrativa fosse impressa em uma folha, e que as 70 folhas fossem colocadas numa caixa para que

Assim, se, por um lado, a ordenação escolhida por Luiz Ruffato permitiu a configuração de um amplo painel em mosaico, por outro, ela não tem poder coercitivo sobre o leitor de modo que o impeça de tecer exercícios de leitura diferenciados. Pelo contrário, a obra permanece convidando a esse exercício. A ordem em que o livro se apresenta, a nosso ver, não inviabiliza percursos diferenciados de leitura, não limita o papel do leitor, e sim acrescenta uma perspectiva – o acompanhamento da passagem do dia – que não se poderia ver de outro modo. Portanto, “as mini-narrativas formam um todo – que pode ser entendido como a vida caótica de São Paulo – mas, ao mesmo tempo, valem isoladamente.” (LEVY, 2003, p. 177). Mais adiante faremos alguns exercícios de leitura fundamentados nessa relação entre as partes e o todo, que poderão explicitar ainda mais o que até aqui se tem defendido.

Apenas para encerrarmos a exemplificação acerca do uso da colagem, é interessante mencionar, ainda, como ela se revela não apenas pela comparação entre os capítulos, mas também no interior de muitos deles, pelas diferentes tipografias, paragrafações e vozes. Limitando-nos ao elemento gráfico, que deixa patente à primeira vista o uso da colagem, no capítulo 17 temos a inserção de um bilhete com tipografia que imita a escrita manual, contrastando com o restante do capítulo que segue um padrão mais convencional de tipo de letra e paragrafação do livro impresso. Essa estratégia discursiva de verossimilhança é repetida no capítulo 50, porém, no capítulo inteiro. O capítulo 45 é outro bom exemplo para a clara percepção da colagem no interior de um único capítulo. Nele há diferentes paragrafações, a disposição de trechos em versos, recuos diferenciados, uso de itálico e parêntesis, frases inconclusas que iniciam por letra minúscula e não são encerradas por pontuação. Tudo isso, corroborado pelo conteúdo do texto, que repercute descrições, impressões, memórias, de diferentes personagens em um ônibus cheio, faz com que salte à vista a colagem ao estilo modernista na feitura do capítulo.

O segundo ponto importante a ser destacado é um distanciamento do mosaico de Ruffato, em nossa opinião, da tradição dos polípticos e de outros mosaicos sacros em virtude da nobreza dos materiais neles utilizados. Do ponto de vista ora proposto, o mosaico de Ruffato não se aproximaria tanto dos quadros medievais de fundo religioso, mas sim da técnica contemporaneamente consolidada no paisagismo urbano de grandes e pequenas cidades, sobretudo em áreas periféricas, que consiste, como já comentado, na reunião de cacos de materiais reaproveitados, na resignificação estética de recursos descartados, na associação de fragmentos inservíveis em sua função “original” para a construção de um novo objeto, uma

o leitor pudesse lhes dar qualquer ordem. Além disso, seria possível, assim, acrescentar ou mesmo retirar fragmentos, de forma que cada leitor construísse a sua própria narrativa.” (LEVY, 2003, p. 177).

espécie de “reciclagem cultural” (cf. KLUCINSKAS; MOSER, 2007). Este recurso como tendência contemporânea, inclusive, extrapola o domínio das artes plásticas e se manifesta, em diferença pelas especificidades de cada campo, na pintura, no cinema, e, claro, na literatura (cf. CURY, 2013). Nesse sentido, a própria seleção temática de cada um dos 69 ou 70 capítulos-fragmentos que compõem a obra de Ruffato, reveladores de fraturas e mazelas da sociedade atual, corrobora a ideia de um mosaico de cacos. Não apenas trechos narrativos parciais e inconclusos são reunidos na composição de uma narrativa maior, trechos destacados de um contexto pressuposto e entrevisto nas lacunas de sua incompletude, mas também sujeitos e assuntos marginalizados, descartes humanos desta sociedade paradoxalmente excessiva e geradora de carências, são justapostos em uma nova “função”, a de servir como uma espécie de “panorama” de nós mesmos em nossa vida urbana, tomando-se a grande metrópole do país como referência para tal. Consoante a essa perspectiva, a professora Maria Zilda Cury aponta que “a forma procuradamente fragmentária do conjunto elege a ruína como estratégia discursiva que reenvia as narrativas à representação do também arruinado corpo social, busca formal de grande rendimento expressivo.” (CURY, 2007a, p. 112). Também nessa esteira, a professora Ivete Walty propõe que “o texto em retalhos é como que montado com as sobras retiradas do lixo onde jaziam sem possibilidade da classificação que ordena e acalma. Ruffato devolve à sociedade aquilo que ela fabrica e rejeita, ao lado daquilo que ela elege como sua produção de qualidade” (WALTY, 2007, p. 37), e complementa ao dizer que “quando incorpora em seu livro os restos, revela que tais elementos são parte da ordem social que os fabrica, ou, mais do que isso, a ordem social é ela mesma feita de cacos” (WALTY, 2007, p. 38).

O reconhecimento de que “a ordem social é ela mesma feita de cacos”, reforça a perspectiva de abordagem aqui proposta para o romance de Ruffato bem como referenda o declarado intento do escritor de se engajar na escrita de uma literatura que abarque as vozes marginalizadas da sociedade, em especial o proletariado. Além disso, contribui para a inserção da obra no “espírito” de seu tempo, uma posmodernidade dispersiva e fragmentária, líquida e volúvel (cf. BAUMAN, 2001), que toma emprestados à modernidade valores e procedimentos, como a colagem, reaproveitando, também nesse sentido, algo que se poderia supor caduco. São vários os exemplos de pessoas em condição de “descarte” pela lógica econômico-social do capitalismo na contemporaneidade (cf. BAUMAN, 2005) no decorrer da obra, já que ela se dedica, especialmente, a essas pessoas. Desempregados em busca de trabalhos provisórios e precários (capítulo 5); uma imigrante nordestina que vai a São Paulo visitar o filho já lá residente há anos (capítulo 6); um bebê vivendo com outras crianças em

local insalubre, à mercê do ataque de ratos (capítulo 9); um mendigo e seu cachorro (capítulo 11); um índio sem aldeia (capítulo 14); um jovem sem perspectivas na busca de emprego (capítulo 17); um pequeno assaltante inexperiente (capítulo 19); trabalhadores, pessoas marginalizadas e gente simples de toda ordem transitam pela obra.

É interessante pensarmos ainda, por fim, nos usos mais primitivos do mosaico, essencialmente como forma de pavimento, de recobrimento, para aproximação com o livro de Luiz Ruffato. A reunião de pedras para a impermeabilização, para o calçamento de vias não pavimentadas, de quintais ou praças públicas é marca importante do estabelecimento de cidades, da prevalência da cultura sobre a natureza, da edificação que pressupõe o convívio entre as pessoas, uma vez que cumpre função utilitária, mas também estética. A concatenação de pedras serve para dar firmeza ao solo e também oferece uma forma de beleza a ser contemplada pelos concidadãos. O mosaico, como outras técnicas de urbanismo, fundamenta uma separação entre o agrário e o urbano. Onde o mosaico se manifesta, manifesta-se, ainda que embrionariamente, a cidade. Muito representativo é, portanto, que o romance-mosaico de Ruffato retrate nossa maior metrópole. Muito representativo também é o fato de que esse mosaico se construa a partir de restos, cacos, aparas, e, portanto, encontre na cidade grande e na sociedade de consumo, com sua gigantesca produção de lixo, fartura de materiais.

Sob o entendimento de *Eles eram muitos cavalos* como um mosaico, falta-nos justificar a classificação do livro como romance, o que faremos ainda neste capítulo, para depois, então, emprendermos uma análise interpretativa do romance-mosaico, aceitando o convite ao reordenamento das partes para a construção de “sub-mosaicos” temáticos, interiores ao painel maior que a obra configura. Sem desprestigiar a grande pintura ou fotografia de um dia na cidade de São Paulo construída pelo autor, pelo contrário, enfatizando mais uma vez que o ordenamento dado aos capítulos acrescenta essa leitura que não existiria caso se tratassem de capítulos avulsos e completamente aleatórios, preferiremos nos dedicar mais, por ora, ao reordenamento. Isso permitirá restringirmos o corpus de análise, o que propiciará uma descida à minúcia. No decorrer deste capítulo, continuaremos a esboçar de modo mais resumido considerações sobre as questões panorâmicas relativas à obra, e nos capítulos 2 e 4 selecionaremos por eixo temático alguns dos “cacos” do mosaico para aproximá-los em nova configuração.

1.2 Nas entrelinhas, o *hiperlink*

Talvez haja consenso quanto a dizer que o artefato pós-moderno típico é travesso, autoironizador e até esquizoide; e que ele reage à austera autonomia do alto modernismo ao abraçar impudentemente a linguagem do comércio e da mercadoria. (EAGLETON apud HARVEY, 2011, p. 19).

Olhando, novamente do centro do vórtice dispersivo que é a contemporaneidade, para o livro *Ó* de Nuno Ramos, identificamos que o caminho estético escolhido pelo autor para expressar essa dispersão – o salto inopinado entre diferentes assuntos para a construção de uma linha argumentativa ficcional, que encontra sua coesão na recuperação residual de sentidos pelo leitor – pode ser aproximado da lógica de funcionamento do *hiperlink*. Os *hiperlinks* que vemos nos textos que compõem a obra de Ramos, por sua vez, não são, logicamente, a ferramenta digital constituída por um código, que permite a ligação remissiva a outro texto/página/trecho/site da internet, mas a formulação de uma lógica discursiva que se embebe de uma cultura profundamente marcada pelas tecnologias digitais e que, por isso, produz novas formas de comunicação. Não queremos propor, portanto, que os ensaios ficcionais¹⁸ de Nuno Ramos sejam tentativas deliberadas de fundar uma estética “internética” ou “computacional”, que traga para o escopo da literatura a linguagem de programação. Acreditamos, porém, que tais textos expressam, por seu recurso dispersivo de construção do fio de argumentação, uma lógica de leitura própria de um mundo em que os recursos digitais de produção e veiculação de informações através da internet são o elemento-chave para a fundação de novas bases para a sociedade. É o protocolo discursivo “anti-protocolar” para a chamada *cibercultura* (cf. LÉVY, 1999) ou sociedade em rede (cf. CASTELLS, 1999).

Para que tudo isso faça um pouco mais de sentido, é preciso entendermos, primeiro, o conceito de *hiperlink*. Resumidamente, “o elemento básico estrutural da internet é o *hiperlink*. Um *hiperlink* pode ser definido como uma propriedade tecnológica que permite a conexão entre *sites* (ou *webpages*)” (PARK; THELWALL, 2008, p. 191-192). A conexão rápida entre páginas por meio de *hiperlinks* é o que permite a navegação na internet, ou seja, a obtenção de informações e as mais diversas formas de interação com o ambiente digital. Não seria viável a digitação de incontáveis endereços eletrônicos a cada vez que se necessitasse visitar um *site*, sem ferramentas de busca e sem os *links* remissivos no corpo dos textos ou no interior de vídeos ou imagens. Se isso fosse necessário, certamente o volume das trocas de

¹⁸ O conceito de “ensaio ficcional” como possibilidade de expressar o estranhado gênero dos textos que compõem o livro *Ó* será melhor formulado e justificado ainda neste capítulo, mais adiante.

informações e interações em espaço virtual seria infinitamente menor do que é hoje e do que as perspectivas apontam para o futuro. Toda a estrutura em rede pressuposta pela lógica da *web*, como o próprio nome explicita, pressupõe uma série de infinitas conexões, os *links*, ou, mais especificamente, *hiperlinks*.

Uma das principais inovações do texto eletrônico são, justamente, os *hiperlinks*, dispositivos técnico-informáticos que permitem efetivar ágeis deslocamentos de navegação *on line*, bem como realizar remissões que possibilitam acessos virtuais do leitor a outros hipertextos de alguma forma correlacionados. (KOCH, 2003, p. 64).

Aproveitando-nos da citação da linguista Ingedore Koch, cabe ainda desdobrar um pouco a definição de *hiperlink*, comparando-a com a noção de “hipertexto”, dois termos utilizados no excerto e que não são completamente equivalentes. Para a linguística, campo no qual surgiu o conceito de hipertexto nas décadas finais do século passado, já no arcabouço dos estudos sobre a linguagem num contexto de franca expansão da internet e das tecnologias digitais, o mecanismo de “hipertextualidade” trata da capacidade de referência ou remissão de um texto a outros textos. Assim, um hipertexto seria “um texto que traz conexões, chamadas *links*, com outros textos, que por sua vez, se conectam a outros, e assim por diante, formando uma grande rede de textos.” (COSCARELLI, 2003, p.73). Na internet, tal mecanismo de remissão ganha materialidade nos *links* digitais, que funcionam como pontes instantâneas entre diferentes textos ou *sites*, suscitando definições de hipertexto que tomam o termo por equivalente ao *hiperlink*, tal como nas palavras de um dos mais importantes pensadores da sociedade contemporânea e de seus meios digitais de socialização, Pierre Lévy:

Tecnicamente, um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira. (LÉVY, 1993, p.33).

Essa organização não linear, reticular, ou rizomática – numa acepção deleuziana (cf. DELEUZE; GUATTARI, 1995) –, é o ponto que mais nos interessa para compreendermos o mecanismo do *hiperlink* e seu funcionamento nos textos de *Ó*. Porém, antes de nos determos sobre isso, é preciso sublinhar que essa capacidade de referência de um

texto a outro, a tradicional e conhecida intertextualidade, não poderia ser considerada uma novidade do texto digital, como o próprio Lévy observa:

A nota de pé de página ou a remissão para um glossário por um asterisco também quebram a sequencialidade do texto. Uma enciclopédia com seu thesaurus, suas imagens, suas remissões de um artigo a outro, é por sua vez uma interface altamente reticular e “multimídia”. Pensemos na forma de consultar um dicionário, onde cada palavra de uma definição ou de um exemplo remete a uma palavra definida ao longo de um circuito errático e virtualmente sem fim.

O que, então, torna o hipertexto específico quanto a isso? A velocidade, como sempre. A reação ao clique sobre um botão (lugar da tela de onde é possível chamar um outro nó) leva menos de um segundo. A quase instantaneidade da passagem de um nó a outro permite generalizar e utilizar em toda sua extensão o princípio da não-linearidade. Isto se torna a norma, um novo sistema de escrita, uma metamorfose da leitura, batizada de navegação. (LÉVY, 1993, p.37).

Sendo assim, podemos perceber uma primeira diferença entre *hyperlink* e hipertexto. O *hyperlink* explicita a hipertextualidade e viabiliza o movimento hipertextual, a quebra de linearidade, a suplementação, durante a leitura de modo imediato. O *hyperlink* é algo próprio da cultura digital e intrínseco ao meio cibernético. O hipertexto, por sua vez, é algo inerente à leitura de um modo amplo, como demonstrado pela exemplificação de Lévy e corroborado pela professora Ana Elisa Ribeiro, em texto que analisa não *webpages*, mas a forma dos manuscritos bíblicos, com o interessante título “Os hipertextos que Cristo leu”:

Não é preciso dar ao leitor um computador com acesso à internet para oferecer a ele o hipertexto. Talvez lhe soem novidade os *links* em azul, a velocidade e a infinitude da teia virtual de informações, mas não será tudo tão diferente quanto a procura pelos livros, capítulos e versículos que norteiam (ou desnorteiam) o leitor para cá e para lá, conforme sua difusa vontade ou o desejo do escritor. (RIBEIRO, 2005, p. 125).

Se o contexto da *cibercultura*, portanto, não pode reclamar a exclusividade para a produção do hipertexto, não resta dúvida que a velocidade e o volume da troca de informações que ela propicia conformam um terreno profícuo para a sua propagação e análise. O hipertexto seria, portanto, o “protocolo oficial da tecnocracia” (XAVIER, 2010, p. 208), esta “nova ordem” social e econômica que avança em decorrência do desenvolvimento das tecnologias digitais. Os estudos linguísticos, nessa esteira, produziram os trabalhos mais interessantes sobre a hipertextualidade e a sua influência na escrita/leitura de um modo geral.

O hipertexto constitui um suporte linguístico-semiótico hoje intensamente utilizado para estabelecer interações virtuais desterritorializadas. Segundo a maioria dos autores, o termo designa uma escritura não-sequencial e não linear, que se ramifica e permite ao leitor virtual o acesso praticamente ilimitado de outros textos, a partir de escolhas locais e sucessivas em tempo real. (KOCH, 2003, p. 63).

Desse modo, pressupõe-se uma participação muito mais efetiva do leitor na produção de sentidos, de modo bastante alinhado ao espectro das teorias da recepção nos estudos literários. O hipertexto, portanto, mais que um tipo de texto, é um procedimento de escrita e de leitura, de elaboração e proposição de sentidos, por meio de uma interação constante e “des-hierarquizada”, não linear e com propensão dispersiva. O professor Luiz Antônio Marcuschi complementa do seguinte modo:

O hipertexto não é um gênero textual nem um simples suporte de gêneros diversos, mas um tipo de escritura. É uma forma de organização cognitiva e referencial cujos princípios constituem um conjunto de possibilidades estruturais que caracterizam ações e decisões cognitivas baseadas em (séries de) referências não contínuas e não progressivas. Considerando que a linearidade linguística sempre constituiu um princípio básico de teorização (formal ou funcional) da língua, o hipertexto rompe esse padrão em alguns níveis. Nele, não se observa uma ordem de construção, mas possibilidades de construção textual plurilinearizada. (MARCUSCHI, 1999, p.21).

Voltando ao livro de Nuno Ramos, parece-nos inequívoco que seus capítulos exploram formas de organização em suas estruturas que jogam com a capacidade cognitiva e referencial do leitor, quebrando a linearidade dos discursos, tanto do domínio narrativo ficcional quanto do dissertativo-argumentativo. A hipertextualidade nos textos de Nuno Ramos, desse modo, ultrapassa aquela intrinsecamente associada à intertextualidade de qualquer texto, desde a antiguidade, para imprimir no papel da literatura, com a ambiguidade que essa expressão artística suscita, um efeito expressivo apenas concebível no âmbito de uma sociedade digital. Uma sociedade bastante imbuída do trabalho muitas vezes inconcluso de um sem número de ficcionistas em *blogs*, de inconciliáveis argumentações e contra-argumentações a respeito dos mais variados temas em redes sociais e, especialmente, da infinitude de possibilidades de escolha sobre os caminhos para a leitura de um mesmo texto em meio digital, constelado de *hiperlinks* diretamente relacionados ao assunto ali tratado e também completamente estranhos a este. Ingedore Koch, novamente, diz o seguinte sobre essa multiplicidade de “caminhos” de leitura:

O hipertexto é também uma forma de estruturação textual que faz do leitor, simultaneamente, um co-autor do texto, oferecendo-lhe a possibilidade de opção entre caminhos diversificados, de modo a permitir diferentes níveis de desenvolvimento e aprofundamento de um tema. No hipertexto, contudo, tais possibilidades se abrem a partir de elementos específicos nele presentes, que se encontram interconectados, embora não necessariamente correlacionados – os *hiperlinks*. (KOCH 2003, p.63).

Por tudo que foi exposto, podemos resumir a diferença entre o hipertexto e o *hiperlink* caracterizando o primeiro como um procedimento de escrita/leitura que rompe com a linearidade do texto e aponta para uma construção de sentido intertextual reticular ou até mesmo randômica. O *hiperlink*, por sua vez, é o recurso técnico para materialização ou explicitação da hipertextualidade em meio digital. Com isso, talvez a conclusão mais imediata fosse que nossa aproximação do procedimento de escrita adotado por Nuno Ramos em *Ó* deveria ser feita com o hipertexto e não com o *hiperlink*. Não foi esse o caminho escolhido, no entanto, por acreditarmos que toda leitura é, em alguma medida, hipertextual. E que compete muito ao leitor empreender movimentos de associação para fora do texto, entre textos, de acordo com suas habilidades de leitura e repertório cultural, para que se dê a hipertextualidade em uma leitura fora do ambiente virtual, no formato encadernado do livro tradicional como é o caso de *Ó*. Desse modo, não há dúvidas que os textos de *Ó* são hipertextos, mas isso não seria algo difícil de concluir para qualquer texto de boa literatura, mesmo que anterior ao advento da informática. O que queremos aqui é aproximar o efeito emulado pela leitura de cada capítulo do livro impresso *Ó* com aquele decorrente de uma leitura dispersiva que aceite os múltiplos convites dos *hiperlinks* salpicados numa página da internet. Pretendemos também enfatizar a atuação deliberada do autor na indução do movimento dispersivo de modo muito semelhante ao que ocorre na navegação por *hiperlinks* digitais, diferentemente do foco no leitor para o movimento hipertextual, que poderá ser mais ou menos promissor de acordo com cada leitor. Para que isso fique mais claro, vejamos um exemplo de navegação numa enciclopédia digital, tal como estudado por Ilza Maria Gualberto em tese do programa de pós-graduação em linguística da UFMG:

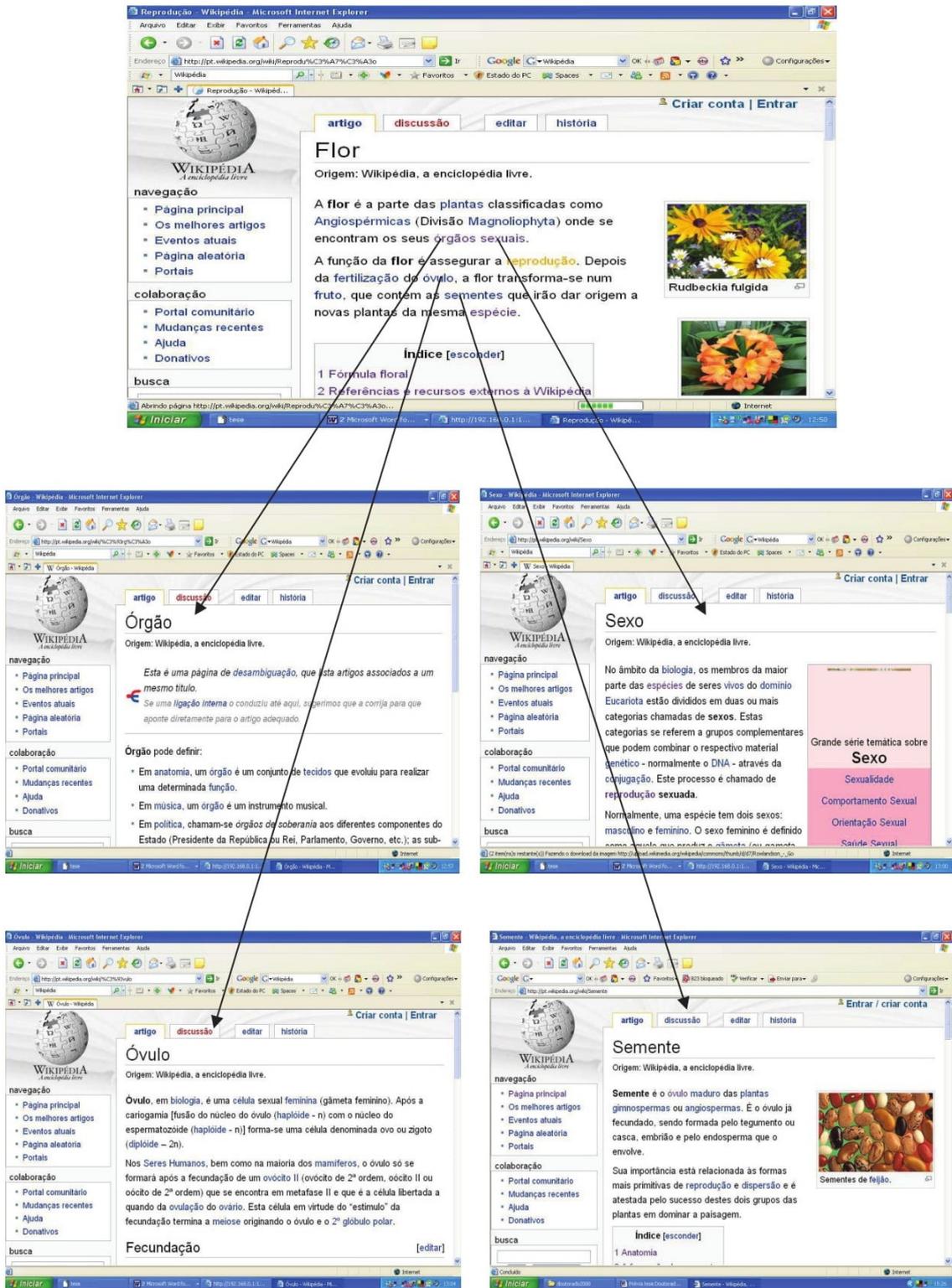


Figura 01: Exemplo retirado do site WWW.wikipédia.com.br (Acessado em 20 de outubro de 2007.)

(GUALBERTO, 2008, p. 20).

Um *hiperlink* ou hiperligação em um documento digital ou site da internet, como o apresentado, promove uma leitura não linear em que uma determinada palavra ou conjunto de palavras serve como uma espécie de mote para que o leitor “salte” de um texto a outro sem concluir o que estava lendo, num corte abrupto que torna fragmentária a apreensão de significados. Tal “salto” pode conduzir o leitor a uma dispersão não apenas quanto à linearidade do texto originalmente iniciado, mas também com relação ao tema. O destino do *hiperlink* pode quebrar severamente a expectativa do leitor de suplementação ou esclarecimento quanto ao que vinha lendo ao acessar esse mecanismo, como evidencia o exemplo reproduzido. A autora sugere, então, quais seriam os verbetes que atenderiam de modo mais linearmente coerente às expectativas de um leitor de texto informativo:

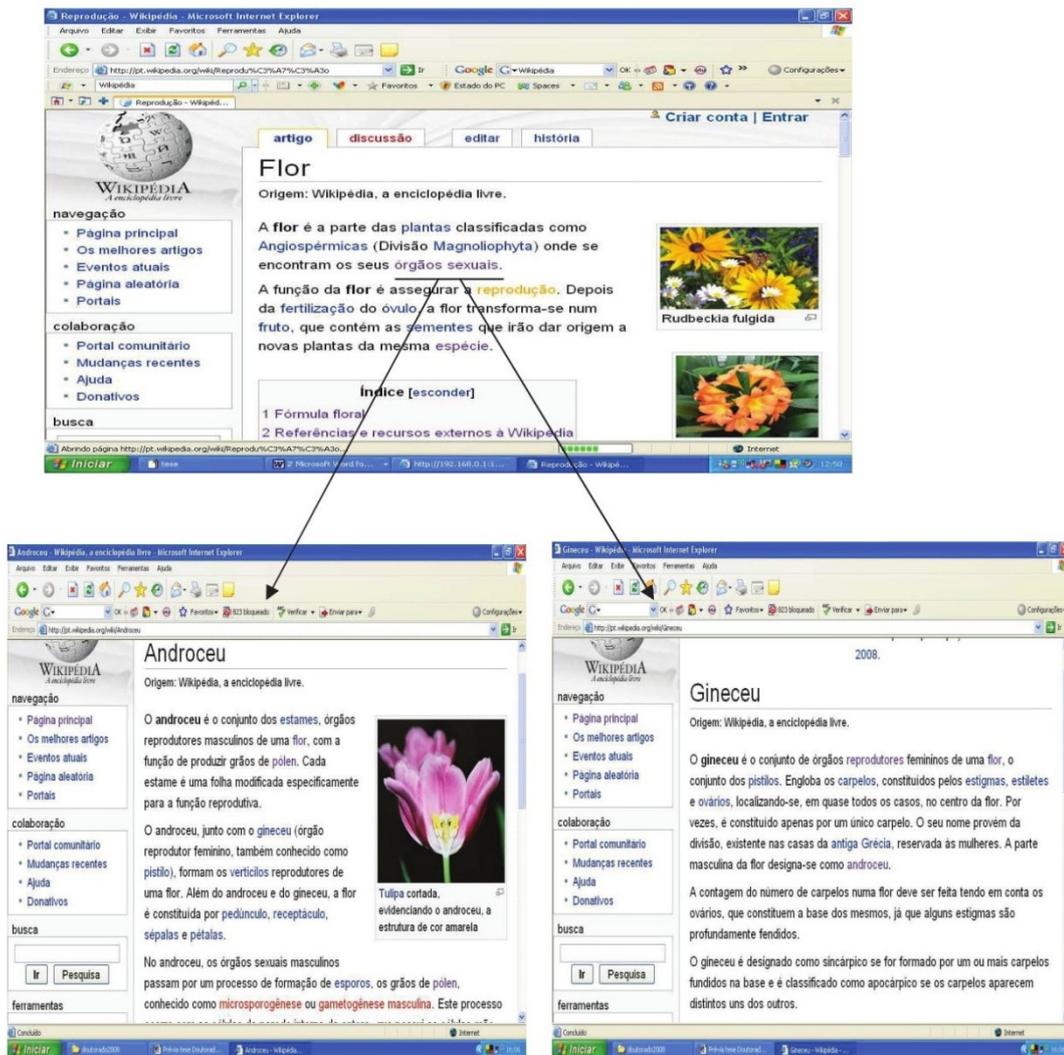


Figura 02: Exemplo que atenderia à expectativa do leitor.

(GUALBERTO, 2008, p. 22)

Esse tipo de excursão, muito comum em enciclopédias ou textos informativos na internet, é possibilitada pelo *hiperlink*, seu imediatismo e falta de hierarquia condutora. Sobre a multiplicidade de caminhos de leitura possíveis por meio dos *hiperlinks* num texto de enciclopédia digital, a pesquisadora traça um esquema ilustrativo de um “caminho” percorrido e os tantos outros possíveis a partir dos mesmos elementos em uma pesquisa sobre a Revolução Francesa:

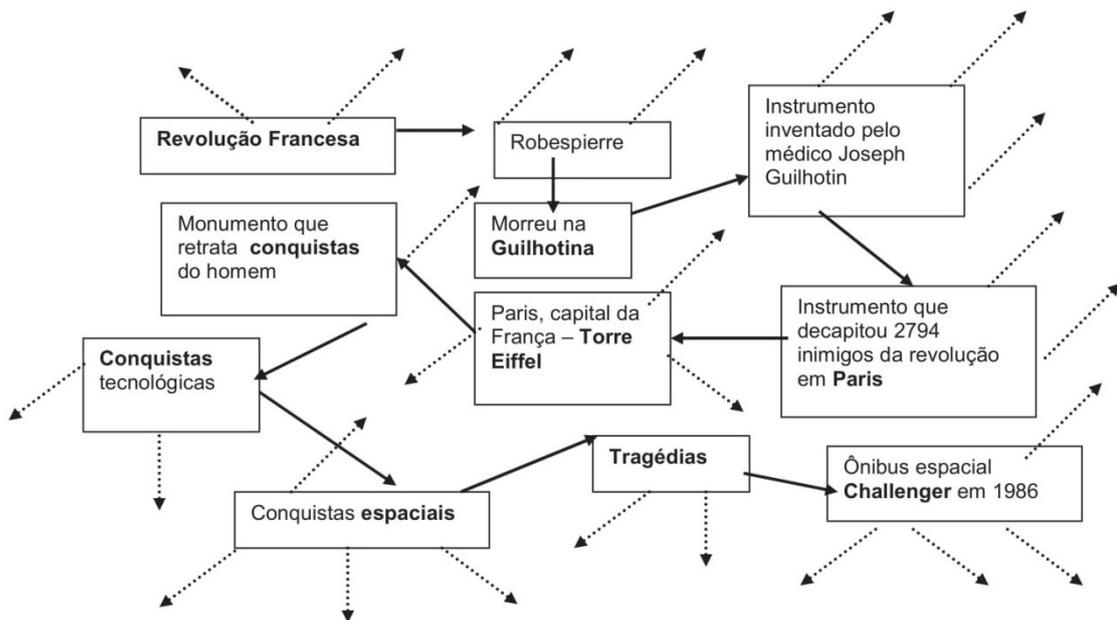


Figura 05: Possibilidade de navegação de um hiperleitor

(GUALBERTO, 2008, p. 22)

Construindo seu percurso individual por uma sucessão de informações, após saltar de um texto a outro escolhendo os *links* que mais lhe interessam, o leitor constituirá sentido(s) de forma residual, reunindo porções de ideias inconclusas e estabelecendo relações sempre inéditas, uma vez que os próprios excertos randomicamente lidos conformam um “todo” instável e único. Esses sentidos imprevisíveis e carregados de casualidade, permeados por ruídos de comunicação próprios de nossa contemporaneidade, seja por acidente ou deliberadamente, interessam à estética de Nuno Ramos. Os ensaios ficcionais de *Ó* emulam o resultado de um percurso acidentado, dispersivo, que a navegação na internet proporciona, notadamente em enciclopédias digitais ou textos informativos de um modo geral. O *hiperlink* de Nuno Ramos é um efeito produzido pela forma como o texto impresso em livro é

organizado, por meio de palavras ou ideias chave que promovem uma guinada na linha discursiva. Os títulos múltiplos presentes na maioria dos capítulos de *Ó* expressam, justamente, sua dispersão temática (p. ex: 6. *Galinhas, justiça*; ou 19. *Coisas abandonadas, gargalhada, canção da chuva, previsão do tempo, ida à Lua, ida à Marte*), pois buscam “nomear” os diferentes momentos de uma narrativa que não tem enredo, de uma reflexão filosófica que não distingue bem suas premissas nem tampouco apresenta conclusões sobre um ou outro assunto. Dá-se também, por meio dessa estratégia, continuidade a um procedimento fundamental da criação plástica de Nuno Ramos, que é a busca por efeitos de “casualidade”. Em diversas de suas obras o autor estabelece condições para que um elemento sobre o qual não seja possível exercer maior controle – como a maré ou o fogo, por exemplo – interfira sobre a matéria, decompondo-a, transformando-a de maneira imprevisível.

Podemos dizer, portanto, tratam-se os textos de *Ó* de especulações poéticas sobre o mundo, experiências de linguagem nas quais ora ressalta-se o trabalho com a palavra, ora os apontamentos a respeito de um determinado tema, sendo que tal alternância se dá no interior mesmo de um único texto e não apenas na relação entre os diferentes “capítulos”, não se submetendo sequer a desfechos lógicos ou a encadeamentos coerentes. Para isso, o autor não lança mão do recurso digital do *hiperlink*, mas vale-se da estrutura tradicional do livro impresso a fim de estimular um jogo de leitura à maneira daqueles que a internet proporciona. Como exemplo, a pesquisadora Ana Kiffer observa o seguinte sobre o primeiro texto do livro:

Intitulado “Manchas na pele, linguagem”, esse capítulo introdutório se mescla enquanto narrativa ficcional, já que apresenta a cena que desencadeará as voltas do personagem-narrador sobre o círculo dos pelos que caíram do queixo, que logo indicarão os círculos do corpo, da vida e da morte, e narrativa filosófica, posto que não deixará de tentar enunciar, e até responder, muitas das questões que se colocam entre corpo e linguagem. (KIFFER, 2010).

Como exposto no excerto, as especulações em cadeia em torno de “círculos”, físicos ou discursivos, são iniciadas por um mote. A própria palavra “círculo”, utilizada pela pesquisadora para fazer uma síntese do movimento especulativo do texto de Ramos, funciona como *hiperlink*, materialização do hipertexto, como mecanismo que aponta para fora da linearidade convencional e abre um novo assunto para abandonar o que vinha sendo tratado, independentemente da clareza quanto à correlação entre as partes que se sucedem. Uma marca gráfica comum utilizada em todos os textos para explicitar as guinadas em direção a um novo assunto ou a um aspecto destacado do assunto anterior são os parágrafos. A paragrafação sem

reco e separada por um hiato, no estilo chamado de “parágrafo americano” – não apenas em *Manchas na pele, linguagem*, mas igualmente em todos os textos do livro –, demarca as evoluções da voz narrativa em torno de diferentes tópicos. Desse modo, é como se cada parágrafo configurasse uma nova página “linkada” às outras que lhe sucedem ou antecedem, entretanto, raramente numa relação linear de complementação ou sequência.

As especulações se acumulam, tendo como estopim determinados nexos, nem sempre lógico-discursivos, muitas vezes tão somente imagéticos. Desse modo, iniciam-se comentários que apresentam pontos de vistas que, antes que possam ser inteiramente justificados ou concluídos, dão lugar a uma outra linha de raciocínio, também parcial e dispersiva. Entre os parágrafos, no entanto, a recuperação ou a atribuição por parte do leitor de um nexo lógico entre os assuntos desenvolvidos não suscita um estranhamento maior do que aquele já provocado pela dicção da voz narrativo-especulativa. Há sempre um momento, porém, em que a mudança de assunto é mais acentuada, geralmente onde se pode mais ou menos delimitar as partes que se referem a cada um dos múltiplos títulos separados entre vírgulas.

No primeiro texto do livro, já aqui tomado como exemplo, no percurso entre um parágrafo e outro, a voz narrativa parte de uma reflexão em torno de aspectos físicos do seu próprio corpo, como se em um monólogo contemplativo ante o espelho; detém-se brevemente sobre um fragmento de osso alojado na canela desde a infância; passa pela constatação de ter engordado e envelhecido para, a partir disso, perceber que esses sinais mais evidentes de mudança do aspecto físico suscitam a percepção do outro, algum tipo de comunicação e não mais apenas a íntima convivência com as próprias marcas – “poucas coisas são mais evidentes que este amálgama de carne e de tempo quando o percebemos nos outros.” (RAMOS, 2008, p. 15). Essa é a ponte para a guinada maior do texto, que marca em itálico seu principal *hiperlink*, semelhantemente ao que ocorre com o sublinhado azul das páginas de internet, por meio da expressão “*na linguagem*” na página 17. A partir daí, sucedem-se, do mesmo modo, parágrafos que passam por especulações sobre a linguagem em diferentes instâncias e de diferentes tipos: do corpo; da comunicação desde os primeiros humanos; da expressão artística. Até que o texto se encerra com uma pequena narrativa – outra manifestação do *hiperlink* nos textos, o salto entre diferentes registros discursivos – em tom épico ou fabular sobre uma suposta divisão arcaica da humanidade “entre seres linguísticos e heróis mudos” (RAMOS, 2008, p. 28), estes últimos, comunicando-se por “alfabetos físicos” (RAMOS, 2008, p. 29). Essa última digressão, podemos propor, aceitando o convite ao jogo interpretativo que o texto materializa, pode ser lida tanto como um desvio radical do mote

inicial do texto – antes a reflexão solitária sobre o próprio corpo no presente; agora a reflexão sobre a constituição social e histórica da capacidade humana para a linguagem – quanto a deixa para um *link* oculto, subjacente, que remete ao princípio do texto para o fechamento de um “círculo” maior (recuperando, aqui, a análise de Ana Kiffer), ao expressar um tatear que comunica, uma percepção física do mundo que é vertida em letras. Trata-se também, de certo modo, de uma síntese do percurso que conduz um artista plástico, com sua percepção material, concreta da linguagem estética, a exercitar esse modo de ver o mundo por meio da escrita.

Isso se intensifica em textos com uma enumeração de títulos ainda maior, como, por exemplo, *Epifania, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não*, que analisaremos mais à frente. Em praticamente todos os textos do livro, de modo mais intenso ou mais sutil, essa proposta estética se repete. A postura propositivo-reflexiva adotada nos textos cria a expectativa de que se levantarão premissas para a sustentação de uma tese, o que, no entanto, acaba por se diluir no disperso saltar de um assunto a outro, desencadeado por uma palavra, uma ideia, um conceito, um *hiperlink*. Os textos, porém, não primam, no interior de cada capítulo, pela possibilidade de escolha do leitor do caminho a percorrer. Esses caminhos já estão dados pela sequência de assuntos previamente ordenada pelo autor. Cabe ao leitor, sim, e nisso o texto de Nuno Ramos é bastante exigente, a recuperação de resíduos de sentido e o estabelecimento de algum tipo de coesão para cada um dos textos, como faremos nas análises empreendidas no decorrer desta tese. Se considerássemos para aproximação com o *hiperlink* apenas a possibilidade de escolha de um caminho, o livro de Luiz Ruffato e outros não analisados por este trabalho atenderiam de modo mais efetivo à dinâmica da navegação digital. Isso, por sua vez, referenda uma proximidade entre diferentes formas de expressão literária por modos de entender e dizer o mundo próprias da Era digital, por discursos próprios da contemporaneidade. Com isso, nossa proposta não é a de que Nuno Ramos simplesmente incorpora um procedimento técnico, repetindo-o em sua escrita, mas que dialoga com essa lógica discursiva rizomática e dinâmica advinda da internet – “uma forma híbrida, dinâmica e flexível de linguagem que dialoga com outras interfaces semióticas, adiciona e condiciona à sua superfície formas outras de textualidade” (XAVIER, 2010, p. 208) – para criar em livro algo único e próprio para o suporte em papel. Seria uma esquizofrenia tentar transplantar diretamente e sem filtros para o papel impresso algo que só encontra toda a sua potencialidade na rede mundial de computadores.

O *hiperlink* reverbera na obra de Nuno Ramos, de modo a nos lembrar que a *cibercultura*, como o conceito aponta, não divide as práticas sociais em ambientes físicos e

virtuais, mas desencadeia uma mudança radical em todos os âmbitos das sociedades, a partir do advento da informática. Para falarmos sobre o *hiperlink* na obra de Nuno Ramos, não podemos nos ater exclusivamente a uma dimensão tecnológica, mas, sobretudo, devemos nos voltar para a contribuição simbólico-discursiva que a linguagem informacional traz.

Na verdade, o hipertexto é um caso exemplar de um ambiente heterogêneo, participando ao mesmo tempo de uma dimensão técnica e simbólica, ao qual cabe justamente a questão de saber por que é que ele não é um simples utensílio. Não se limitando a ser um suporte técnico da escrita, o hipertexto tornou-se uma prática de escrita, abrangendo, justamente por lhes dar uma configuração nova, as próprias práticas literárias de experiência dos limites, limite da narrativa e do livro como limite de uma certa racionalidade de escrita. (BABO, 2004, p. 107).

Nuno Ramos, portanto, não se vale diretamente do *hiperlink* digital em meio virtual, mas propõe uma escrita inovadora, que emerge do espírito de seu tempo, uma nova era calcada na difusão de meios tecnológicos, absorvendo os efeitos de construção dispersiva da significação na leitura via internet para revertê-los em uma ficção inovadora e radicalmente avessa a comparações. É uma experiência literária dos limites, como formulado por Maria Augusta Babo, que lida com os limites da coesão textual linear, do leitor como participante ativo para construção da narrativa¹⁹, do próprio livro e do papel como meios próprios e legitimadores do discurso literário.

1.3 Problemáticas de gênero na posmodernidade

Manifestamente, a obra de arte tem suas características próprias. Ela quer distinguir-se das outras formas da obra humana e da atividade em geral. (BLANCHOT, 2011, p. 240).

Na arte contemporânea, de um modo geral, e nas duas obras aqui em estudo, de modo muito particular, o entrecruzamento de discursos, meios e modos proporciona a reelaboração permanente de parâmetros estéticos, sem a necessidade, ou melhor, sem a possibilidade da formação de movimentos ou tendências. Verdadeiras revoluções particulares se acendem e se apagam, por vezes, na duração de uma única obra. Por vezes, ainda, a abreviação dessa duração é a própria revolução em si, como no emblemático caso da obra de

¹⁹ Sobre o papel do leitor em *Ó*, acreditamos que a participação que os textos demandam para a recepção é de tão fundamental importância que ele é incorporado ao enredo da ficção, como ficará mais claro ao debatermos o gênero da obra ainda neste capítulo.

Banksy que se autodestruíu logo após ser arrematada em leilão por uma quantia milionária²⁰, quantia esta que só se multiplicou depois do ato. De modo análogo – apenas simbolicamente, claro – à destruição de seu quadro pelo artista plástico britânico, que simultaneamente se volta contra o mercado de arte em que a peça é comercializada e o retroalimenta com um gesto conceitual que agrega ainda mais valor à obra nesse mesmo mercado, os livros de Luiz Ruffato e de Nuno Ramos ora em análise enfrentam os paradigmas conceituais e comerciais que estabelecem uma reduzida gama de gêneros literários, compondo formas bastante singulares para seus respectivos textos, que não encontram pares imediatos para a configuração de um conjunto. Não queremos comparar o alcance da repercussão desses trabalhos ou a potência simbólica da destruição de uma peça única sob a atmosfera ritualística de um leilão internacional milionário à impressão em escala de livros em língua portuguesa, o que em grande medida limita a circulação dos textos aos países lusófonos. Sem propor uma hierarquia de valores, interessa analisar comparativamente a aporia da desconstrução, de que nos fala Derrida (cf. DERRIDA, 1975), com a qual lidam de diferentes modos os três artistas contemporâneos. O artista plástico britânico, numa performance que extrapola muito a mera blague, por colocar em questão o papel da arte na sociedade de consumo, mas sem conseguir, com isso, evitar que sua própria radicalidade se converta em majoração de preço no mercado de objetos de arte; e os escritores brasileiros, em livros que descaracterizam dois dos gêneros mais tradicionais da literatura de ficção para, no entanto, inserirem-se de modo renovado nessa mesma tradição e não para negá-la, como se poderia supor.

Com relação aos livros, que são o motivo central deste trabalho, sua relação com as categorias genéricas “romance” e “conto” se constrói deliberadamente no sentido da diluição das especificidades. Não se trata de um enfrentamento rígido que vise demolir os alicerces sobre os quais a história da literatura se assenta, mas da prática contemporânea de intercambiar procedimentos e valores em profusão, de modo a produzirem-se manifestações estéticas difíceis de enquadrar em um único domínio, disciplina, gênero, espaço, círculo discursivo etc. Trata-se da propensão contemporânea à “inespecificidade” tal como aborda a pesquisadora argentina Florência Garramuño dando como exemplos diversas obras de diferentes segmentos, mas com especial atenção para a literatura brasileira, incluindo-se os dois escritores estudados nesta tese.

²⁰ Disponível em: <<http://www.banksy.co.uk/>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=vxkwRNIZgdY>>. Acesso em 19 out. 2018.

Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção. (GARRAMUÑO, 2014, p. 15).

Dada a “inespecificidade” das obras e o fato de elas lidarem com as estruturas específicas que subvertem desde suas fichas catalográficas, passando pelo conteúdo mesmo dos textos ficcionais, cabe a nós, então, como leitores, propormos algum entendimento dessa operação que os autores, cada um a seu modo, empreendem. A necessidade de uma participação mais ativa do leitor na experiência de leitura, nesse caso, não apenas conformando-se com uma informação paratextual, é outro importante aspecto para a inserção dos livros no escopo da arte contemporânea enquanto “obras abertas”, na acepção de Umberto Eco.

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma sequência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma “ambiguidade” de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. (ECO, 1986, p. 93).

É essa demanda que nos move como leitores da literatura contemporânea. A necessidade de interagir com as obras de maneira propositiva e, além disso, não restritiva, jamais obliterando qualquer horizonte de expectativas que se possa abrir a partir de uma perspectiva outra. É o que tentamos fazer neste trabalho, primeiramente procurando entender a relação dos gêneros aos quais as obras são atribuídas para, nos capítulos seguintes, exercitarmos a interpretação crítica de seus conteúdos – uma e outra coisas já iniciadas na parte anterior deste segundo capítulo. O fato de que ambos os livros afirmam um determinado gênero para questioná-lo nos coloca uma problemática que não pode ser resolvida com a mera negação de pertencimento das obras a qualquer tradição. É importante, e interessantíssimo – plagiando Mário de Andrade – pensar como esse deslocamento de categorias contribui para a expressividade das obras, ainda que dificultando algumas tarefas ordinárias, como encontrar um espaço para os livros numa estante ou preencher um formulário que descreva do que se trata cada obra.

1.3.1 Qual romance?

Um procedimento burocrático banal: preencher nos formulários acadêmicos os gêneros dos livros sobre os quais esta tese se dedica. É este o estopim para inquietações que não se resolvem com um termo, um conceito, uma escolha mecânica e desinteressada. Um dos objetos de pesquisa deste estudo – e também objeto de afeição deste leitor –, o livro *Eles eram muitos cavalos* do escritor mineiro Luiz Ruffato, traz em sua ficha catalográfica a informação aos leitores de que a obra se trata de um romance. Com tal informação até se pode encontrar uma prateleira numa livraria para exposição do livro aos clientes ou aplicar-se o Sistema Decimal de Dewey para encaixá-lo, possivelmente, entre Guimarães Rosa e Moacyr Scliar numa estante de biblioteca. Entretanto, depois de enveredar-se por, pelo menos, meia dúzia das páginas da obra, a dificuldade em aceitar a classificação pré-estabelecida cresce como a curiosidade por estabelecer um fio “narrativo” entre os capítulos de variados gêneros e dicções que compõem o romance, algo que resulta praticamente inútil ao fim da primeira leitura completa.

Sem aceitar a facilidade da cópia de uma informação objetiva previamente dada, pouco interessante para as complicações que a leitura do(s) texto(s) resulta(m) para um estudante de literatura, não vamos também recusar de imediato os dados de catalogação. Acreditando ainda um tanto na autoridade da obra, do objeto livro, vamos partir do dado paratextual, pensando juntamente com Umberto Eco que observa que: “Em geral, reconhecemos a narrativa artificial graças ao “paratexto” – ou seja, as mensagens externas que rodeiam um texto. Um sinal paratextual típico da narrativa de ficção é a palavra “romance” na capa do livro.” (ECO, 1994, p. 126). Ainda acompanhando o escritor e teórico italiano, não vamos perder de vista o fato de que esse tipo de “norma” socialmente estabelecida e comercialmente explorada pode extrapolar sua função burocrática e contribuir significativamente para o engendramento da ficção, ou, numa situação limite – como a do célebre programa radiofônico de Orson Welles acerca de uma invasão extraterrestre do planeta Terra em 1940 – até mesmo embaralhar os limites da própria noção de ficção por via da extensão dos “limites” da obra tal como socialmente preconcebidos (cf. ECO, 1994, p. 126).

Partamos, portanto, de algum chão, da explicitação mínima de uma noção de romance, que escape, por ora, dos contraditórios debates que recheiam a teoria da literatura, mas que seja significativa a ponto de compreendermos o que diabos essa classificação faz no livro de Luiz Ruffato. Ou então que nos permita acusarmos a falha com uma segurança que

ultrapasse esta sensação suspeita, forte, mas um tanto volátil, que nos acerca após a primeira leitura da obra.

1.3.1-A Gênero de origem burguesa e de estética pluriforme

Ponto pacífico: o romance é um gênero “nascido e alimentado pela era moderna da história mundial” (BAKHTIN, 1988, p. 398), período de ascensão da burguesia e de valorização do indivíduo. Não é sem razão, portanto, que Hegel define o romance como “epopeia burguesa” (apud LUKÁCS, 2009, p. 55), procurando identificar o papel não apenas estético, mas também histórico que passa a cumprir o romance no mundo ocidental moderno, tal como cumprido pela epopeia até a Idade Média. Os primeiros e os mais importantes teóricos do romance, aliás, se detêm especialmente no estabelecimento de análises comparativas entre a épica clássica e a forma romanesca, atribuindo por contraste as características do romance. Georg Lukács, por exemplo, constrói sua teoria do romance a partir do estabelecimento de uma dicotomia entre uma cultura que ele considera “fechada”, anterior à idade moderna, que não confere valor à individualidade na conformação de estruturas sociais coletivas; e outra que o autor denomina “problemática”, na qual a ascensão do indivíduo e da busca por valores individuais entra em conflito com a pretensa “intenção” de se formular valores e práticas sociais e estéticas mais abrangentemente uniformes. Para o pensador, romance e epopeia cumprem papéis semelhantes em mundos de valores distintos, até mesmo opostos muitas vezes.

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (LUKÁCS, 2009, p. 55).

No espírito de um tempo em que se questionavam as estruturas rígidas e seculares dos impérios, da igreja, dos costumes, na literatura e nas artes em geral, os padrões estéticos e o valor da repetição como meio de atingir-se a maestria são progressivamente substituídos pelo valor da peculiaridade e pela ideia de “genialidade” individual, perspectiva bastante difundida especialmente pelo romantismo. A ascensão da prosa em sua liberdade “informe” na escrita romanesca também responde a questões dessa mesma ordem, uma vez que o verso e os padrões métricos configuravam-se como restrições para o aspirante a romancista. Não é

preciso uma longa exemplificação para notar a clara oposição entre valores aristocráticos – tradição, estruturas rígidas, padronização – e valores burgueses – inovação, mérito individual, experimentalismo. Ferenc Fehér, que contrapõe algumas das principais postulações de Lukács²¹ e suplementa a teoria do romance de seu predecessor, ao antepor o “espírito coletivo” da epopeia e o caráter “privado” do romance (cf. FÉHER, 1972, p. 31), salienta que o romance rompe com a lógica hierárquica de valores em que “os mais heroicos, os mais belos e mais sábios” (FÉHER, 1972, p. 46) representavam valores gerais e coletivos, de modo que não havia mais lugar para arquétipos formais – o verso, a estrofe, o canto – ou morais – os virtuosos, os sábios, os malignos. Sendo assim: “Em consequência, o romance é, por princípio, *pluralista em seus valores*, ele não reconhece somente algumas virtudes que seriam fundamentais, e mesmo exclusivas.” (FEHÉR, 1972, p. 47).

Para Fehér, porém – assim como para Lukács –, esse caráter pluralista não diminui a “intenção de totalidade” do gênero, que “conserva integralmente a universalidade da representação de valores” (FÉHER, 1972, p. 46), na medida em que se constrói como mecanismo artístico e social imbuído de historicidade. Desse modo, o indivíduo que protagoniza o romance, diverso do ser coletivo idealizado que protagoniza a epopeia, representa valores individuais, mas, mais que isso, representa a ascensão do indivíduo e da individualidade como valor social. Também por esse motivo, a personagem do romance não pode expressar um conjunto de valores preconcebidos, como já dissemos, mas, comumente, empreende jornadas de autoconhecimento e construção subjetiva, sinalizando para a percepção de um mundo caótico, de princípios e práticas sempre em processo de reconfiguração, nunca fechado e preestabelecido por algum tipo de força superior imutável, como o destino ou a vontade de um deus.

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. (LUKÁCS, 2009, p. 82).²²

²¹ Especialmente a de “sujeito problemático”, propondo a de “sujeito ambivalente” (cf. FEHÉR, 1972, p. 12).

²² Esta definição que Lukács associa ao romance de modo amplo é, posteriormente, mais associada a uma das vertentes do gênero: o romance de formação ou *Bildungsroman*. Tendo como principal matriz a obra de Goethe, o *Bildungsroman* nascido no século XVIII tem repercussões em diferentes países e épocas, inclusive na literatura brasileira contemporânea, tal como apontado em minha dissertação de mestrado acerca do romance *O quieto animal da esquina* de João Gilberto Noll (cf. ALIS, 2014 ou ALIS, 2016). Tal não é, porém, a linha evolutiva com a qual pretendemos associar o romance de Luiz Ruffato, mas, tomando a premissa lukaesiana ainda como propriedade atribuída aos romances de um modo geral, interessa-nos a ideia da subjetividade em processo e da reafirmação do indivíduo historicamente engajado.

Deixando à parte certa visão ontológica do jovem autor húngaro no excerto, que, hoje, poderia soar um tanto superficial, é importante sublinhar que a representação do indivíduo em busca de situar-se como protagonista histórico – de histórias e da história – é matéria-prima e obra da arte romanesca. Consoante Ian Watt: “O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora.” (WATT, 2010, p. 13). Desses três elementos fundamentais sobre os quais temos falado até aqui – modernidade, ascensão da burguesia, afirmação do indivíduo – e, ainda, da lembrança de que o próprio termo *Roman* em sua origem designa a língua vulgar, imprópria para os discursos grandiloquentes, destinada a ser o instrumento das relações comezinhas e do trato cotidiano, advém o fato de o romance ser tratado desde seus primórdios como gênero multifacetado, processual, “pluralista”. Na era da ascensão do indivíduo sobre o mito, dos Estados-nação sobre os impérios, da inovação criativa sobre a padronização enrijecida, o romance surge como gênero eminentemente pluriforme, na desmesura do número de possíveis indivíduos e tipos individuais que o romance pudesse representar, com suas incontáveis variações na linguagem e nas formas de ver o mundo.

A despeito de todo um imaginário socialmente construído acerca do que seria a forma “comum” do romance – imaginário este que suscita, inclusive, dúvidas sobre a classificação de *Eles eram muitos cavalos* como pertencente ao gênero –, é também um lugar-comum entre diversos teóricos da literatura a inexistência de um padrão formal ou temático uniforme para o gênero. Sua variedade facilmente constatável – “Uma história milenar; uma morfologia proteiforme; uma geografia planetária.” (MORETTI, 2010, p. 11) – e sua propensão a reinventar-se como forma – “Entre todos os gêneros literários, o romance é o único que tem necessidade de renegar-se a si mesmo.” (SITI, 2009, p. 168) – tornam o romance uma unidade dinâmica, um “gênero em devir” (BAKHTIN, 1988, p. 413). Por não privilegiar os temas eleitos como veiculadores das virtudes, tal como ocorre na epopeia, por quebrar hierarquias entre o que seria ou não digno de tratamento literário, a forma do romance é avessa à padronização estanque e se ajusta ao tom e à ambiência das situações narradas – “não depende de uma escrita específica, sendo antes os temas abordados que o constituem como tal.” (VALETTE, 1992, p. 9) –, forçando-se à reinvenção permanente no aspecto formal para corroborar suas pretensões de abrangência no plano temático – “A violação da forma é inerente a seu próprio sentido.” (ADORNO, 2003, p. 60).

Pensando na abertura da forma romanesca para a experimentação e na recusa do gênero ao enrijecimento formal, mesmo com movimentos principalmente comerciais para sua consolidação numa matriz formal facilmente reconhecível e, conseqüentemente, vendável,

não fica difícil uma primeira confirmação do pertencimento de *Eles eram muitos cavalos* à tradição da qual os paratextos do livro afirmam que ele faz parte. Se o romance, em suas origens, “está ligado à era moderna. Exprime a historicidade, o aspecto transitório dos valores e, inclusive, a fragilidade do código literário que o veicula” (VALETTE, 1992, p. 11), a obra de Ruffato reafirma essa tradição, trazendo na forma dispersiva e fragmentária do texto, bem como no acúmulo de vozes, a historicidade de uma modernidade exponencialmente elevada no mundo contemporâneo.

Entretanto, a visceral relação com a ordem burguesa no princípio dos tempos modernos poderia trazer uma contradição insolúvel com a ideia publicamente defendida pelo autor mineiro de que toda sua obra partiria do intento de escrever o romance proletário. Considerando o antagonismo estabelecido entre as classes burguesa e proletária, com a ascensão da burguesia na modernidade, poder-se-ia concluir que o gênero romance como elemento cultural de peso para a consolidação da ordem burguesa jamais poderia ser apropriado pelo proletariado, sob o risco de aculturação ou de legitimação da classe dominante pela classe dominada. Cabe pontuar, porém, que essa redução do papel do romance a uma demarcação da mudança social ocorrida na Europa, especialmente por volta do século XVII, à qual algumas correntes históricas de análise do gênero parecem conduzir não é suficiente para caracterizar romances e romancistas de diferentes épocas e lugares, especialmente na contemporaneidade. Mesmo se considerarmos o plano social, a própria rigidez dicotômica à qual a oposição entre burguesia e proletariado alude perde sua força com a posmodernidade. Desse modo, a filiação do romance como “gênero burguês” não será empecilho para continuarmos admitindo o enquadramento do romance de Ruffato como tal, e, como ficará mais claro na sequência deste capítulo, será até mesmo importante para vislumbrarmos os contornos do “romance proletário” defendido pelo autor.

Mas vamos prosseguir na esteira da abertura da forma, que propicia a longevidade do romance e facilita sua expansão e propensão à consolidação como gênero literário hegemônico, chegando, inclusive, ao Brasil dos anos dois mil.

1.3.1-B Gênero processual e dominante

Pensando o romance como gênero necessariamente pluriforme e intrinsecamente processual, as contribuições de Mikhail Bakhtin são emblemáticas na trajetória dos estudos literários. O pensador russo consegue, em suas considerações sobre o romance, uma síntese entre a natureza eminentemente social do gênero e as repercussões dessa implicação na forma,

sem privilegiar uma ou outra dimensão: “A forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social – social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos – desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos.” (BAKHTIN, 1988, p. 71). Nessa esteira, sua contribuição sobre a multiplicidade de vozes que ganha corpo no escopo do romance, notadamente conhecida por seus estudos acerca da obra de Dostoiévsky (cf. BAKHTIN, 2013), talvez seja a mais interessante. Como gênero que funda e é fundado por uma perspectiva de ascensão dos valores individuais, o romance se abre para perspectivas de mundo diversas, superando o tom professoral da épica tradicional e admitindo a justaposição das incompletudes que o tecido social abarca. Além disso, é fortemente marcado por sua contemporaneidade, distanciando-se de uma intenção de atemporalidade ou de uma noção de tempo que remonte a períodos imemoriais. Distanciando-se também de um padrão pretense da linguagem formal, entre outros aspectos comuns na épica clássica, que demonstravam uma visão de mundo essencialmente duradouro, de estruturas sociais e valores inamovíveis.

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. (BAKHTIN, 1988, p. 74).

Desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona de contato direto com esta atualidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora. (BAKHTIN, 1988, p. 427).

Tais considerações, feitas na primeira metade do século passado e sobre um *corpus* de obras europeias – notadamente russas, francesas e inglesas –, reverberam intensamente sobre as impressões de uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*. Profundamente comprometido com sua contemporaneidade, engajado mesmo na problemática da estratificação social e da desigualdade que parece ser estrutural na sociedade brasileira e que se manifesta com a maior intensidade em nossa maior cidade, o livro se vale da abertura formal que o romance requer para constituir-se de toda essa disparidade, com suas numerosas vozes, olhares e gêneros textuais distintos. O movimento empreendido por Ruffato, portanto,

responde e materializa a ideia bakhtiniana de que a polifonia ou o “pluridiscorso” é uma necessidade formal advinda do compromisso histórico do romance com a diversidade.

A consciência linguística, sócio-ideológica e concreta, ao se tornar artisticamente ativa, isto é, literariamente ativa, encontra-se de antemão envolvida por um pluridiscorso, e de modo algum por uma só linguagem, única, indiscutível e peremptória. (BAKHTIN, 1988, p. 101).

Sobre as proposições de Bakhtin, o professor Luiz Costa Lima acrescenta que “a poliglossia de Bakhtin, além de sua abertura para a diversidade das línguas e das falas geradas nas línguas, assume outra dimensão: o signo-enquanto-sentido engendra sua própria significação.” (LIMA, 2009, 175). Desse modo, a experimentação com a forma e a linguagem na produção do romance ganham centralidade, o que, podemos dizer, ao mesmo tempo destaca a obra de Ruffato quanto à tradição romanesca e a insere numa linha do pensamento tradicional acerca do gênero.

Por tudo isso, poderíamos dizer que, consoante Bakhtin, a forma do romance é a busca pela forma no tempo, na história, impossibilitando, em princípio, a produção de fórmulas ou receitas para a escrita das obras.

O gênero romanesco não dispõe de uma posição imanente. Pode-se publicar um autêntico diário íntimo e chamá-lo de romance; pode-se publicar sob o mesmo nome um amontoado de documentos comerciais, pode-se publicar cartas pessoais (romance epistolar), pode-se publicar um manuscrito “que não se sabe por quem e para quem foi escrito e que não se sabe onde e por quem foi encontrado.” (BAKHTIN, 1988, p. 277).

Luiz Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos*, consegue reunir em uma mesma obra “amontoados” de documentos, cartas, emulações de manuscritos, entre outros gêneros de diferentes esferas discursivas, enfeixando-os sob o nome de romance. É interessante pontuar, ainda, que o autor exercita sua incursão pelos limites da escrita romanesca ainda em outras obras, que poderiam ser comparadas às menções feitas por Bakhtin de modo mais uniforme, como, por exemplo: *Flores Artificiais* (RUFFATO, 2014), que seria fundamentalmente o manuscrito de um terceiro – Dório Finetto – entregue a Luiz Ruffato para que este lhe desse finalidade; e *De mim já nem se lembra* (RUFFATO, 2016), romance epistolar com uma reunião de cartas do irmão mais velho do autor a sua mãe.

Tal abertura conceitual na forma romanesca apontada pelos teóricos suscita a caracterização do romance como gênero “inacabado” (BAKHTIN, 1988, p. 397). Para Bakhtin, “o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o

contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado).” (BAKHTIN, 1988, p. 400). Por isso, “é característico que o romance não dê estabilidade a nenhuma das suas variantes particulares.” (BAKHTIN, 1988, p. 400). Nesse mesmo sentido, Lukács aponta que “a composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada.” (LUKÁCS, 2009, p. 85). Desse modo, pode-se dizer que a ideia já anteriormente comentada de “obra aberta”, postulada por Umberto Eco (1986) como característica da literatura contemporânea, está no cerne da concepção romanesca desde o seu princípio. O inacabamento que gera a reelaboração do romance pelos romancistas se estende para os movimentos de leitura que colocam em questão, inclusive, a pertinência da classificação de uma obra como a de Luiz Ruffato como romance. Em outro de seus trabalhos, aquele que ao lado de *Eles eram muitos cavalos* é considerado como de maior relevância até aqui – a pentalogia *Inferno provisório* – o autor explicita de modo muito interessante a sua intervenção na reconstrução permanente de um mesmo texto ao expor que algumas “histórias” do segundo volume da série já haviam sido publicadas antes. Esse mesmo movimento, de revisão e reordenamento, é retomado posteriormente para a elaboração de uma versão compilada dos cinco volumes em um único “romance” (cf. RUFFATO, 2016).

Possível que alguma passagem de **O mundo inimigo**, segundo volume de **Inferno Provisório**, seja reconhecida. Em verdade, reembaralhadas, aí estão seis das **Histórias de remorsos e rancores** (totalmente reescritas), duas de **(os sobreviventes)** (revistas) e quatro inéditas. (RUFFATO, 2005b, p. 204).

A flexibilidade inerente ao gênero romanesco, sua abertura para as múltiplas vozes que compõem uma sociedade em qualquer época, seu compromisso com a historicidade, são elementos-chave para a perduração do gênero e para sua centralidade na história da literatura a partir da modernidade. Por nele caber de tudo, toda forma de individualidade, o romance surge como um gênero com propensão constitutiva à hegemonia. Seu sucesso comercial, intrinsecamente ligado aos valores capitalistas que ascenderam paralelamente ao gênero no mundo moderno, e também o prestígio acadêmico alcançado pelos valores estéticos e sociodiscursivos com os quais as obras se imbuem, garantem ampla difusão do romance como gênero dominante entre os leitores médios. Franco Moretti diz que “o romance é o mais centralizado de todos os gêneros literários” (MORETTI, 2003, p.175), remetendo a sua centralização geográfica na produção até o século XIX em França e Grã-Bretanha, mas também à sua capacidade de centralizar e de concentrar em torno de si todo um

mercado de livros. É notório, hoje, que o romance se consolidou como protagonista no contexto de uma extensa tradição mimética do ocidente, como bem exposto por Erich Auerbach (1987) e desdobrado, no Brasil, por Luiz Costa Lima (1980). Para Bakhtin

O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. (BAKHTIN, 1988, p. 400).

Tal centralidade do romance ou sua tendência a gênero dominante na produção literária e, especialmente, no mercado literário contribui decisivamente para o surgimento de padrões formais, mesmo a despeito do princípio multiforme identificado por teóricos e críticos. Tais padrões são estabelecidos para os estudos literários e, mais notadamente, para o ensino de literatura na educação básica e também cumprem importante papel na consolidação do gênero e na sua continuação ou reconfiguração na contemporaneidade. Convém nos determos um pouco sobre alguns desses aspectos.

1.3.1-C Forma em conteúdo

Da imbricação entre estética e história, constitutiva do romance desde os primeiros momentos, advém uma expectativa, especialmente da instância de recepção, os leitores, em torno do modo como cada obra se coloca em relação à realidade social. Para além de uma corrente ou escola literária denominada de “Realismo”, pode-se dizer que todo romance, de qualquer geração ou orientação estilística, coloca-se – ou é colocado – em alguma medida em confronto com a realidade histórica. O escritor e crítico italiano Walter Siti observa que

Privado de uma regra formal certa que lhe garanta e lhe torne evidente o artifício, o romance é o gênero literário que mais teve de pelejar com a questão da verdade. Por um lado, tem como limites, móveis, o puro gosto da fabulação e de disparar balas, por outro, o registro histórico e a observação científica; [...] (SITI, 2009, p. 182).

Seja de maneira mimético-representativa ou crítico-metafórica, da narrativa romanesca comumente espera-se alguma correspondência ou posicionamento frente a uma especificidade histórica. Não o valor transcendental e imutável das epopeias, mas um episódio, um personagem, um valor ético, uma prática social, algo que remeta a obra a um

tempo e espaço. Para Bakhtin, aliás, essa espécie de “dialogismo” entre mundo concreto e criação ficcional patentemente revelado pelo trabalho com o tempo e o espaço é valor inerente à arte e dá o seu caráter dinâmico e impregnado de subjetividade – “Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional.” (BAKHTIN, 1988, p. 349).

Nos estudos literários, graças à ligação entre o romance e o realismo, tempo e espaço são instâncias privilegiadas de estudo, consideradas fundamentais para a narrativa juntamente com os sujeitos (cf. SANTOS; OLIVEIRA, 2001). Também pela dinâmica comumente buscada na construção dos enredos, condutora de um fluxo de leitura, não é raro que se privilegie a análise do tempo, seja por sua relação com um período histórico ou em seus aspectos intratextuais – “o romance por necessidade registra o passar do tempo” (MUIR, 1975, p. 36). Para estudos introdutórios da teoria literária e, sobretudo, para o ensino de literatura a um público amplo, a ênfase na relevância da construção do tempo na narrativa o faz rivalizar mesmo com os sujeitos como protagonista de algumas obras ou vertentes estéticas ou como elemento de maior complexidade para a construção ficcional – “O tempo, no romance, provavelmente seja o ingrediente mais complexo e o mais relevante: de certo modo, tudo no romance visa a transformar-se em tempo, que constituiria, em última instância, o escopo magno do romancista.” (MOISÉS, 2004, p. 401).

Para Bakhtin, porém, além de fundamentais, as instâncias tempo e espaço são inseparáveis, conformando a unidade que ele conceitua como “cronotopo”:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 1988, p. 211).

Tal perspectiva reforça a relação histórica do romance – “O cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva” (BAKHTIN, 1988, p. 349) – e oferece um importante instrumento de análise para a ficção, mesmo que não se coloque em primeiro plano o que temos chamado de realismo, a relação entre a ficção e a realidade fora do texto literário. Em *Eles eram muitos cavalos*, que é nosso objeto de análise aqui, a unidade espaço-temporal “um dia na cidade de São Paulo”, com data, endereços e a marcação da passagem das horas no decorrer do dia – como melhor detalharemos na continuação deste capítulo – expõe de maneira patente o diálogo entre a obra e a tradição

romanesca. É nesse aspecto, por sinal, que o livro de Luiz Ruffato mais se aproxima da tradição romanesca, mimética, dotada de um projeto de representação do mundo. Essa não é, aliás, característica isolada do escritor mineiro, mas se apresenta fortemente na literatura contemporânea produzida no Brasil, que vem explorando por diferentes vieses as potencialidades do realismo, tal como vem sendo estudado e exposto pelo professor Karl Erik Schollhammer nos últimos anos (cf. SCHOLLHAMMER, 2009).

Quanto ao sujeito, a personagem do romance, sua também centralidade nos estudos literários é facilmente justificada por todo o contexto já aqui exposto de ascensão do indivíduo e dos valores burgueses. A curiosa peculiaridade tomando o lugar de interesse da exemplaridade pedagógica. A esse caráter possivelmente se some também a identificação peculiar de espaços, a eleição de ambientes privados e cotidianos como dignos de compor a arte literária, diferentemente da épica clássica, reservada a espaços grandiosos de poder, batalhas e manifestações divinas. Essa identificação entre sujeito e espaço é também pontuada por Ian Watt:

Dois desses aspectos são de especial importância para o romance: caracterização e apresentação do ambiente; certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente. (WATT, 2010, p. 18).

O autor, no trecho, não vincula como uma só unidade o tempo e o espaço, tal como propõe Bakhtin, mas segue raciocínio semelhante ao do teórico russo ao propor a ideia de “contexto”, que possibilitaria a caracterização particularizada de um personagem e, mais que isso, a sua identificação enquanto sujeito histórico, não apenas sujeito de uma história – “as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados.” (WATT, 2010, p. 22). Voltando ao livro de Ruffato, a caracterização de personagem ou, mais especificamente, de um protagonista é um dos aspectos mais interessantes nessa tentativa de manter a viabilidade de inserção da obra nos moldes – se eles existirem – do romance. O contexto ou o cronotopo da obra é bastante evidente, mas a multiplicidade de personagens com diferentes graus de detalhamento inviabiliza a ideia de protagonismo que o romance mais tradicional veicula. A constituição subjetiva do sujeito “problemático” (cf. LUKÁCS, 2009) ou “ambivalente” (cf. FEHÉR, 1972) é explodida em variados fragmentos de vozes que trazem para a obra a emulação da balbúrdia de sotaques e visões de mundo que configuram uma grande metrópole.

O movimento empreendido por Ruffato, nesse sentido, de privilegiar o tumulto

dispersivo ao invés de se debruçar sobre o microscópio onisciente do narrador tradicional, a nosso ver, não contradiz inteiramente o movimento iniciado pela história do romance. Se, na passagem da epopeia para o romance, temos um movimento de desagregação – de valores, de modos de agir e entender o mundo – que explode entidades míticas e exemplares em indivíduos conflituosos e imperfeitos²³, a obra de Ruffato aponta para o prosseguimento dessa desagregação e para a necessidade, agora, de se ampliar o espaço para dissonâncias. Se no romance o indivíduo é dotado de autonomia, representante da diversidade e incompletude humanas, aspirante à “vida adulta” – segundo formulação de George Lukács (2009) – por não ter alguém ou algo que lhe valha e isente de responsabilidades, em oposição à “juventude” tutelada pelos deuses do sujeito da epopeia – “O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus [...]” (LUKÁCS, 2009, p. 89) –, a obra do escritor mineiro expõe com intensidade essa aporia da autonomia e do abandono. A vontade generalizada de protagonismo surge no texto como inviabilização pelo excesso da própria ideia de protagonizar, de ter destaque, de concentrar o foco narrativo em torno de alguém. Em outras palavras, o valor atribuído ao indivíduo na tradição burguesa é assimilado como valor do homem, independente de classe ou pertencimento a grupo social.

O romance de Luiz Ruffato problematiza a ideia de “tipo social”, da qual comumente os protagonistas de romances se revestem, para expressar a aspiração à autoimposição enquanto indivíduo de todos os estratos sociais. E também o quanto isso é conflituoso e, de certo modo, impossibilita o aprofundamento na análise subjetiva de um indivíduo ao mesmo tempo em que incontáveis outros reclamam legitimamente *status* e importância equivalentes. O romance proletário ao qual alude Ruffato em diversas de suas falas públicas, desse modo, não seria bem o romance de uma classe social como personagem, mas o romance que expressa o anseio de uma enorme massa de indivíduos, díspares e conflituosos e desiguais também entre si, de alçarem ao protagonismo que a mentalidade individualista de ascendência burguesa promete. Trata-se de uma importante expressão em arte dos efeitos da difusão do liberalismo econômico nas práticas sociais, facilmente identificável no consumismo sob pretexto de cidadania, que se nota em qualquer país ocidental capitalista e, de modo muito intenso e quase sempre perverso, nos países em desenvolvimento como o Brasil.

Se todos somos “livres” e “iguais” para competir num horizonte meritocrático, por

²³ “A entidade épica do homem se desagrega no romance segundo outras linhas: surge uma divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior e, como resultado, leva o aspecto subjetivo do homem a tornar-se objeto de experiência e de representação.” (BAKHTIN, 1988, p. 426).

que apenas alguns seriam dignos de interesse romanesco? Ou, com base em valores igualitários, como eleger quem merece atenção destacada? Ou ainda, mesmo que em incursões do olhar dos romancistas para além das salas e costumes da burguesia, por que deveria prevalecer sempre o exotismo e o estranhamento na escolha de protagonistas entre a gente comum? Os protagonistas de Ruffato procuram romper com essa lógica que toma o proletário sempre como marginal, impróprio para a centralidade do foco narrativo e do exercício intelectual, e reivindicar seu espaço para falar com naturalidade de suas experiências, mesmo as mais banais. Espaço que até mesmo o criminoso, de diferentes classes sociais, ou o pária encontram mais comumente na literatura brasileira, mas que ao trabalhador ordinário de poucos recursos é, por negligência, vetado. O projeto de sujeito romanesco aqui apresentado dialoga com a tradição burguesa, em sentido amplo, do gênero para forçar uma reflexão esteticamente expressiva sobre o paradoxo do emudecimento dos indivíduos pelo excesso de vozes individuais na contemporaneidade. É reflexo análogo ao que se vê, por exemplo, nos acúmulos e descartes rápidos de postagens em redes sociais ou na conclamação para a interatividade de veículos de mídia, que obtêm incontáveis participações de leitores, ouvintes ou telespectadores, que são rapidamente soterradas e esquecidas. O filósofo francês Gilles Lipovetsky, ao estudar a ascensão do individualismo na contemporaneidade, dá um interessante exemplo nesse sentido:

[...] ligue na FM e será envolvido por uma onda de músicas, de mensagens rápidas, de entrevistas, de confidências, de “discursos” culturais, regionais, locais, de bairro, de escola, de grupos restritos. Democratização sem precedentes da palavra: todo mundo é incitado a telefonar para a central telefônica, quer contar algo a partir de sua experiência íntima, ou pode se tornar um locutor e ser ouvido. Isso vale tanto nesse caso como no dos grafites nas paredes de escolas ou no dos inúmeros grupos artísticos: quanto mais a gente se expressa, menos há o que dizer; quanto mais a subjetividade é solicitada, mais o efeito é anônimo e vazio. Esse paradoxo é reforçado também pelo fato de que ninguém, no fundo, está interessado nessa profusão de expressões, com uma exceção que deve ser levada em conta: o próprio emite e cria. (LIPOVETSKY, 2005, p. XXIII-XXIV).

Tal característica de *Eles eram muitos cavalos* repercute diretamente em outro importante aspecto formal do texto narrativo: o enredo. O enredo, que é “para todo mundo, não apenas para o crítico, a cadeia de eventos em uma estória e o princípio que a entretém em conjunto” (MUIR, 1975, p. 6), como bem lembra Antonio Candido: “existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuídos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o

animam.” (CANDIDO, 1976, p. 53-54). Considerando a pluralidade dispersiva do mosaico de personagens montado por Luiz Ruffato, automaticamente temos o mesmo com relação aos enredos. Considerando que os enredos fragmentários da obra em análise se vinculam à tradição romanesca de ênfase no indivíduo e nos valores individuais – “o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada” (WATT, 2010, p. 16) – é interessante observar como a consideração da própria cidade de São Paulo ou de uma inteira classe social como protagonistas da obra surge como possibilidade de organizar com maior coesão essa categoria – protagonista – e, conseqüentemente, o enredo: “É assim que *Eles eram muitos cavalos* é mais o romance – coletivo – de uma cidade do que a história de um indivíduo.” (GARRAMUÑO, 2014, p. 18). Por outro lado, essa pertinente análise corre o risco de diminuir a intenção de dar amplitude às vozes marginalizadas, pode ameaçar reduzir a força expressiva do olhar de simpatia, afetivo, solidário do autor para com cada um desses personagens. Evidentemente, o enredo do livro não é a história de um indivíduo, mas o intento fragmentário de oferecer protagonismo às figuras ficcionalizadas. Alçar aos holofotes as subalternidades emudecidas, o que acaba por implicar numa reflexão sobre o grande volume de pessoas relegadas socialmente para a ascensão de pouquíssimos. O holofote, entretanto, reclamado para essas *personas*, não é uma instância viável, tornando-se desvirtuado o seu foco unívoco que se perde na multidão. Um quinhão de protagonismo quase invisível para cada um enquanto a luz passeia sobre a massa, como num grande festival de rock.

Todo romance digno desse nome, independentemente da ideologia que manifesta e torna seu autor mais perspicaz, ou, pelo contrário, mais cego, faz a pergunta: que pode o homem fazer de si mesmo? As respostas podem estar cheias de esperança ou ser desencorajadoras, o resultado final pode ser a vitória ou a derrota da humanidade, mas o processo em si, no seio do qual um homem se acha ou se perde, se cria ou se destrói, representa um valor de humanização que supera amplamente a função da epopeia. Além disso, e justamente porque o romance parte do indivíduo fortuito, logo do tema da liberdade ilusória, o resultado do processo de educação é ambivalente não só em relação a uma situação concreta, mas também teórica e genericamente. (FEHÉR, 1972, p.63).

O romance de Ruffato – já admitamos chamá-lo assim –, portanto, tem relações fortes com sua tradição enquanto gênero, especialmente por reafirmar o compromisso histórico da obra com sua contemporaneidade, trazendo a posmodernidade para o cerne de seu trabalho com um gênero eminentemente moderno. Para David Harvey, pesquisador da cultura

posmoderna, o “romance pós-moderno” suscitaria “uma passagem do tipo de perspectivismo que permitia ao modernista uma melhor apreensão do sentido de uma realidade complexa, mas mesmo assim singular à ênfase em questões sobre como realidades radicalmente diferentes podem coexistir, colidir e se interpenetrar.” (HARVEY, 2011, p. 46). Isso nos parece ilustrar bem os múltiplos enredos costurados pela obra, realidades muito distintas que conflituam, complementam-se, conectam-se, coexistem.

Por outro lado, tal procedimento não inviabiliza a comunicação com uma estética moderna ou modernista e até mesmo com o realismo pré-modernista, uma vez que entendemos a posmodernidade e, mais especificamente, o posmodernismo enquanto princípio estético, como abarcadores vorazes de tempos anteriores, sem preocupação em levantar uma bandeira de enfrentamento ao passado, como outros movimentos estéticos fizeram – “parece haver hoje uma conciliação surpreendente entre a vocação realista e a experimentação modernista de formas expressivas” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 134). E, para terminarmos aproveitando o gancho da tese de Schollhammer sobre a nova ascendência do realismo sobre a literatura brasileira contemporânea, “um realismo que não se pretende mimético, nem propriamente representativo” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 133), em *Eles eram muitos cavalos* tem-se a realidade social múltipla e dispersiva não apenas descrita ou “fotografada”, mas esteticamente recriada por meio do romance-mosaico. Além desse movimento “do mundo para a obra”, que traz para a forma do texto a lógica social, é nítida também a intenção, sob as declarações do autor de seu intento de produzir o que chama de “romance proletário” – não apenas nesta obra, mas especialmente em *Inferno provisório* –, de propor um movimento de retorno, “da obra para o mundo”, de intervir na realidade social por meio da literatura – “certos artistas e escritores, hoje, entendem a própria obra como parte da realidade endereçada ou como instrumento real de intervenção” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 135). De modo um pouco mais detalhado, nas palavras do professor dinamarquês radicado no Brasil:

é certo que o “novo realismo” se expressa na vontade de alguns escritores e artistas de relacionarem sua literatura e arte com a realidade social e cultural em que emerge, trazendo esse contexto para dentro da obra, esteticamente, e situando a própria produção artística como sua força transformadora. (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 134).

Sem maiores receios, agora, pode-se preencher o formulário, sem dores de barriga ou insônia com a palavra “romance”. Realista, historicamente comprometido, narrativo, permeado pela perspectiva do indivíduo, com enredos, sujeitos, tempos, espaços e todas as

categorias que exigem os manuais de teoria literária para a caracterização de um texto como romance. Sem que nada disso, no entanto, se apresente de modo comum, o que só pode ser digno de elogios para uma obra de arte. Romance mesmo, e realista também, que toma a ascendência liberal instituída pela ordem burguesa para fundar uma perspectiva proletária para o romance, na reivindicação do “lugar de fala” (cf. RIBEIRO, 2017) de trabalhadores e sujeitos subalternizados das mais diversas ordens no escopo da literatura, numa nova concepção de fazer artístico. E até, por que não, no vislumbre de uma nova ordem social que emerge.

1.3.2 ensaísmo e ficção/ensaísmo de ficção

Um procedimento burocrático banal: preencher nos formulários acadêmicos os gêneros dos livros sobre os quais esta tese se dedica. É este, de novo, o estopim para inquietações que não se resolvem com um termo, um conceito, uma escolha mecânica e desinteressada. Um de meus objetos de pesquisa – e também, por que não dizer, de afeto –, o livro *Ó* do artista plástico e escritor Nuno Ramos, reúne vinte e cinco textos breves em prosa, catalogados conforme os parâmetros internacionais de catalogação junto à Câmara Brasileira do Livro como pertencentes ao gênero “conto”. Entretanto, todos esses dados, disponíveis na edição impressa da obra, perfeitamente aceitáveis para o cumprimento da tarefa ordinária, confrontam-se com a minha experiência de leitura dos textos. O fato de ter ido antes à literatura para, só depois, na preparação de projeto e formulários destinados ao programa de pós-graduação, atentar para os dados da ficha catalográfica, reveste o procedimento burocrático e banal de um incômodo, uma sensação de estar mentindo ao campo do formulário – o qual terá seu preenchimento apenas checado, nunca lido. O hiato do formulário incompleto parece representar mais precisamente minha falta do que declarar sobre o gênero dos textos que eu, supostamente, tenho estudado a fim de propor conclusões, interpretações, classificações. A suspensão da reclamada fala específica, de algum modo, a inespecificidade da obra quanto ao seu pertencimento a um gênero literário ou discursivo, supondo a relativa “estabilidade” que isso requer (cf. BAKHTIN, 1997, p. 280).

Inespecificidade, aliás, como já mencionado nesta tese, é o conceito proposto por Florencia Garramuño (2014) para se referir à falta de linhas hegemônicas, tanto estéticas quanto discursivas, que pudessem ser mais facilmente identificáveis na relação entre a profusão de autores e “estilos” que a arte contemporânea nos lega. Não por acaso, a autora argentina inclui o artista brasileiro como exemplar de tal aspecto, aproveitando, inclusive, o

título de uma de suas instalações (RAMOS, 2010, p. 544) para nomear a obra em que ela desenvolve sua caracterização do fazer artístico na contemporaneidade – *Frutos Estranhos*. Inespecificidade e dispersão, podemos dizer serem duas características fundamentais da proposta estética de Nuno Ramos, que transita entre as artes plásticas, a literatura, a música popular e outras áreas da arte e do pensamento crítico. Criar objetos de arte que sejam problemas conceituais para a análise crítica e a reflexão metalinguística, portanto, é uma de suas especialidades, ou, melhor dizendo, especificidades.

Ao tentarmos mapear recorrências para a identificação de um estilo na internacionalmente reconhecida trajetória de Ramos como artista plástico, por exemplo, encontramos alguns tópicos, como: a transitoriedade e a precariedade das estruturas fixas²⁴; a busca por estranhamento (cf. CHKLOVSKI, 2013) no amalgamento e desconstrução de materiais²⁵; ou a recontextualização de objetos e temas. Alberto Tassinari (2010, p. 17) diz que “A obra de Nuno Ramos move-se, ao mesmo tempo, pela aceitação e negação dos limites da arte. Seus quadros sempre possuem um retângulo que suporta as operações que deles sobressaem.”²⁶. Essa atitude, de reafirmar a moldura para explodir tridimensionalmente o quadro, num jogo de reafirmação do domínio discursivo que se quer extrapolar e transgredir, é também um importante aspecto do fazer artístico do autor paulistano. De um modo geral, Nuno oferece uma iluminação questionadora, com signos do precário e do impreciso, a diversos paradigmas da arte e da sociedade contemporâneas. Num movimento ambivalente –

²⁴ No livro *Cujo*, de 1993, o autor escreveu: “Aflição diante das coisas que duram. *Para quem* elas duram?” (p. 33). Em sua trajetória como artista plástico, é constante a ideia de lidar com a precariedade do transitório, da decomposição e da ruína. Apenas para citar um exemplo, *Marémobilia*, de 2000, consiste em: “Na maré baixa, nove móveis são colocados em buracos com profundidades diversas na areia. Com a subida da maré, as covas são inundadas.” (RAMOS, 2010, p. 216).

²⁵ A título de exemplo desse aspecto na obra de Nuno Ramos, vale consultar a obra *Craca*, de 1995, “Escultura produzida com cera, peixe, folhas, flores e conchas fundidas em alumínio.” (RAMOS, 2010, p. 120) e seus quadros sem título, de 2006, feitos com “latão, cobre, alumínio, pelúcia, plásticos, tecidos, espelho, acrílico, tinta a óleo e canos de aço inoxidável” (RAMOS, 2010, p. 396). O autor possui ainda outras séries de “quadros”, além da referida.

²⁶ Alguns quadros de Nuno Ramos:



e até paradoxal em alguns momentos – sua arte edifica e implode, tanto suas próprias estruturas estilísticas quanto o legado de uma tradição manifesta ou pressuposta. Contudo, isso não implica na negação da tradição, mas em sua reafirmação, ainda que para ser confrontada, numa linha de pensamento bastante própria da posmodernidade, dispersiva, conflituosa, aporética. Trata-se de um movimento que pode ser aproximado das definições de Jean-Luc Nancy sobre o que seria o fazer poético e, por analogia, todo o fazer artístico que advém de uma noção ampliada de poética: “Assim, a poesia não será o que ela é senão sob a condição de, ao menos, ser capaz de negar-se: de renegar-se, de denegar-se ou de suprimir-se.” (NANCY, 2012, p. 417).

Voltando, pois, à questão que deu ensejo a todas essas reflexões sobre transgressão, inespecificidade, estranhamento e arte poética – o gênero do livro escrito por Nuno Ramos –, podemos dizer que os textos em prosa que compõem a obra encenam, ora: narrativas sem enredo claro, vozes sem personagens, tramas truncadas e digressões inopinadas; ora: reflexões em tom filosófico que não distinguem bem suas premissas, nem tampouco apresentam conclusões sobre um assunto em especial. Podemos dizer tratarem-se os textos de *Ó* de especulações poéticas sobre o mundo, experiências de linguagem nas quais, em alguns momentos, sobressai o trabalho com a palavra, em outros o desfiar de enredos mínimos, e em outros ainda a proposição de apontamentos a respeito de um determinado tema de interesse amplo. Tal alternância, por sua vez, se dá no interior mesmo de um único texto e não apenas na relação entre os diferentes “capítulos”, que não se submetem sequer a desfechos lógicos ou a encadeamentos coerentes. Essa deliberada falta de compromisso com o enquadramento estilístico historicamente referendado e, ao mesmo tempo, tal comprometimento com a transgressão e com o estranhamento, fazem com que o leitor – a entidade a quem costumamos incumbir metodologicamente o papel da recepção, não apenas quem escreve esta tese – tenha a sensação de que é insatisfatória a nomenclatura “conto”. O próprio autor, reclamado a posicionar-se, com o peso de sua autoridade, sente o mesmo e chega a propor uma nomenclatura diferenciada para o gênero de seus textos, que, segundo ele, seriam “falsos ensaios”²⁷.

Por não poder simplesmente utilizar a proposta classificatória do autor nos formulários acadêmicos, uma vez que ela não consta da parametrização internacional, parece-nos interessante refletir sobre sua potência enquanto “chave de leitura”, para ser girada à porta

Disponível em: <www.nunoramos.com.br>. Acesso em 19 abr. 2018.

²⁷ Conforme entrevista concedida por Nuno Ramos à Revista Cult. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-com-nuno-ramos/>>. Acesso em 27 nov. 2015.

da *Óbra* ou atirada num molho imenso, a fim de que se perca e, eventualmente, seja redescoberta com o vigor da surpresa que a interjeição sugerida pelo título do livro conclama. O que haveria de “falso” nos ensaios de Nuno Ramos?, se é que ensaios são os ditos contos verdadeiramente oferecidos no livro, se é que ensaios há verdadeiros, se é que há verdades mais do que ensaiadas.

1.3.2-A Verdades sobre o ensaio

Em verdade, não nos parece condizente com a metodologia proposta para este trabalho uma eventual tentativa de responder precisamente às perguntas há pouco propostas ou mesmo esperar viabilizar uma “chave” de leitura para a obra em questão. Tudo isso soa contraditório ou carente de fundamento que ultrapasse o mero gosto pelo jogo de linguagem, aliás, como bem afeito à posmodernidade. Poderá ser produtivo, contudo, enveredarmo-nos por uma especulação em torno dos pares “falso/verdadeiro” e “ensaio/conto”, na tentativa de entrevermos algumas noções que apontam caminhos para a desafiadora leitura, jamais exaustiva ou totalizante, dos textos de Nuno Ramos.

De início, podemos dizer que, ao afirmar que seus ensaios são “falsos”, como se procurasse fundar um novo gênero, mais adequado à proposta estética empreendida em *Ó*, Nuno Ramos reafirma a existência de um “verdadeiro ensaio”. O aparente paradoxo coaduna com a ideia foucaultiana de que a transgressão evidencia e revigora o limite transgredido (cf. FOUCAULT, 1999a, p. 32), de modo que, ao operacionalizar o par opositivo e excludente “verdadeiro X falso”, o autor admite a necessária preexistência de um “verdadeiro ensaio”. O adjetivo “falso”, portanto, como índice de negatividade e desconstrução, ajuda a edificar o seu par opositor, o seu avesso, o seu reverso. A própria definição do gênero “ensaio”, no entanto, é controversa e fugidia, tanto nos estudos literários quanto nos filosóficos, grandes áreas entre as quais o ensaísmo se dispõe, graças à sua proposta especulativa e seu gosto pelo trato com a linguagem. Uma “verdade” sobre o ensaio é que suas estruturas discursivas e sua matéria de reflexão são, em geral, definidas por negativas, pelo não enquadramento a matrizes pré-consolidadas. É comum chamarmos um texto de ensaio por sua falta de requisitos que lhe permitam enquadrar-se em alguma outra categoria de limites mais bem consolidados. A natureza do ensaio – como a do “falso ensaio”, portanto – é a de questionar os limiares do *status quo*. O ensaísta português João Barrento assim dispõe sobre o assunto:

São ínfimos, são in-significantes, os sinais que pontuam as veredas do ensaio. A menção de gênero nem sempre é tabuleta fiável. As suas leis não são canônicas, [...] participa, sem pertencer, do cânone dos gêneros [...] (BARRENTO, 2010, p. 24).

Em cerimônia para o recebimento do Prêmio Europeu do Ensaio, Jean Starobinski produz seu discurso como um ensaio que reflete sobre a natureza instável – “intranquila”, de acordo com João Barrento – do gênero. Starobinski (2011, p. 13) questiona-se se “é possível definir o ensaio, uma vez admitido o princípio de que o ensaio não se submete a regra alguma?” e propõe tratar-se o ensaio do “gênero literário mais livre que existe” (STAROBINSKI, 2011, p. 21). Com esta última formulação, o pesquisador suíço acaba por responder afirmativamente à pergunta inicial, uma vez que define o ensaio como “gênero literário”, enaltecendo a liberdade estilística por seu potencial criativo.

Theodor Adorno, por sua vez, faz apontamentos em suas *Notas de Literatura* sobre “o ensaio como forma” na tradição do discurso filosófico. O filósofo alemão sublinha certa visão de desprestígio do gênero na tradição do pensamento germânico, à qual considera o ensaio como “produto bastardo” (ADORNO, 2003, p. 15). Nessa perspectiva, o rigor metodológico acadêmico recusaria a liberdade ensaística, à qual “felicidade e jogo são essenciais.” (ADORNO, 2003, p. 17). Afastando-se, em princípio, do enquadramento do ensaio como “gênero literário” e da celebração de sua liberdade formal como abertura para a criação, tal como defendido por Starobinski, Adorno reflete sobre a negação ao ensaio de seu pertencimento ao rol dos gêneros filosóficos. A liberdade formal do ensaísta, desse modo, estaria metodologicamente aquém da severidade pretensamente necessária à filosofia – “a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do ‘originário’” (ADORNO, 2003, p. 16). Dessa presunção depreciativa do ensaio talvez derive o “falso” atribuído por Nuno Ramos como qualificador para seus textos. Se o ensaio – o “não falso” – falha em sua pretensão acadêmica, em tese, ele a assume como válida, como desejável, como meta intencional, ainda que não atingida. Não se pode falhar num intento o qual não se pretende cumprir. O “falso” de Ramos reafirma a soberania do artístico, do literário, na medida em que nega até mesmo o resquício de acadêmico que guardaria, na perspectiva adorniana, o “subgênero” ensaístico – nem literário, porque se pretenderia filosófico, e nem acadêmico, porque lhe faltaria método.

Essa dupla visão acerca da natureza do ensaio, ora pendendo para o literário, ora para o filosófico, advém de uma dupla corrente na tradição do pensamento sobre o assunto. A

primeira, originada da espontaneidade da prosa e da possibilidade de criar uma obra em aberto e centrada na subjetividade do autor, presente nos “Ensaio” (2000)²⁸ de Michel de Montaigne, precursor do gênero; e a segunda, da objetividade na linguagem e da tendência para o fechamento da obra por meio da investigação científica metódica e exaustiva, presente nos “Ensaio” (2007)²⁹ de Francis Bacon. João Barrento, em texto aqui já aludido e citado, propõe uma distinção que separa essas duas vertentes, ao ponto de vê-las como gêneros diferentes: da linhagem de Montaigne, viria o ensaio propriamente; da de Bacon, outro gênero, o tratado. Assim formula o autor:

O ensaio é experiência, experimentação e tentativa (o alemão diz *Ver-such*, isto é, busca falhada), o tratado é exploração, com princípio, meio e fim, e pretensão científica, de um assunto (o alemão diz *Ab-handlung*, o que pode querer dizer manuseamento, manipulação). (BARRENTO, 2010, p. 38)³⁰.

O que Nuno Ramos procura negar com seu adjetivo “falso”, portanto, não seria exatamente o ensaio, mas, mais especificamente, o tratado. Deste último, definitivamente, a prosa de Ramos apresentada em *Ó* se afasta sem nenhuma necessidade de adjetivação complementar. A aproximação com o ensaio, portanto, revela-se ainda mais significativa, levando-se em conta que o elemento constante que permite o estabelecimento discursivo de um gênero, no caso do ensaio, não pode ser apreendido em estruturas linguísticas, circuitos de circulação discursiva ou contextos socioculturais. Esse elemento, por sua vez, vincula-se à instabilidade, à propensão à insubordinação à norma. Tal regularidade – a irregularidade – não é desprezível e nem inviável como vetor de formação de um conjunto. Pelo contrário, é necessária ou, sem ela, não haveria a possibilidade mesmo de remissão à posmodernidade como período historicamente circunscrito ou do estabelecimento do ensaio enquanto gênero. Segundo a tradição bakhtiniana, que serve como principal referência para os diferentes estudos dos “gêneros do discurso” no Brasil e em boa parte do mundo, um gênero se configura como um “tipo relativamente estável de enunciado” (cf. BAKHTIN, 1997, p. 280). Sendo assim, sem qualquer estabilidade, que também podemos entender como regularidade, não seria possível uma linhagem do ensaio no mundo, o que nos leva a considerar que a instabilidade ou a tendência transgressora seja, justamente, o ponto comum entre os ensaios, aquilo que nos permite reuni-los, comentá-los, produzi-los.

²⁸ Publicação original em 1580.

²⁹ Publicação original em 1597.

³⁰ Nas páginas 40 a 42 do mesmo trabalho, o autor propõe um quadro comparativo que distingue, a partir de uma série de características, o ensaio do tratado.

Tais soluções, porém, abrem ensejo para um outro questionamento com relação ao gênero do livro *Ó* e à fala de seu autor: por que afirmar o ensaio para negá-lo? Ou, considerando toda a “abertura” e “liberdade” do gênero ensaístico, que a instabilidade parece ser o seu único pré-requisito incontornável, o que haveria nos textos de Nuno Ramos que os impediriam de serem comodamente enquadrados na esfera do ensaio? Para que o “falso”? Se o próprio ensaio, graças à sua instabilidade constitutiva, encontra dificuldades para se afirmar enquanto gênero na tradição de seus estudos, o “falso” de Ramos, que reafirma o pressuposto de um “verdadeiro”, não poderia desestabilizar algo que já não goza de nenhuma estabilidade. Se a função do “falso” não é chamar a atenção para o estranhamento provocado pela imprecisão dos textos de *Ó* enquanto pertencentes ao gênero ensaio (verdadeiro), o termo poderia ser tomado como sinônimo de ruim, precário, mal formado, desconforme. Em suma, um ensaio de má qualidade. Isso, no entanto, fere o autor pela culatra em sua intenção de promover a obra no ato de evidenciar o estranhamento pretendido com o embaralhamento de gêneros, além de ir de encontro a nossa percepção da obra – e de eminentes críticos e estudiosos e ainda da banca que lhe concedeu um dos mais importantes prêmios da literatura em língua portuguesa – como sendo de grande valor.

A despeito dessa abertura para a desqualificação dos textos na esfera do ensaísmo, a partir da própria fala de seu autor, a leitura da obra revela o quão alta é a sua qualidade na seara da ficção, na qual a nomenclatura “conto”, presente na catalogação do livro, intenta inseri-la. Se como ensaios – ou tratados – os textos são de algum modo falsos, insatisfatórios, como ficção eles são capazes de trazer do domínio do ensaísmo um alto grau de instabilidade para injetar nas estruturas um tanto engessadas e conservadoras da narrativa tradicional. Talvez valha à pena explorar, portanto, o primordial parentesco entre as palavras “falso” e “ficção”, como subsídio para a a-filiação dos textos de Nuno Ramos a um gênero, seja o ensaio, o conto, ou algum outro.

1.3.2-B Falsos ensaiÓs, contÓs de ficção; ou, ensaísmo e ficção X ensaísmo de ficção

A aproximação entre as noções de “falso” e “ficção” já rendeu incontáveis páginas de reflexão, tanto nos estudos literários quanto nos filosóficos, especialmente a partir da concepção da arte como atividade mimética, elaborada na filosofia clássica platônica (cf. PLATÃO, 2001) e aristotélica (cf. ARISTOTELES, 1992). Dado o enorme volume de estudos produzidos acerca do assunto, que rende importantes contribuições à leitura das artes e do

mundo até os dias de hoje, tendo no Brasil como fundamental referência os estudos de Luiz Costa Lima (cf., p. ex., COSTA LIMA, 1980; 2000), não será possível mergulharmos nesse mar epistemológico por ora. Será suficiente e preferível escolher um único operador conceitual para nossa análise, obtido de algumas proposições do teórico Wolfgang Iser. Tais proposições partem da ideia de “falsidade” ou “mentira” como criação ficcional propositiva, estimuladora do jogo interpretativo do qual emergem os efeitos estéticos que chamamos de literários (cf. ISER, 1993) a partir de uma “relação dialética entre texto e leitor” (ISER, 1999c, p. 20).

Iser chama atenção para o fato de a palavra ficção designar uma “mentira”, mas também “o ramo da literatura no qual se contam histórias” (ISER, 1999a, p. 68). A partir dessa explicitação, o autor pontua que “ambos os significados implicam processos similares que poderíamos denominar ‘ultrapassagem’ do que é: a mentira excede, ultrapassa a verdade, e a obra literária ultrapassa o mundo real que incorpora.” (ISER, 1999a, p. 68). Dessa forma, o teórico alemão recusa a ideia de “extração” dos significados de um texto, de modo que a ficcionalização provoca o leitor à interação com seu objeto de leitura, propondo-lhe uma espécie de “jogo” do qual o significado emerge como terceira via. O sentido, portanto, não está contido *a priori* no material verbal, nem oculto no “imaginário” do leitor, mas configura-se como uma potência a ser suscitada, estimulada pelo corpo-a-corpo leitor/texto: “[...] a ficcionalização equivale a um jogo livre, pois tal jogo ultrapassa o que é e se volta para o que não é ou ainda não é.” (ISER, 1999b, 107)³¹.

Nesse sentido, podemos entender o adjetivo “falso” usado por Nuno Ramos, não como negação de uma corrente do ensaio mais voltada ao tratado e, por consequência, como enaltecimento de algo que seria o “verdadeiro ensaio”, nem tampouco como índice pejorativo para a qualidade de seus textos – o que, apesar de não fazer nenhum sentido como intencionalidade não irônica do autor, temos que considerar como significação possível perante o “jogo” que a palavra escolhida instaura. É interessante pensarmos como a ideia expandida da noção de ficção proposta por Iser, que excede a limitação da atribuição de “contar histórias” para reincorporar o “ato de fingir” como “componente básico do ato literário” (ISER, 1999, p. 68), ilumina a noção de gênero formulada por Nuno Ramos para seus textos, sem, necessariamente, negar a inscrição na ficha catalográfica como o autor parece pretender em sua fala. Entendemos, portanto, o “falso” enunciado por Ramos não como negação de um domínio discursivo, o ensaístico, mas como inclusão deste em outro, o

³¹ Grifo nosso.

literário. Isso recheia de ambivalência a especulação classificatória em torno do gênero dos textos para a qual o seu autor aponta e da qual participa.

Voltemos à categoria “conto”, recusada inicialmente como cabível para o cumprimento de um procedimento burocrático banal. Para isso, rejeitemos a hipótese de que essa categoria tenha sido posta na ficha catalográfica do livro com o descaso de quem não sabe como cumprir adequadamente o seu próprio procedimento burocrático banal e acaba por deixar-se levar pela comodidade da associação menos difícil (em hipótese: são textos curtos; em prosa; de um escritor de literatura, não um teórico; de estrutura incomum; um pouco complexos demais para serem crônicas... Conto!). Partamos de uma definição das mais corriqueiras sobre o que seria um conto, gênero de definição bastante mais consolidada do que o ensaio:

O conto é, do prisma dramático, univalente: contém um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma única célula dramática. Todas as demais características decorrem dessa unidade originária: rejeitando as digressões e as extrapolações, o conto flui para um único objetivo, um único efeito. (MOISÉS, 2004, p. 88).

A questão da univalência já seria, por si apenas, problema bastante para o enquadramento dos textos de *Ó* como pertencentes ao gênero conto. As especulações ensaiadas em cada texto sequer se sustentam do princípio ao fim, o que tem como principal sintoma os títulos longos, separados por vírgulas, uma enumeração dos principais “assuntos” que serão tratados naquele capítulo. Além dessa questão, pressupõe-se no conto o desenrolar-se de uma narrativa, com personagem(s) e evento(s) situado(s) em algum(s) tempo(s) e espaço(s) ficcional(is), o que se pode vislumbrar de relance em alguns trechos de *Ó*, mas nunca com o acabamento necessário para o reconhecimento inequívoco de um enredo ou trama. Por outro lado, se não há histórias representadas em *Ó*, há uma encenação, uma proposta ficcional, uma intenção de instaurar o jogo de fingimentos a que chamamos literatura. Daí a necessidade de reconhecermos o pertencimento dos “falsos ensaios” ao domínio do ficcional, ainda que isso desestabilize a aparentemente imediata relação entre a ficção e a narrativa, a primeira abundante na obra analisada, a segunda escassa.

Nessa esteira, pensando na natureza especulativo-dissertativa do ensaio que é evocado e trazido para a esfera do ficcional, cabe acentuar que ele exige duas instâncias de interlocução: uma que interpela e outra que é interpelada. Nos textos de Nuno Ramos, portanto, o “conto” emerge de maneira inovadora, uma vez que temos uma situação univalente, que é a interlocução entre dois personagens – as duas instâncias que jogam o jogo

especulativo ali escrito, ou seja, a voz narrativa e o leitor empírico – interagindo em um tempo-espaço difuso, que se refaz e evanesce no próprio instante de cada particularizada leitura. Com isso, as categorias “relativamente estáveis” que permitem configurar um conto se revelam na forma dos textos, no jogo que essa forma propõe aos seus leitores, não no seu conteúdo temático. Aceitarmos a possibilidade de ler os textos como contos, portanto, não é um gesto preguiçoso de copista, mas um exercício de leitura que revela o mérito da obra de se abrir para nos englobar no interior de sua moldura. Da perspectiva do autor, por sua vez, reafirmar as molduras que se fundamentam em parâmetros tradicionais da literatura para explodi-las em mais uma espécie de *hiperlink* – que enlaça de modo notável o conteúdo do texto e a imprevisível instância do leitor empírico num mundo exterior à ficção (real?) – se configura como gesto criativo radicalmente transgressor, que nem sempre apreendemos em nossa metalinguagem viciada e gasta, mas que inevitavelmente suscita em nós a sensação fresca de novidade.

Este trabalho não será concluído, certamente, com uma proposta definitiva para o gênero desenvolvido por Nuno Ramos em *Ó*. Uma vez que não nos foi dada a incumbência da elaboração da ficha catalográfica e que a simples transcrição de informações nela inscritas já criaram todo esse problema conceitual, não parece, agora, mais interessante fechar a questão do que abri-la. Vale pensar com Iser, uma vez mais, que a natureza dialética e transgressora – ou excessiva – da ficção dá ao leitor o “direito” de fundar o texto e seu gênero na leitura, contrariando certa visão ontológica que atribui a primazia do controle dos sentidos à intencionalidade do autor, seja na construção dos textos ou num pronunciamento paratextual. Intencionalidade há, uma vez que a ficção é um jogo propositivo e não algo regido exclusivamente pelo acaso. Porém, lançados os dados, não há controle da mão que os lança sobre as infinitas combinações numéricas possíveis – “Visto exceder o que é, a ficcionalização (*fictionalizing*) revela uma intenção que não pode ser de todo controlada por essa mesma operação ou por aquilo a que se visou.” (ISER, 1999, p. 70). Certos apenas de que Nuno Ramos faz ficção, verdadeiramente, voltamos a nos lembrar das reflexões de Jean-Luc Nancy sobre a poesia, que, segundo o autor, “não admite ser circunscrita a um gênero do discurso” (NANCY, 2012, p. 417). Também Julio Cortázar aproxima conto e poesia para reafirmar a primazia do trabalho de linguagem sobre a referencialidade mimética na narrativa curta ao propor que “o conto não tem intenções essenciais, não indaga nem transmite um conhecimento ou uma ‘mensagem’” e que “a gênese do conto e do poema é, contudo, a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se* que altera o regime ‘normal’ da consciência” (CORTÁZAR, 1993, p. 234). Como a poesia – que é também ficção

e, genericamente, o princípio fundamental de toda a arte – os verdadeiros ensaios-contos do livro *Ó* não se contentam com um só pertencimento, debatendo-se contra a coerção de qualquer nomenclatura em busca do estranhamento intrínseco que caracteriza a arte. Não se tornam, porém, amálgamas indiscerníveis ou obscuridades ilegíveis, pois convidam as estruturas que renegam para comporem o jogo da transgressão e dos limites.

Por tudo isso, devemos afastar apenas a ideia de “falso” como elemento valorativo depreciativo. Nuno Ramos não faz “falsos ensaios”, ainda que a sua própria voz o reivindique. Nuno Ramos faz ensaísmo ficcional. Seus ensaios são ficção. Mas não proporemos, conforme prometido, ainda que pareça fácil e convidativo, um novo gênero transitório: o “ensaio ficcional”. Apenas nos permitiremos utilizar essa nomenclatura, eventualmente, no espaço restrito deste trabalho, sempre que necessário for nos referirmos aos textos de Nuno Ramos. Esta será uma medida preventiva para evitar-se um *looping* metalinguístico sobre a “inclassificabilidade” da obra. Não incorreremos, portanto, no erro aqui mesmo criticado de procurar fundar um gênero do discurso, entidade inerentemente sociocultural, do barro estéril de uma única voz. Além do que, esse exercício não tornaria o “ensaio ficcional” menos fugidio e instável do que o “ensaio não ficcional”. Diante de *Ó*, do espanto de seus ensaios no conto e de suas narrativas da especulação ensaística, talvez seja melhor dizer apenas que Nuno Ramos faz ficção. E, certamente, jogo. E deixar o campo “gênero” do formulário a ser entregue em branco, esperando que a ele seja dada a mesma atenção à qual mereceria se preenchido fosse, ou seja, a completa ignorância quanto ao conteúdo, propiciada por um procedimento automático de conferência pouco atenta. E, se assim for, e se este estudante de pós-graduação não tiver a atenção chamada para a necessidade de uma retificação por seu lapso programado, poderei comemorar silenciosamente essa glória insignificante. A ficção degenerada venceria o formulário inflexível.

1.4 Algo mais sobre

Ampliados nossos problemas conceituais e, proporcionalmente, nossas possibilidades de leitura, é preciso reafirmar as diferenças entre as duas obras literárias aqui em estudo e – apesar disso ou por isso mesmo – a sua partilha de um tempo histórico, dispersivo, avesso ao simples agrupamento uniformizado dos semelhantes. *Ó* e *Eles eram muitos cavalos* representam importantes esforços criativos no tensionamento dos parâmetros críticos para a leitura literária. São, ambas, obras abertas, na medida em que deixam de fechar-se em torno dos segredos miraculosos dos artistas para convidarem o leitor a uma

construção de sentidos imprevisível sobre seus textos e, mais amplamente, sobre o fazer artístico no mundo contemporâneo e, ainda, sobre a própria experiência de vivenciar os dias de hoje.

Daí a função de uma arte aberta como metáfora epistemológica: num mundo em que a descontinuidade dos fenômenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, esta sugere um modo de ver aquilo que se vive, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo em nossa sensibilidade. Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade: não a descreve, ela própria *é a descontinuidade*. Ela se coloca como mediadora entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo. (ECO, 1986, p. 158-159).

As obras abertas de Ruffato e Ramos, portanto, abertas para a integração do leitor na feitura do sentido, para a *descontinuação* dos gêneros na tradição literária, para o compartilhamento de compreensões sobre novos aspectos do mundo, dão ensejo a um sem número de leituras e espantos – *ós!* –, dentre os quais os que temos aqui privilegiado. Recomeçando por *Eles eram muitos cavalos*, é preciso concordar, novamente com um pequeno senão, com a pesquisadora e professora Florência Garramuño, que diz que

Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato, compõe-se de fragmentos heterogêneos, tanto no que diz respeito ao formato quanto aos personagens, que figuram como mosaicos de histórias, sentimentos e afetos que, ainda que ocorram todos no mesmo dia, na mesma cidade de São Paulo, e no mesmo momento, não acham maneira de se articular uns aos outros num romance (muito embora o livro se venda e se proponha como “romance”). (GARRAMUÑO, 2014, p. 17).

Conforme já se vem configurando neste capítulo, devemos concordar com a autora com relação à heterogeneidade própria dos mosaicos. Contudo, precisamos complementar reafirmando que é possível perceber a configuração também de unidade, de um único mosaico, maior, o painel amplo da justaposição de todas as peças que compõem a obra, cuja ordenação se percebe, especialmente, pela sucessão do tempo. Desse modo, os *flashes* de narrativas encadeados não expressam sempre simultaneidade, como sugere Garramuño, mas o transcurso mais ou menos linear das horas do dia 9 de maio de 2000. Com isso, o livro concatena a narrativa dispersiva desse dia, traça um enredo, fator preponderante para não descartarmos a denominação de “romance” atribuída à obra. Numa leitura atenta dos fragmentos, tal como dispostos no livro, pode-se perceber que os capítulos de 1 a 13

representam a primeira manhã, período matutino anterior ao horário comercial, que, no Brasil, inicia-se preponderantemente às oito horas. Entre os capítulos 14 e 39 temos a passagem do dia, o horário comercial, circunscrito entre oito e dezessete horas. No interior desse bloco maior há, ainda, uma subdivisão, que nos permite apontar de modo mais ou menos preciso os capítulos 14 a 26 como manhã, os capítulos 27 e 28 como a hora do almoço e os capítulos de 29 a 39 como o período da tarde. Do capítulo 40 ao 50, temos a “tardinha”, do final da tarde após as dezessete horas até o princípio da noite. Do 51 ao 68 já podemos identificar a noite e, por fim, os dois capítulos finais não numerados – a página escura e o diálogo final – já indicam mais claramente a madrugada do dia 10.

Entre marcações precisas dos horários em que se dão determinados excertos narrativos e a percepção de rotinas associadas ao funcionamento de instituições e ao cumprimento de horários por parte de trabalhadores de diferentes contextos, podemos notar muito claramente como a ordem dos capítulos não é meramente aleatória no livro. Logo após a contextualização inicial feita pelos dois primeiros capítulos – *Cabeçalho* e *O tempo* – temos, no capítulo 4, um deslocamento ainda na madrugada do dia 9, antes das seis e quarenta da manhã – “O sol nasce às 6:42 e se põe às 17:27.” (RUFFATO, 2013, p. 13) –, uma vez que o carro do personagem que se dirige ao Aeroporto de Cumbica é caracterizado como “negra nesga na noite negra” (RUFFATO, 2013, p. 14), cruzando com “faróis de ônibus que convergem de toda parte” (RUFFATO, 2013, p. 14). No capítulo seguinte, trabalhadores de baixa renda se deslocam às margens de uma rodovia ainda de madrugada para o trabalho: “Vêm os três, em fila, pela trilha esticada à margem da rodovia. A escuridão dissolve seus corpos, entrevistados na escassa luz dos faróis dos caminhões, dos ônibus e dos carros que adivinha a madrugada.” (RUFFATO, 2013, p. 16). Do capítulo 6 ao 13, especialmente nos narrativos, temos histórias que remetem a temporalidades mais amplas do que o momento em que a narração se dá, como uma longa viagem de ônibus ou o cotidiano de uma família pobre, mas com inserções pontuais de referências à continuidade da manhã, como a menção de que a “madrugada se dissipa” (RUFFATO, 2013, p. 21) durante o velório de um jovem rapaz no capítulo 8, e a discussão de um casal de professores, antes do turno escolar da manhã, enquanto a vizinhança apenas principia o despertar, no capítulo 10. O capítulo 13, que encerra o período inicial do romance-mosaico, descreve a abertura de uma escola infantil que fora arrombada e vandalizada durante a noite. Não há referência explícita ao horário, mas sabe-se que prevalece na grande maioria das escolas de todo o território brasileiro e também da capital paulista o horário das sete horas ou horário anterior às oito para o início do turno matinal. Com o irônico título *Natureza-morta*, o capítulo nos pinta um cenário de desolação das

crianças ao descobrirem, espantadas, a violência gratuita e inexplicável desferida contra seu espaço de aprendizagem e de troca de afetos, especialmente a “hortinha”, cultivada em conjunto com a professora, que, com as crianças, chora seu desespero por todo o trabalho barbaramente atacado. Com esse quadro disfórico, Ruffato encaminha o início da rotina de trabalhos que consome a maior parte do dia e das vidas dos trabalhadores nesta terça-feira comum em São Paulo.

O segundo e maior bloco temporal do romance-mosaico, não por acaso, é o horário comercial, período do dia em que se concentra a maior parte das transações comerciais e financeiras e, conseqüentemente, o período laboral mais intenso do dia. Como já antecipado, pode ser vislumbrado nesse bloco temporal – como nas jornadas de fábricas, escritórios, comércios, repartições públicas – uma subdivisão entre manhã e tarde. Tais sub-blocos são um pouco mais difusos, o que nos faz apontá-los como internos ao bloco maior, que se estende entre oito e dezessete horas. Todavia, não deixa de ser interessante notar que no capítulo dezessete temos uma marcação precisa do horário em que seu protagonista desperta para mais um dia de busca pouco interessada por trabalho – “Assustado, espoca os olhos, o sol dez e quinze no despertador” (RUFFATO, 2013, p. 35). No capítulo 20, a descoberta matutina de um crime – “O corpo foi encontrado hoje de manhã.” (RUFFATO, 2013, p. 42) – é evento revelado ao final do fragmento e que serve de mote para toda a reflexão anterior sobre a relação que poderia ter sido estabelecida entre o narrador anônimo e o personagem vítima de assassinato. No capítulo 21, por sua vez, temos a prototípica descrição do horário comercial de um trabalhador comum – “às oito horas, dentro da caixa de vidro fumê, liga o microcomputador, a mesa de pinus abarrotada, hora do almoço devora um xis-salada da lanchonete da esquina” (RUFFATO, 2013, p. 43). Entre essas referências mais específicas ao período do dia, podemos entrever ainda a rotina de pequenos trabalhos iniciada a cada manhã por um índio em troca de alimentação no capítulo 14; as reflexões de uma modelo em crise “recém desperta” (RUFFATO, 2013, p. 32), enquanto toma seu café da manhã no capítulo 15; uma jovem que perambula pelo comércio de rua do centro da cidade até o horário do almoço no capítulo 16; e o capítulo 23 que trata de um acidente com dois operários ocorrido minutos antes da abertura de um restaurante ao público, dois homens que chegaram cedo e trabalharam todo o período da manhã, limpando os vidros do edifício onde o estabelecimento fica, suspensos por equipamentos em condições precárias.

A divisão do horário comercial em dois subgrupos, porém, é suscitada especialmente pela precisa marcação do horário do almoço, que ocorre nos capítulos 27 e 28. Geralmente tida como hora de grande expectativa para trabalhadores de diferentes ordens, por

prometer um intervalo na alienação de sua força e inteligência, a retomada simbólica de algum grau de autonomia sobre si mesmo, ou, pelo menos, um suspiro, uma retomada de fôlego para que se possa suportar a carga de um dia inteiro, a pausa para a alimentação é um importante marco no horário comercial e também na articulação do romance-mosaico-proletário de Luiz Ruffato. No capítulo 27 temos a marcação explícita do “sol do meio-dia” (RUFFATO, 2013, p. 53) durante a pregação de um evangelizador iniciante no centro da cidade. Inseguro em sua retórica, enfraquecido pela alta temperatura – agravada pela indumentária típica do papel que cumpre – e pela fome, o homem acaba por desmaiar sem cumprir a contento a missão de angariar as almas no intervalo em que o capital as liberta por uns poucos instantes do forçoso trabalho. Já no capítulo 28, um pai pouco presente, de rotina inteiramente dedicada aos negócios, apanha seu filho “no desgoverno da hora do almoço” (RUFFATO, 2013, p. 53) para uma breve comemoração de aniversário no McDonalds. No caso do pai, a visão incomodada com o intervalo reflete sua integral dedicação à obtenção de dinheiro – com o contrabando de armas –, algo próprio de quem contrata serviços e não de quem é contratado. Trata-se da perspectiva de uma menor parcela da sociedade, que coloca a força de trabalho dos outros a seu serviço, e não a da maioria, que precisa cumprir ordens de terceiros, algo que repercute incisivamente na sociedade brasileira atual, por exemplo, por meio da reforma trabalhista de 2017, que reduziu o tempo obrigatório do horário de almoço de sessenta para apenas trinta minutos.

O período após o almoço, segunda metade do horário comercial, também apresenta demarcação indicial, como a rotina de uma menina que cuida da casa após voltar da escola e almoçar, no capítulo 38, enquanto espera a mãe que “costuma chegar no rabinho da tarde” (RUFFATO, 2013, p. 68); ou o evento traumático que leva uma mulher a graves transtornos mentais após sua filha não voltar da escola no turno da tarde, no capítulo 34. Isso não exclui, no entanto, a marcação mais precisa de horários, como ocorre no capítulo 32, em que se descreve uma copa vazia, provavelmente porque todos os moradores da casa se encontrem trabalhando ou estudando, o que faz com que a voz narrativa afirme que a dona da casa “nunca viu os minúsculos cristais de poeira voejando suspensos no fecho de raios vespertinos que rompem o vidro fosco trincado do basculante”³² (RUFFATO, 2013, p. 58). No capítulo 37, quando a passagem do dia já se encaminha para o fim do horário comercial, temos a menção de que são “cinco horas lá fora, outra tarde empurrada esgoto abaixo” (RUFFATO, 2013, p. 65), corroborado pelo último capítulo do bloco temporal, o trigésimo

³² Grifo nosso.

nono do livro, que narra um assalto numa loja de roupas: “A tarde é o barulho de um ventilador-de-pé zurrando dentro de uma sala improvisada em araras de arame e prateleiras de metal [...]” (RUFFATO, 2013, p. 69).

O fim do horário comercial é anunciado no capítulo 40 por meio dos nacionalmente conhecidos engarrafamentos quilométricos de São Paulo – “Na esquina com a rua Estados Unidos, o tráfego da avenida Rebouças estancou de vez.” (RUFFATO, 2013, p. 71) – e confirmado ainda mais precisamente, com a marcação do horário em que se dá uma viagem de táxi, no capítulo seguinte – “A essa hora... cinco e quinze... a essa hora a cidade já está parando... as marginais, as ruas paralelas, as transversais, as avenidas, as alamedas, as ruas, as vielas, tudo, tudo entupido de carros e buzinas.” (RUFFATO, 2013, p. 74). A hora do *rush*, característica do fim de tarde nas grandes cidades, surge também no ônibus lotado do capítulo 45 e o encerramento dos expedientes de trabalho dá lugar aos deslocamentos massivos em direção às periferias da capital, como marcado no capítulo 44: “Todo dia às cinco horas da tarde toma rumo de casa, no Boi Malhado, a pé, porque nem trocado pra passagem do ônibus tem.” (RUFFATO, 2013, p. 81).

Entramos, de forma mais evidente, na noite paulistana a partir do capítulo 51. Trata-se do bloco temporal com mais marcas relativas ao período do dia. Praticamente todos os capítulos podem ser identificados como noturnos. No capítulo 52, seu protagonista chega em casa após o trabalho, quando “zapeou até sintonizar o Jornal Nacional” (RUFFATO, 2013, p. 94); o 53 apresenta uma conversa entre dois casais, um “tetrálogo”, que se inicia com sucessivos cumprimentos de “Boa noite” (RUFFATO, 2013, p. 96) por parte de todos os participantes; no 57, um imigrante brasileiro parte rumo aos Estados Unidos em voo noturno no qual o avião “embrenhou-se céu negro desconhecido” (RUFFATO, 2013, p. 103) enquanto o personagem avistava o aeroporto da janela, “Guarulhos, noturno ígneo” (RUFFATO, 2013, p. 103); a narrativa do capítulo 58 traz uma inusitada noite em que uma garota de programa acompanha um homem que estranhamente, em sua perspectiva, a remunera apenas para que ela lhe acompanhe, tratando-a cortesmente e sem consumir ato sexual, terminando o programa quando “a noite ainda estava pelo meio” (RUFFATO, 2013, p. 105); no fragmento de história contada no capítulo 59, um *boxeur* sai de sua luta já tarde à procura de um jantar – “onde que eu acho um pê-efe a essa hora?” (RUFFATO, 2013, p. 107); no 62, um personagem em processo de separação se instala num hotel barato à noite, sabendo de pequenos marginais que frequentam a região – “eu sabia da noite” (RUFFATO, 2013, p. 109); e no 66, o ex-trabalhador de um prédio, agora morador de rua, permanece parado, melancólico, observando sua antiga morada e emprego – “A noite descansa nas copas das

árvores” (RUFFATO, 2013, p. 118). Por vezes, a remissão explícita ao período noturno se dá desde o título do capítulo, como no 61 – “Noite” – e no 67 – “Insônia”.

Em todos os demais capítulos da parte final do livro, por sua vez, mesmo que não se possa citar textualmente um trecho com a palavra “noite” ou outra que indique explicitamente o período do dia, pode-se perceber de forma muito clara que a ambiência é noturna, seja num hotel onde um conhecido deputado promove orgias clandestinas; num bar em que antigos amigos de colégio se encontram anualmente; pelo anúncio de serviços de prostitutas; ou pelo cardápio para um jantar num restaurante de alto padrão. O capítulo 56, em especial, merece um breve comentário, por identificar um elemento contextual muito preciso, que é o jogo de futebol pelas oitavas de final da Taça Libertadores da América, ocorrido na noite de nove de maio de dois mil, entre Corinthians e Rosário Central. A narrativa se detém sobre uma briga entre torcedores, ou melhor, sobre a perseguição por engano a um torcedor e a promessa de seu espancamento por outros integrantes da torcida corintiana, apenas mencionando qual o jogo em questão. Ao final, ante a promessa de que a agressão só se daria após o jogo, o personagem, em desespero, “ficou tentando lembrar como é mesmo que rezava para pedir a Deus que houvesse prorrogação pênaltis e que um milagre acontecesse um milagre” (RUFFATO, 2013, p. 118), o que, de fato houve. O fragmento encerra-se com a oração, tal como aqui transcrita, sem ponto final e sem sabermos o seu desfecho, mas, fora do texto, no mundo que chamamos de real, em nove de maio de dois mil, o mencionado jogo teve mesmo prorrogação e pênaltis, com uma classificação improvável do time paulistano após ter ficado a maior parte do tempo em desvantagem. O “milagre” para o clube de futebol foi concedido, conforme constam nos registros históricos. Já para o personagem, Ruffato nos deixa esta lacuna para preenchermos com as associações que preferirmos enquanto seus leitores.

Os dois fragmentos que encerram o romance-mosaico são a página completamente escura e o diálogo entre marido e mulher acordados por gemidos de dor, que os colocam num dilema sobre ajudar alguém possivelmente necessitado ou se protegerem de algum tipo de ameaça que poderia lhes aguardar na rua em meio à madrugada. Do ponto de vista do estabelecimento de blocos que configuram uma linearidade temporal para o livro, esses dois fragmentos poderiam ser facilmente inseridos no bloco noturno, mas também pode ser interessante destacá-los, como se os mesmos já apontassem integralmente para um novo dia que se inicia. A página negra, que, visualmente, traz a densidade da noite já avançada e esvaziada dos encontros sociais e até mesmo das transações ilícitas, pode expressar também uma espécie de *reboot* da cidade, a reinicialização de todos os seus processos, discursos e

personagens para o próximo dia que se aproxima. Pode representar ainda o excesso de discursos e pessoas que se acumulam até a indistinção no decorrer do dia e das páginas do livro, como se toda a tinta utilizada para imprimir os textos se concentrasse ali, num único borrão. No diálogo, muitas das questões colocadas no decorrer dos capítulos anteriores e no cotidiano da megalópole são sintetizadas no paradoxo do medo e da solidariedade, da violência e do afeto familiar. Trata-se, nessa perspectiva, da sinalização para um ciclo de repetições de valores e práticas em diferentes situações na rotina diária de uma cidade cosmopolita. O fato de os trechos não serem numerados, diferentemente dos capítulos de 1 a 68, corrobora a ideia de que eles estariam, de algum modo, fora do eixo temporal circunscrito ao dia nove de maio. Desse modo, como nas produções cinematográficas mais populares, o livro apontaria para sua continuação, o que, como sabemos, não ocorre. Esse procedimento, entretanto, pode ser entendido como mais um dos convites deixados por cada um dos breves fragmentos narrativos para que o leitor imagine, complete lacunas, interfira na construção de sentidos da obra, expanda a narrativa explícita, o caco, para além do painel mais evidente. Além disso, essa ideia reforça o sentido cíclico e cotidiano que todo o livro procura construir desde suas primeiras linhas, expondo vertiginosamente múltiplos fragmentos entre as incontáveis experiências de um dia qualquer, como o anterior e o próximo, na maior cidade do país.

Corroborando as marcações explícitas e implícitas do período do dia, que nos permitem identificar uma linha temporal rigorosa atravessando de ponta a ponta o livro e dando sustentação à articulação entre as peças do romance-mosaico, também se podem identificar coincidências temáticas ou referências que se possam associar aos respectivos blocos temporais. No bloco inicial, por exemplo, podem ser encontradas situações em que algo se inaugura ou renova, como a chegada na cidade grande, o início das aulas, o despertar para um novo dia, a tomada de consciência acerca da própria condição no mundo. No bloco associado ao horário comercial, temos narrativas que sugerem durações maiores, histórias com desdobramentos implícitos passados ou futuros mais abrangentes e também a forte presença de jornadas de trabalho de diferentes naturezas, legais ou ilegais, ou da busca por trabalho. No período seguinte, que chamamos de “tardinha”, além das várias tentativas de deslocamentos pela cidade praticamente parada, é comum a busca por algum tipo de lazer, a aplicação do tempo livre fora das rotinas de obrigações que o trabalho impõe. À noite essa tendência se mantém, com o acréscimo da busca por descanso e muitos encontros sociais. Tudo isso configura uma articulação bastante meticulosa entre os fragmentos que, de início, podem parecer completamente aleatórios, o que nos revela um senso de unidade

importantíssimo para a apresentação da obra enquanto romance. Nessa estrutura de divisão temporal ora apresentada pode haver exceções, mas, por serem absoluta minoria, não são elas que sustentam a estrutura do mosaico. A linha temporal não é infalível, mas é significativamente sólida.

Retomemos, agora, o livro de Nuno Ramos para também mais um exercício interpretativo, desses que sempre correm o risco de se perder no *looping* infinito das possibilidades que a linguagem poética da obra proporciona. Sob o título quádruplo *Epifania, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não*, o vigésimo segundo capítulo de *Ó* se inicia com palavras aparentemente avulsas, de associação não imediata nem óbvia, funcionando, já de antemão, como os primeiros *links* que nos convidam à leitura hipertextual. A expansão de um entendimento para além do conteúdo da frase impressa é necessária para que não nos vejamos abandonados à total ignorância, o exercício de inferir implícitos e suplementar sentidos. São necessários aqui, portanto, olhos de ler poesia. O período do texto imediatamente subsequente anuncia uma estratégia análoga, mas inicia a tessitura de um laço, de um nexos explícito, com a ideia de que as coisas mais dissociadas, como as enumeradas no trecho ou outras quaisquer, podem servir como mote para a epifania, a revelação inesperada que maravilhosamente nos assalta com assombro.

Pedregulhos, tênis antigos, programas de televisão, velhos conhecidos, estão todos sujeitos a um estranho fenômeno: podem despertar para nós. Frutas, velhas palavras, um simples aperto de mão – a epifania ronda a morte em vida e a melodia azul, a bofetada de quem gargalha, o marulho rouco da nossa voz, catapultados pela mola que já havia neles, mas dormida, saltam desde a penugem que roça o que em nós é mais profundo e leve. Maravilha, exerce tua navalha, degola o dia antes que eu me conforme. (RAMOS, 2008, p. 245).

A ideia de que tais coisas “podem despertar para nós” se revela como uma saborosa ambiguidade, que evidencia a mão dupla do jogo interpretativo. Ao mesmo tempo em que os diferentes “gatilhos” de epifanias podem despertar “para” nós alguma coisa “em” nós, revelando-nos algo por nós sabido, mas recalcado de algum modo em nosso subconsciente, é como se esses elementos também nos observassem com curiosidade e despertassem eles próprios de algum sono ou letargia para interagirem conosco. Essa metáfora prosopopeica faz com que as palavras soltas e justapostas em diferentes frases, sempre como veículos da epifania, disparadores de afetos, de memórias capazes de nos surpreenderem com um/num sorriso ou rancor, alegorizem os próprios excertos em que tudo isso se expressa para

nós, os leitores do livro *Ó*. Tal movimento simbólico pode bem exprimir a intencionalidade do escritor, do texto, ou da obra de arte e do artista mais amplamente, revelada nos elementos dispostos pelo autor para “despertar” um encadeamento imprevisível de associações por parte do leitor. Encadeamento imprevisível, mas, de certo modo, limitado, já que não parte do vazio de uma página em branco. A “mola que já havia neles”, nos gatilhos das epifanias, são como a materialização simbólica da técnica com que o artista concebe a sua arte.

Essa concepção intencional, interacional e surpreendente na fruição artística e literária é corroborada pela continuação do parágrafo, que acresce o dado social, a consciência e a inconsciência coletiva que se constroem no âmbito de uma determinada cultura, o que permite que algo seja previsivelmente provocador nas escolhas de um artista para um público não completamente específico e nem inteiramente conhecido.

Hora cheia de dobras, como se todo o ar coubesse, como se minha memória fosse minha e dos outros também, hora que não anuncia sua chegada, trem arbitrário, criador do próprio horário. O besouro mais banal, a mulher mais desinteressante, a carne que nossa própria carne foi necrosando, acordam. Isto é fato. Acordam. (RAMOS, 2008, p. 245-246).

Toda primeira parte do ensaio ficcional lida com a enumeração para expressar ideias que puxam ideias, encadeamentos associativos que reconstroem poeticamente a dinâmica do *hiperlink* digital, para conjecturar acerca do que seriam as epifanias. O texto segue girando em torno das mesmas ideias, o inusitado que se manifesta, o passado que emerge involuntário, catapultados por um ícone ou mote ocasional, até que se começa a desenvolver uma reflexão sobre a apreensão desses sentidos, sobre a tradução em alguma linguagem processável, reconhecível, dessas revelações. Esse caminho nos conduz à constatação da fugacidade do *insight* epifânico, da breve transitoriedade do enlevo ao qual nos conduz a epifania, devolvendo-nos logo às rotinas pouco inspiradoras de nosso dia-a-dia. Têm-se aí uma espécie de melancolia por parte da voz narrativa pela inviabilidade de permanecer-se no estado onírico que a epifania evoca: “entendendo a epifania como feriado, como breve acesso ao país perdido” (RAMOS, 2008, p. 248).

De toda essa reflexão, o texto deságua no segundo tópico temático enumerado pelo título – *provas* – ao tomar o corpo como fronteira última, que rememora o humano de sua conformação material, para aquém de um mundo exclusivamente de ideias, utópico, epifânico. O corpo, para a reflexão que se costura no texto, é local da linguagem que nos distingue humanos, que nos permite apreender de algum modo qualquer tipo de conhecimento e também de construir esse conhecimento, o que, por outro lado, também pode se revelar

bastante limitador de nossas capacidades de lidar com realidades não criadas ou não controladas por nós. A consideração de subjetividades não humanas, por exemplo – o texto especula acerca de pedras como sujeitos –, o entendimento acerca de ciclos naturais ou mesmo da percepção alheia quanto à alteridade, limitam-se e viabilizam-se por uma linguagem fundada em nossos corpos. Toda a metodologia científica de que tanto nos orgulhamos e que reveste de autenticidade os conhecimentos que produzimos, circunscreve-se ao domínio antropológico dos ideais de razão que nosso organismo nos permite elaborar – “É ainda ao velho bípede de vinte dedos que toda ciência se dirige, e é dele que precisa para confirmar-se.” (RAMOS, 2008, p. 251). Recusamos a indômita natureza para além do que conseguimos medir e justificar e, tanto mais, a loucura irrefreável de um subconsciente inadmissível que não logramos recalcar completamente e que nos lembra disso com suas epifanias e perdas de juízo.

Como provar isso? Como provar que o mundo, aquilo que conhecemos dele, não é o enorme complô de nossos órgãos malformados, a empobrecida imagem de uma espessa catarata que fomos acumulando estes anos todos?

De uma forma ou de outra, todo conhecimento vem do corpo, ou, depois de grandes elucubrações, retorna para ele no momento de ser comprovado. A prova devolve a matemática ao corpo e à carne. (RAMOS, 2008, p. 250).

O corpo, então, na continuidade do texto, funcionará como uma espécie de *link* maior, um tipo de fio condutor para os demais subtópicos temáticos anunciados no título. Da reflexão acerca dos ciclos que a ciência apreende para aferir, verificar, constituir “prova”, uma vez que é preciso que se repita, que seja cíclico, para que seja possível extrapolar a perspectiva unicamente subjetiva e compartilhar uma constatação, chega-se aos ciclos mais elementares do corpo, veículo da animalidade e da ciência, como a alimentação, a respiração e o erotismo. Durante a reflexão sobre o erotismo, terceiro dos títulos enumerados ao início, a palavra “epifania” reaparece, primeiramente na página 252 e ainda outras vezes até antes do paralelo dicotômico final entre “corpo-sim” e “corpo-não”, de modo a retornar como *link* intercambiável, fonte e destino de referência durante a “navegação” no dispersivo ensaio ficcional. Esse retorno à reflexão inicial remete aos caminhos intercambiáveis e não linearmente hierarquizados muito próprios do contexto cibernético e de sua ordem reticular. Espelha ainda, de certo modo, as reflexões que o próprio texto tece em torno do corpo como local de linguagem, revelando a falsa sensação de infinitude que a internet ou qualquer outro construto humano, seus discursos e ideologias especialmente, oferecem, todos restritos por

mecanismos de controle e potencialidade bastante rígidos. Enquanto divaga novamente sobre a epifania, a voz narrativa sente a necessidade de marcar explicitamente o ponto em que está das múltiplas digressões enumeradas no título – “estou falando do erotismo” (RAMOS, 2008, p. 254) –, dando materialidade ao *hiperlink* já acionado na convergência de assuntos tratados.

Os últimos dois tópicos anunciados no título se apresentam expressos – *hiperlinks* – desde os inícios dos dois parágrafos finais, que tratarão respectivamente de cada um dos conceitos poéticos complementares e opostos “corpo-sim” e “corpo-não”. Esse procedimento, aliás, de explicitar o tópico a ser desenvolvido no início de um parágrafo, utilizando a paragrafação como importante elemento coesivo, é o mais comum nos diferentes ensaios ficcionais do livro. Ambos, princípios da natureza humana: “corpo-sim”, para o enunciador do texto, engloba todo paradigma criativo, representa abertura e aceitação da diferença, pluralidade e generosidade; “corpo-não”, por contraponto, abarca toda forma de coerção e controle, representa restrição e negação da alteridade, autoritarismo e mesquinhez afetiva e intelectual. A ordenação de tais definições, entretanto, fica a nosso cargo, dos leitores, a quem são oferecidas apenas enumerações de itens pouco conexos. É como se o enunciador quisesse testar um exercício de epifania, tal como sua própria elucubração exposta no decorrer do capítulo, oferecendo-nos pílulas abastecidas de sentidos implícitos que poderão, ante cada diferente leitor, explodirem inopinadamente em imagens, proposições, afetos, lembranças. Neste momento, não apenas neste, mas nele de forma muito evidente, estamos dentro do conto. Nossos papéis como personagens da instigante e inovadora narrativa da especulação criada por Nuno Ramos é evidenciado na media em que o texto não cumprirá nenhuma função se a epifania não se manifestar ante nossos olhos de forma completamente inusitada, ela que “não é apenas súbita, mas rara” (RAMOS, 2008, p. 254).

Então percebemos que há um corpo-sim, que tem seu forno e é dono da própria siderurgia. Fabrica suas próteses, seus saltos triplos, esteriliza suas cáries, azeita o eixo de sua cadeira de rodas. Para ele, toda monstruosidade é amiga e fetos malformados, predadores, panteras noturnas, cabeleiras enormes, sufocantes, toda a galeria o diverte, de todos se faz amigo. (RAMOS, 2008, p. 256).

[...]

Ao corpo-não ninguém procura. Ele é quem decide, obeso, quais corpos deseja incorporar ao seu: asas, gafanhotos, relógios emperrados, samambaias quase secas. (RAMOS, 2008, p. 257).

Diante de tudo isso, podemos compreender o capítulo *Epifania, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não* de *Ó* como um momento emblemático do livro para a expressão do

mecanismo ficcional desenvolvido por Nuno Ramos em toda a obra. O “personagem” interpelado pelas especulações desenvolvidas no decorrer do ensaio ficcional, o próprio leitor empírico, necessita traçar caminhos entre os vestígios abandonados a cada guinada que um novo *link* temático promove, muitas vezes imediatamente após cada vírgula de uma frase enumerativa, procurando deixar-se suscetível às imagens epifânicas que podem emergir desse exercício, desse “jogo” de linguagem. A construção de sentidos para os ensaios ficcionais de *Ó*, portanto, só se viabiliza como epifania, como efemeridade, potencializada e restrita não só pela linguagem humana, mas pelo corpo, veículo de uma “linguagem total” vitimada no decorrer do “tempo geológico” (RAMOS, 2008, p. 248) e que parece ser novamente requerida – ao mesmo tempo em que é inventada – por Nuno Ramos para a fruição de seus textos. O capítulo 22 de *Ó*, portanto, pode ser entendido como meta-ensaio-ficcional que se revela conto, interativamente. Trata-se de boa amostra da inespecificidade da arte contemporânea, tal como defende Florência Garramuño, já neste trabalho mencionada. Inespecificidade esta que se manifesta não apenas no entrecruzamento entre domínios artísticos bem distintos, como literatura e pintura, por exemplo – no que Nuno Ramos também é exemplar –, mas inclusive no interior de um mesmo domínio estético e discursivo ou entre domínios com alguma afinidade, como ocorre com a escrita de ensaios e contos de ficção, se tomarmos em conta, além da palavra como matéria-prima para a criação, a liberdade formal e a propensão ao experimentalismo de ambos.

No entanto, se o entrecruzamento de meios e suportes é a face mais evidente desse questionamento da especificidade, o fato é que essa aposta no inespecífico se aninha também no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem, desnudando-a em sua radicalidade mais extrema. Porque é na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante dessa aposta no inespecífico, explicando, aliás, a proliferação cada vez mais insistente desses entrecruzamentos de suportes e materiais como uma condição de possibilidade – dir-se-ia de horizonte – da produção de práticas artísticas contemporâneas. Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. (GARRAMUÑO, 2014, p. 16).

Por toda a obra, esse entrecruzamento discursivo pode ser percebido, explícita ou implicitamente, por um procedimento de escrita ou uma citação. No segundo capítulo do livro, por exemplo, intitulado apenas *Túmulos*, o tom fortemente descritivo que atravessa as reflexões em torno do ciclo da vida, de disputas familiares, da aporia entre lembrança e esquecimento presente na edificação de túmulos – que, por um lado, perpetuam na pedra um

nome, mas que, por outro, ocultam rapidamente o horror da carne em putrefação –, entre outras, já revela uma perspectiva contemplativa. Essa perspectiva receberá respaldo extratextual ao fim da obra, em nota que explicita tratarem-se os túmulos descritos, especialmente no final do capítulo, de uma obra de arte. A nota menciona também outros dois capítulos do livro que foram escritos a partir de diferentes obras de arte.

Observação

As ruínas descritas no Capítulo 2 (“Túmulos”) referem-se à “Tumba da família Brion”, obra de Carlo Scarpa; a sequência dos pássaros mortos assassinados no Capítulo 3 (“Tocá-la, engordar, pássaros mortos”) parte de uma cena do livro “Perturbação”, de Thomas Bernhard; a visão descrita no Capítulo 5 (“Perder tempo, vontade, uma cena escura”) é uma colagem de gravuras de Oswaldo Goeldi. (RAMOS, 2008, p. 284).

Outra observação importante quanto ao segundo capítulo de *Ó* é que, mesmo possuindo título único, não enumerativo, a lógica do *hiperlink* não é nele desprestigiada. Cada parágrafo representa uma digressão em torno de aspectos relacionados à morte, desde caracteres físicos relacionados ao corpo em decomposição, passando por questões culturais, ritualísticas e financeiras, até chegar à questão da memória e da edificação como marco memorialístico e arquitetônico. Também são importantes as alternâncias entre descrição, especulação filosófica e narração, todas – tanto as alternâncias temáticas quanto as de tom discursivo – abruptas, inopinadas, próprias da lógica do *hiperlink* presente em todo o livro, tal como temos defendido nesta tese.

Apenas mais um ensaio ficcional do livro possui título único – além da série de “Ós”, que possui estética muito particular, motivo pelo qual falaremos dela separadamente em capítulo adiante – além do segundo, o último, intitulado *No espelho*. Este, por sua vez, além de manter o padrão dispersivo na concatenação de linhas discursivas, estabelece de modo muito interessante um *link* bastante evidente com o primeiro capítulo do livro. Repete-se o mote de uma personagem que observa o próprio corpo e tece elucubrações em torno de diferentes marcas manifestas sobre a pele. Os apontamentos do capítulo final acabam por suplementar aquelas questões abertas no primeiro capítulo, não oferecendo qualquer conclusão acerca de coisa nenhuma, mas configurando uma remissão que contribui para integrar a obra numa espécie de enredo. Em meio à abertura para todo tipo de digressão, o livro aponta para a possibilidade de retornarmos à “página inicial”, como em qualquer *website*, para reorganizarmos nossas ideias em torno daquelas que parecem ser as duas questões elementares do livro, a partir das quais todas as outras se desenvolvem: a linguagem

e o corpo. Por meio da linguagem, que se manifesta e se limita no e pelo corpo, cria-se tudo o que é criável ou crível. Além disso, sobre o que não é obra de mãos humanas, ainda é possível procurar a ferramenta discursiva que nos permita elaborar algum entendimento ou, quando nem isso, ao menos a expressão de nosso espanto. O último capítulo acaba sinalizando para a possibilidade de mantermos uma espécie de âncora na caótica ordem reticular dos múltiplos *hiperlinks* em que nos perdemos, no decorrer do livro e no exercício de pensar sobre qualquer coisa. Isso também é próprio da cultura digital, a reciprocidade nas ligações lincadas e o estabelecimento de um elemento fundamental capaz de reiniciar todo um processo em caso de pane pelo excesso de dados e caminhos pelos quais se perder.

E, para não esquecer de um de seus principais personagens, o leitor empírico, o conto ensaístico encerra com um ambíguo questionamento acerca do exercício especulativo de seu protagonista. Dirigindo-se a uma interlocutora ficcional, sua acompanhante num restaurante, mas também a nós, pela insistente reiteração de uma necessidade da opinião de outrem manifesta na evocação à segunda pessoa – “O que você acha disso?” (RAMOS, 2008, p. 283) –, o personagem clama por uma resposta, que, mediante nossa leitura silenciosa, não se dará a conhecer a ele ou ao autor paulistano, mas que é imprescindível ao funcionamento do mecanismo ficcional construído pela obra. O que achamos de tudo isso, é tudo o que a obra vem a ser para nós. Muito é deixado para que encontremos, incluindo-se o convite ao final para que *reinicializemos*, para que retomemos do início a procura necessariamente profícua e malograda. Contudo, nada é autoevidente.

1.4.1 Algo de “realismo performático”

É preciso, antes de encerrar estas considerações, voltar ainda mais uma vez à obra de Luiz Ruffato para reafirmar o caráter fragmentário de seu romance-mosaico, numa dupla dimensão de leituras possíveis, que não exclui o todo quando se debruça sobre a parte e vice-versa. Desse modo, nossa preocupação em explicitar a organização não aleatória dos fragmentos que compõem o painel romanesco de um dia comum na capital paulistana e estabelece uma unidade com certa coesão para o caos aparente de narrativas e gêneros discursivos, em princípio completamente desconexos, não invalida a consideração em separado de qualquer dos capítulos do livro ou a aproximação de conjuntos desses capítulos a partir de uma coincidência temática – como faremos em capítulos posteriores – ou de outro mote qualquer. A natureza dispersiva da obra é evidente e não seria produtivo simplesmente forçar-lhe um enquadramento completo aos parâmetros tradicionais da narrativa romanesca. O

romance-mosaico de Luiz Ruffato, portanto, lida com a tradição do romance realista, com princípios estéticos das vanguardas modernistas e com a dispersão não hierarquizada da posmodernidade, sempre de maneira dialética, agregando suplementos para não abrir mão de nada que lhe seja importante na construção de sua estética particular.

Nesse sentido, é interessante o exercício de olhar detidamente em separado para esses “cacos” de narrativa. Especular, numa espécie de exercício de restauro, em torno dos possíveis caminhos percorridos pelos fragmentos até que eles viessem a ser “reaproveitados” no mosaico do escritor mineiro. Preencher os “enormes vazios”, tal como expressa Tatiana Salem Levy, entre histórias abruptamente anunciadas e interrompidas, que apanhamos em pleno curso e que nos abandonam sem desfecho ou clemência.

Entre um fragmento e outro, um enorme vazio, um silêncio sufocante. Pausa para respirar? Cada fragmento é tão forte, um grito de socorro, que um intervalo se faz necessário. Mas o intervalo pode ser ainda mais assustador, como se as vozes continuassem ecoando mesmo depois de pronunciadas. Ruffato constrói uma imagem e logo a faz desvanecer, deixando-nos quase que desamparados, para em seguida construir outra. Assim é o ritmo do romance. Diferentes imagens aparecem e desaparecem, deixando um não-dito, algo em suspenso, como um grito entalado na garganta que não consegue se realizar. (LEVY, 2003, p. 178).

O capítulo 45, aqui antes comentado acerca do uso da técnica da colagem, por exemplo, já desde o título anuncia uma *Vista parcial da cidade*, o que, na verdade, poderia ser um título adequado para qualquer dos capítulos. Todos são vistas parciais e o quadragésimo quinto, em especial, aglutina *flashes* ainda menores de uma hora do *rush* tumultuada no transporte público, deixando-nos a curiosidade dos trajetos, trabalhos e rotinas de diferentes pessoas que convergem num ônibus lotado. Este, por sua vez, que também oferece aos seus passageiros uma sucessão de vistas parciais, pelas janelas transparentes que se abrem ao trespassar da visão sem, no entanto, permitir o olhar detido, pois a pressa, os horários, itinerários e compromissos urgem sob as rodas do veículo. A ideia de parcialidade, aqui expressa no título e na forma do capítulo, pressupõe antes uma totalidade à qual se remeter por oposição, o pertencimento a um contexto mais amplo do qual se desprender, o que pode ser também aplicado a qualquer dos capítulos fragmentários. No capítulo 23, *Chegasse o cliente*, o movimento retrospectivo de mencionar o que seria visto pelos primeiros clientes de um restaurante se ali chegassem horas antes põe em prática, no interior do próprio livro, o exercício possível ao leitor em qualquer dos capítulos de estender a cena para além do espaço e tempo – ou cronotopo – ao qual ela se circunscreve. No 67, desse modo, a tumultuada noite

do personagem que não consegue dormir entre recordações remotas da infância, informações cotidianas e a ansiedade em virtude de compromissos para o dia seguinte, nos permite recuperar tanto uma trajetória social de imigração e trabalho quanto imaginar o seu dia seguinte, já fora do espectro do dia nove de maio ao qual o livro se dedica.

Um dos mais interessantes capítulos para empreendermos esse exercício de alargamento, que *reassocia* os fragmentos a contextos exteriores ao romance-mosaico, é o capítulo de número 32. Trata-se da descrição de uma copa, numa casa vazia da periferia de São Paulo. Não há personagens e ações, o que nos remete às longas cenas descritivas muito comuns na tradição realista-naturalista do romance. Aqui, no entanto, a descrição, por si, narra. Não é mero assésório ou anteparo espacial para as ações que ali venham a acontecer, como alguns críticos apontam que pode ocorrer no romance tradicional, mesmo porque não há desdobramentos para este capítulo, como para nenhum outro dentro do livro. A descrição empreendida por Luiz Ruffato se reveste de afetividade na atenção a detalhes que revelam a importância dada pelos habitantes da casa à família; a rotina de trabalho que faz com que eles usufruam pouco do espaço no decorrer do dia; a presença de eletrodomésticos tidos como conquistas dessa rotina de trabalho, na expectativa de gerar algum conforto para os habitantes da casa no tempo de que puderem dispor; *hobbies*, preferências musicais, religiosidade, etc. Tudo isso nos permite imaginar o cotidiano familiar, seus “dias úteis” de trabalho e folgas, suas relações afetivas e dilemas, sem, no entanto, termos sido apresentados a nenhum morador da casa pela obra ficcional, sem sabermos nenhum de seus nomes. Ao enveredar pela descrição, o texto de Ruffato recusa o distanciamento coisificante e constrói perfis subjetivos através dos objetos. Tal capítulo acaba por convergir com a perspectiva apontada por Lukács como mérito da escrita de Tolstói ao utilizar a descrição, na comparação com outros romancistas, especialmente Zola: “Tolstói não descreve uma ‘coisa’: narra acontecimentos humanos.” (LUKÁCS, 1965, p. 45). A copa de Ruffato, portanto, é mais do que cenário para acontecimentos humanos, é linguagem pulsante e repleta de humanidade, é ela própria um “acontecimento humano”. Nesse sentido, para Lukács, “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas.” (LUKÁCS, 1965, p. 62). No fragmento 32 do romance-mosaico, a des-hierarquização sobrevaloriza o espaço e os objetos nele contidos, que também contam uma história. Se, para o teórico húngaro, ao ser aplicada de modo apenas acessório, “a descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas” (LUKÁCS, 1965, p. 69), Ruffato eleva as coisas inanimadas à capacidade de narrar os aspectos humanos que as envolvem.

Um outro exercício interessantíssimo que nos permite o caráter fragmentário mas concatenado de *Eles eram muitos cavalos* é a percepção de relações diretas entre fragmentos imediatamente encadeados. O fragmento 18, *Na ponta do dedo (I)*, por exemplo, nos apresenta apenas uma lista de vagas de emprego anunciadas, convidando-nos a participar com nosso próprio dedo da emulação da busca empreendida pelo personagem pressuposto, um maçariqueiro profissional, desempregado, sem escolaridade e com idade entre vinte e cinco e quarenta e cinco anos. Toda a narrativa que essas informações nos permitem tecer, refletindo sobre a importância social do trabalho e sobre as rotinas de desemprego endêmicas na história brasileira, contrasta e complementa o capítulo anterior, que trata de um jovem há tempos desempregado, numa rotina desesperançosa e desinteressada por trabalho. Nos títulos dos capítulos 21 e 22, o uso de parêntesis sem fechamento acompanhando os pronomes “ele” e “ela” sugere uma relação não explicitada entre os personagens principais dos dois fragmentos. Ou, pelo menos, uma relação entre os perfis desses personagens, ciosos por ascensão social e por relacionamentos amorosos que lhes permitam de algum modo superar o seu círculo social, mas atados a rotinas e expectativas que os circunscrevem a uma realidade social à qual renegam. Nos capítulos 31 e 36 temos a reprodução de panfletos relacionados à fé cristã, o primeiro com uma oração a Santo Expedito, conhecido como santo das causas urgentes, e o outro conclamando à leitura do salmo 38 após a realização de pedidos difíceis ou até mesmo impossíveis. Nos dois casos, os capítulos imediatamente anteriores apresentam situações limite em que a invocação divina poderia ser necessária. Um grande tiroteio numa comunidade pobre na qual reside um senhor que trabalha como contínuo e para a qual ele não pode retornar em virtude da violência, embasa o pequeno enredo do capítulo 30; e uma estranhada narrativa em tom apocalíptico em torno das elucubrações de um personagem acerca do fim de todas as coisas que o cercam, misturando linguagem jornalística e ficcional, constitui o capítulo 35. Ambos os casos suscitam a imaginação em torno das vivências pregressas dos personagens, mas também uma reflexão sobre a fragilidade humana ante a violência e a solidão, com um olhar afetivo sobre a manifestação da fé em situações extremas e, simultaneamente, o questionamento de uma sociedade profundamente violenta e opressora, incapaz de oferecer saídas para a convivência pacífica entre os cidadãos, que se veem abandonados a depositarem suas esperanças em instâncias sobrenaturais.

O capítulo 54, como último exemplo, sob o título *Diploma*, nos apresenta um certificado de batismo de uma igreja evangélica, que estabelece contraste com os capítulos imediatamente anteriores, protagonizados por profissionais com formação superior e ganhos acima da média nacional. Além de nova remissão à fé como praticamente o único meio ao

qual os trabalhadores pobres podem recorrer em busca de amparo, o capítulo traz também uma ironia, pela escolha do título, que acena para certa inexorabilidade da estratificação social e para uma espécie de “fetiche” em torno da formação superior em uma sociedade com baixos índices educacionais, que leva, por exemplo, à inclusão em nossa legislação de privilégios carcerários para os graduados em nível superior e à chacota por uma parcela da população de um ex-presidente da república por seu histórico proletário e não acadêmico.

Todos esses usos de elementos não propriamente narrativos, muitas vezes emulando a reprodução de gêneros discursivos completamente diversos do universo ficcional, podem contribuir para a construção de um realismo performativo, tal como vem sendo proposto pelo pesquisador Karl Erik Schollhammer sobre a literatura brasileira contemporânea.

Assim como a fotografia funciona como índice não representativo de contextualidade³³, a inclusão de nomes próprios, de citações, cartas, desenhos, textos de músicas, cartas e outras miscelâneas criam uma espécie de realismo textual que desequilibra a relação entre ficção e documento. São todos elementos de uma indexação do relato, índices reais que projetam sua própria sombra no texto e permitem a passagem de um realismo descritivo para um performativo. (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 139).

O realismo presente no romance-mosaico de Ruffato, portanto, pode ser identificado como a tentativa de performatizar um dia na metrópole; ou como a performatização do inapreensível e inorganizável que configura a diversidade urbana; ou, ainda, como performance da aporia da tomada do protagonismo por sujeitos subalternizados a quem a própria ideia de protagonismo é oferecida apenas como miragem. Não sendo possível representar, numa acepção tradicional, toda essa multiplicidade de discursos e histórias, busca-se oferecer ao leitor uma experiência de fruição do caos.

No caso de Nuno Ramos, por sua vez, considerando que Schollhammer propõe que o realismo performativo permeia toda a literatura contemporânea, também podemos apontar, de certo modo, para esse efeito realista, na medida em que se pressupõe a participação do leitor como integrante da obra, personagem e coautor da mesma. Ramos traz o leitor para a moldura da obra, performatizando um diálogo argumentativo, ao passo que Ruffato introjeta na moldura enrijecida do enredo romanesco o barulho e a fragmentação caótica da metrópole. Com procedimentos e estéticas bastante distintas, ambos lidam com a performance de um realismo contemporâneo. No livro de Ruffato, a transcrição literal de

³³ Neste trecho, o pesquisador está tratando do romance *Nove noites* de Bernardo Carvalho (2002).

textos que circulam rotineiramente pela cidade dá sustentação a essa hipótese, corroborando a proposição de Schollhammer sobre um “realismo indicial ou indexical” (p. 136), tal como explicado na citação aqui transcrita. Já em Nuno Ramos, a performance se relaciona diretamente com as ideias de “jogo” e “encenação”, tal como propostas por Iser, na medida em que não são inseridos trechos, documentos, excertos, fotografias dentro da obra, mas o leitor empírico, com seus próprios discursos, preceitos, ideias, que serão colocados em atrito com os discursos, preceitos e ideias apresentados pelos ensaios ficcionais.

Ambos os autores, portanto, procurando tensionar gêneros e domínios discursivos, lidando com uma concepção ampliada de arte e procurando inovar em diálogo com a tradição literária na qual se inserem, oferecem ao leitor experiências muito peculiares de percepção da sociedade contemporânea, dispersiva, não hierarquizada, descentrada, desigual, instigante, encantadora.

enquanto o realismo histórico, como Foucault observa, nutria a utopia de uma linguagem transparente, neutra, legível e distanciada, na qual o mundo visível pudesse se refletir sem distorção, os contemporâneos se aproximam da afetividade oral e tátil da percepção sensível, condensada na poeticidade opaca das palavras. (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 134).

Ambas as obras, performativas, inespecíficas, abertas, são convites ao pensamento e à sensibilidade. Nos capítulos que seguem, procuraremos também exercitar, de alguma forma, a diversidade do olhar crítico para lermos em parcelas selecionadas dos dois livros algo sobre essas formas de escritura, sobre o mundo em que elas se manifestam e com o qual dialogam, sobre nós mesmos ante, em, por, tudo isso.

Os poemas

*Os poemas são pássaros que chegam
não se sabe de onde e pousam
no livro que lê.*

*Quando fecha o livro, eles alçam vôo
como de um alçapão.*

*Eles não têm pouso
nem porto*

*alimentam-se um instante em cada par de mãos
e partem.*

*E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
no maravilhado espanto de saberes
que o alimento deles já estava em ti...*

(Mário QUINTANA, 2010, p. 104)

*Ilusora de pessoas de outros lugares
A cidade e sua fama vai além dos mares*
(Chico Science & Nação Zumbi, 1994, faixa 4).

*Saber apenas que as palavras, os sorrisos, as
raivas, os julgamentos, os gostos do nativo são
exagerados, falhos ou somente injustos e falsos e
que ele nem desconfia – orgulhoso de estar na
sua própria terra – de que se pode falar, pensar,
fazer de outro modo. (KRISTEVA, 1994, p. 24).*

CAPÍTULO 2

à cidade para eles tanto:

a (i)migração como uma pedra no mosaico paulistano de *Eles eram muitos cavalos*

No capítulo ou fragmento 16 de *Eles eram muitos cavalos*, o excesso de vozes e discursos que constituem a maior metrópole do país é emulado por meio da justaposição de sentenças incompletas e tipografias variadas, que se acumulam e se sucedem com nexos precários – quando tanto – de linearidade sintática ou temática. O trecho, entretanto, não é proporcionalmente representativo da diversidade cultural e social da capital. Predominam vozes que expressam discursos eminentemente elitistas – entreveem-se políticos, empresários, pessoas de classe média alta –, que chegam à xenofobia e à agressividade. Percebe-se um olhar que sobrevoa São Paulo num helicóptero, indicativo de hierarquia social. O poder aquisitivo, indicado pela utilização da aeronave, permite olhar de cima, ter uma visão panorâmica e, ao mesmo tempo, depreciativa quanto às pequenas figuras que se amontoam em baixo. Há, desse modo, sim, uma multiplicidade perceptível de vozes, mas sem a representatividade das classes subalternas (cf. SPIVAK, 2010), prevalecendo, no trecho, uma São Paulo intolerante, não receptiva, não simpática à diversidade, especialmente se advinda de extratos sociais e espaços geográficos menos privilegiados economicamente.

Entre essas frases transplantadas, vozes residuais, está uma, aqui destacada, da qual se extraiu o trecho que dá título ao capítulo: “*são imigrantes são baianos mineiros nordestinos gente desenraizada sem amor à cidade para eles tanto*” (RUFFATO, 2013, p. 34). É esta a frase em sua totalidade, tal como consta na obra, iniciando com letra minúscula e encerrando sem pontuação, como indicação clara de seu aspecto parcial, deslocado, antecedida e sucedida por outras analogamente parciais. Seria a sentença parte integrante de uma fala maior, peça, também, de um mosaico. O trecho, portanto, que nos servirá de mote para este capítulo, constrói claramente uma identidade de pretensa essência paulistana, a despeito de a cidade ter se constituído fundamental e predominantemente a partir de diferentes fluxos migratórios no decorrer da sua história, identidade esta que se opõe às alteridades exteriores, estrangeiras, os imigrantes, que geralmente buscam a metrópole com a expectativa de encontrarem melhores condições de sobrevivência. Trata-se de uma construção ideológica semelhante à que Bauman aponta para “justificar” o descarte de contingentes humanos por sociedades em diferentes épocas.

Sempre há um número demasiado *deles*. “Eles” são os sujeitos dos quais devia haver menos – ou, melhor ainda, nenhum. E nunca há um número suficiente de nós. “Nós” são as pessoas das quais devia haver mais. (BAUMAN. 2005, p. 47).

Tal concepção, que toma o estrangeiro, especialmente o trabalhador de baixa renda e pouca escolarização, como indesejado e “excessivo”, repercute a visão de mundo de uma parcela da sociedade paulistana e predomina nos capítulos da obra em que, de algum modo, expõe-se uma situação de migração. Não se pode dizer certamente, no entanto, que esta perspectiva seja hegemônica no espectro social da cidade e, na obra, por sua vez, ela também não é única. Por se valer de modo mais empático justamente dos pontos de vista de personagens socialmente marginalizados, é natural que a opressão e a sensação de discriminação prevaleçam. Entretanto, no carrossel polifônico dos discursos e sujeitos que configuram a metrópole, temos também a manutenção da perspectiva idealizada da metrópole como centro de oportunidades – “São Paulo, uma mãe pra mim” (RUFFATO, 2013, p. 76), diz a voz narrativa de um dos capítulos.

Considerando a importância histórica da imigração para a conformação da maior cidade brasileira e essa relação intrínseca, aporística e incontornável entre hospitalidade e hostilidade (cf. DERRIDA, 2003a), que reside no “pacto” de recebimento de um imigrante por um povo que se vê como detentor de um território e de uma cultura, é interessante notar como o imigrante aparece e como se relaciona com o complexo cotidiano da cidade neste dia nove de maio de dois mil “retratado” por Luiz Ruffato.

2.1 Introdução à hostipitalidade

A hospitalidade paulistana, como a própria ideia de hospitalidade de um modo geral, deixa entrever-se nas páginas de *Eles eram muitos cavalos* em todo seu caráter intrinsecamente aporístico, por tratar-se necessariamente de uma relação de poder. O acolhimento pressupõe a verticalidade da posse, o exercício de poder receber por parte de quem detém domínio simbólico ou material sobre o espaço partilhado. O outro lado dessa interação, portanto, o hóspede, o estrangeiro, o imigrante, recebe como dádiva e com simpatia a necessidade de sujeição, de submissão a uma conduta esperada por aquele que o hospeda. O estabelecimento das normas que regem tal conduta, por sua vez, geralmente é prerrogativa unilateral do hospedeiro. Jacques Derrida caracteriza essa aporia como “hostipitalidade”,

colocando em relevo a hostilidade essencial que acaba, de certo modo, recalcada no senso comum acerca do caráter positivo atribuído à hospitalidade. Essa espécie de *palavra-valise* resulta da aglutinação de termos etimologicamente ligados, como já anteriormente ressaltado em estudo de Émile Benveniste e, posteriormente, retomado por Derrida:

Para explicar a relação entre “hóspede” e “inimigo”, admite-se em geral que ambos derivam do sentido de “estrangeiro”, que também é atestado em latim; donde “estrangeiro favorável => hóspede” e “estrangeiro hostil => inimigo”. (BENVENISTE, 1995, p. 92).

Tal rastro histórico pode nos auxiliar a compreender um pouco da propensão para a recusa ao estrangeiro ou para o tratamento hostil, que começa, para Derrida, com a solicitação de um nome, de uma procedência, de uma identificação. Esta, por sua vez, reafirma a idiosincrasia do sujeito em sua inserção numa nova cultura, mas, simultaneamente, põe em evidência a sua diferença, facilitando, sempre que considerado necessário ou por mera crueldade, a sua imediata separação e descarte.

[...] não se oferece hospitalidade ao que chega anônimo e a qualquer um que não tenha nome próprio, nem patronímico, nem família, nem estatuto social, alguém que logo seria tratado não como estrangeiro, mas como mais um bárbaro. (DERRIDA, 2003a, p. 23).

Entretanto, o pensamento derridiano acerca da hospitalidade acaba por extrapolar a sua própria exemplificação mote – que passa pelas leis e tratamentos direcionados aos estrangeiros desde os mitos gregos até à internet –, ganhando uma dimensão mais abrangente, que se refere ao acolhimento à diferença de um modo geral, especialmente em relações de visível hegemonia de um grupo identitário sobre outro(s) – imigrantes, refugiados, identidades culturais e regionais distintas no interior de um mesmo país, mulheres, população LGBT, minorias étnicas etc. Nesse sentido, o estrangeiro – ou a alteridade em questão –, ao ser submetido às “leis” da hospitalidade, sejam elas tácitas ou declaradas, formalizadas pelo Estado e suas instâncias jurídicas ou consolidadas por costumes e práticas cotidianas, está sempre diante de uma benevolência violenta, sempre submetido a uma autoridade – do pai, do patrão, da lei, do Estado, da política, da religião, de uma língua, de uma cultura, das diferenças entre as esferas pública e privada em diferentes contextos etc. Por isso, ao questionar-se sobre o que seria um estrangeiro ou estrangeira, o autor responde que “não é apenas aquele ou aquela no estrangeiro, no exterior da sociedade, da família, da cidade” (DERRIDA, 2003a, p. 65).

Por essa razão, pela hostilidade que reveste e impregna a hospitalidade, arquetipicamente visível na questão do estrangeiro, mas não adstrita a ela, o pensador franco-magrebino propõe a reflexão sobre uma hipotética lei da hospitalidade absoluta ou incondicional, que não requer nada de quem acolhe e nem submete a nenhuma condição esse acolhido. Nesse tipo de hospitalidade, o outro não careceria sequer expor traços de origem ou laços familiares e nem mesmo de um nome. Uma alteridade absoluta, em nada identificável com a identidade que a recebe, seria idealmente o objeto da hospitalidade que o autor reafirma.

[...] a diferença, uma das sutis diferenças, às vezes imperceptíveis entre o estrangeiro e o outro absoluto, é que este último pode não ter nome e nome de família; a hospitalidade absoluta ou incondicional que eu gostaria de oferecer a ele supõe uma ruptura com a hospitalidade no sentido corrente, com a hospitalidade condicional, com o direito ou o pacto de hospitalidade. Falando assim, e uma vez mais, nós estamos considerando uma perversidade irreductível. A lei da hospitalidade, a lei formal que governa o conceito geral de hospitalidade, aparece como uma lei paradoxal, perversível ou perversedora. Ela parece ditar que a hospitalidade absoluta rompe com a lei da hospitalidade como direito ou dever, com o “pacto” de hospitalidade. Em outros termos, a hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provido de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe *ceda* lugar, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome. (DERRIDA, 2003a, p. 23; 25).

Nesse sentido, a hospitalidade que Derrida “gostaria de oferecer” é concebida como incompatível com os preceitos legais sobre o dever da hospitalidade. Pensar essa hospitalidade radical, empreender qualquer movimento em sua direção, pressupõe a transgressão de toda formulação conhecida de hospitalidade já praticada ou instituída.

[...] como se a lei da hospitalidade absoluta, incondicional, hiperbólica, como se o imperativo categórico da hospitalidade exigisse transgredir todas as leis da hospitalidade, a saber, as condições, as normas, os direitos e os deveres que se impõem aos hospedeiros e hospedeiras, aos homens e às mulheres que oferecem e àqueles e àquelas que recebem a acolhida. (DERRIDA, 2003a, p.69).

O autor faz questão, porém, de reafirmar que o caráter de sua proposta não é meramente idealizado ou utópico. A transgressão preconizada pela hospitalidade “incondicional” se alinha com o pensamento foucaultiano já mencionado na introdução desta tese (cf. FOUCAULT, 1999a, p. 32), pressupondo sua ligação e interdependência com as

práticas jurídicas ou culturais da hospitalidade de fato, com as experiências reais proporcionadas pelas leis de hospitalidade, não o simples enfrentamento diametral dessas práticas. Desse modo, o filósofo espera que sua formulação possa ultrapassar a abstração teórica e forçar o pensamento na direção de novas práticas sociais para a relação com a alteridade.

Mas ainda que se mantendo acima das leis da hospitalidade, a lei incondicional necessita das leis, ela as requer. Essa exigência é constitutiva. Ela, a lei, não seria efetivamente incondicional se não devesse tornar-se efetiva, concreta, determinada, se não fosse esse seu ser como dever-ser. Ela arriscar-se-ia a ser abstrata, utópica, ilusória, e, portanto, a voltar-se em seu contrário. Para ser o que ela é, a lei tem necessidade das leis que, no entanto, a negam, ameaçam-na, em todo caso, por vezes a corrompem ou pervertem-na. E devem sempre poder fazê-lo. (DERRIDA, 2003a, p. 71).

Julia Kristeva, em extenso trabalho que se debruça sobre obras clássicas fundamentais para a construção do pensamento ocidental como se apresenta hoje, reflete sobre a relação entre *eu X outro* que se estabelece na chegada de um estrangeiro a uma nova terra. Num movimento histórico que converge ora para maior aceitação ora para rejeição completa, de acordo com um complexo e imponderável conjunto de condicionantes culturais, sociais, econômicos, religiosos, legais, entre outros, a integração do estrangeiro sempre é colocada à mercê de algum interesse de seu anfitrião.

Inimigo a ser abatido nos grupos humanos mais selvagens, o estrangeiro, na esfera das concepções religiosas e morais, torna-se um homem diferente que, sob a condição de aderir a elas, pode ser comparado à aliança dos “sábios”, dos “justos” ou dos “naturais”. (KRISTEVA, 1994, p. 10)³⁴.

Apesar de suas falhas e contradições, para a filósofa, os programas morais religiosos seriam espécies de barreiras contra a xenofobia, balizadores que viabilizariam, ainda que sob o signo da submissão, a introdução do estrangeiro em um espaço que lhe é alheio. Tais programas, entretanto, caem em descrédito com a crise das concepções religiosas e morais e são esgarçados pelos nacionalismos que nos levaram às maiores guerras da era moderna. Na São Paulo do ano dois mil, talvez, a ascensão do individualismo traga ainda novos complicadores para essa relação com a alteridade, considerando a redução do interesse pelos “grandes discursos” e a primazia do indivíduo sobre os interesses coletivos, sejam eles locais ou externos.

³⁴ Grifo nosso.

A res publica se desvitalizou, as grandes questões “filosóficas”, econômicas, políticas ou militares despertam uma curiosidade semelhante àquela despertada por qualquer acontecimento comum, todas as “superioridades” vão minguando aos poucos, arrebatadas que são pela vasta operação de neutralização e banalização sociais. (LIPOVETSKY, 2005, p. 32-33).

As concepções de cultura propriamente ou originalmente paulistana – como em qualquer outro lugar –, portanto, se esfacelam e se multiplicam, restringindo-se à visão de um indivíduo ou, quando tanto, de um grupo que se agrega por uma lógica afetiva ou de interesse mútuo (cf. MAFFESOLI, 1987), tal como vimos, por exemplo, na profusão de causas e bandeiras levantadas por ocasião dos protestos espontâneos que eclodiram por todo o Brasil em 2013. Tal diversidade pode ser conduzida por um elemento agregador – midiático, por exemplo, como logo mais veio a ocorrer com as manifestações populares em nosso país para dar sustentação ao impedimento da então presidente da república Dilma Rousseff³⁵ –, mas, ante a pulsão dispersiva da sociedade contemporânea, mantém suas idiosincrasias latentes e conflitantes, como acaba por se revelar nas falas dos diferentes grupos que compõem essa grande massa, seja nos personagens de Ruffato ou nos agentes políticos e sociais atuantes no Brasil atual.

³⁵ Vale aqui mencionar como essa manipulação midiática para as manifestações pró-impeachment não passou despercebida, chegando a ser denunciada em rede nacional, com a ocupação de espaço das mesmas emissoras responsáveis pelo insuflamento dos manifestantes, em desfile antológico da escola de samba Paraíso do Tuiuti no carnaval de 2018. A ala “manifestoches” trouxe manifestantes caracterizados como os que meses antes estiveram nas ruas pedindo a saída da então presidente eleita, sendo manipulados por enormes “mãos” que representaram o poder econômico e midiático. Tal ala compôs o desfile da escola cujo enredo confrontou os rumos políticos e sociais do país, especialmente a reforma trabalhista, que é equiparada, no samba enredo, à revogação da lei de abolição da escravatura.



“Manifestoches”.

Fotos: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/album/1518434129_825558.html#foto_gal_3>. Acesso: 19 fev. 2018.

Voltando ao pensamento de Kristeva, a autora pontua que “estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade” (KRISTEVA, 1994, p. 9), configurando-se, assim, uma espécie de jogo identitário, no qual a necessidade de algum tipo de negação do outro para a autoafirmação evidencia a mobilidade dessas categorias e a presença irrevogável da alteridade na constituição própria daquele que se lhe opõe. Tal proposição, sobre o caráter “estrangeiro” em cada um de nós, se coloca como desdobramento para a aproximação feita por Sigmund Freud em seu artigo “O estranho” entre estranheza e familiaridade. Para o psicanalista, o estranhamento que provoca algum tipo de terror remeteria “ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1976, p. 277). Em estudo comparativo sobre a origem do termo alemão “heimlich” (conhecido, familiar), Freud chega à conclusão de que ele pode até equivaler a seu oposto, especialmente considerando-se o ponto de vista de quem utiliza a expressão: “Dessa forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*.” (FREUD, 1976, p. 283).

Nessa esteira, que acresce mais um dado no caráter aporético que institui a hospitalidade, Freud afirma que “o estranho provém de algo familiar que foi reprimido” (FREUD, 1976, p. 307) e Kristeva conclui que, dada essa identificação inerente e inegável, não bastaria apenas “acolher” o estrangeiro sob determinadas condições e circunstâncias. Para a filósofa, a questão a ser colocada é “não mais a da acolhida do estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas a da coabitação desses estrangeiros que todos nós reconhecemos ser.” (KRISTEVA, 1994, p. 10).

Outro olhar importante que se debruça sobre a questão do estrangeiro, mais voltado para os desdobramentos contemporâneos de todo o processo histórico que consolidou a hegemonia do capitalismo no ocidente, é o do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, que pontua o seguinte:

Desde o princípio, a era moderna foi uma época de grandes migrações. Massas populacionais até agora não calculadas, e talvez incalculáveis, moveram-se pelo planeta, deixando seus países nativos, que não ofereciam condições de sobrevivência, por terras estrangeiras que lhes prometiam melhor sorte. (BAUMAN, 2005, p. 50).

Tais movimentos se, por um lado, acenaram com uma oportunidade de ascensão ou subsistência para os indivíduos, por outro, criaram ensejo para a “externalização” de problemas das nações de origem desses imigrantes. Saturados e escassos de recursos para acomodar populações cada vez maiores, diversos países incentivaram a emigração de seus

habitantes nativos, como forma de verem-se livres dos encargos decorrentes de crises populacionais. De todo modo, seja por meio de saídas incentivadas, voluntárias ou pela fuga de calamidades naturais ou bélicas, os massivos movimentos migratórios da era moderna reforçaram – ora de forma explícita, ora velada nos discursos políticos e econômicos – a tendência a uma associação entre imigração e distúrbio, o que se mantém no contexto contemporâneo globalizado. Para Bauman, o imigrante é visto como uma espécie de “mensageiro de desventuras”, trazendo para a cidade a realidade dura de onde provêm, notícias sobre “o horror de guerras distantes, de fome, de escassez” (BAUMAN, 2009, p. 79). Isso, conseqüentemente – o autor assume, aqui, o ponto de vista dos países mais desenvolvidos do mundo –, representaria “nosso pior pesadelo: o pesadelo de que nós mesmos, em virtude das pressões desse novo e misterioso equilíbrio econômico, possamos perder nossos meios de sobrevivência e nossa posição social” (BAUMAN, 2009, p. 79). Podemos acrescentar, ainda, que tais notícias evidenciam à cidade e a seus concidadãos a sua própria responsabilidade, em alguma medida, pelas mazelas distantes, como consequência de uma economia globalmente integrada e sistemicamente opressiva, algo que só pode intensificar o olhar estigmatizado que se volta sobre estrangeiros.

Além disso, consoante Julia Kristeva, sobre o estrangeiro paira sempre uma desconfiança vinda dos nativos. Em que medida essas pessoas, vindas de lugares distantes e com culturas tão diferentes, conseguem ressignificar o novo espaço, apropriando-se dele, interferindo diretamente sobre a cultura ali precedente, ao ponto de fazerem o habitante local se questionar: “será que estou realmente em casa? Será que sou eu ou serão *eles* senhores do “futuro”?” (KRISTEVA, 1994, p. 27). Considerando o histórico colonial e genocida de invasões e tomadas de poder estrangeiras, por meio das quais os povos europeus redesenharam a geografia do planeta, não se pode negar a naturalidade da emergência da suspeita, além de todo o arcabouço paradoxal que coloca de mãos dadas a tirania e a solidariedade no gesto da hospitalidade. Acresce-se a essa desconfiança, ainda, uma outra que diz respeito ao abandono da própria pátria: seria o imigrante inapto para o patriotismo ou até mesmo avesso a todo senso de pertencimento em decorrência de ter-se desligado de sua terra, seja forçada ou espontaneamente? Como distinguir, retomando Derrida, um “hóspede” de um “parasita³⁶” nesse rosto estranho? Todavia, “esse hábito da suspeita provoca reflexão em alguns, quase nunca humildade, e nunca mesmo generosidade” (KRISTEVA, 1994, p. 27), o que, no contexto contemporâneo, gera dificuldades para que a globalização de processos

³⁶ “hóspede abusivo, ilegítimo, clandestino, passível de expulsão ou detenção” (DERRIDA, 2003a, p. 53).

econômicos ultrapasse sua propensão meramente financeira, sempre centralizadora e discriminatória, e influencie no desenvolvimento de valores solidários e tolerantes.

Essa pré-indisposição quanto ao imigrante se vale de um leque de discursos xenófobos para se manifestar na ação de personagens que se constituem identitariamente no atrito, ou, mais precisamente, no conflito com as alteridades próximas. Os que se intitulam “patriotas” ou “nacionalistas”, não raro, se notabilizam por sua assiduidade hostil contra grupos estrangeiros de pequeno contingente, que nem chegam de fato a ameaçar a identidade cultural local, na maioria das vezes, mas que são usados como polo de oposição a se combater apenas por serem, de forma patente, diferentes. Os estrangeiros, nesse caso, são tomados analogamente a qualquer grupo de comportamento social minoritário em relação aos padrões hegemônicos – como homossexuais, grupos religiosos, minorias étnicas, etc. – como alvo de perseguição por grupos majoritários, os quais o antropólogo indiano Arjun Appadurai define como constituídos por “identidades predatórias”.

Defino como “predatórias” aquelas identidades cuja mobilização e construção social requerem a extinção de outras categorias sociais próximas, definidas como ameaças à própria existência de algum grupo, definido como “nós”. As identidades predatórias emergem, periodicamente, de pares de identidades, algumas vezes de conjuntos maiores do que dois, que têm longas histórias de contato próximo, mistura e algum grau de mútuos estereótipos. (APPADURAI, 2009, p. 46).

A necessidade de proximidade, sublinhada por Appadurai, entre a identidade predatória e aquela(s) contra a(s) qual(is) ela se volta corrobora a antagônica dupla dimensão da hospitalidade pensada por Derrida. É necessário haver a convivência entre essas identidades para que se desenvolva a hostilidade. Além disso, o caráter majoritário da identidade predatória suscita a expropriação e o descarte de grandes contingentes humanos, numa lógica de consumo contemporânea em que cidadania e poder de consumo se confundem (cf. GARCÍA-CANCLINI, 2005). Nessa lógica, portanto, a obsolescência planejada como estratégia industrial é aplicada também a pessoas, como observa Bauman em seu *Vidas desperdiçadas*, de modo que o discurso sobre a inconciliabilidade entre alteridades serve a projetos de modernidade ideologicamente elitistas e xenófobos. Ideia que também se coaduna com a proposta de que o romance *Eles eram muitos cavalos* seria um mosaico de cacos, de restos, tanto formalmente quanto tematicamente – como já explicitado em capítulo anterior deste trabalho –, uma vez que prevalecem na obra personagens da classe trabalhadora subalternizada e os excluídos de um modo geral dos “privilégios” da cidadania.

Chegando, enfim, ao romance, pode ser interessante observar, sob o prisma do caráter aporético que invariavelmente envolve a questão do *ser* estrangeiro, como os discursos sobre a estrangeiridade se manifestam na São Paulo de Ruffato, cidade caleidoscópica, multirracial, de cosmopolitismo preconizado. Quem é estrangeiro numa cidade assim? O que é ser paulistano, ou que identidade autóctone se pode reivindicar numa metrópole como essa? Pensando, novamente, com Julia Kristeva, à pergunta “Quem é estrangeiro?”, a filósofa responde que é “aquele que não faz parte do grupo, aquele que não ‘é dele’, o *outro*”, ou seja, “Do estrangeiro, em geral se notou isso, somente existe definição negativa.” (KRISTEVA, 1994, p. 100). A quem, portanto, se pode negar a identidade paulistana no dia nove de maio de dois mil?

Essas são todas, naturalmente, perguntas retóricas às quais não procuraremos responder objetivamente, mas que nos conduzem à leitura de contradições e embates nos discursos de diferentes grupos identitários apresentados pelo escritor mineiro em sua coleção de fragmentos, cuidadosamente montados para a emulação ficcional de um dia no disperso e multifacetado cotidiano da maior cidade brasileira.

2.2 Eles eram muitos, os que imigraram

É de conhecimento geral, decorado das cartilhas escolares e declamado em verso e prosa, o caráter multirracial e multicultural da população brasileira. A celebração exaltada de tal característica notória, não raro, oblitera conflitos e dissensões entre os diversos grupos que compõem nosso país. Além disso, tal ufanismo atende a propósitos alienantes e conservadores, reacionários a lutas históricas em prol de algum equilíbrio entre as variadas etnias e estratos sociais, não apenas no campo econômico-financeiro, mas, inclusive, no respeito à memória e na garantia de participação presente e futura em processos políticos decisórios. Considerando que os povos nativos foram dizimados e que a colonização brasileira investiu numa ideia de repovoamento do território, o que seguiu tendo continuidade no império e até mesmo na república, não seria possível esperar outra coisa que não a enorme gama de culturas que hoje aqui se manifestam, trazidas por imigrantes dos mais diversos pontos do planeta. O modo como se deu todo esse processo, no entanto, calcado sempre na hierarquia dominador-dominado para a exploração de recursos naturais e humanos em prol da concentração de poder e renda de pequenos grupos, nos legou o paradoxo de uma grande diversidade tratada, para fins macroeconômicos, por exemplo, como uma única massa informe e indiscernível. Pessoas e regiões numerosas colocadas a serviço de umas poucas

pessoas e regiões, que herdaram e negociam historicamente os privilégios de se manterem como sempre estiveram.

No caso da maior capital do país, portanto, não haveria outro resultado a se esperar que não a intensificação dessas características: um verdadeiro caldeirão de diversidade cultural, cuja colher de mistura e manipulação é reivindicada por estreitas facções de apetite oligárquico. Saltando para nossa história mais recente, essa tendência concentradora, que repercute também na distribuição do espaço geográfico, foi corroborada pelo modelo econômico liberal desenvolvido no período ditatorial. Tal modelo favoreceu a intensificação das disparidades regionais – tal como das disparidades socioeconômicas e individuais – com forte concentração produtiva e de consumo em São Paulo. Aproveitando-se da infraestrutura industrial já existente na capital paulista, o “milagre brasileiro” fez convergir ainda mais vertiginosamente os fluxos migratórios internos e externos para as capitais dos estados e, especialmente, para São Paulo, como observa Milton Santos:

O equipamento do país, destinado ao escoamento mais fácil e mais rápido dos produtos, serviu, ao modelo econômico que o gerou, para a criação do modelo territorial correspondente: grandes e brutais migrações, muito mais migrações de consumo que de trabalho, esvaziamento demográfico em inúmeras regiões, concentração da população em crescimento em algumas poucas áreas, sobretudo urbanas, com a formação de grandes metrópoles em todas as regiões e a constituição de uma verdadeira megalópole do tipo brasileiro no Sudeste. (SANTOS, 2007, p. 26-27).

A “megalópole do tipo brasileiro”, ou pelo menos o seu núcleo, é apresentada por Ruffato na virada do século, quando uma tradição de cidadania enviesada já está (in?)devidamente assentada, perpassando todo embate discursivo em torno das disputas pelo espaço geográfico, cultural e econômico. Numa lógica de escassez³⁷ que desvirtua qualquer princípio universalista da cidadania, num país de cidadãos que sequer sabem se o são ou não ou o que seria a cidadania (cf. SANTOS, 2007, p. 19), gesta-se a ideia de direito ao privilégio, ou seja, alguns, em condições de reconhecerem-se como plenos dos direitos da cidadania, defendem, explícita ou veladamente, que tais direitos permaneçam extensíveis apenas àqueles capazes de reivindicá-los – eles próprios. Nesse contexto, até mesmo o estatuto de pertencimento à terra, num espaço quase integralmente construído por meio da imigração, se

³⁷ Sobre a produção programada de escassez que rege o liberalismo econômico das sociedades capitalistas contemporâneas, o antropólogo argentino Néstor García Canclini observa que “A lógica que rege a apropriação dos bens como objetos de distinção não é a da satisfação de necessidades, mas sim a da escassez desses bens e da impossibilidade de que outros os possuam.” (GARCÍA-CANCLINI, 2005, p. 63).

coloca em uma disputa praticamente impossível de ser arbitrada. Diferentes grupos reivindicam para si a capital do capital brasileiro, com justificativas diferentes e, não raro, conflitantes, como: a origem natal (a cidade me pertence porque eu pertenço a ela, ligado pelo nascimento); o pertencimento a uma linhagem familiar tradicional (a cidade me pertence porque pertenceu a meus ancestrais, chegados há gerações e que contribuíram para o desenvolvimento da cidade); ou a simples detenção de grande patrimônio econômico (a cidade me pertence porque eu posso pagar por seu usufruto); entre outras possíveis.

São essas vozes, que revelam disputas discursivas controversas e paradoxais, alimentadoras de uma tradição que forma cidadãos de papel (cf. DIMENSTEIN, 1998) e privilegiados de direitos, que podem ser captadas nos fragmentos do romance-mosaico de Ruffato, ao se tratar de imigração, autoctonia, identidade e pertencimento cultural.

2.2.1 – mas ninguém mais sabe os seus nomes

A rasura da identidade do outro é um movimento essencial para a sua discriminação. A desconsideração de qualquer fator que possa nos identificar como pertencentes a uma comunidade maior, a dos seres humanos, viabiliza a produção de estereótipos e de “saberes” rasos que nos permitem sublinhar diferenças que suscitam a emergência de atritos. Isso ocorre duplamente no movimento de “descarte” de certa cota populacional, incentivando-se ou forçando-se a sua migração, tal como observado por Bauman em seus estudos sobre as sociedades contemporâneas (cf. BAUMAN 2009; 2005). Assim, aqueles considerados indesejados em seus países ou regiões de origem, por não conseguirem se sustentar e demandarem maior assistência de um estado cada vez mais visto como empecilho ao livre mercado, só são recebidos de forma positiva em outros lugares na medida do reconhecimento de suas utilidades econômicas, sendo comumente tomados novamente como indesejados, por seus costumes, sua linguagem, seus valores. Em suma, “para falar de forma mais brutal, sem meios-termos, para as ‘pessoas de bem’, seria melhor que essas outras pessoas desaparecessem de vez” (BAUMAN, 2009, p. 80).

Esse movimento de choque identitário atrelado aos princípios da economia de mercado gera parâmetros financeiros para a medição e avaliação de questões sociais, como a própria ideia de “superpopulação”. O “excesso” de pessoas pressupõe algum tipo de cota pré-estabelecida de seres humanos para um dado espaço, definida sabe-se lá por quem, como se os “números” excedentes apenas saturassem tal espaço, sem trazerem consigo qualquer potencial de colaboração, co-construção, co-habitação.

“Superpopulação” é uma ficção atuarial: um codinome para a aparição de um número de pessoas que, em vez de ajudarem a economia a funcionar com tranquilidade, tornam muito mais difícil a obtenção, para não falar na elevação, dos índices pelos quais se mede e avalia o funcionamento adequado. (BAUMAN. 2005, p. 52).

Nesse sentido, do ponto de vista macroeconômico, historicamente países “externalizaram” e ainda “externalizam” seus problemas, favorecendo a saída de sua população, enquanto outros “importaram” e ainda “importam” essas pessoas de acordo com a emergência de certa necessidade pontual de “mão de obra”, não de uma política de acolhimento humanitário ou de intercâmbio cultural. O imigrante, nesse caso, des-subjetivava-se, perdendo o estatuto de cidadão – ainda que indesejado como demandante de serviços de saúde, educação, etc. – na terra natal para se conformar com um papel coisificado de “mão de obra”. A euforia no grande incentivo das correntes migratórias históricas durante a ascensão do capitalismo no último século esteve, portanto, atrelada à transformação de um dado social negativo (o cidadão, um número na terra de origem) em um dado econômico positivo (o trabalhador, um número na terra de destino). Trata-se de uma espécie de manobra contábil, algo muito comum para fechar balanços de empresas e governos, em que o mesmo dado muda de campo e uma conta problemática é fechada.

Os mesmos princípios relativos à economia global se replicam em âmbito nacional, como corrobora a observação de Milton Santos acerca da polarização regional no Brasil do último século. Para formação da grande metrópole brasileira, diversas correntes migratórias convergiram para São Paulo. Tornadas excessivas em suas regiões – carentes de oportunidades de trabalho e de garantias governamentais para o exercício da cidadania – vieram integrar a imensa engrenagem econômica paulistana. A emergência dessas diferenças regionais, todavia, não é algo aleatório ou casual, como pode parecer. A eleição de prioridades e métodos de ocupação do espaço geográfico é algo que atende a um programa, um direcionamento político e econômico, nem sempre – ou quase nunca – respeitando questões sociais ou culturais das populações locais. A necessidade de regionalização, de fracionamento de um território pretensamente integrado, aliás, tem a função de controle como seu principal propósito.

A noção de região, antes de remeter à geografia, remete a uma noção fiscal, administrativa, militar (vem de *regere*, comandar). Longe de nos aproximar de uma divisão natural do espaço ou mesmo de um recorte do espaço econômico ou de produção, a região se liga diretamente às relações de poder

e sua espacialização; ela remete a uma visão estratégica do espaço, ao seu esquadramento, ao seu recorte e à sua análise, que produz saber. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 36).

Essa definição de “região” proposta por Durval Muniz de Albuquerque Júnior, na esteira de seu trabalho *A invenção do nordeste*, corrobora sua tese principal, a de que a identidade regional “nordestina” está longe de ser algo que emerge espontaneamente de uma cultura local supostamente uniforme, sendo, pelo contrário, algo intencionalmente produzido e historicamente rastreável³⁸. Nesse sentido, toda “identidade” é uma noção discursiva, portanto, estimulada, proposta, desenvolvida, criada, nunca natural, seja em âmbito regional, nacional ou internacional: “O Nordeste, assim como o Brasil, não são recortes naturais, políticos ou econômicos apenas, mas, principalmente, construções imagético-discursivas, constelações de sentido.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 343). Nessa esteira, o trabalho do autor procura questionar a identidade nordestina, especialmente por sua homogeneização simplória de aspectos culturais de diferentes populações, traduzida especialmente na formulação de clichês estereotipados que, comumente, servem a discursos xenófobos e racistas.

Mas a grande questão é: existe realmente este nós, esta identidade nordestina? Existe realmente esta nossa verdade, que os estereótipos do cabeça-chata, do baiano, do Paraíba, do nordestino, buscam traduzir? O Nordeste existe como essa unidade e essa homogeneidade imagética e discursiva propalada pela mídia, e que incomoda a quem mora na própria região? Se existe, desde quando? (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 32).

Mas por que nos enviamos nessa fala sobre o nordeste, quando o espaço da ficção ora em análise é a cidade de São Paulo? Porque um dos principais discursos de conflito com relação à presença do imigrante na capital paulistana, fortemente manifesto na obra de Ruffato, é aquele que se levanta contra os emigrados da região nordeste brasileira³⁹. Não é difícil ver na mídia ou em conversas informais, mesmo longe da capital paulista, a coleção de estereótipos segregacionistas voltada contra as populações advindas dessa região do país. De certo modo, esses discursos contribuem para a formação de uma identidade regional à

³⁸ Para o autor, o Nordeste é “uma identidade espacial, construída em um preciso momento histórico, final da primeira década do século passado e na segunda década, como produto do entrecruzamento de práticas e discursos ‘regionalistas’. Esta formulação, Nordeste, dar-se-á a partir do agrupamento conceitual de uma série de experiências, erigidas como caracterizadoras deste espaço e de uma identidade regional.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 33).

³⁹ Neste trabalho, consideraremos a noção de imigrante, geralmente associada à migração internacional, também relacionada à migração interna no território brasileiro. Dessa forma, é de nosso interesse expandir o

margem da identidade nacional, não integrante ou desdobrada desta última e, até mesmo, oposta a ela. Assim, a centralidade do poder econômico da região sudeste, especialmente das maiores capitais Rio de Janeiro e São Paulo, reivindica para essas culturas locais o estatuto da “identidade nacional”. Vem à mente uma interessante colocação de um colega durante uma aula da pós-graduação, na qual ele questionava por que não caracterizar a literatura de Ruffato, especialmente em *Eles eram muitos cavalos*, como regionalista, uma vez que se concentra sobre aspectos sociais, linguísticos, geográficos, de uma única cidade. Ainda que não o faça de forma homogeneizante, mas revelando a multiplicidade advinda de toda a imigração ali concentrada. Tentamos complementar essa fala com questionamentos sobre a mesma abordagem não ser dedicada à obra de Machado de Assis, também predominantemente tecida sobre uma região, um tempo, e suas “convenções” sociais. Claramente, nesses questionamentos, entrevê-se que obras acerca das grandes metrópoles do sudeste contribuem para a formulação de uma identidade nacional, parcial e hierarquizada, por vezes conflitante com as demais identidades regionais que dividem o espaço geográfico da nação Brasil. Nesse mesmo sentido, Durval Muniz também acrescenta uma pergunta sobre o seu próprio trabalho como historiador: “Por que os historiadores paulistas e, em menor número, os historiadores cariocas podem fazer história nacional e os das outras áreas apenas ‘História Regional’?” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 41).

Os nordestinos de diferentes origens compõem, se reunidos como a postulação dessa identidade única supõe, talvez o mais importante grupo imigrante de São Paulo. Não por acaso, portanto, essa convivência próxima e o peso da disparidade econômica que move tais levadas migratórias constroem, no convívio cotidiano, o atrito aporístico da hospitalidade. No fragmento 53 do romance de Luiz Ruffato, que trata de um “tetralogo” – como é intitulado o capítulo – entre dois casais para o acerto de uma experiência sexual em grupo – uma troca de casais –, detalhes sobre o pertencimento a uma classe média alta são trocados informalmente, como uma espécie de avaliação entre as partes. A aprovação do casal desconhecido por parte do outro parece depender dessa espécie de *pedigree*, mais até do que de fatores eróticos. Durante toda a conversa há um enorme pudor em se falar abertamente sobre a relação da qual se está por tratar – o que acaba, por fim, não se concretizando, pela desistência de um dos casais –, mas, por outro lado, são expressos de maneira banal e casual preconceitos sociais e práticas empresariais ilícitas, o que contribui para atestar o pertencimento de classe dos envolvidos na conversa. Numa dessas falas, o homem que se

entendimento do conceito e apropriarmos-nos das reflexões teóricas, que, por sua vez, também se dedicam a uma reflexão ampla sobre a relação com a alteridade a partir da figura do imigrante/estrangeiro como mote.

apresenta como “Arnaldo”, engenheiro e sócio de um escritório de engenharia (cf. RUFFATO, 2013, p. 96), tenta justificar a prática de caixa dois e de sonegação fiscal quase como uma finalidade social da empresa, que viabilizaria a manutenção dos empregos dos trabalhadores. Sobre esses últimos, no entanto, sua fala revela o olhar estereotipado do qual nos fala Albuquerque Júnior:

A – Bom, eu confesso que, como a gente trabalha com capital de giro muito alto, tem a possibilidade maior de jogar parte do dinheiro pro caixa-dois... Agora, se a gente não faz isso... eu fico até sem jeito de falar... mas... se a gente não faz isso, não tem como tocar as obras... o dinheiro do caixa-dois é praticamente pra manter a empresa funcionando... **A peãozada** tem que receber em dia... direitinho... e tem os equipamentos de segurança... e tem que contar com os atrasos nos pagamentos... a gente tem que ter uma margem de segurança... Já pensou se a gente fecha? **O que vai ter de baiano na rua... desempregado...**⁴⁰ (RUFFATO, 2013, p. 97).

Tal fala, que evoca a função social do direito ao trabalho como uma atuação fundamental do empresário na constituição da cidade, traz o gentílico “baiano” como representação genérica para o nordestino. Nela, os “baianos” são vistos inelutavelmente como uma categoria subalterna, não pertencente à esfera da cidadania, ou pior, como uma espécie de “insumo” pra a construção civil. Por outro lado, a despeito de admitir que a própria empresa trabalha com “capital de giro muito alto”, prevalece um tom reclamatório, de autocomiseração, do personagem sobre a própria condição econômica, um desequilíbrio entre suas expectativas financeiras individuais e a necessidade de cumprir com a função social da qual ele próprio se arvora. Um exemplo disso é a queixa sobre o “gasto” com equipamentos de segurança, uma conquista histórica da categoria de trabalhadores da construção, pelo alto índice de acidentes devido à periculosidade inerente às funções do setor⁴¹. Por outro lado, os “atrasos nos pagamentos” por parte dos contratantes, algo muito comum especialmente em contratos com entes públicos, já são esperados, naturalizados, contabilizados. Para os empregados subalternos, portanto, a garantia mínima de sua integridade é algo lamentável,

⁴⁰ Grifos nossos.

⁴¹ A obrigatoriedade do uso de Equipamentos de Proteção Individual só foi instituída na legislação brasileira em 1978, quase quarenta anos após a Consolidação das Leis do Trabalho, em meio a índices alarmantes de acidentes, inclusive fatais, algo que desfavorecia o intuito de impulsionar a economia com grandes obras de engenharia. A Norma Regulamentadora que trata do assunto já foi modificada inúmeras vezes desde então. (Consultar: <<http://trabalho.gov.br/images/Documentos/SST/NR/NR6.pdf>>. Acesso: 12 mar. 2018>). Na arte, apenas para tomar um exemplo, as condições precárias no local de trabalho associadas à exclusão social, que culminam em acidente fatal tratado com pouca importância pela sociedade, são liricamente representadas na bela canção de Chico Buarque *Construção*, de 1971, que trata da morte de um trabalhador da construção civil ao cair de um prédio. (cf. HOLLANDA, 1971, Faixa 4). No próprio romance de Ruffato há um capítulo em que ocorre um acidente semelhante, não com um operário da construção, nesse caso, mas com dois limpadores de vidraças (cf. RUFFATO, 2013, p. 45).

mas, entre iguais, pares de classe econômica superior, toda a compreensão e solidariedade reclamadas pelo personagem com relação à condução de seu negócio são também oferecidas espontaneamente.

Trata-se, assim, claramente de um exemplo das “identidades predatórias” das quais nos fala Appadurai. Os personagens do “tetrálogo” reivindicam para si a identidade local, colocando a alteridade nordestina como aquela que deve ser eliminada, se não fisicamente, pois sobre os nordestinos recai ainda o interesse econômico da exploração da força de trabalho, essa eliminação se impõe sobre tudo que diga respeito ao seu reconhecimento como cidadão. Trata-se sempre de um gesto opressivo, covarde e desigual, uma vez que “identidades predatórias quase sempre são identidades majoritárias. Isto é, elas se baseiam em reivindicações sobre, e a favor de, uma maioria ameaçada” (APPADURAI, 2009, p. 46). A ameaça percebida como tal por essa “maioria”⁴² nem sempre é algo empiricamente verificável, o que suscita a criação de discursos falaciosos e estereotipados, como vemos em relação aos nordestinos brasileiros, como forma de embasar as atitudes de manutenção do confortável *status* de dominação desses grupos majoritários. Produz-se, assim, o “medo ao pequeno número” (cf. APPADURAI, 2009), provavelmente inofensivo contra seu par opositor, mas identificado como ameaçador ante falsas fragilidades dos que detêm maior poder – como, por exemplo, as inúmeras dificuldades financeiras apontadas pelo engenheiro dono de uma empresa com “capital de giro muito alto”.

O discurso dessas maiorias mobilizadas frequentemente traz em seu interior a ideia de que a própria maioria poderia virar minoria a menos que outra minoria desapareça, e, por essa razão, grupos predatórios usam com frequência argumentos pseudodemográficos sobre crescentes taxas de natalidade das minorias inimigas visadas. (APPADURAI, 2009, p. 47).

No fragmento 16, já mencionado como mote para o início deste capítulo, temos um interessante exemplo de “argumento pseudodemográfico”, como chama o teórico indiano. Entre o amontoado de discursos sobrepostos em emulação da concomitância discursiva que se acumula na cosmopolita São Paulo, percebe-se, com a mesma marcação gráfica em itálico do discurso xenófobo contra os imigrantes aqui antes transcrito, o seguinte trecho: “*irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens-sanduíche cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de*” (RUFFATO, 2013, p. 34). Esta

⁴² O conceito sociológico de maioria aqui evocado não tem, obviamente, relação direta com uma quantidade numérica, embora esta também se aplique na maioria dos casos relacionados a imigrantes. Maioria, aqui, implica primordialmente maior poder, seja econômico, político, social, cultural, simbólico etc.

frase, tal como está, antecede em algumas linhas a outra, que aborda diretamente os estrangeiros, incluindo “baianos” e “nordestinos”. Isso cria a ideia de sequência para uma fala entrecortada, interrompida e retomada, como se a causa para a ocupação do centro, exposta neste último trecho como uma espécie de degeneração, fosse a imigração. Ou, se não tanto, como se a imigração fosse um problema e sinal de degradação análogo ao excesso de “batedores de carteira” ou ao “cheiro de urina”.

A alcunha “baiano” se repete no fragmento 66 do romance, revelando, por sua recorrência, aquilo que Durval Muniz chama a atenção como a construção discursiva de uma “pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 33) para o nordestino. Novamente, o termo “baiano” é utilizado de forma pejorativa e ofensiva, no momento em que o morador de um edifício ameaça os funcionários que, na portaria, cumprem ordens do síndico para não deixá-lo entrar acompanhado de um determinado amigo.

[...] o Raimundo, na portaria, nervoso, balbuciava, O Fred, do nono, aquele fortão, quer porque quer subir com o tal Jerê, lembra?, o encenqueiro, que o síndico proibiu, lembra?, de entrar no prédio, quê que eu faço? Cambaleante, apareceu na portaria, a cabeça dolorida, falou, Ô Fred, o rapaz não pode subir não, a gente tem ordem, o síndico. Voz engrolada, olhos esbugalhados, Fred, **Quem é essa baianada pra não deixar eu entrar no prédio?**, quero ver quem vai impedir, **nem você, nem aquele outro baiano lá, baiano e folgado**, vem cá me impedir, vou entrar, abre essa porra aí, senão eu pulo e quebro os dois, abre, buceta!, estou mandando! (RUFFATO, 2013, p. 121)⁴³.

Note-se que a enumeração no aposto entre vírgulas, com os termos “baiano” e “folgado”, mostra claramente como eles são tomados como adjetivos analogamente depreciativos. Já a reação agressiva do morador, uma ação extremada em resposta a uma restrição de seu direito enquanto cidadão ao acesso à sua propriedade, canaliza-se, como identidade predatória, contra os funcionários e não contra o síndico que expediu a ordem. A sequência das ameaças proferidas no trecho é a consumação da agressão e a demissão do zelador por parte do síndico – o mesmo que expedira a ordem de restrição. A reação do morador e suas consequências, portanto, são desproporcionais, um capricho covarde que cumpre a função de reafirmar uma situação de dominação. Analogamente ao que observa Bauman com relação ao medo de europeus contra imigrantes, mesmo com a “evidência objetiva” de estatísticas que atestam a grande segurança das metrópoles europeias em comparação com o restante do mundo, “o mimado e paparicado ‘nós’ sente-se inseguro, ameaçado e amedrontado” (BAUMAN, 2009, p. 13). O personagem Fred ignora a realidade

⁴³ Grifos nossos.

objetiva para se valer de um combinado de armas – sua compleição física; seu estatuto de proprietário; sua identidade paulistana – para extravasar sua insegurança e incapacidade de fazer-se valer pela palavra, coagindo, intimidando, agredindo. Os desdobramentos para o zelador são os piores após a demissão, tornando-se morador de rua e aprofundando-se ainda mais em problemas com o alcoolismo e a depressão, desencadeados antes, desde a morte da esposa por um aneurisma. A coletividade dos moradores do prédio protegeu o agressor, partilhando com ele uma identidade comum, que se sobrepôs à circunstância, enquanto descartou o funcionário, tornado excessivo na lógica econômica que constrói a alteridade como bem de consumo, ao que não se destina o estatuto da cidadania.

Os estereótipos em torno de uma pretensa identidade nordestina, no entanto, não são alimentados apenas pelos agressores de imigrantes, pelos intolerantes e xenófobos. No mesmo episódio do romance que acaba de ser comentado, o zelador, imediatamente antes de ser agredido, enfrenta o morador enfurecido com um discurso que corrobora certa identidade masculina estereotipada do homem nordestino, como valente, destemido: “Quê que eu faço?, abro? Abre não, quem é esse **cabra**⁴⁴ pra achar que é só ficar gritando que os outros baixam as calças?, tenho medo não.” (RUFFATO, 2013, p. 121). O jargão e a postura assumidos pelo personagem no momento de conflito remetem a uma construção identitária do homem sertanejo, que necessitaria, pelo vigor físico e firmeza do caráter, enfrentar as intempéries de seu espaço geográfico e cultural. Trata-se do “macho” do qual nos fala Durval Muniz em outro de seus trabalhos, “eugênico”, “telúrico” e “rústico” (cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003).

De outro modo, essa reafirmação do estereótipo pelo próprio estereotipado ocorre também no fragmento 65, que se configura como uma página de anúncios de um jornal, contendo apenas anúncios de serviços sexuais. Um dos anúncios diz: “BAIANINHA – Fogosa, todas as posições, anal, totalmente seguro.” (RUFFATO, 2013, p. 117). Nesse caso, a anunciante se vale de um mito análogo sobre a mulher nordestina, “apimentada” como seus temperos, “quente” como o clima de sua terra natal, dotada de intenso apetite sexual, para anunciar os seus serviços. Uma diferença importante com relação ao discurso do zelador, porém, é que a personagem que anuncia seus serviços no jornal se vale dessa identidade homogeneizante e consegue dela tirar algum proveito, o *marketing*, seja para possíveis

⁴⁴ Grifo nosso.

clientes de outras regiões, interessados no exotismo que o clichê reforça, seja para conterrâneos em busca de identificação⁴⁵.

Estão ambos os personagens, porém, de dentro da identidade artificialmente construída, lidando com “um arquivo de clichês e estereótipos de decodificação fácil e imediata, de preconceitos populares ou aristocráticos, além de ‘conhecimentos’ produzidos pelos estudos em torno da região.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 90). Poder-se-ia especular em torno de uma outra identificação entre os dois, relacionada à subserviência ou à destituição da cidadania para a integração de uma engrenagem econômica que os expropria enquanto força de trabalho e descarta quando se tornam excedentes, espécies de “metecos” da Grécia antiga, como pontua Kristeva, ou seja, imigrantes que interessam à economia, mas que não são admitidos como cidadãos (KRISTEVA, 1994, p. 59). Porém, só temos da segunda personagem o seu anúncio e nada podemos discutir acerca de seu modo de ver e lidar com a prostituição. Não há narrativa propriamente sobre ela.

A “invenção do nordeste” e de uma alteridade nordestina “hostilizável” na São Paulo de Ruffato ou em qualquer outro ponto do país, especialmente do sudeste, se faz, portanto, com acusações e apropriações de valores. Inclusive com (ou a despeito de?) insurgências como a da “Baianinha”, que se apropria do estereótipo do qual, talvez, o pensamento intelectual lhe quisesse defender, uma vez que o intelectual é “aquele que, tradicionalmente, é o porta-voz por excelência do discurso contra-hegemônico” (CURY; ALIS, 2017, p. 323). Durval Muniz, em seu trabalho sobre a construção da identidade nordestina, sublinha que essa imagem da região como “espaço da saudade”, do tradicionalismo rústico que remete a uma sociedade rural e pré-capitalista (cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 90-93)⁴⁶, recebeu a contribuição de grandes intelectuais das artes e de diferentes domínios acadêmicos, muitas vezes, com o intuito da confrontação dos absurdos adjacentes à disparidade social ou o da preservação da memória coletiva, como, por exemplo, nos casos de Graciliano Ramos e Luís da Câmara Cascudo. Nas palavras do historiador:

Esta construção do Nordeste será feita por vários intelectuais e artistas em épocas também as mais variadas. Ela aparece desde Gilberto Freyre e a “escola tradicionalista do Recife”, da qual participam autores como José

⁴⁵ Outro episódio em que a identidade nordestina é apropriada como estratégia de *marketing* se deixa ver brevemente no capítulo 67, entre diversas sentenças enumeradas entre vírgulas, sem uma sequência sintático-semântica óbvia, está o trecho da fala de um vendedor: “a rede, olha a rede, essa rede é diretamente de fortaleza” (RUFFATO, 2013, p. 123).

⁴⁶ Ver também: ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013 – *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*.

Lins do Rego e Ascenso Ferreira, nas décadas de vinte e trinta, passando pela música de Luiz Gonzaga, Zé Dantas e Humberto Teixeira, a partir da década de quarenta, até a obra teatral de Ariano Suassuna, iniciada na década de cinquenta. Pintores como Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres, o poeta Manuel Bandeira, os romancistas Rachel de Queiroz e José Américo de Almeida, embora guardem enormes diferenças entre si, possuem em comum esta visão do Nordeste e dela são construtores. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 92-93).

Tal contribuição à consolidação dos estereótipos feita por discursos de intelectuais, na maioria das vezes, avessos à estereotipação, parece um bom exemplo do que Spivak chama a atenção como a “possibilidade de o intelectual ser cúmplice na persistente constituição do Outro como a sombra do Eu” (SPIVAK, 2010, p. 46), ao se colocar como porta-voz dos marginalizados e socialmente excluídos. Não é sem motivo que a autora termina seu ensaio, que questiona se *Pode o subalterno falar?*, com uma resposta negativa à pergunta mote (SPIVAK, 2010, p. 126), uma vez que a ação assumida pelo intelectual de “representar” a alteridade acaba por contribuir com o emudecimento da voz que se tenta amplificar, já que ela própria não se manifesta na “cena pública”, espaço onde os debates discursivos intelectuais se dão (cf. CURY, 2008).

Na análise de Durval Muniz, o nome de Gilberto Freyre tem especial destaque, uma vez que seu projeto sociológico, com “raízes” profundas na região Nordeste, procura contribuir para a construção de uma identidade nacional (cf. FREYRE, 2003). Esta, por sua vez, muito mais identificada com a região sudeste, como vimos, acaba por estabelecer dicotomias com identidades regionais, restringindo a abrangência da nacionalidade, simbolicamente, mas também, como consequência, estruturalmente, economicamente, intelectualmente. À revelia ou não de seus autores, grandes pilares da construção discursiva da identidade nacional acabam por reforçar essa dinâmica distintiva entre nação e região, como *O povo brasileiro* de Darcy Ribeiro (cf. RIBEIRO, 1995); *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda (cf. HOLLANDA, 1995); *Formação do Brasil contemporâneo* de Caio Prado Jr. (cf. PRADO JR, 2011); ou *Retrato do Brasil* de Paulo Prado (cf. PRADO, 1981). Nesse sentido, também o romance de Ruffato, como representação narrativa de um contexto social, acaba por colocar seu pequeno tijolo na construção da identidade nordestina, vista, aqui, pela perspectiva da metrópole “sudestina”⁴⁷, mesmo que com comprometimento ético e

⁴⁷ “Sudestino”, aliás, é termo que, ainda hoje, não compõe o Vocabulário Oficial da Língua Portuguesa, diferentemente de “nordestino”. Não há um gentílico homogeneizante dos estados e populações do sudeste, que convirja para a construção de uma identidade “sudestina”. Cf. <<http://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario>>. Acesso em 14 mar. 2018.

perspectiva solidária, conforme ressalta a professora Maria Zilda Cury em seu ensaio *Ética e simpatia: o olhar do narrador em contos de Luiz Ruffato*.

Este olhar que nos encara de dentro do texto [...] comunga, muitas vezes “vê-com” os personagens, partilhando sua dor, sua “pequenez”, sua insignificância, a amargura de seus anseios frustrados, fazendo ressoar as memórias em círculo do corpo passado, doendo no espanto do corpo presente [...]. (CURY, 2007a, p. 112).

O quinto capítulo do romance apresenta o orgulho de um pai com relação à capacidade do filho de saber *De cor* – este é o nome do capítulo – os estados de proveniência de todos os ônibus que passam no caminho para o trabalho, apenas pelos nomes das cidades em seus letreiros. Diz o pai que o menino “sabe onde ficam todas as cidades do Brasil” (RUFFATO, 2013, p. 16), o que um companheiro de trabalho testa dizendo os nomes das cidades natais sua e de sua esposa, Alagoinhas e Itaberaba, ambas na Bahia, ao que o menino responde prontamente. Com olhar afetivo e forte identificação, o capítulo referenda a identidade do nordestino como “retirante”, aquele que, por necessidade de subsistência – na terra natal em decorrência do clima, na metrópole em função da volatilidade dos empregos que são reservados aos imigrantes –, tem no deslocamento uma característica inerente à vida. O menino, ainda com “dez-onze anos” (RUFFATO, 2013, p. 16), já volta seu interesse para espaços geográficos alhures, trazidos pelos letreiros dos ônibus, e alimenta em silêncio, retraído, rústico – “Ele é mei caladão... Asselvajado...” (RUFFATO, 2013, p. 17) –, o sonho de ser caminhoneiro – “Quando crescer, perder-se Brasil afora, sonha, caminhoneiro.” (RUFFATO, 2013, p. 16) –, revelando sua propensão ao deslocamento permanente, retiro e regresso constantes.

O desfecho do capítulo, com uma comicidade terna, apresenta a sugestão de que o pai leve o rapaz a um programa de TV para apresentar suas habilidades, como uma expectativa utópica de recuperação da cidadania até então negada por meio de um prêmio que lhes conferiria poder econômico. A crença na influência midiática e na boa sorte para a legitimação dos personagens como privilegiados, em vez da expectativa do reconhecimento da cidadania e da universalidade dos seus direitos, fulgura como uma grande ideia e logo esmaece na desconfiança da improbabilidade. Esse paradoxo de crença e desconfiança, comum na construção da identidade subalternizada, fica em suspenso na palavra “*Televisão...*” (RUFFATO, 2013, p. 17), que, isolada, encerra o capítulo. As reticências remetem a um pensamento que se perde, antes de se firmar como propósito, em mera especulação recreativa.

São Paulo, entretanto, recebe mais comumente o papel de destino final para o fluxo migratório do retiro nordestino, lugar de frustração ou realização daquilo que de mais diverso ambicionam os que deixam suas terras natais nos já conhecidos de verso e prosa “pau-de-arara”, como ocorre com o falante protagonista do capítulo 41, vindo de “Nossa Senhora das Dores, interior do Sergipe, o senhor não deve de ter ouvido falar.” (RUFFATO, 2013, p. 76). Em procedimento análogo, mas de muito menor fôlego, ao de outro autor mineiro que tensiona os limites do conceito de literatura regional, João Guimarães Rosa em seu *Grande Sertão: Veredas* (cf. ROSA, 1994), o protagonista de Ruffato, um taxista, encena um diálogo no qual apenas a sua voz é explicitada, por meio do qual conta sua trajetória de imigrante a um passageiro durante o percurso de uma corrida. Espontaneamente, ao passageiro e ao leitor, é narrada uma vivência de sucessos e insucessos econômicos e trabalhistas por meio do qual se dá a construção de sua família. O relato do personagem revela algo dos altos e baixos da situação econômica do país e da influência sobre sua vida privada e núcleo familiar, sua ascensão social e declínio financeiro, a formação educacional dos filhos e a sensação de satisfação pessoal com toda essa vivência. Para ele, diferentemente do garoto que almeja ser caminhoneiro e ganhar distâncias de sua situação atual, ou do pai que precisa ir trabalhar a pé para economizar o pouco salário, especulando a fantasia de um golpe de sorte na TV para mudar a sua vida, a metrópole é considerada local de acolhimento e mudança de perspectiva concretizada, para a qual se deve gratidão. Resume assim o taxista:

Desci 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 bornal, rapadura e farinha, dias e dias de viagem, meu deus do céu! Mas posso reclamar não. São Paulo, uma mãe pra mim. (RUFFATO, 2013, p. 75-76).

O júbilo do personagem, calejado por uma experiência árdua de recompensas modestas, lembra um questionamento de Julia Kristeva acerca da própria possibilidade de felicidade para o estrangeiro. A provocação da autora, todavia, não aponta para a unilateralidade de uma definição vertical do que seria a felicidade como algo negado ao estrangeiro, o que, se assim fosse, soaria como mais um discurso xenófobo a serviço da sujeição dessa alteridade, mas sinaliza para a superação de um senso comum de estabilidade em torno da ideia de felicidade. Para o estrangeiro, nesse sentido – talvez para todos nós –, “A Felicidade” como uma entidade redentora abstrata e perdurante não faria nenhum sentido, mas o fulgor das felicidades esparsas deveria ser acolhido com toda a intensidade que o personagem de Ruffato demonstra.

É possível ser estrangeiro e ser feliz? O estrangeiro suscita uma nova ideia de felicidade. Entre fuga e origem: um limite frágil, uma homeostase provisória. Assentada, presente, por vezes incontestável, essa felicidade, entretanto, sabe estar em trânsito, como o fogo que somente brilha porque consome. A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade de fuga ou esse transitório perpétuo. (KRISTEVA, 1994, p. 12).

O sexto capítulo do romance-mosaico, por sua vez, apresenta uma mãe vindo a São Paulo de ônibus desde Garanhuns, no agreste pernambucano, cidade natal do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva e do cantor e sanfoneiro Dominginhos. A longa viagem, de mais de dois mil quilômetros, aos quais se soma ainda a saída da personagem de seu povoado de origem, Brejo Velho, no pequeno município de Paratama, é representada graficamente por Ruffato com frases entrecortadas, marcadas por itálicos, negritos, sublinhados e outros sinais tipográficos. A sucessão de frases de diferentes ordens – falas de terceiros captadas pela personagem, pensamentos, impressões, recordações, descrições das paisagens vistas, narrações em terceira pessoa, reprodução do trecho de uma carta – de forma contígua, articuladas por vírgulas e conjunções que diminuem o contraste entre as variadas sequências, estabelecendo a sensação de continuidade na ruptura, emulam na forma do texto a viagem que sai de um pequeno povoado predominantemente rural para um dos maiores centros urbanos do planeta. Note-se, especialmente, a conjunção “e”, repetida sete vezes no curto capítulo, que articula as orações e discursos com o sentido de soma, sucessão sintática cumulativa, dando coesão ao texto pelo acréscimo de informações, ainda que com conteúdo semântico dispersivo. Na parte final do texto, e do percurso, esse procedimento estético se intensifica, dando dinâmica à leitura e expressando a velocidade da viagem e a ansiedade da expectativa da personagem. Nesse momento, a conjunção “e” aparece três vezes isolada, como um parágrafo de um único termo – de uma única letra –, articulatório de seus predecessores e sucessores, carregados de enumerações de descrições e impressões entre vírgulas. O “e”, portanto, que além do destaque por conformar parágrafos monocelulares é marcado com maiúscula, negrito e sublinhado, eleva ainda mais o potencial sucessivo-cumulativo de experiências e visões já expresso na enumeração com vírgulas. Tudo isso imprime na forma do texto o deslocamento, não apenas geográfico, mas subjetivo da personagem, que adentra um mundo físico e discursivo completamente diverso de toda a sua experiência de vida.

Além de aludir novamente ao retiro do nordestino – a mãe está indo ao encontro do filho que fora “ganhar a vida em Sampaulo, no Brejo Velho *Dois vezes só, voltou, meu*

Deus, e isso em solteiro, depois, apenas os retratos carregavam notícias” (RUFFATO, 2013, p. 19) –, o capítulo contribui para a consolidação do nordeste como “espaço da saudade” (cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 90-93), local de conservação das tradições primitivas em contraste com a metrópole moderna do cosmopolitismo e da dinâmica dos excessos. Nesse sentido, o procedimento estético escolhido por Ruffato, aqui, remete francamente ao modernismo de primeira geração, desde os aspectos formais – muito explícitos na expressão da polifonia com tipografias diversas; no uso de onomatopeias; na paragrafação diversificada; na pontuação criteriosa, mas fora das normas da língua padrão; na incorporação da oralidade; etc. –, até a expressão de uma sociedade paradoxalmente voltada para o “progresso” econômico-capitalista e profundamente calcada no rudimentarismo de suas bases rurais. Populações afastadas por grandes distâncias e disparidades sociais, mas visceralmente conectadas político-administrativa-culturalmente. Trata-se de perspectiva semelhante à de Oswald de Andrade, tal como lido por Roberto Schwarz (1987) em *A carroça, o bonde e o poeta modernista*, no qual o crítico aponta a ênfase em dicotomias como progresso/atraso ou universal/provinciano – “arte de vanguarda vs. ciúmeiras de província; Brasil da carroça vs. Brasil dos escritórios; individualismo pagão vs. alegoria patriótica ou culto da interioridade” (SCHWARZ, 1987, p. 20) – como procedimento importante na proposta oswaldiana e modernista de conectar mais horizontalmente a literatura brasileira com as dos centros ocidentais desenvolvidos, sem perder de vista questões de afirmação do estado e da cultura nacionais.

No caso de Ruffato, o diálogo com essa tradição parece menos interessado no chiste crítico, que Oswald direciona às elites econômicas e intelectuais brasileiras, e mais permeado “pelo olhar pleno de compaixão, de simpatia do narrador” (CURY, 2007a, p. 113), como forma de amplificação dessas vozes, intenção deliberada do escritor ao manifestar seu propósito de tecer uma obra “proletária”. De todo modo, no realce de um estereótipo para a sua crítica ou em sua apropriação para a tomada de defesa daqueles que são estereotipados, não se foge à necessidade de reafirmação do próprio estereótipo, de contribuição para sua perduração.

Há, ainda, sobre esse atrito entre o moderno representado pela metrópole e o originário mítico, primevo, folclórico (cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013) representado pelo nordeste, para a conformação da identidade cindida do imigrante, um último episódio do romance a comentar, o capítulo 21. Nele, um jovem trabalhador se vê engolido pela rotina de trabalho estafante, de deslocamentos demorados, de violência, de alimentação inadequada, enfim, pelo excesso expropriatório legado aos cidadãos de segunda ordem nos ciclos

produtivos da grande metrópole, que configuram para o rapaz uma “camisa-de-força de fios de aço” (RUFFATO, 2013, p. 43). Já completamente consumido pela máquina urbana, inteiramente integrado a um projeto de modernidade e progresso que o toma por insumo, nem sequer a identidade estereotipada de uma origem saudosa resta ao personagem: “Paulistânea, PI, um nome, uma sigla, borrando o RG, um nome, uma sigla, nada, lembrança nenhuma” (RUFFATO, 2013, p. 43). O sucesso do processo “civilizatório”, que converte o cidadão de direitos em consumidor (cf. GARCÍA-CANCLINI, 2005), sendo um projeto identitário global, consegue romper com o antagonismo dicotômico entre nacional e regional e preponderar na autoconcepção do personagem, resumindo seus propósitos de existência a produzir para manter-se ativo em um ciclo de consumo, ainda que estafado, descontente, frustrado. Isso fica evidente nas linhas finais do capítulo:

mira-se no espelho, vontade de mandar tudo à, a mensalidade do curso de informática, as prestações do aparelho-de-dentes, o presentinho para o Dia das Mães, o cedê prometido à irmã-caçula, os dedos ginasticam, boceja, atraca-se ao asdfgçlkjh antes que alguém venha encher o (RUFFATO, 2013, p. 43).

É importante sublinhar no exemplo que o trabalho de escritório, tão subalterno quanto o de porteiro, pedreiro ou prostituta, guarda uma diferença com relação aos anteriores que é a identificação discursiva com um projeto de modernidade. Trabalhar em um escritório, especialmente para um imigrante originário de uma região predominantemente rural, é já motivo bastante para se propalar uma falácia de progresso. Sublinhe-se, ainda, uma possível ironia na escolha da cidade de origem do personagem, que expressa uma vontade de metrópole incrustada no sertão, uma espécie de negação da identidade regional e propensão à assunção do cosmopolitismo consumista paulistano desde a origem do personagem, de sua terra natal, marcada como vaga memória em seu documento de identidade⁴⁸.

Diante de toda a discussão até aqui empreendida, pode-se perceber como a obra de Luiz Ruffato repercute os embates em torno das construções identitárias e de pertencimento regional na multicultural São Paulo do ano dois mil. No caso do imigrante nordestino, o livro faz isso ao representar, na ficção, como a falta de políticas de integração nacional e de desenvolvimento das áreas econômica e infraestruturalmente mais carentes

⁴⁸ É importante salientar que esta análise se restringe a uma leitura da obra de ficção e de seus potenciais significativos, não representando julgamento de valor sobre o município de Paulistana, sua população ou sentimento identitário.

corroborar um programa elitista e enviesadamente oligárquico de nação, verticalmente colocado por restritos grupos econômicos do sudeste do país.

No Brasil estamos sempre carentes de nação, e no Nordeste somos sempre de uma região carente. Quanto mais os golpes de Estado, as ditaduras, as conciliações dos vencedores nos prometem salvar a nação e a região, mais a carência de nação e a carência da região parecem se agravar. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 346).

No que tange à reafirmação discursiva de uma identidade artificialmente construída e utilizada como estereótipo para a perpetuação dessa estrutura de poder centralizadora, o romance se coloca claramente próximo aos imigrantes, solidário a seus dramas cotidianos e preenche de afeto o olhar desses sujeitos sobre o mundo, procurando angariar também o afeto do leitor para com esses sujeitos. Ainda assim, no entanto, por trazer à tona os caracteres dessa identidade pré-dada, historicamente construída e datada do início do século passado, não há como a obra se esquivar de contribuir para a sua consolidação e continuação no contexto contemporâneo.

Em nenhum momento, as fronteiras e territórios regionais podem se situar num plano a-histórico, porque são criações eminentemente históricas e esta dimensão histórica é multiforme, dependendo de que perspectiva de espaço se coloca em foco, se visualizado como espaço econômico, político, jurídico ou cultural, ou seja, o espaço regional é produto de uma rede de relações entre agentes que se reproduzem e agem com dimensões espaciais diferentes. Além disso, devemos tomar as relações espaciais como relações políticas e os discursos sobre o espaço como o discurso da política dos espaços, resgatando para a política e para a história, o que nos aparece como natural, como nossas fronteiras espaciais, nossas regiões. O espaço não preexiste a uma sociedade que o encarna. É através das práticas que esses recortes permanecem ou mudam de identidade, que dão lugar à diferença; é nelas que as totalidades se fracionam, que as partes não se mostram desde sempre comprometidas com o todo, sendo este todo uma invenção a partir destes fragmentos, no qual o heterogêneo e o descontínuo aparecem como homogêneo e contínuo, em que o espaço é um quadro definido por algumas pinceladas. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 35).

Tudo isso, por fim, de nossa parte, não quer negar a existência de uma identidade nordestina ou mesmo a possibilidade de sua apropriação em favor daqueles contra os quais ela se volta em falas preconceituosas, clichês gastos ou segregações programáticas, mas sublinhar o seu caráter de construto discursivo, passível, portanto, de enfrentamento e desconstrução, numa perspectiva derridiana, na qual “desconstruir a oposição é primeiro, num determinado momento, derrubar a hierarquia” (DERRIDA, 1975, p. 54). Concordamos com Durval Muniz

de Albuquerque Júnior, portanto, que a identidade nordestina não está numa região geograficamente demarcada, mas numa coleção de discursos que atravessam a história do país.

O Nordeste, na verdade, está em toda parte desta região, do país, e em lugar nenhum, porque ele é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como característicos do ser nordestino e do Nordeste. Estereótipos que são operativos, positivos, que instituem uma verdade que se impõe de tal forma, que oblitera a multiplicidade das imagens e das falas regionais, em nome de um feixe limitado de imagens e falas-clichês, que são repetidas *ad nauseum*, seja pelos meios de comunicação, pelas artes, seja pelos próprios habitantes de outras áreas do país e da própria região. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 343).

O imigrante nordestino, nesse sentido, é mais uma “peça” a compor um mosaico paulistano de vozes negligenciadas, de subalternidades emudecidas, ganhando coro no trabalho de Luiz Ruffato, que declaradamente assume o papel de imbricar o estético e o político em seu fazer literário, ambivalência muito própria da tradição literária brasileira que, por esse caráter ambivalente, foi chamada de “anfíbia” por Silvano Santiago (2004). O romancista angaria, com essa postura, os ônus e méritos inerentes à disposição em lidar com paradoxos, antinomias, aporias.

2.2.2 sua pelagem, sua origem...

A Rodovia dos Imigrantes, uma das principais vias de acesso à capital paulista, sempre ocupando os telejornais com seus engarrafamentos quilométricos, especialmente em feriados e finais de semana, não possui esse nome por acaso. Na formação de São Paulo, a entrada e saída de pessoas, populações inteiras, como num grande engarrafamento, nos fornece uma boa analogia para perceber a necessidade constitutiva do fluxo de pessoas para a metrópole. Como num engarrafamento, o acúmulo de gente ao ponto de entrave ou conflito, bem como a comunhão de propósito e direção nem sempre percebida e, por vezes, tomada por competição, são aspectos incontornáveis ante os valores sociais e econômicos do mundo contemporâneo. Uma economia gigantesca e dinâmica paira e se sustenta sobre um movimento social desigual e enrijecido, pouco móbil, que, paquidérmico, se desloca sem grandes saltos individuais na escala da “estrada” liberal. Entre o respiro da promessa fabulosa de um fim de semana longe da estrutura concreta do cotidiano asfíxiante e o retorno ao propósito e ao compromisso exigidos pela realidade, passa-se a maior parte do tempo nos

mesmos pedaços de chão. Há uma aporia, sem dúvidas, na necessidade de um grande e diverso volume de pessoas, saberes, habilidades, culturas, para a movimentação econômica e viabilização logística de uma megalópole capitalista. A superconcentração acaba por promover, a reboque, não apenas a pacífica soma dos interesses comuns, mas a conflituosa convivência das divergências e o exercício cotidiano do atrito. Toda a imigração, necessária para a formação de uma cidade do porte de São Paulo, convive necessariamente com discursos hostis e receptivos, reconhecimento e imprecação.

A multiplicidade de elementos que compõem a cidade está expressa em *Eles eram muitos cavalos* desde sua forma, um mosaico de “cacos” de diferentes ordens tanto do ponto de vista linguístico – narrativas, descrições, propagandas, panfletos, etc. – quanto discursivo – marginais, políticos, trabalhadores, empresários e outros. Em consonância com as disposições de Bauman acerca do dispêndio e desperdício de vidas humanas, o filósofo tcheco que se naturalizou brasileiro Vilém Flusser, ao refletir sobre a sua própria condição de expatriado na chegada a São Paulo em meio à Segunda Guerra, diz que a cidade vinha-se formando a partir de uma “coleção de lixo soprado para cá do mundo inteiro e do interior do Brasil, e nós mesmos fazíamos parte autêntica do lixo.” (FLUSSER, 2010, p. 40). Mais uma vez, a proposição da ideia de “lixo”, de descarte, não configura apenas uma ofensa gratuita, mas a percepção de um sistema social que atribui valorização à escassez por gerar excessos. Para a leitura da obra de Ruffato, de igual modo a ideia de lixo corrobora o projeto de um mosaico de cacos, de restos, de resíduos, bem como acentua o caráter diverso e imbricado dos múltiplos tecidos sociais que compõem a cidade e o romance. Isso se revela também no interior de alguns capítulos, que são pequenos mosaicos integrando o mosaico maior, como no caso do capítulo 16, já aqui comentado.

Toda essa diversidade contribui para que a cidade seja vanguarda em diversos aspectos culturais e tecnológicos, como apresentado no capítulo 55, em que um rapaz se vangloria de suas conquistas sexuais por meio da internet. No ano dois mil, as redes sociais tal como conhecemos hoje não passavam de embriões e a maior parte do país não tinha a infraestrutura necessária para boas conexões, nem a população em sua imensa maioria possuía recursos para que o computador doméstico se tornasse tão comum nas residências das mais variadas classes sociais como veio a ocorrer anos mais tarde. Já então, nesse primeiro momento de expansão da internet, o romance nos apresenta um personagem proficiente na rede mundial de computadores, que, por meio dela, “nos chats e ICQ” (RUFFATO, 2013, p. 99), consegue aumentar exponencialmente a abrangência de seus flertes, revelando em seu discurso – que poderíamos categorizar como “machismo de botequim” – a diversidade

etnocultural propiciada pelo histórico de imigração da cidade: “já comi preta, branca, japonesa, gaúcha, nordestina e até uma judia” (RUFFATO, 2013, p. 100). Esse tipo de discurso, que toma o outro por objeto de proveito – bem como outros acerca dos trabalhadores nordestinos, já aqui vistos, ou qualquer fala que afaste a integração do imigrante a uma comunidade e a intenção de sua expropriação por parte de quem se considera pertencente à cultura local –, revela algo que Milton Santos observa acerca das sociedades capitalistas contemporâneas: “a supressão da vida comunitária baseada na solidariedade social e sua superposição por sociedades competitivas que comandam a busca de *status* e não mais de valores” (SANTOS, 2007, p. 23-24). Desse modo, o caleidoscópio de culturas paulistanas representado por Luiz Ruffato em sua obra se constrói não necessariamente pela soma, mas, muitas vezes, na disputa por espaços.

As menções a estrangeiros de diversas origens são várias por toda a obra, como, por exemplo, os descendentes de italianos no capítulo 40; uma mulher com suas recordações da infância no frio sul do país no capítulo 48; um deputado do interior que vai à capital em busca de prostitutas no capítulo 51; o encontro de antigos amigos de faculdade, com integrantes provenientes de diferentes cidades e estados, como São Bernardo do Campo e Belo Horizonte, no capítulo 63; o vigia noturno do capítulo 64, imigrante que veio do interior e que ouve “música caipira” no rádio, exercitando uma espécie de “banzo” – “Eu estava quietinho no meu canto, ouvindo o radinho-de-pilha, de madrugada é gostoso, fico ouvindo música caipira, faz lembrar minha terra, galinha ciscando no terreiro, galo rasgando o chão com as unhas compridas, gado berrando [...]” (RUFFATO, 2013, p. 116). Merecem menção também os mineiros da zona da mata, região de origem do autor Luiz Ruffato. No capítulo 50, uma mãe escreve de Guidoal para seu filho que emigrara para São Paulo, pedindo notícias e informando acerca da família e do cotidiano na cidade natal. A carta ficcional, aqui, lembra muito as cartas trocadas entre a mãe de Ruffato e seu irmão mais velho, que saiu de Cataguases para trabalhar em São Paulo no início dos anos 70, tendo retornado episodicamente à terra natal em ocasiões festivas e falecido num acidente automobilístico em 1978. As cartas foram publicadas pelo autor de *Eles eram muitos cavalos*, acrescidas de umas poucas intervenções suas, configurando uma espécie de romance epistolar (cf. RUFFATO, 2016). No capítulo 67, por sua vez, temos um amontoado de sentenças sob o título *Insônia*, que remetem às inúmeras tarefas, memórias e sentimentos cotidianos que circulam vertiginosamente pelo pensamento de um personagem ali pressuposto. Diferentemente de outros capítulos com procedimento análogo quanto à sintaxe – frases inconclusas, mudança abrupta de assunto, falta de elementos coesivos articulatórios e de pontuação –, neste, não se

percebem diferentes personagens, mas apenas um único protagonista, vindo de “rio pomba”⁴⁹ (RUFFATO, 2013, p. 122), que foi jogado pelo tio no rio que dá nome à cidade da zona da mata mineira para se curar de uma asma: “meu tio vou acabar com a asma desse menino me jogou no água fria do rio pomba, saí roxo, tremendo” (RUFFATO, 2013, p. 124)⁵⁰.

A desigual disputa por espaços enfrentada por esses diversos imigrantes, porém, se reveste de pretensa isonomia, na lógica do consumo como balizador do estatuto de cidadania. Como observa Canclini:

Homens e mulheres percebem que muitas das perguntas próprias dos cidadãos – a que lugar pertencço e que direitos isso me dá, como posso me informar, quem representa meus interesses – recebem sua resposta mais através do consumo privado de bens e dos meios de comunicação de massa do que pelas regras abstratas da democracia ou pela participação coletiva em espaços públicos. (GARCÍA-CANCLINI, 2005, p. 29).

Desse modo, os direitos do cidadão, que, na tradição de cidadania ligada ao pertencimento geográfico-cultural, são negados em todo ou em parte ao estrangeiro, passam a ser negociados com base no poder de compra. Essa pretensa negociação, entretanto, é obliterada por complexos mecanismos de controle social, que insuflam a promessa de integração indiscriminada e mobilidade social pelo mérito do consumo, mas reafirmam discursos deterministas em função de origem econômica e/ou regional – como vimos com relação aos nordestinos – legitimando a perpetuação de hierarquias sob o véu da liberalidade. Assim, hoje, como nos séculos anteriores, a imigração se justifica preponderantemente pelo trabalho. O estrangeiro é aquele que trabalha e reconhece no trabalho, ainda, um valor (cf. KRISTEVA, 1994, p. 25), a forma de aumentar o alcance de seu poder de compra e, conseqüentemente, de seus direitos de cidadão. O próprio controle migratório da maioria dos países estabelece vistos de residência “provisórios e discriminam segundo a nacionalidade e as necessidades econômicas do país receptor.” (GARCÍA-CANCLINI, 2003, p. 72). Note-se, portanto, que o interesse econômico permanece, como entre os “metecos” gregos, como imperativo da hostipitalidade, mas a verificação da origem revela uma falácia do discurso de

⁴⁹ Minúsculas do autor.

⁵⁰ É interessante observar nesse trecho que a não concordância de gênero em “no água fria” não estava presente na primeira edição do romance e passou a aparecer em edições posteriores, inclusive na aqui utilizada para todas as citações, considerada “revista” e “definitiva” (cf. RUFFATO, 2013, p. 3), com oscilações entre uma edição e outra. Pode-se especular em torno de uma função estética para a alteração, como a expressão de um sotaque, o que, porém, não conseguimos justificar com base na variação dialetal da região.

1ª edição [Editora Boitempo]: “me jogou na água fria do rio pomba” (RUFFATO, 2001, p. 145).

2ª edição de bolso [Editora BestBolso]: “me jogou no água fria do rio pomba” (RUFFATO, 2012a, p. 143).

8ª edição [Editora Record]: “me jogou na água fria do rio pomba” (RUFFATO, 2012b, p. 153).

globalização (cf. GARCÍA-CANCLINI, 2003), uma vez que o acesso ao poder de consumo é embargado por questões exteriores às meramente econômicas. Rui, portanto, o discurso de neutralidade atribuído à lógica de mercado que faz do consumidor o novo protótipo de cidadão (cf. GARCÍA-CANCLINI, 2005).

Nessa lógica, voltando ao texto de Luiz Ruffato, o imigrante que chega a São Paulo em busca de trabalho, de recursos financeiros, de ampliação de seu acesso à cidadania, acaba engolido por uma estrutura que o exclui duplamente dela, convertendo a sua subjetividade em produto ou serviço, negociável e sujeita a desvalorização. É o que ocorre com a personagem Françoise, no capítulo 15. Vinda do interior do Rio de Janeiro e orgulhosa de estar agora na metrópole e não mais “às margens do mundo” (RUFFATO, 2013, p. 32), a personagem é apresentada não apenas como cidadã de segunda ordem, mas como uma espécie de mercadoria descartada.

Outros tempos estive ligada à Rede Globo, papéis secundários em novelas, pontas em especiais, aparições rápidas em programas dominicais, vilã, ingênua. Chegou a, na rua, ser apontada, cutucada, mexida, apalpada, Você não é da televisão? *Televisão... Televisão é pra poucos, pra uns*. Nunca sorteada nas graças do diretor certo, do ator certo, do produtor certo, do empresário certo. *Paciência. Nada de apelação*. Teatro só peças sérias. *Não apareceu nenhuma? Paciência*. Cinema, é aguardar. Mas, longe de filme pornô, erótico. Convite para revistas masculinas, aceita estudar. Fotos artísticas porém, sem poses ginecológicas. (RUFFATO, 2013, p. 32-33).

A falta de oportunidades de trabalho leva a personagem ao alcoolismo e a uma relação um tanto esquizofrênica com sua própria subjetividade. Todo o capítulo é narrado em terceira pessoa, com uma perspectiva muito próxima à da personagem, quase como um monólogo autorreflexivo. No trecho citado, é possível percebermos como o discurso se desvia entre uma espécie de anúncio, com frases feitas típicas de cadernos de celebridades, revelando uma prontidão para oferecer-se, e uma série de recalques morais que teriam função de “resguardar” sua integridade moral. Convivem e conflitam a “proatividade” exigida pelo mercado, por meio da qual a personagem se reduz a produto, o que acaba por legitimar não só o seu desejado potencial uso, mas também, colateralmente, o seu descarte, e a necessidade de reafirmar o seu amor próprio, de se impor como sujeito, de resistir à des-subjetivação que o mercado ao qual ela se oferece impõe.

A moça vinda do interior reconhece em si as características demandadas pelo mercado o qual pretende integrar, em geral relacionadas à aparência física – “Aberto o robe-de-chambre, surgem os formosos seios, atraentes, empinados ainda, virgens de bisturi. A mão

viaja pelo ventre: onde gordurinhas?, estrias?, celulite? Orgulha-se: *Gostosa!* Vira-se, e o olhar repassa as costas sarapintadas, a bunda arrebitada, as coxas venenosas: *Gostosa!*” (RUFFATO, 2013, p. 32) –, mas não entende e nem aceita as vedações ao seu acolhimento. Repete em *looping* os discursos decorados do *marketing* pessoal e os valores segregantes das comunidades locais, por exemplo, ao mentir o próprio endereço – “Um ano já nesse apartamentinho, Jardim Jussara, quando pedem o endereço diz Morumbi” (RUFFATO, 2013, p. 33) –, além de procurar fórmulas de redenção no próprio discurso de consumo que a descarta como “excedente” (cf. BAUMAN, 2005) – “folheia ‘As Sete Leis Espirituais do Sucesso’, Deepak Chopra” (RUFFATO, 2013, p. 33).

De forma semelhante ao jovem filho de imigrantes nordestinos já aqui citado, que sonha ser caminhoneiro, depositando numa terra distante suas expectativas de superação da condição de opressão, Fran se agarrara a São Paulo como “terra prometida”, mas inicia já o processo de desabamento da credulidade para emergência do ceticismo. Ela permanece entre um futuro idealizado que se revela cada vez mais improvável e um presente árduo o qual é preferível renegar, tal como pontuado por Julia Kristeva acerca do que classifica como um “tipo” comum de estrangeiro:

Do outro lado, os que transcendem: nem antes, nem agora, mas além, eles são levados por uma paixão, certamente jamais saciada, mas tenaz, para uma outra terra sempre prometida, a de uma profissão, de um amor, de uma criança, de uma glória. São os crédulos, os que, às vezes, transformam-se em céticos. (KRISTEVA, 1994, p. 18).

O capítulo 59 do livro traz outro personagem “mercadorizado” pela sociedade do espetáculo (cf. DEBORD, 1983), não um imigrante definitivo, mas um lutador de boxe que vem do Rio de Janeiro com a luta já arranjada para sua derrota. O personagem, pobre, faminto e expropriado até mesmo de expectativas improváveis, como as que Françoise tem, mostra-se completamente resignado à condição de objeto de diversão para uma plateia estrangeira e alvo dos socos de um adversário que nem sequer chega a enfrentar a sério. Depois, caso fosse lembrado pelos filhos do senso de desportividade que (já) não possui, procuraria compensar esse possível desvio de caráter escondendo a verdade e comprando presentes, pleno do sentimento de pertencimento a uma classe consumidora e, portanto, cidadã. Algo certamente mais premente do que os valores éticos e morais que seriam inerentes à prática esportiva.

[...] na volta ao Rio, os filhos, como foi, pai?, ele, sem graça, foi desta vez ainda não, tenho que treinar mais um pouquinho, e encheria um carrinho de

compras, bobagens pros meninos, iogurte, chicletes. Bombons, bobeasse até presentearia a esposa com um litro de Martini, ela gosta tanto, nunca toma, e pro cunhado um Natu Nobilis, uma caixa de cerveja em lata, ele merece. (RUFFATO, 2013, p. 106-107).

Os dois personagens presentes no livro mais prototípicos dessa migração expropriatória, que resulta na incorporação a um sistema de produção que sujeita qualquer valor sociocultural à primazia do valor financeiro, talvez sejam o protagonista piauiense do capítulo 21, já aqui apresentado, e o jovem que protagoniza o capítulo 4. Este último, natural de Muriaé – mais um município da Zona da Mata mineira: “há seis anos escorria sua pálida magreza pelas poucas sombras das ruas tristes de muriaé cidade triste” (RUFFATO, 2013, p. 15) –, apresenta-se já estabelecido na capital paulista, com relativo sucesso financeiro, entretanto, insatisfeito ante a constatação de ter alcançado o limite de uma integração apenas parcial ao espaço sociocultural ao qual adentrara. Seu pertencimento não poderia superar a marca distintiva do estrangeiro e ele jamais pertenceria à família patriarcal local. Seu padrão evoca a equivalência paternal para sua condição ao dizer que ele é o “filho que gostaria de ter tido” (RUFFATO, 2013, p. 14), mas apenas como mais uma forma de garantir sua lealdade e disposição, o que, uma vez constatado, consegue prevalecer como incômodo ao conforto material que a situação traz. Para esse personagem, de modo diverso do *boxeur* do capítulo 59, o acesso ao poder de consumo é algo superado, comum e, sendo assim, já não configura um horizonte de expectativas, um desejo ou meta a atingir. Sua frustração persistente, portanto, revela a fragilidade de uma identidade cidadã calcada apenas em parâmetros de consumo e poder aquisitivo.

Antes de chegar a São Paulo, porém, o personagem em questão passou pelos Estados Unidos, num movimento migratório inicial para sua formação. No país símbolo do capitalismo e propagador dos valores de consumo como cidadania para todo o mundo enquanto princípio “transnacional” (cf. GARCÍA-CANCLINI, 2005, p. 67) – “há cinco anos vestia-se com as primeiras neves de fairfield ohio graças a uma bolsa do american fields ganha em concurso promovido pela loja do rotary club de muriaé cidade triste” (RUFFATO, 2013, p. 15) –, o personagem inicia seu processo de deslocamento não apenas geográfico, mas também subjetivo. A reiteração da expressão “muriaé cidade triste” pelo personagem reafirma a permanência, no tempo presente da narrativa, de uma tendência diaspórica desenvolvida na infância e juventude em Minas. A inadaptação com a nova condição na metrópole, contudo, revela o “entre-lugar” (cf. SANTIAGO, 2000) discursivo em que sua construção identitária permanece travando embates.

Com destino aos Estados Unidos e já experimentando os conflitos do entre-lugar identitário também vai o protagonista do capítulo 57. Seguindo um amigo, que lá já se estabelecera como “chapeiro” (RUFFATO, 2013, p. 103), o personagem nos é apresentado no avião, iniciando o voo para o novo país, em busca das promessas de ganhos financeiros que atraem milhares de trabalhadores de diversas nacionalidades para lá todos os anos. Nesse tipo de migração, a maior potência econômica do mundo deixa claro aos seus pretendentes, desde os primeiros contatos, o caráter hostil e autoritário dessa aceitação, com condições rígidas e a necessidade de comprovação da “utilidade econômica” que pode ter o imigrante para o novo país – “E na alfândega? Mais perguntas? Um suplício, no consulado, para ganhar o visto! Sapecavam indagações sobre coisas de que nem desconfiava...” (RUFFATO, 2013, p. 103).

Um dos maiores problemas enfrentados por imigrantes entre diferentes países é a barreira da comunicação, a língua como entrave para as interações mais comezinhas e como marca permanente de denúncia quanto ao não pertencimento. Isso não é destacado no romance de Ruffato, em perspectiva que considere São Paulo e a língua portuguesa como polos receptores, mas aparece na emigração de brasileiros. Nosso personagem da vez admira o amigo que já “arranhava” o inglês, com curso no “CCAA” (cf. RUFFATO, 2013, p. 103), antes da saída do Brasil e da permanência em Nova York, já há três anos, diferentemente do protagonista da história e de sua inaptidão para o novo idioma.

Ele, entretanto, nunca, lhufas... Ô linguinha! Ah, mas conjugava o verbo To be direitinho, I am, You are, He She It is, We are, You are de novo e They are. Todo ano, no colégio, a lenga-lenga, encostada à mesa, a professora, Bom, vamos então recordar o verbo To be, e, coxas e costas, riscava, a giz, o quadro-negro. (RUFFATO, 2013, p. 103).

O trecho, além de expressar a angústia pessoal do personagem, revela um sintoma dos deficitários sistemas de ensino brasileiro. A repetição pouco produtiva da “lenga-lenga” do conteúdo relacionado à língua estrangeira é análoga a todo o programa educativo de nosso país, com louváveis exceções graças a esforços e experiências de sucesso, especialmente aqueles protagonizados em âmbito local, no convívio diário com os alunos. O planejamento estratégico no plano macropolítico, entretanto, segue um percurso acidentado de avanços e retrocessos, ao sabor das vontades do governante da vez, sem um projeto de Estado para a nossa educação e com incontáveis planos de governo “mágicos” para cada quatro anos. Além disso, e principalmente, os recursos destinados à educação são sempre insuficientes e, a cada alternativa sugerida para sua expansão, surgem sempre olhos cobiçosos para seu desvio no

orçamento para a atenção a outras demandas mais facilmente conversíveis em “capital eleitoral”.

Ante essa deficiência e a necessidade pessoal de aquisição da segunda língua, restam ao personagem as iniciativas próprias, particulares, tal como à parte da população com renda superior à necessária para as necessidades mais essenciais – “Época houve que ensovacava desesperado a Speak Up, mas, e ouvido?, quê que ele falou?, ai meu deus!, que foi que ele disse?, ai, nem dormindo gravadorzinho debaixo do travesseiro, revista envolvida colegial entrebraços, nada!” (RUFFATO, 2013, p. 103). Entretanto, revelando pouca aptidão para os estudos e poucos recursos para ir além de alguns números da popular revista de conversação nos intervalos exaustos de longas jornadas de trabalho – “No Brasil, o suor de oito, dez horas por dia consome-o o aluguel, a comida...” (RUFFATO, 2013, p. 103) –, o personagem se rende às limitações e vai ao país estrangeiro para aprender “na marra” (cf. RUFFATO, 2013, p. 103). Sua disposição é ambigualmente alimentada pelas esperanças de ganhos financeiros e pelos receios de ser só mais um bárbaro⁵¹ em terras estrangeiras – “um arrepio, a caminho definitivo para os Estados Unidos e nem a língua adivinhava!” (RUFFATO, 2013, p. 103).

Acuado entre todos esses receios e imbuído de uma cultura pouco patriótica, que referenda discursos depreciativos do próprio povo quanto ao seu país de origem – algo que historicamente e mesmo contemporaneamente muito tem contribuído para a legitimação da prevalência de interesses econômicos estrangeiros em nossa política e economia –, a fala final de auto-encorajamento do personagem procura suplantar as dificuldades que a condição de estrangeiro lhe trará com a reafirmação desses discursos depreciativos. Assim, ele procura se convencer, com um discurso recheado com todo tipo de preconceito, de que a face hostil da hospitalidade que lhe aguarda no país estrangeiro não poderia ser pior que a condição inerente de ser nativo no Brasil: “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, 2013, p. 104). Mesmo saindo de uma situação subalterna para outra, para ocupar postos de trabalho braçal, que não interessem ou que sejam considerados degradantes pelos nativos estadunidenses, a

⁵¹ O desígnio “bárbaro”, como nos lembra Kristeva (1994, p. 56-57), vem de “onomatopeias imitativas: *bla-bla, bara-bara*”, análogas ao nosso contemporâneo “blá-blá-blá” em português, que expressam uma fala incompreensível ou que não merece atenção. Para os gregos, que criaram o termo, representava qualquer estrangeiro de fala incompreensível, a condição de estrangeiridade explicitada na fala estranha. Só mais tarde o termo incorporou a pressuposição de violência, após as “invasões bárbaras” que contribuíram com o fim do Império Romano. De todo modo, a tendência depreciativa e hierárquica quanto ao estrangeiro prevalece no

provável segregação no país de destino é bem recebida pelo imigrante, tratada como ônus comum para uma ascensão econômica esperada. Para o país de origem, maldito, porém não esquecido, guarda-se a expectativa de um regresso ressignificado, referendado pela cultura estrangeira “adquirida”, sempre considerada superior, e, principalmente, pelo dinheiro estrangeiro acumulado, condição básica para a inserção na cidadania por meio do consumo – “Agora, em dólar, as pessoas respeitam ele.” (RUFFATO, 2013, p. 103). No capítulo 63 temos outra breve menção à família de um dos personagens, Rodolfo, ex-esposa e filha, que “moram nos Estados Unidos” (RUFFATO, 2013, p. 113), como mais um índice da regularidade desse fluxo de autoexílio de brasileiros em terras da América do Norte.

O discurso depreciativo quanto ao Brasil, comum em conversas informais, nos meios de comunicação ou na nossa melhor e pior ficção, aparece novamente no livro no capítulo 40, quando um português radicado no Brasil diz a um casal em viagem pela Europa:

: Não sei como ainda conseguem morar no Brasil. Não que possa reclamar do país, entendam-me bem, longe de mim!, mas foi-se o tempo em que se podia honestamente ganhar dinheiro lá... Eu me fiz acordando de madrugada e dormindo tarde da noite, porque nunca confiei em empregados... Era proprietário de uma pequena padaria: acreditam?, até um patrício que tentei ajudar me roubava!, o desgraçado! (RUFFATO, 2013, p. 73).

Na fala do personagem percebe-se essa avaliação negativa predeterminada já na primeira frase, seguida de uma moderação, possivelmente com o intuito de não ofender os convivas. É um indício da identificação positiva com o país que persiste e se manifesta muito comumente em eventos esportivos ou solenidades, mas que não se impõe predominantemente sobre a negativa. Subjaz, ainda, à desconfiança demonstrada com os empregados, uma desconfiança generalizada com os brasileiros, a despeito da ironia de ter sido um “patrício” citado como quem o roubava. O personagem, em seguida, cumprida em terras brasileiras a trajetória de estrangeiro para quem o trabalho duro é condição necessária, regressa a sua terra, para ele idealizada e sempre figurando como expectativa de retorno. É uma relação com a pátria de origem diferente daquela revelada pelo discurso de vontade de fuga apresentado pelo brasileiro que emigra para os Estados Unidos, de certo modo repetido pelo português como sugestão aos brasileiros no início do trecho há pouco transcrito. Se, por um lado, culturalmente, constrói-se dentro do próprio Brasil um discurso da inexorabilidade de seus problemas crônicos, como justificativa para os que emigram e uma espécie de salvo-conduto

termo, seja em sua ridicularização pelo modo diverso de se expressar verbalmente ou pelo temor de seu potencial bélico.

para os que para cá vêm explorar nossos recursos naturais e nossa força de trabalho, por outro, o personagem português recebe o incentivo do governo português para regressar à terra de seus ancestrais, referendando o sentimento de pertencimento e valorização da origem.

: andei a comprar umas casinhas cá na aldeia... o governo português paga uns juros melhores para nós, imigrantes... de tal maneira que ao cabo de mais dois ou três anos mudo-me de vez... deixo lá com vocês, que são jovens, aquela bagunça dos diabos!) (RUFFATO, 2013, p. 73).

O português, no romance, encarna “o estrangeiro que chora eternamente o seu país perdido” (KRISTEVA, 1994, p. 17), associando, como observa Kristeva, o espaço geográfico a um tempo de sua vida, o vigor da juventude, que foi perdido irremediavelmente: “Enamorado melancólico de um espaço perdido, na verdade, ele não se consola é por ter abandonado uma época de sua vida. O paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada.” (KRISTEVA, 1994, p. 17). Trata-se de postura semelhante à do vigia noturno vindo do interior, que ouve música caipira para se lembrar de sua terra. É interessante notar, nessa comparação, que, se, por um lado, a identidade brasileira é construída sobre uma identificação frágil por parte de seus compatriotas, há identidades regionais, infranacionais, fortes, como no caso dos nordestinos analisados anteriormente, do interiorano, dos mineiros, gaúchos, pernambucanos, e, naturalmente, dos paulistanos, como “Paulo Sérgio Módena”, personagem do capítulo 63, que se apresenta como “paulitano do Brás”. Aparece aí o mesmo senso de pertencimento que o personagem José Carlos deixa entrever ao almejar o reconhecimento de seus conterrâneos após partir para a América do Norte, enquanto pragueja contra o país que abarca sua terra natal.

É importante sublinhar, porém, que, apesar da diferença de autoestima quanto ao próprio pertencimento nos discursos apresentados, a condição de trabalhador subalterno, que migra por questões econômicas, permanece. A eleição preferencial dos pobres, trabalhadores e marginalizados pelo olhar de Luiz Ruffato se manifesta em ambas as situações, a do pequeno comerciante português que vem ao Brasil e a do trabalhador sem qualificações que vai aos Estados Unidos. Também fica patente a característica periférica dos espaços percorridos. O casal, na Europa para visitar os passos de alguns de seus antepassados, vai perceber no discurso de companheiros eventuais de viagem que seus ascendentes europeus estiveram longe de desfrutar do requinte turístico do velho mundo, ocupando, também lá, espaços e funções subvalorizados, discriminados.

: Mira! Belo Lugar! E vão para onde agora?
 : Gênova.
 : Gênova? Mas... Vocês têm parentes lá? Algum interesse especial?
 : Não... É que... foi lá que meu avô tomou um navio pra Santos... pro Brasil...
 : Ora, pelo amor de Deus! Então... Então vão a Gênova! Não, eu não vou deixar um casal tão simpático, um neto de um vêneto!, ir a Gênova...
 : Mas... por quê?
 : Por quê? Ora, porquê! Gênova é uma cidade feia, horrível, não tem nada lá pra se ver... Além do quê, os lígures... os lígures são todos ladrões... todos ladrões!
 [...]
 : Só tem um lugar na Itália pior que Gênova...
 E olhando a paisagem que borrava a janela, disse:
 : Nápoles.)” (RUFFATO, 2013, p. 72).

Ainda no mesmo capítulo, a descrição dos avós, nativos do continente europeu, referenda a ideia de uma linhagem subalterna:

)O avô materno, um bigodudo trasmontano, cabelos de azeviche amansados a Glostora, mãos lixentas enormes, um desengonço só, que desabava em lágrimas ao ouvir Amália Rodrigues, puxava carroça de casa em casa em Cangaíba, quando em Cangaíba o vento fazia curva, comprando antiquarias, vidro, ferro, chumbo, cobre, papel, móveis, tudo que não valesse mais nada. Ganhava a vida assim. A avó, bugra de não falar língua de gente, de se esconder debaixo da cama, ninguém sabia onde a haviam laçado. A mãe de Henrique nasceu desse desencontro. (RUFFATO, 2013, p. 73).

Numa espécie de ironia à linhagem nobre de “sangue azul” da Europa pré-capitalista, os personagens – e, de certo modo, o autor em toda a sua obra – perseguem e reafirmam a hereditariedade da subalternidade, cultivando certo orgulho de pertencimento⁵². Atravessando continentes como “descartes”, excessos de um sistema que estimula o excesso para gerar distinção na escassez, os imigrantes carregam o estigma do trabalho e a expectativa de encontrar num tempo diverso do seu, passado ou futuro, algo que dê sentido ou, pelo menos, que justifique a sua condição. Entre as incertezas voláteis de tal condição, porém, revelam-se sólidas marcas identitárias, incompletas, todavia, que conflitam na metrópole com inúmeras outras, esfacelando-se, somando-se, reconfigurando-se, negociando seu espaço de pequeno mosaico individual de caracteres identitários no mosaico maior, de culturas, espaços, discursos e, claro, indivíduos.

⁵² Um outro trabalho de Ruffato que apresenta de forma irônica por meio do humor a visão idealizada do continente europeu, refletindo sobre a condição de subalternidade inerente ao sistema político e econômico do mundo ocidental, que, portanto, não se restringe apenas a um espaço geográfico considerado subdesenvolvido – o Brasil e, mais especificamente, o interior do país – é *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), no qual um imigrante do interior de Minas Gerais vai a Portugal em busca de discursos de grandiosidade e inclusão na cidadania, mas acaba circunscrito em espaços de trabalho e sujeição análogos aos vivenciados em sua terra natal.

2.2.3 *Um índio descera*

Em toda essa reflexão acerca do pertencimento identitário e da aporia da hospitalidade, uma condição exacerba todos os paradoxos e é capaz de deslocar ainda mais nossos olhares habituados a dicotomias e maniqueísmos: a do indígena na metrópole de seu país. Uma vez que a ocupação colonial das Américas se baseou fundamentalmente no genocídio dos povos autóctones, a representatividade desses povos ainda existente, notadamente no Brasil, reflete uma minoria que precisa enfrentar as ásperas exigências reservadas ao estrangeiro para sua integração na comunidade local. Vilém Flusser observa que, na formação da identidade cultural brasileira, a participação dos indígenas foi e é sistematicamente negada, diferentemente de outros países da América Latina, figurando as suas culturas apenas como “uma aparição de fundo, mítica e enaltecida, por um lado, e, por outro, brutalmente violentada” (FLUSSER, 2010, p. 228). Para o filósofo, o espaço geográfico do país, portanto, foi ocupado como uma espécie de “terra de ninguém” – “Não se tratava de uma colônia africana, asiática ou andina, em que os colonizadores dominavam os nativos, mas sim de alguma coisa como os Estados Unidos, um país vazio, de onde foram expulsos os nativos.” (FLUSSER, 2010, p. 229) –, na qual os grupos estrangeiros vieram a constituir, sob suas próprias bases, as premissas para um projeto de identidade local.

São os indígenas, entretanto, os povos originários desse espaço geográfico e não aqueles outros que majoritariamente o tem ocupado nos últimos séculos, os de ascendência europeia. Um indígena brasileiro numa grande cidade, como a São Paulo de *Eles eram muitos cavalos*, é tido como um estrangeiro sem nunca, porém, ter migrado. Os polos de hóspede e hospedeiro, portanto, não são condições estanques inexoravelmente ligadas à origem geográfica e cultural, mas componentes das identidades culturais, socialmente e historicamente construídas. O personagem central do capítulo 14 do romance de Luiz Ruffato – *Um índio* – nos coloca diante dessa aporia exponencial da hospitalidade. De início, a aparição do índio na periferia da cidade é tão inesperada e apoteótica quanto a profetizada na música homônima de Caetano Veloso (cf. VELOSO, 1977, faixa 5), mas não repleta do messianismo redentor expresso pelo compositor baiano, coincidindo com a canção especialmente no que se refere ao espanto ante o surgimento de uma alteridade tão radical.

[...] o que toda gente sabe é que um final de tarde o bugre apareceu no boteco, encostou a pança careca no balcão de fórmica vermelha ensebado, pediu uma cachaça na língua enrolada lá dele, alguém viu graça, bancou o prejuízo, e o selvagem, noite adentro, tornando-se alegre, foi para o meio do

asfalto dançar, e os sem-juízo cercaram ele numa roda batendo palmas, o bicho entusiasmou, arrancou a roupa sob aplausos do povaréu, e ficou balangando os negócios, crianças e mulheres passando, e juntou vagabundo e trabalhador, a arruaça contagiou aquele canto do bairro, uma esbórnia. (RUFFATO, 2013, p. 29-30).

A recepção ao índio mostra bem o duplo caráter da hospitalidade. O ato de oferecer-lhe bebida mostra disposição para o acolhimento, ao qual é inerente a ideia de “prejuízo”, no caso, financeiro. Também não se pode esquecer o dado histórico de que a bebida alcoólica foi e continua sendo elemento utilizado pelos brancos para submissão dos índios. A acolhida já se dá envolta na queixa pelo dispêndio. Além disso, a estranheza completa ante aquela “aparição” fica patente na designação “bicho” para se referir ao índio e no choque cultural provocado pela naturalidade com que ele lida com a nudez pública. Esta, por sua vez, grande tabu das sociedades ditas civilizadas, é o motivo principal para que a polícia seja chamada ao local.

Até que alguém, sempre um desmancha-prazeres, convocou a polícia. Veio a Rota, sirene esgoelando, pneus solfejando, os peemes desembarcaram distribuindo sarrafo sem piedade nem dó, e o povinho ralo, sebo nas canelas, sumiu num trovoar, os deixa-disso quisemos explicar, aquilo era índio, índio mesmo, de verdade, portanto os troços de fora, mas os cassetetes nem a, miaram no lombo da negada, e o peri lá, sozinho, pelado, bêbado, débil. Agarrado, algemado, arremessado, mofou no fundo de uma cela.

A expressão “aquilo era índio” dessubjetiva completamente o indígena, consegue superar como depreciativo o termo “bicho” usado logo antes, complementando a ideia de total ausência de identificação com esse “outro” extremo. Essa espécie de hostilidade quase automática quanto a uma alteridade estrangeira, revelada em todos os trechos que descrevem de algum modo o índio no decorrer do capítulo, se expressa com depreciativos gratuitos e com ar de espontaneidade, que procuram estigmatizar esse sujeito outro como sendo dotado de suposta inferioridade intelectual. Ao mesmo tempo, reafirmando as contradições intrínsecas a esse tipo de choque identitário, esses termos tentam evocar a simpatia do leitor para com o personagem, seja por alguma espécie de humor ou por uma caridade hierarquizada, devotada aos “mais fracos”, tal como apregoado por algumas religiões, notadamente o catolicismo. Isso se manifesta em termos como “idiota” e “débil”, que procuram, paradoxalmente, evocar o leitor ao deboche e à xenofilia. A tentativa de um grupo de pessoas, entre as quais o narrador se inclui, os “deixa-disso”, de justificar o ato para os policiais, conclamando o direito à diferença cultural que autorizaria a nudez do índio – “índio

mesmo, de verdade” – também mostra como as noções de convívio e segregação quanto à diversidade cultural se constroem numa relação de contraditória mutualidade no imaginário popular.

O trecho citado – que evoca expressamente José de Alencar (cf. ALENCAR, 1995) e lembra *rap* de Gabriel, O Pensador que também trata de implicações interculturais da aplicação da legislação estatal para o encarceramento de um indígena (cf. O PENSADOR, 1997, faixa 3) – serve como uma espécie de rito de iniciação para a entrada do indígena no cotidiano da metrópole. Principia com uma celebração mais à feição dos costumes aborígenes, uma vez que espontaneamente o personagem se envolve na roda festiva, partilhando a euforia de todos os presentes com desenvoltura e sem reservas, mas termina com a apresentação ao nativo do braço coercitivo da civilização. A hostilidade imperativa para “ajustamento” daquele que é recepcionado numa nova cultura se impõe na demonstração prática ao autóctone do princípio do “monopólio da violência” (cf. WEBER, 2016), que autoriza aos estados modernos o poder de polícia, de utilizar legalmente a violência física para garantia de uma ordem pré-estabelecida. Dá-se, a partir da prisão, o primeiro movimento de aculturação do índio, forçadamente “ensinado” sobre a ideia de pudor, contra o qual atentara inadvertidamente, e após o que ele deveria mudar seu modo de ser-vestir-se – “Depois, tempos, voltou, em-dentro duma camisa de seda sintética estampada, surrada, calça jeans ruça, chinelos-havaiana, o idêntico riso abobado.” (RUFFATO, 2013, p. 30).

É interessante notar, ainda, como a expressão “desmancha-prazeres”, atribuída a quem quer que tenha acionado inicialmente a polícia, revela novamente a dubiedade do narrador, ao mesmo tempo simpático ao índio e à continuidade de seu extravasamento alegre, e reprodutor de uma visão geral dos gestos do índio como ridículos, diversão barata para os transeuntes. Isso volta a aparecer na menção ao “riso abobado” com o qual ele reaparece depois de liberto, expressão na qual prevalece a ridicularização estereotipada e até mesmo o deboche quanto a uma pré-disposição pacífica, mas sem deixar de revelar certo assombro encantado que será mais bem construído no desenrolar da narrativa. De algum modo, a positividade do personagem demonstra que ele não compreende de todo a violência que lhe tentam infligir. Derrida diz que “o estrangeiro é, antes de tudo, estranho à língua do direito na qual está formulado o dever de hospitalidade, o direito ao asilo, seus limites, suas normas, sua polícia, etc.” (DERRIDA, 2003a, p. 15), o que gera essa dissonância entre a perspectiva do narrador e a do personagem indígena, algo que também repercutirá com certa comicidade na introdução do personagem aos moldes de trabalho do homem branco.

Ao índio, então, após recebidas as noções iniciais de ordem, hierarquia e submissão como balizas da nova cultura na qual busca se inserir, são apresentados imediatamente o valor simbólico do trabalho para a subsistência e, mais fundamentalmente, o valor do capital. Havíamos dito, consoante Julia Kristeva, que o imigrante é sempre aquele que trabalha, para quem o trabalho constitui um valor. No caso do índio, isso não se dá de antemão. Ele não chega ao novo espaço com a pré-disposição para o trabalho, uma vez que temos um tipo muito específico de imigrante, um imigrante que nunca emigrou. O índio não deixou sua cultura, forçosa ou voluntariamente, para buscar integração numa nova, mas foi despejado de todo um mundo. Não foi um indivíduo que se deslocou entre espaços geográficos, sociais e discursivos, mas toda a conformação do espaço e das relações ao seu redor é que foi inteiramente transformada à sua completa revelia, de certo modo similarmente à relação imposta pelo império romano aos “assimilados” das terras por ele controladas (cf. KRISTEVA, 1994, 93-96). O índio de Ruffato, por seu turno, já aculturado quanto à necessidade de vestimentas e recepcionado pela violência institucional que fundamenta a civilização, é então introduzido às leis do capitalismo por Seu Aprígio, dono do bar onde se dá a entrada em cena do personagem e que passa a ser a principal referência espacial para ele na enorme cidade.

Chegou, encostou a pança careca no balcão de fórmica vermelha ensebado do Seu Aprígio, ponto final da linha 6086 (Jardim Varginha-Santo Amaro), e disse, na língua enrolada lá dele, que queria comer. Seu Aprígio falou *Quer comer, tem que pagar*, e o índio ensolarou a cara idiota, desentendendo ou em fingimento, que dessa raça a gente não especula quando sinceridade, quando dissimulação. Seu Aprígio explicou, *Vai ganhar dinheiro!, Tutu! Money! Grana! Bufunfa! Ó!* e roçou o indicador no polegar da mão direita, os dentes perfeitos do imbecil às escâncaras. (RUFFATO, 2013, p. 29-30).

A explicação do comerciante, no entanto, se propõe numa língua tão misteriosa e “enrolada” para o indígena quanto o contrário, que o narrador faz questão de reiterar, quase como acusando o nativo de não dominar linguagem humana, não pertencendo, portanto, ao conjunto da humanidade. Os termos e gestos de Seu Aprígio demandam ainda mais conhecimento da cultura estranha ao índio, aprofundando o abismo comunicacional ao invés de estabelecer uma ponte intercultural que favoreça o entendimento. Num primeiro momento, com o intuito de ver-se livre daquela demanda incômoda, o dono do bar desiste da interlocução e cede um pedaço de linguíça ao outro. Este, porém, faminto, deseja mais e passa por uma espécie de treinamento para, na visão do comerciante, merecer o alimento pela força de seu trabalho.

[...] empunhando uma vassoura de piaçava, um rodo, um balde d'água salpicado de sabão em pó, uma lata de creolina, *Toma, vai lavar o banheiro primeiro*, e o bobo sim, *Depois, o piso... Essa imundície*, e o bobo sim, no entanto parado, os olhos meio-puxados bonachonamente arregalados. Seu Aprígio então franqueou a porta do mictório, a sufocante acidez do mijo, despejou o balde d'água salpicado de sabão em pó no chão, tomou a vassoura de piaçava, esfregou com força, *Viu?*, repassou-a ao aprendiz, *Vai, agora*, e o bobo sim, no entanto parado. Seu Aprígio pegou na mão dele, *Assim, ó*, repetiu, *Viu?*, e o bobo, desajeitado, *Isso, índio, isso! Agora, o rodo. Hum... bom... bom...* Na sujeira do salão manejava a vassoura de piaçava e o rodo com galhardia, *Isso, índio, isso!* (RUFFATO, 2013, p. 30).

Note-se que a reiteração do qualificativo “bobo” pelo narrador a cada concordância do índio com as proposições de Seu Aprígio, compreendidas ou não, mantém a ambivalência própria de todo o texto. No contexto, “bobo” expressa novo depreciativo quanto ao indígena, mas também uma crítica quanto ao abuso de sua ingenuidade por parte do comerciante. Solitário, estrangeiro numa cultura majoritária completamente diversa da sua, o índio não compreende bem os meios de conseguir sua subsistência, agarrando-se às trocas de sua mão de obra por alimento como única forma conhecida, ao que Seu Aprígio incentiva e tira proveito integral, até mesmo do sono do indígena à sua porta na calçada – “ensimesmo um cão-de-guarda” (RUFFATO, 2013, p. 31). Diariamente, o nativo tornado estrangeiro pelo processo histórico “lavava o banheiro, o piso do salão, os copos acumulados na pia, a calçada, a Brasília laranja do seu Aprígio” (RUFFATO, 2013, p. 31). Com o passar do tempo, a exploração do seu trabalho se estendeu por toda a vizinhança, onde ele “capinava quintal, pajeava criança, dava recado, carregava compra, batia lage” (RUFFATO, 2013, p. 31), sempre sobre a tênue linha que inclui o proveito abusivo por parte daqueles naturalmente mais adaptados às práticas capitalistas e o cultivo de afeto atribuído pelo índio à oferta de alimento e ao convívio em comunidade.

A predisposição à ação do índio, sua renúncia a insistir nas tentativas de comunicação, nos veda um conhecimento mais aprofundado de sua visão de mundo. Lembra o que propõe Kristeva acerca da propensão para a ação dos estrangeiros, ante a permanente dificuldade de comunicar-se na língua do outro:

Encurralado nesse mutismo poliforme, o estrangeiro talvez tente, em vez de dizer, fazer: fazer faxina, jogar tênis, futebol, velejar, costurar, cavalgar, correr, fazer filhos... sei lá mais o quê. Mas isso continua sendo um desperdício, um desgaste, além de propagar ainda mais o silêncio. (KRISTEVA, 1994, p.23).

Kristeva, em seu cuidadoso estudo sobre a condição do estrangeiro, pode ser lembrada também para elucidar melhor o caráter afetivo dessa aporia que a hospitalidade oferecida ao índio configura. Tal caráter é fundado nos dois momentos de chegada do personagem à comunidade, na festa improvisada, que lhe rende o encarceramento, e, depois, na fartura de alimentos que ele consome glotonamente – “tudo sobra da estufa” (RUFFATO, 2013, p. 31), diga-se – depois de fazer os primeiros trabalhos para Seu Aprígio. Simbolicamente, o índio é recepcionado com pompas de grande celebração, se considerarmos sua situação de carência geral.

O encontro em geral começa com uma festa do paladar: pão, sal e vinho. Uma refeição, uma comunhão nutritiva. Um confessa-se bebê faminto, o outro acolhe essa criança ávida: num instante, eles se fundem no rito da hospitalidade. [...] O nutritivo banquete é inicialmente um pouco animal, elevando-se nos vapores dos sonhos e das ideias. Os celebradores da hospitalidade, por algum tempo, também se aliam espiritualmente. Milagre da carne e do pensamento, o banquete da hospitalidade é a utopia dos estrangeiros: cosmopolitismo de um momento, fraternidade dos convivas que acalmam e esquecem as suas diferenças, o banquete está fora do tempo. Ele se imagina eterno na embriaguez daqueles que, entretanto, não ignoram a sua fragilidade provisória. (KRISTEVA, 1994, p. 19).

Tal efemeridade do encontro, todavia, parece ser combatida ou ignorada pelo indígena, que permanece afetuoso e dedicado aos que o acolhem, independentemente dos interesses relacionados à sua presteza que, por serem de natureza tão diversa, talvez sejam mesmo desconhecidos para ele. Desse modo, para a voz que narra, representativa da visão paulistana acerca da inserção do inesperado “convidado”, essa alteridade se mantém de igual modo misteriosa, motivo de apostas desinteressadas quanto a sua origem e especulações pouco empenhadas acerca de seu paradeiro, quando não ali sob a vista e o controle da vizinhança. Sobre esse ensimesmamento ao qual o estrangeiro se vê impelido, ante a incomunicabilidade e as incompreensões mútuas das diferenças, Kristeva também diz que:

Entre as duas fronteiras patéticas da coragem e da humilhação contra as quais o choque com os outros o arremessa, o estrangeiro persiste, fixado em si mesmo, seguro desse estabelecimento secreto, de sua sabedoria neutra, do prazer embotado por uma solidão fora de controle. (KRISTEVA, 1994, p. 16).

Ao fim da narrativa, porém, em mais uma bela representação das ambivalências e aporias que regem as leis da hospitalidade, o índio expressa seu entendimento da relação com Seu Aprígio, representante de referência da nova cultura para o autóctone, como

primordialmente afetivo. Depois do entusiasmo catártico da festa e do banquete de boas vindas, a exploração como marca da cultura capitalista não é decodificada pela cultura indígena, plena de apego e mutualidade afetiva. Numa espécie de Síndrome de Estocolmo que nem sequer tomou conhecimento da fase da intimidação e subjugação, o índio se expressa, sem dizer uma única palavra – o que, por sua vez, provavelmente resultaria inútil –, perdendo sua inabalável alegria e disposição ao ser comunicado da morte do comerciante, consumido por um câncer.

Ontem, quando avisado que seu Aprígio tinha passado desta, murcho e sozinho desfiou as ruas pobres do Jardim Varginha, garrafa de cachaça debaixo do sovaco. Houve quem tenha visto seus passos cambaleantes empurrarem-no ao encontro da noite áspera, mas só a manhã surpreendeu o índio esticado sob a marquise de uma loja de material-de-construção na avenida Santo Amaro, abraçado a um casco branco vazio, a tudo alheio, a tudo. (RUFFATO, 2013, p. 31-32).

No capítulo, que pode ser lido autonomamente ou enquanto peça integrante de um mosaico maior – o romance –, temos o índio como um ponto de vista radicalmente externo ao conjunto de discursos que compõem a multifacetada metrópole, mas que, simultaneamente, representa uma ligação primordial com a terra. De um modo ainda mais radical que os nordestinos, como analisado anteriormente aqui, o índio é estrangeiro em sua própria terra, esta, tomada por estrangeiros que a fizeram outra. Nessa dinâmica, as categorias pretensamente rígidas do “aqui” e do “alhores” se confundem, bem como as do “eu/nós” e do “outro”. Ao fim, não espacialmente, nem economicamente ou politicamente, tampouco discursivamente, mas afetivamente, única instância talvez capaz de superar a hostilidade intrínseca a todas as formas de hospitalidade conhecidas, o acolhimento ao estrangeiro se efetua sem reservas. Não o paulistano proprietário, em seu conforto capital, acolhe o aborígene inculto e desprotegido ante as leis da dita civilização – o “bebê faminto” a que alude Kristeva –, mas o autóctone estranho, habitante primevo, de origem desconhecida porque vem de fora do tempo e do espaço comuns da rotina urbana, é quem oferece acolhida. Sentimentalmente, o índio acolhe Seu Aprígio. Tal movimento cambiante lembra a proposta derridiana de acolhimento radical, que subverte os valores de hierarquia e dominação, chegando à não mais identificação entre acolhedor e acolhido, numa mutualidade solidária que a hospitalidade tradicional jamais alcançaria.

[...] *como se* o estrangeiro, então, pudesse salvar o senhor e libertar o poder de seu hóspede; é como se o senhor estivesse, enquanto senhor, prisioneiro

de seu lugar e de seu poder, de sua ipseidade, de sua subjetividade (sua subjetividade é refém). É mesmo o senhor, o convidador, o hospedeiro convidador que se torna refém – que sempre o terá sido, na verdade. E o hóspede, o refém convidado (*guest*), torna-se convidador do convidador, o senhor do hospedeiro (*host*). O hospedeiro torna-se hóspede do hóspede. O hóspede (*guest*) torna-se hospedeiro (*host*) do hospedeiro (*host*). (DERRIDA, 2003a, p. 109).

2.3 Considerações finais: *precisaríamos reinventar uma civilização*

Para a leitura de *Eles eram muitos cavalos* – parte de seus capítulos, pelo menos – com enfoque na negociação identitária que envolve a presença de inúmeros estrangeiros no mosaico social paulistano representado no mosaico literário do romance, precisamos distender um pouco a conceituação de estrangeiro e imigrante, mas não demais. De um modo geral, partindo das reflexões interdisciplinares escolhidas como apoio para a análise da obra, poderíamos considerar como “estrangeiro” qualquer “outro” da cultura hegemônica, qualquer alteridade marcada sob signo de distinção; e, como “imigrante”, qualquer um que se movesse espacial ou mesmo discursivamente na direção dessa cultura hegemônica, com algum interesse ou necessidade de convívio que gerasse interdependência e/ou atrito. Isso, porém, estenderia demasiadamente a análise e talvez fosse um caminho para pensar toda e qualquer relação humana, no romance e fora dele, o que tiraria nossa capacidade de focar para perceber especificidades.

Por outro lado, as obras de referência escolhidas que tratam diretamente da questão dos estrangeiros se debruçam sobre movimentos migratórios entre nacionalidades distintas, com línguas diferentes, religiões, histórias, costumes muito distantes. Aqui, escolhemos alargar conceitualmente um pouco essa abrangência, reduzindo o espaço geográfico de sua atuação para o espaço infranacional. Nosso recorte dentro da obra abarcou, portanto, toda personagem com origem exterior à capital paulista, que nela figurasse entre os fragmentos “recolhidos” e montados por Luiz Ruffato no que seria o dia nove de maio de dois mil. Comentamos diretamente, aqui, vinte dos setenta capítulos do romance-mosaico, aqueles que tinham menção explícita ao movimento migratório interno ou externo. Entretanto, por ser São Paulo uma cidade essencialmente construída pela imigração, é possível depreender, de outras histórias e trechos, vínculos com espaços exteriores às fronteiras da cidade e impulsos de saída ou retorno. As questões ora desenvolvidas, portanto, servem à leitura pontual das micronarrativas, como fizemos, mas também apontam sentidos para uma leitura global da obra.

Nesta leitura, a relação entre todo e parte, entre vista parcial e vista coletiva – que jamais chega a ser total –, configura-se como um jogo intercambiável que reverbera a estrutura da narrativa para prospecções interpretativas sobre a sociedade na qual a obra se insere e sobre a qual trata. Desse modo, retomando o título deste capítulo, extraído do fragmento 16 do romance, conforme já explicado, podemos tentar reconstituir o sentido da frase interrompida, ou expandi-la deliberadamente, a fim de ler uma síntese das aporias que envolvem a questão do estrangeiro aqui debatidas. Desse minúsculo fragmento (o trecho tomado por título), que compõe outro pequeno fragmento (a frase inconclusa) de um fragmento um pouco maior (o capítulo 16), que costura uma série de retalhos de discursos fragmentados para tomar corpo como parte da construção mais ampla (o romance), somos levados pela incompletude à curiosidade pela reconstrução do que se perdeu e, simultaneamente, ao convite para escrevermos nós mesmos uma emenda como bem nos aprouver. Acompanhando a lógica discursiva dos dois trechos marcados em itálico, o óbvio seria completar a frase com o verbo “faz”, indicando que, na visão da voz narrativa ali representada, os imigrantes teriam descaso pela cidade. De nossa parte, no entanto, parece mais interessante acrescentar ainda uma partícula reflexiva – “para eles tanto faz-se” –, aproveitando a potência adverbial de “tanto” para indicar quão importante é a experiência do estrangeiro na cidade, para o seu mal e bem, sempre reconhecendo a aporia da hospitalidade que não opõe esses dois polos, mas os imbrica. A cidade, para eles, faz-se espaço de tanto sofrimento, tanta paixão, tanta expectativa, tanto ódio, tanta oportunidade, tanta saudade, tanta novidade, tanto apego, tanta exclusão, tanto trabalho, tanta fome, tanta alegria, tanta solidão, tanta troca, tantos tantos quanto se possa querer alongar uma enumeração.

O movimento de acolher/buscar acolhimento em terras estrangeiras se revela sempre hostil e solidário, como lembra Derrida, por nos confrontar com um outro que revela muito de nós mesmos, tal como desenvolvido por Kristeva e também formulado por Freud. O estrangeiro, comumente descartado como produto inservível de um sistema que equipara pessoas a qualquer outro insumo, consoante Bauman, se vê duplamente emudecido, por barreiras linguísticas e por assumir a condição de subalterno, tal como define Spivak. O espaço da cidade em que o estrangeiro busca abrigo, portanto, pretendo garantidor da cidadania, na visão de Milton Santos, na medida em que substitui a comunhão entre humanos por estratificações hierarquizadas a partir do poder de consumo, como bem caracteriza Canclini, dá ensejo para a emergência de identidades predatórias, aquelas definidas por Appadurai como grupos majoritários que se sentem ameaçados por minorias e se mobilizam para sua eliminação.

A despeito de toda xenofobia e segregação, porém, é questão de subsistência para o estrangeiro se estabelecer, renegociar sua identidade com as da cultura que o recebe e, conseqüentemente, interferir sobre essa cultura. Numa cidade multicultural como São Paulo, a construção identitária forja, por vezes, “não-identidades” – é tomada aqui, por analogia, a conceituação de “não-lugares” de Marc Augé (cf. AUGÉ, 1994) –, ou identidades provisórias e desinvestidas de afeto e apego suficientes para se imporem contra essa cultura hegemônica sem rosto da capital. É preciso integrar, fazer-se pertencer, mesmo que nutrindo um secreto ódio (cf. KRISTEVA, 1994, p. 20-21; e BAUMAN, 2005, p. 54) em reciprocidade aos que só o aceitam por conveniência, negando sempre que possível o acesso a uma série de direitos, propalados como direitos do homem, mas restritos aos “privilegiados” pela cidadania (cf. KRISTEVA, 1994, p. 102-106). A exclusividade desses direitos, especialmente num contexto em que se imiscuem cidadania e consumo, faz Julia Kristeva questionar se um estrangeiro deixa de ser homem, na medida em que lhe são negados certos direitos reservados aos cidadãos (cf. KRISTEVA, 1994, p. 103), remontando à emblemática questão levantada por Primo Levi (cf. LEVI, 1988) ao tratar da dessubjetivação conferida aos judeus durante o processo antissemita que resultou na Shoah durante a Segunda Guerra. Com tal procedimento, Kristeva evoca uma situação limite também marcada com signo negativo de estrangeiridade: os chamados “muçulmanos” de Auschwitz – termo de origem imprecisa (cf. AGAMBEN, 2008, p. 52) para esse contexto e não referente a árabes ou seguidores do islã, mas designativo dos internos dos campos de concentração que, acometidos de severa debilidade física e psicológica, figuravam como “mortos vivos” ou “não-sujeitos” – que existiam tão somente na conformidade de seus frágeis corpos e sem qualquer expressão de pensamento, desejo, senso. Nesse exemplo, temos que mesmo numa organização coletiva deplorável e humilhante, a pecha de exclusão é atribuída com a distinção do estrangeiro. Retomando estereótipos difundidos na Europa acerca da suposta submissão resignada dos muçulmanos e aproveitando-se de históricos conflitos entre povos judeus e muçulmanos, a aplicação desse termo intenta majorar a humilhação infligida aos judeus dos campos de concentração, destituindo-os de sua identidade cultural e substituindo-a por outra em muito a ela avessa. Esse estado quase final da condição humana é o que suscita a pergunta de Levi – *É isto um homem?* – que é retomada por Kristeva em analogia não equivalente ou hierarquizável para pensar a condição dos estrangeiros.

Identificadas todas essas questões, para além do espaço ficcional que o romance constitui e aproveitando o ensejo das provocações que a arte engajada sempre nos lega para ser/pensar no mundo, parece-nos irrecusável concordar com Milton Santos, que propõe a ação

para o justo alargamento do direito à cidadania de fato a partir do contexto que se tem, não de nostalgias ou prospecções improváveis.

É no território, tal como ele atualmente é, que a cidadania se dá tal como ela é hoje, isto é, incompleta. Mudanças no uso e na gestão do território se impõem, se queremos criar um novo tipo de cidadania, uma cidadania que se nos ofereça como respeito à cultura e como busca da liberdade. (SANTOS, 2007, p. 18).

É mesmo nessa cidade multiplamente cindida, portanto, cravejada de desavenças e hierarquias advindas de múltiplos tempos e lugares, onde precisamos construir noções de semelhança e simpatia. O caminho sugerido por Vilém Flusser parece o mais promissor. Para ele, resta ser “internacionalista” (FLUSSER, 2010, p. 23), despregar-se de uma raiz nacional, construir um futuro apátrida (cf. FLUSSER, 2010, p. 221), na medida em que a marca distintiva dos estados nacionais legou à história muito mais conflitos do que solidariedade comunitária, com populações inteiras exploradas no interior de seus territórios e guerras abomináveis além das fronteiras. O autor chega a propor uma inversão nas noções mais comumente aceitas de “pátria” e “habitação”, com relação à pretensa permanência no tempo, de modo que o que se entende como pátria pode ser modificado, substituído, superado, mas a necessidade comum de habitação e, por consequência, de co-habitação entre os homens é inelutável.

Em geral, considera-se pátria como um ponto de referência relativamente permanente e a habitação, como um ponto de referência mutável, apto a ser migrado. O oposto disso é correto: pode-se mudar de pátria ou então simplesmente não tê-la, mas é sempre preciso morar, não importa onde. (FLUSSER, 2010, p. 233).

Assim, vamos concordar novamente com a voz presente no capítulo 16 – discordando frontalmente do discurso preponderante que ela veicula –, para crer que “*precisaríamos reinventar uma civilização*” (RUFFATO, 2013, p. 34). Subverter, nesta leitura, a perspectiva da voz narrativa, deslocando-a de seu contexto e remontando-a em um novo, é procedimento autorizado pela forma do mosaico elaborada por Ruffato, do que nos valeremos. O trecho, que parte de um discurso disfórico quanto à configuração multifacetada do centro da cidade, soa ambigualmente inalcançável e desafiador. Por um lado, utópico ou desculpa para a inação por sua intangibilidade, mas, por outro lado, revelador do caráter de “construto” dos modelos civilizatórios e, portanto, modificável, re-inventável por terem sido, um dia, inventados os princípios que nos trouxeram ao modo como estamos hoje. É possível,

assim, intervir para levar a cabo aquilo que Bauman define como “a tarefa de tornar humana a comunidade dos homens” (BAUMAN, 2009, p. 89). Esforçarmo-nos para nos reconhecermos mais comuns na eterna efemeridade deste planeta é necessidade premente.

*A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.*

(Carlos Drummond de ANDRADE, 2002, p. 117-118)

Nada há de mais importante que uma tal soberania que é recusa, e do que essa recusa que, por uma mudança de sinal, é também a afirmação mais pródiga, o dom, o criador, o que distribui sem reservas e sem justificação, o injustificado a partir do qual a justiça pode ser fundada. (BLANCHOT, 2011, p. 234)

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. (BARTHES, 2004, p. 63)

CAPÍTULO 3

Mãos à *lama-mãe*

Meter a mão, impregnar-se, olhar curiosamente um algo que apalpar e devolvê-lo ao caos. Talvez seja esta uma proposição objetivamente viável como metodologia a nós imposta por Nuno Ramos para a leitura de seus textos. Em *Ó* encontramos tanta matéria de tantas distintas naturezas que é praticamente impossível, e até indesejável, qualquer tentativa de enfeixar o texto sob uma análise linear, medida, inteiramente lógica, definitiva. Especialmente a palavra “definitiva” é descabida como intento crítico a qualquer um que se aproxime de seus escritos. Metodologias acadêmicas mais tradicionais podem oferecer bons recursos para sua leitura ou mesmo perspectivas contemporâneas enraizadas em certa linearidade hierárquica que pressupõe a militância por causas identitárias ou a atuação social em questões prementes de nosso tempo – como será buscado em capítulo posterior desta mesma tese –, mas não encontrarão a mínima subsistência caso padeçam daquela vontade de verdade que tenta impor uma única perspectiva sobre todas as demais. Qualquer leitura de Nuno Ramos jamais será definitiva. O texto – caótico, pulsante, rizomático – engole a ideia de “estado da arte” e cospe em cada atrevimento interpretativo a sua respectiva validade ou descabimento, sem, contudo, faltar-se de oferecer cada vez mais alimento à curiosidade. Entre as linhas, *hiperlinks*, camadas, texturas, haverá sempre a poeira não percebida ou o rescaldo do próprio exercício crítico de outrem para ser apreciado. Isso quando não o óbvio saltando em nossa cara sem que o tivéssemos percebido antes, distraídos por alguma coisa decerto também interessantíssima em diverso ponto, parágrafo, dimensão, alusão do texto.

Em seus ensaios ficcionais, gênero também provisório, não definitivo, matéria de elucubração curiosa, Nuno Ramos nos deixa por seus percursos narrativo-especulativos diversas migalhas que, se não nos levam em segurança de volta para casa, podem nos ajudar a traçar algum caminho próprio de leitura. Caminho apropriado, talvez seja melhor dizer, não como percurso adequado, seguro, correto, mas como espaço que não está dado de forma evidente e do qual precisamos nos apropriar, tomar para nós para construirmos, aos nacos, um chão em que se possa colocar ao menos um pé. Dentre esses despojos que catamos como se banquetes – que em verdade são –, percebemos os vestígios da formação acadêmica do autor no curso de filosofia da USP, ainda antes de sua dedicação às artes; o olhar imagético e corpóreo, material, do artista plástico internacionalmente renomado; e o refinamento estético

do escritor que admite, inclusive, maior domínio técnico sobre a escrita do que sobre a pintura⁵³, o que pode proporcionar certa surpresa ante o fato de ser das artes plásticas o campo em que o artista, até então, teve maior reconhecimento. O domínio técnico da escrita, aliás, pode ser apontado como mais um importante fator na construção “hiperlinkada” que se desenvolve em *Ó*. O espontâneo manejo da forma leva a uma experiência de fruição que parece se descolar em certa medida do conteúdo, tanto para o autor, declaradamente⁵⁴, quanto para o leitor. O deleite de tecer com palavras, dobrá-las como o plástico, fundi-las como e com o metal, parece se bastar. Não que não haja o que dizer, mas tudo o que se diz surge quase como uma espécie de bônus para quem topa a brincadeira dos saltos de sentido dentro e fora dos textos. Este é, aliás, o meio de se ler *Ó*, de dentro, como personagem do conto em que um ensaio dispersivo é “ficcionalizado”.

Dessa escrita híbrida, portanto, fruto estranho⁵⁵ que se desloca entre diferentes domínios estéticos e retóricos, como é próprio de seu autor, podemos recolher temas, recorrências, imagens, vislumbres para a proposição de entendimentos. Ou seriam em- “entendimentos”?, no sentido de possuírem uma tendência, uma perspectiva tendenciosa, cuja validade possa ser questionada pela tenção, tensão ou função. De todo modo, que *isso* seja, nesta tese ou num sarau, uma maneira para que a leitura não se frustre em mudez permanente. Passado o *Ó* do impacto da primeira lida, vamos tentar dizer alguma coisa mais que isso. Uma vez que o que se “ficcionaliza” são ensaios, engendramentos de argumentação, podemos, entre os discursos inconclusos que desfiam teses sem ponta ou nó, recuperar resquícios residuais da leitura que nos permitam pensar sobre teses que se *linkam* entre diferentes textos. Como quem cata guimbas para acender ainda um último cigarro, de cada argumentação inconclusa, podemos pinçar diferentes premissas que entre si revelam alguma afinidade. Mesmo que não seja possível reconstruir a premissa que falta ou demonstrar sem equívoco a solução sub-reptícia que todo silogismo requer, vale o prazer de prolongar o trago de uma

⁵³ Essa afirmação foi feita em entrevista ao apresentador Antônio Abujamra em seu programa *Provocações*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TCdpZqmGPj0>>. Acesso em 11 jan. 2019.

⁵⁴ Em entrevista concedida a Ivan Marques para a revista *Cult*, por exemplo, Ramos diz que “escrever não é difícil. Esse é o grilo, aliás, porque não sei muitas vezes do que estou falando, para que estou escrevendo. Parece que o impulso retórico às vezes é maior do que aquilo que quero dizer.”. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-com-nuno-ramos/>>. Acesso em 11 jan. 2019.

⁵⁵ Tal característica inerente à obra de Nuno Ramos – o deslocamento de discursos e, principalmente, de domínios discursivos, de áreas do conhecimento – é o fundamento principal para a leitura proposta por Florencia Garramuño para obras da arte contemporânea em geral e da literatura brasileira contemporânea em especial como “frutos estranhos”:

“Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramento de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo

linha de raciocínios *sui generis*. Em nosso socorro, talvez seja também, quem sabe, mais um poeta que um teórico a nos oferecer instrumental de apoio nessa incursão à “lama-mãe” (cf. RAMOS, 2008, p. 139) de tais “escriptos”. Começemos por perder tempo com coisas inúteis.

3.1 O que não serve pra nada, o que não serve a ninguém, sem serventia, sem servidão

Na medida em que seguimos a vertigem dos saltos abruptos à qual nos conduz a sucessão dos *hiperlinks* de *Ó*, nossa cabeça, que gira, acumula sombras, vozes, fantasmas, que, não raro, montam um coro que reúne, numa emissão dissonante, trechos, temas, imagens recorrentes em diferentes momentos da obra. Um desses espíritos – René Descartes, quem sabe – insiste em colecionar as semelhanças de tais figuras ao ponto de nos fazer apontar as obsessões do escritor e artista plástico paulistano como aspectos de seu “estilo”. Por estarmos tratando de ficções que tomam o discurso argumentativo como base, mesmo não havendo uma tese convencional para cada um dos ensaios ficcionais ou para a reunião deles, surgem teses difusas, proposições da voz narrativo-especulativa, que emergem com alguma coerência entre o fragmento de uma história e a incompletude de uma avaliação. Por diferentes debates, análises e lembranças, topamos com núcleos especulativos – “centro, núcleo duro, pérola de ostra, nó de rizoma, ponto e ponte da fuga” (BARRENTO, 2010, p. 17) –, como, por exemplo, a reafirmação da dupla função, estético-lúdica e crítico-reflexiva, da arte como algo que não se curva à lógica utilitária da sociedade de consumo. E mais, o elogio, a admiração, o enlevo ao qual podem nos conduzir as coisas inúteis, as formas disformes, o tempo desperdiçado.

Essa visão nos faz lembrar rapidamente de uma perspectiva bastante difundida de poesia como algo que não tem serventia, e que, por conseguinte, não se dobra à servidão. Um manifesto de que a arte não se deve dobrar a intentos e interesses exteriores, o que, não raro, leva os menos sensíveis a atribuírem-lhe pouco valor – econômico, financeiro, social. Poesia, de certo, é algo que abunda nos ensaios ficcionais de *Ó*, para além da circunscrição ao poema enquanto gênero, como manifestação em altíssimo grau dos jogos de sedução próprios da linguagem – “A linguagem não é só meio de sedução, é o próprio lugar da sedução.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13). Os ensaios ficcionais de *Ó*, encarnando a vocação pelo desvio que as palavras têm – “O próprio das palavras é desviar-nos do caminho reto do sentido.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13) –, tensionam a arbitrariedade do código

desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se.” (GARRAMUÑO, 2014, p. 11-12).

linguístico e das convenções discursivas, explorando a inexistência de qualquer pretensa relação autoevidente entre as coisas no mundo e os signos que as nomeiam. Por conseguinte, tensionam também a suposta relação imediata entre o papel social para o qual as estruturas de um padrão discursivo são formuladas e a sua eficácia supostamente condicionada à aplicação subordinada a essa utilidade em contextos pré-determinados. Desse modo, a especulação de dicção filosófica, nos ensaios ficcionais, não se propõe mais a formular conceitos, a problematizar teorias e muito menos a responder questões existenciais. Pelos desvios que a poesia suscita, até o faz, sem, contudo, comprometer-se com prazos e metas, custo-benefício, exatidão e sucesso. O intento claramente é o jogo dos desvios e da pluralidade de sentidos.

Não um crítico, filósofo ou teórico, mas um poeta, Manoel de Barros, sem jamais dobrar-se ao intento de “ser útil”, acaba por formular com sua poesia uma interessante “teoria” poética sobre o valor do que não é útil. Em seu livro *Arranjos para assobio*, de 1980, o escritor mato-grossense define o poema como um “inutensílio” – “O poema é antes de tudo um inutilensílio.” (BARROS, 2010, p. 174) –, conceito poeticamente forjado para expressar o seu interesse pelas coisas chãs, mezinhas, de baixa representatividade na escala utilitária do capitalismo de consumo. Paralelamente, o “inutilensílio” engloba ainda a premência do paradoxo, a necessidade de formular um pensamento que não recue ante a aporia e que procure mesmo se expressar por meio dela, que busque estimular o pensamento a uma abrangência que supere a submissão ao proveito econômico. Essa perspectiva é de grande produtividade estética na obra de Manoel de Barros e contribui, por vezes, para que se lhe atribua certo hermetismo, algo com o que ele acaba por dialogar em seus versos, enquanto coloca em atividade o seu “fazedor de inutilensílios”:

“XV.

[...]

– Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?

– Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.

Eu escrevo com o corpo

Poesia não é para compreender mas para incorporar

Entender é parede: procure ser uma árvore.

[...]” (BARROS, 2010, p. 178)

“XII.

Os bens do poeta: um fazedor de inutilensílios, um travador de amanhecer, *uma teologia do traste*, uma folha de assobiar, um alicate cremoso, uma escória de brilhantes, *um parafuso de veludo* e um lado primaveril

[...]” (BARROS, 2010, p. 176).

No excerto XII do poema “Sabiá com trevas”, espécie de especulação acerca de um perfil autobiográfico do poeta e de seu fazer poético, é interessante a ambiguidade da palavra “bem”, como algo de que se tem a posse – um utensílio – mas também o oposto disso, bem representado pelos objetos de adjetivações que remetem à sua impropriedade para o uso. Nesse sentido, “bem” também expressa, com simplicidade, algo bom, que traz boas sensações, e que, para sê-lo, não pode ser medido por sua utilidade e deve até mesmo rechaçar qualquer atribuição utilitária – “Só me preocupo com as coisas inúteis.” (BARROS, 2010, p. 169). O excerto XV, por sua vez, traz um caminho para o leitor lidar com esse tipo de imagem poética, o da sensibilidade corpórea. Com isso, estabelece-se uma associação direta entre o intelecto, a racionalidade, e as normas ordinárias da sociedade (pos)moderna; bem como entre o corpo, a insensatez e a criação artística. Corroborando toda essa concepção de forma mais *enfática*, já que *explícita* talvez não seja a palavra mais adequada para o contexto, no mesmo livro – Arranjos para assobio – Manoel de Barros brinca com a “utilidade” dos dicionários⁵⁶ e cria suas próprias definições de “poesia” e de “poeta”:

“*Poesia, s.f.*

Raiz de água larga no rosto da noite
 Produto de uma pessoa inclinada a antro
 Remanso que um riacho faz sob o caule da manhã
 Espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas de um homem
 Designa também a armação de objetos lúdicos com emprego de
 palavras imagens sons etc.
 – geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas loucos e bêbados”
 (BARROS, 2010, p. 181)

“*Poeta, s.m. e f.*

Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu
 Espécie de um vazadouro para contradições
 Sabiá com trevas
 Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como um rosto”
 (BARROS, 2010, p. 182)

As definições de Barros, repletas de “fascinação” e fascinantes, certamente escolhem o “desvio” como elemento central de seu “jogo” para, inúteis, oporem-se frontalmente à possibilidade de uma “decepção” por qualquer “sentido final”. Toda essa “anti-teoria” da inutilidade reverbera entre os ensaios ficcionais de Nuno Ramos, que parecem fugir com obstinação da “decepção de um sentido final” tanto quanto os poemas de Manoel de

⁵⁶ Ao utilizar o verbete de dicionário como gênero base para seus poemas, o escritor nos lembra, novamente, Leyla Perrone-Moisés, para quem as relações estabelecidas com um dicionário “apresentam todos os elementos típicos de uma situação de sedução: o jogo, o desvio, a fascinação, a decepção de um sentido final, em suma, um infinito jogo fantasmático” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13).

Barros, tecendo fios que nos enredam, nos colocam no enredo de um conto no qual encenamos um debate inútil quanto às pragmáticas expectativas de conclusão ou de êxito quanto à defesa de uma tese. Os textos de Nuno Ramos, o livro *Ó* que só se encaixa numa prateleira entre outros pela força arbitrária de uma ficha catalográfica, são, em suma, inutensílios. De corpórea sensibilidade, como os relevos e texturas de suas obras plásticas que explodem fôrmas e enquadramentos, com as imagens táteis e nossos próprios corpos que são incorporados aos enredos sem narrativa, os ensaios ficcionais criados pela literatura desse artista plástico com formação em filosofia recusam todo propósito filosófico e interrompem os laivos de narração antes que eles construam um personagem ou situação que se possam considerar “inteiros”.

E de que poderiam falar textos assim? Oportunamente, como os “alicates cremosos” e “parafusos de veludo” de Manoel de Barros, as coisas, seres e sensações menos prestigiadas pelo cidadão de bem, por todos que prezam pela ordem e alimentam o sonho do sucesso, e ainda aquelas inventadas por “crianças, pessoas esquisitas, loucos ou bêbados”, encontram na escrita de Nuno Ramos o espaço para dizerem algo, um *Ó* que seja. Inutensílios-textos que se encantam em devaneios em torno dos inutensílios espalhados pelo mundo, pelo cotidiano, pela vida.

3.1.1 Coisas abandonadas, prédios vazios, bagunça, perder tempo, inutensílios, utilitarismo, fazer-arte, enumeração, na argumentação, ficcional, de *Ó*, de Nuno Ramos.

Coisas abandonadas, prédios vazios, objetos e espaços retirados do círculo da serventia, “bens” de poeta que encontram a paz longe dos olhos demandantes dos homens e que despertam o interesse do olhar curioso que Nuno Ramos dirige às insignificâncias. O décimo nono ensaio ficcional de *Ó* é aberto já com uma proposição em sua primeira linha, uma espécie de tese, que, descobriremos logo à frente, também se trata de uma advertência, um aviso: “Coisas abandonadas devem permanecer abandonadas.” (RAMOS, 2008, p. 207). Essa premissa, que também vale para construções, sentimentos e até mesmo para o tempo, do ponto de vista da voz enunciativa predominante nos textos, requer do leitor o deslocamento do olhar para que comungue de uma insurreição contra a utilidade. Quase sempre, entretanto, os atos dessa sedição silenciosa nem sequer se poderiam chamar de atos. São bem vindos os gestos contemplativos e inânimes, a equiparação nossa com a matéria do que vemos, na alimentação quieta do desejo pela revolta que elas representam contra todos os horários e metas e expectativas. Na imagem construída acerca de prédios vazios, por exemplo, no

décimo quarto texto do livro, temos uma pequena síntese da potência do inutensílio sob um olhar plástico, atento à corporeidade da matéria:

Prédios vazios podem ser chamados de orgânicos, pois tudo funciona numa uniformidade em fluxo, dobrada sobre si mesma. Quando o silêncio, o pó, as sombras quase sólidas desses edifícios, cortadas pelas quinas das paredes, impõem sua gravidade, então não há fala nem memória, **não há lugar para se estar dentro**, e a arquitetura, o que ainda há de arquitetura, se fecha em elementos genéricos, inabitáveis, como o chão de taco, a laje acima, o muro à frente. (RAMOS, 2008, p. 159)⁵⁷.

Esvaziado de sua pretensa utilidade, a “organicidade” evocada pelo artista para o concreto e o aço em estado de abandono remete à ideia de um olhar plástico, que nivela seres e coisas como matéria de sua arte. Tal como o corpo humano é constantemente evocado por seus atributos orgânicos, físicos, táteis, à matéria inanimada é recorrentemente atribuída vida, autonomia, intento. Isso ocorre com particular apreço pelas coisas acometidas pelo abandono, tomadas pelo apodrecimento e todo tipo de transformação que a não interferência humana enseja, mas também se aplica ao que é novo, aquilo que ainda não recebeu destinação, não concretizou sua utilidade esperada – “mesmo em prédios novos há um desejo de solidão e de não-vida, de permanecer uma construção sem uso nem destino.” (RAMOS, 2008, p. 159-160).

Não se trata, portanto, apenas do gozo pela ação decompositora do tempo e dos ciclos naturais, mas um levante contra certos valores culturais, contra a própria noção de que se deva dominar a natureza e dotar de atributos úteis os artefatos que alguém seja capaz de produzir. Desse modo, um prédio vazio, pelo abandono ou pela recém feitura, teria seu espaço “mais perfeito, não funcionando para nada e guardando, como um recém-nascido, suas possibilidades para si.” (RAMOS, 2008, p. 160). Nesse sentido, ainda, conceitualmente, a atribuição de uma utilidade para algo não deveria ser vista como o atingimento de um estágio elevado do exercício de pensar, mas como o fechamento de todas as demais e inúmeras possibilidades impensadas. Tudo o que não se presta ao uso conserva a abertura irrestrita para qualquer possibilidade, ao passo que tudo o que se faz útil se fecha em privilégio de uma única função e contra o livre pensamento – “É isso que faz o avião voar, a roda do carro girar, a lâmpada acender – o assassinato do possível.” (RAMOS, 2008, p. 124). É como se os valores humanos maculassem a matéria ao dotarem-lhe de sentido, significado, função, utilidade – “A casa onde o amor entrou gastou a pedra, puiu o cortinado, engordurou o azulejo. Saturou a esquerda e a direita” (RAMOS, 2008, p. 160) –, incluindo uma direção

⁵⁷ Grifo nosso

espacial, um discurso político, um sentimento, um algo qualquer que, por ser cultural e humano, traria invariavelmente o germe de toda miséria que grassa sobre a Terra e da qual só a integração com a “ordem” das inutilidades nos poderia redimir: “eu falo de uma inutilidade feita de cal e argamassa, de uma inconsequência sólida, edificada por nós mesmos, bem à nossa frente, que nos livre do que parece útil, de nossas intenções e propósitos, que tanta miséria já causaram.” (RAMOS, 2008, p. 161-162). A atribuição de um propósito, portanto, licenciaria qualquer prática, como as tantas que nos envolvem em gravíssimas crises sociais e ambientais no decurso da história. Assim, tal como propõe uma das máximas de Nietzsche – “Tendo seu *por quê?* da vida, o indivíduo tolera quase todo *como?*” (NIETZSCHE, 2006, p. 11) –, fechamo-nos para a amplitude que traria a não necessidade de um motivo, de uma função, de uma utilidade para tudo.

Essa espécie de conclamação ao desapego ante as coisas, lugares e acontecimentos – “Precisamos aprender a deixar em paz os acontecimentos – *assim talvez menos coisas acontecessem conosco.*” (RAMOS, 2008, p. 209) –, que em muito remete às religiões orientais de origem indiana, nos lembra também da efemeridade da existência e de como a construção cultural de um objeto útil pode representar uma falsa perduração para os homens: “A casa onde o amor entrou encheu cada lugar com um destino, um sucesso ou um fracasso, que passam por ela, insetos breves, como se fossem durar mais que seus tijolos, colunas, lajes.” (RAMOS, 2008, p. 160). A negação da ordem social baseada em utilidades acaba por ser a negação de todo o mundo conhecido, uma abordagem diversa da religiosa, sem promessas transcendentais, mas que acaba por recusar o conjunto completo dos modos como estruturamos práticas e valores. O que se afirma, então? A arte. Se, consoante Maurice Blanchot, “aqui, no mundo, reina a subordinação a fins, à medida, à seriedade e à ordem – aqui, a ciência, a técnica, o Estado – aqui a significação, a certeza dos valores, o Ideal do Bem e do Verdadeiro” (BLANCHOT, 2011, p. 235), por meio da arte, pelo jogo que instaura a ficção, pode-se fundar um outro mundo em paralelo, no qual as leis da física e do capital são suspensas, mas que interfere no mundo “aqui” conhecido, agindo sobre a construção do conhecimento com criticidade e encantamento: “A arte é ‘o mundo subvertido’: a insubordinação, a exorbitância, a frivolidade, a ignorância, o mal, o absurdo, tudo isso lhe pertence, domínio extenso.” (BLANCHOT, 2011, p. 235). A arte, de inutilidade misteriosa para uma parte grande demais das pessoas que se debatem enquanto percorrem a existência,

empunha a transgressão para ser, ela própria, “o poder soberano que rejeita soberbamente a ciência, que derruba o útil, convertendo-o em inútil” (BLANCHOT, 2011, p. 236)⁵⁸.

Se o manifesto reconhecimento da arte como meio para um necessário *desvio* de olhar que nos permita abordar o “inapreensível”, para a vital busca pelo estranhamento e pela inquietude que alimentam toda criatividade – inclusive aquela que se dobrará, em algum momento, à cartilha das utilidades –, por um lado, pauta-se pelo desapego e até mesmo pelo desprezo às escalas do utilitarismo mais chão; por outro, esse reconhecimento dá energia ao olhar plástico que percorre os textos de *Ó*, atento à matéria, ao minúsculo detalhe, à *informa* esquecida. Tal perspectiva nos remete, inclusive, à maneira muito peculiar como Friedrich Nietzsche aborda o niilismo, não como a recusa pura e simples de todo propósito, mas como forma de voltar-se para boa parte do que a moral, a religião e os códigos sociais condenam. Desse modo, negar o vil e o comum da vida, o que é terreno e material, em proveito de formulações metafísicas é que seria um comportamento negativamente visto como niilista (cf. NIETZSCHE, 2006). Ramos, por seu turno, não sai, evidentemente, a colocar sua arte em defesa da tese de Nietzsche, e mesmo se afasta muito dela em vários momentos, mas sua insistência em reivindicar a centralidade do que é inútil e em insurgir-se contra os padrões mais consolidados, tanto artístico-literários quanto econômico-culturais, em muito lembra a filosofia “com um martelo” trabalhada pelo filósofo alemão.

Já desde o prefácio de seu *Crepúsculo dos ídolos*, ironicamente subtítulo *ou Como se filosofa com um martelo*, Nietzsche anuncia que o livro seria uma “declaração de guerra”, no seu habitual tom enérgico e fortemente crítico ainda mais acentuado em suas últimas obras, arremetendo contra toda a tradição filosófica. Essa dicção, expressa pela metáfora do martelo, se propõe como claramente iconoclasta num primeiro nível de entendimento, mas também como método de exame atento e anti-convencional. O martelo, assim, não é apenas a arma com a qual se voltar contra os ídolos, mas também o instrumento de diagnóstico para “auscultar o que há de oco no interior dos ídolos” (MATILDE, 2013, p. 49). De modo criterioso, mas nunca delicado, com seu “martelo filosófico” Nietzsche separa o que lhe parece bom do que não, testa, muitas vezes agressivamente, a imagem do ídolo para

⁵⁸ Complementando essa breve menção de uma possível relação entre a obra de arte e o sagrado, Blanchot compreende que decorra daí uma “íntima aliança” entre formas de se abordar o “inapreensível”: “Por que a aliança tão íntima da arte e do sagrado? É porque, no movimento em que a arte, o sagrado, o que se mostra, o que se esconde, a evidência e a dissimulação se permutam sem descanso, se chamam e se apreendem onde, entretanto, só se realizam como abordagem do inacessível, a obra encontra a profunda *reserva* de que necessita: escondida e preservada pela presença do deus, protegida e reservada de novo por essa obscuridade e essa distância que constitui seu espaço e que ela suscita como para alcançar o dia. É essa reserva que lhe permite, então, dirigir-se ao mundo sem deixar de se reservar, de ser o começo sempre reservado de toda a história.” (BLANCHOT, 2011, p. 254).

que se revele o som oco do embuste ou o peso de um conteúdo consistente, verifica se o ídolo se despedaça ante a pancada ou se resiste. O filósofo alemão, portanto, utiliza a citação sem reverência, o ataque como método. Ao mesmo tempo em que demonstra erudição e uma inserção muito bem embasada na tradição filosófica, questiona essa tradição por completo, seus mais notáveis pilares, inaugurando, possivelmente, o princípio fulcral da perspectiva “desconstrutora” que Derrida irá desenvolver quase um século depois. Analogamente, Nuno Ramos testa os limites da linguagem e nos testa como leitores, desconstrói e até arruína muitos de nossos parâmetros de leitura, para que disso emerja a vivacidade que a boa literatura requer, para que constituamo-nos como novos e melhorados leitores da arte literária.

Não com um martelo, porque utensílio de proveito facilmente reconhecível, mas com a ficção, inutensílio de má fama consagrada, Ramos chega a tecer uma breve narrativa para dar conta das “consequências” de não se manter as coisas abandonadas do modo em que estão. Ao abrir um de seus ensaios ficcionais dizendo que essas coisas “devem permanecer abandonadas”, como um velho ancião que conhece segredos insondáveis e sobrenaturais, a voz enunciativa mais do que explicita sua opinião, ela procura nos ameaçar quanto a uma desconhecida consequência para a contínua insistência higienista e utilitária que nos faz “perseguir” as coisas inúteis, negando-lhes o abandono que conquistaram. Somos avisados, interlocutores da argumentação ficcional em curso e personagens em diálogo com essa voz ancestral, de que poderemos ser nós os perseguidos pelas coisas abandonadas que desistimos de abandonar: “Teremos então esses pedaços de armário deixados pelas ruas nos seguindo, gritando nosso nome, antigos retratos voando em nosso encalço e a assombração permanente dos inquietos semimortos despertada, seus olhos arregalados a esperar por nós, a cobrar uma solução.” (RAMOS 2008, p. 207).

É interessante, nesse exemplo, pensarmos em como funciona o pacto ficcional no escopo de um pretense ensaio. Esta que é uma “norma básica para se lidar com uma obra de ficção”, tal como nos lembra Umberto Eco, o fato de que “o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’” e “saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras” (ECO, 1994, p. 81), tem, por ser usada sob pretexto persuasivo, um papel diferenciado. Há claramente, no trecho, a “história imaginária” à qual alude Eco, mas ela se insere num contexto mais amplo, no qual o discurso narrativo “dramatiza” um papel subsidiário à especulação em tom filosófico. Desse modo, a voz enunciativa procura performar uma estratégia de convencimento por meio de uma fábula, recurso muito comum nas culturas primordiais e nos diferentes discursos religiosos. A narrativa, nesse caso, tem

viés pedagógico evidente ao ser dirigida a nós, como personagens do conto, como instância interlocutória da proposição que ali se desenvolve. Entretanto, numa segunda camada de significação, deslocamo-nos de nosso papel “interno” para observarmos a situação com distanciamento, como leitores de ficção que de antemão sabemos que todo o ensaio é ficcional, portanto, “história imaginária”, e nos deparamos com a anulação do efeito coercivo da ameaça feita. Ficamos, então, com o sabor desse minúsculo *thriller* que corrobora o propósito de esvaziar as coisas, os seres e os espaços de suas funções “úteis”, o intento de formular uma espécie de ideário a contrapelo da tabela de valoração social vigente – “Nunca entendi essa mania de melhorar o que nos circunda.” (RAMOS, 2008, p. 207).

E por que mãos se levaria a cabo um tal propósito, o de destituir de propósitos tudo que os tenha? As “canhotas”, certamente. Mãos pouco hábeis mesmo quando procurando o dócil comportamento da servilidade – “indecisa sempre entre servir e atrapalhar” (RAMOS, 2008, p. 112) –; indicadoras de um rumo para as vidas dos poetas esquivos como Carlos (cf. ANDRADE, 2002, p. 5); espectro político dos perseguidos e minoritários; mão “errada”, que se repreende com a palmatória e com o exemplo da outra, a “certa” – “sabe que sua sócia [a direita] receberá sozinha os aplausos.” (RAMOS, 2008, p. 112). A mão esquerda, inimiga da coordenação refinada que cultiva a maestria, conserva, graças a sua não sujeição ao mecanicismo repetitivo que a direita encarna, o brilhantismo inovador que a própria arte requer: “Agir pela mão correta é repetir o aprendizado morno, a falta de firmeza de quem, afinal, aceita o que lhe ensinam, absorvendo o mandamento alheio. Na esquerda as coisas acontecem sempre pela primeira vez, não há como educá-la⁵⁹.” (RAMOS, 2008, p. 113). A esquerda, portanto, seria a mão apropriada para a desapropriação de toda admiração que se dedica à utilidade, para a refundação de um mundo em que o inutensílio se firmasse como visão possível, quem sabe até dominante.

Imagino o mundo à feição desta metade, as casas semi-desabadas em ângulos imperfeitos, cidades sem verticais nem empenas, sem microengenharia ou detalhes incrustados no granito. A vida inteira, rascunho de uma outra, iria se espalhando, sonsa e bêbada, em avenidas tão estreitas que nem sempre um passo nosso caberia, e toda linha de contorno seria interrompida e torta, descontínua. (RAMOS, 2008, p. 112).

⁵⁹ A concepção de educação aqui apresentada remete a um ideário aculturador que teve, no Brasil, sua primeira representação com as missões jesuítas, cujos princípios influenciam na organização da nossa educação formal até os dias de hoje. Em nada remete, naturalmente, à educação libertadora que Paulo Freire sonhou (cf. FREIRE, 1996) com a parte canhota do cérebro e que há hoje quem queira, ainda, renitentemente, “expurgar”, destruir com a adestrada destra de esmagar utopias.

Da atuação persistente e inábil das canhotas, mãos e pessoas, resulta outra espécie de inutilidade a que se dobram curiosas as especulações de Nuno Ramos: a bagunça, fruto de ações desajeitadas ou de um princípio canhestro no lidar com o cotidiano. Aleatoriamente deixadas a esmo, as coisas recuperariam a potência restringida na atribuição de um uso, na sua fundação como utensílio – “A bagunça guarda a potência de que nos afastamos pelo cansaço e pelo trabalho” (RAMOS, 2008, p. 114). Um amontoado em completa desordem poderia funcionar como um estágio análogo ao abandono ou à não destinação. Ali, na indistinção dos volumes acumulados, sem a ação medida da direita comportada, a forma reconhecível de um objeto é embaçada e, com ela, a percepção de seu valor útil. Do interior amalgamado da bagunça, nos observa com desleixo uma ação que não atinge fim, uma questão que não obtém pronta resposta. Reconstitui-se, assim, toda a potência incalculável daquilo que não é.

A bagunça – escova de cabelo misturada à de dentes, documentos onde o café derramou, tickets desbotados no bolso da calça lavada, envelopes com destinatário desconhecido, fragmentos de asfalto sobre a calçada, açúcar endurecido, aparelhos eletrônicos ligados sem ninguém perto, lâmpadas acesas durante o dia – guarda ainda a potência completa e desimpedida de cada objeto, de que fomos em algum momento separados. (RAMOS, 2008, p. 114).

Num contrassenso inadmissível para um compêndio filosófico, mas abraçado pela literatura como forma de deixar-se sempre em aberto as perspectivas de leitura, soltas as pontas dos entendimentos possíveis, propõe-se, então, que se deveria celebrar o vazio, a inutilidade, inaugurar as construções inúteis com toda pompa que os mecanismos da ordem reservam aos grandes monumentos da utilidade: “com cerimônia de cortar fita, orquestra sinfônica, fotógrafos de colunas sociais, prefeito, secretário de cultura, artistas, mas todos do lado de fora, olhando de longe um espaço que não os receberia.” (RAMOS, 2008, p. 160). O paradoxo, aqui, é o viés escolhido, caminho que só na arte se faz visível. Como o próprio fazer artístico, o paradoxo de nada serve aos cálculos matemáticos e planejamentos urbanos, mas manifesta incansável e debochado a sua permanência. A escolha das figuras públicas e da cerimônia de inauguração do espaço vão justifica-se por uma ordem de valores à qual o local não se presta, o que se traduz na permanência de todos à distância. Está aí, na frase, a expectativa do reconhecimento da inutilidade por parte da hierarquia social constituída, inteiramente avessa ao não útil. Além disso, indissociavelmente, está aí também a ironia quanto aos papéis dessas pessoas ante a absurda situação na qual elas “perderiam” seu valoroso tempo em uma reverência incompreendida à edificação sem nenhuma serventia –

“Falo de um muro que nem à lamentação se ofereça; de um telhado que nada cubra; de uma extensa fundação sem nada construído a partir dela. Falo de uma fronteira que não divida, de um monumento que não celebre, feito de um aço mole, de um mármore frágil como penugem.” (RAMOS, 2008, p. 162). Tal paradoxo se aprofunda na medida em que “o monumento esquecido ganharia do próprio esquecimento seu atestado de autenticidade, e neste paradoxo se encerraria” (RAMOS, 2008, p. 163), dispensando todo e qualquer olhar, de autoridades ou fofoqueiros, inclusive do artista ou do leitor que neste momento se voltam sobre ele. Temos, portanto, uma aporia com a escrita desse “monumento esquecido”, que o arranca do esquecimento, câncer que se agrava quando as leituras se multiplicam, prêmios são atribuídos por tal reflexão e outras pessoas inconvenientemente se metem a escrever comentários acerca disso em cursos de pós-graduação. É impossível evitar rezear dormir, sabendo que os cacos de suas ferragens e pedras poderão nos espreitar, a cada um de nós, pelas janelas, esquinas e cantos de praças.

E o paradoxo alcança novos patamares na medida em que se parte de uma expectativa poética de que o “monumento esquecido”, cujo próprio nome já encerra um paradoxo, guarde, e não esqueça, a memória dos esquecidos e imprestáveis – “cada faminto, aleijão, imbecil, teria seu nome e história grafados na camada espessa de poeira acumulada.” (RAMOS, 2008, p. 163). Disso, desliza-se para a própria negação da inutilidade pela expectativa de um resgate histórico do edifício abandonado: “Mas aos poucos, quem sabe, sua história seria reconstituída por historiadores, parte da mídia se interessaria pelo caso e filas de pessoas circundariam o velho edifício, tateando-o por fora.” (RAMOS, 2008, p. 163). O jogo irônico dos sentidos e sentimentos opostos é mais uma vez instaurado com essa recondução do “monumento esquecido” ao registro oficial da história e à atenção e comoção generalizadas. Como que condicionados pelo ideário cristão da culpa e do arrependimento, os personagens desse futuro distópico procurariam erigir do abandono um monumento que não construíram, mas que relegaram. Nesse intento, como não fora feito para servir, a atribuição antilógica de uma utilidade simbólica ao que não serve pra nada, nem mesmo para bastião da inutilidade aos olhos gerais, só poderia resultar em sua ruína, desistência da existência e resistência em último grau à tomada de assalto pelo círculo utilitarista das vontades humanas – “Então ruiria por si mesmo, intocado” (RAMOS, 2008, p. 163). Mesmo depois da queda, supersticiosos ainda pegariam nacos da ruína, “vendendo-os como talismãs” (RAMOS, 2008, p. 164), e outros educariam seus filhos por gerações para não se aproximarem do terreno onde estivera o prédio vazio. À sua revelia, o esquecimento parece sempre empurrado para a ordem do remorso que procura explicação e utilidade, mas sem jamais se dobrar: “o antigo edifício

ofereceria à cidade o patrimônio histórico de uma pergunta⁶⁰.” (RAMOS, 2008, p. 164). A pergunta sem resposta, inutensílio, é o que permanece. No paradoxo, portanto, se funda o inutensílio, que precisa apenas ser, de algum modo, sem se dobrar a um quê. Se nem sequer fosse, simplesmente, não poderíamos elucubrar a seu respeito e não haveria o medo de sua revolta, tampouco haveria a força de seu contradiscurso.

Esta língua de paradoxos e inutensílios se afasta dos ideais da razão, dialoga mais uma vez com Manoel de Barros para quem “o verbo tem que pegar delírio” (BARROS, 2010, p. 301), e prova o gosto da loucura. A loucura, para ambos os escritores, é processo inerente ao fazer artístico, é a própria língua de se levantar contra a monótona e ordinária sucessão das coisas úteis.

Se não formos capazes de enlouquecer o ocorrido – entendê-lo como louco (não incompreensível, mas louco) –, de injetar variantes nele, mostrá-lo sempre à beira do apagamento, sempre à borda de outra interpretação, [...] então será melhor recitar alto, todos os dias, as manchetes que a gente lê nos jornais, porque a isso vai se resumir a nossa vida. (RAMOS, 2008, p. 168).

A proposta de expressar-se com loucura, não de modo “incompreensível, mas louco”, evidencia a perspectiva que não é inteiramente desinteressada do caráter relacional, que não é a defesa da cessação da comunicação, do eremismo, mas da autonomia da arte enquanto instância criadora, que institui o espaço de questionamento e enfrentamento a toda ordem vigente. A relevância do artista, como “inutensilista” por vocação, é resguardada. As feitura do artista são de ordem diversa dos utensílios engendrados pelo “homem comum” e o fazer-arte, ainda que um fazer seja, levanta tantos questionamentos acerca de seu propósito – e até mesmo a certeza desdenhosa de sua total falta de propósito –, que acaba por ser tratado como uma habilidade que simplesmente não conta. Não contam com ela, então a abandonam como os prédios antigos e as tecnologias ultrapassadas. A arte, humana, produto nosso de ordem avessa à ordenação, poderia talvez ser uma forma de nos redimir de todo o mal que causamos com nossa judicação do que é útil e bom – “nós, as crianças do Éden de nossas próprias coisas (não da natureza fora de nós, mas dos artefatos que criamos).” (RAMOS, 2008, p. 114). Entretanto, se não há crianças no Éden, como registra a escrituração sagrada, a formulação é ainda melhor porque é paradoxal. Nós, quando crianças, ainda em estado de

⁶⁰ Não seria todo patrimônio histórico uma pergunta? Ou um conjunto delas? Quando levamos nossas crianças em excursões a, digamos, Ouro Preto ou outro lugar qualquer e lhes explicamos, educadores formais ou informais, como tudo aquilo se ergueu no passado, influenciando o modo como somos, lhes oferecemos também toda a margem da pergunta mais inocente “*por que não foi de outra forma?*” ou “*e se tivesse sido o contrário?*”

desinibida sedução para a arte, ainda despidos de todo preconceito contra a inutilidade que aprenderemos quando adultos, temos pureza, humanidade pura. Somos também, por outro lado, filhos da mácula e, por isso mesmo, não pudemos passear nossa infantilidade pelo paraíso. O paraíso nunca nos recebeu puros, mas já contaminados pela potência da transgressão certa que de lá nos expulsaria como pretexto. O paraíso nunca nos foi destinado, pois nele nada nos seria útil e toda essa tara pela utilidade se nos abriu com o fruto do conhecimento. Até o ponto de criarmos o “Éden de nossas próprias coisas”, um paraíso artificial e útil. O paraíso bíblico não teve e nem poderia ter crianças, pois, por um lado, é do pecado que elas emergem e, por outro, ao pecado elas não se dobram. Se um grupo de crianças fosse a criação divina, talvez elas estivessem a brincar suas cirandas por toda a eternidade, sem utilidade alguma, sem castigos a aprender de geração em geração e isso provavelmente não agradaria a Deus. A “tese” que o subtexto de Ramos apresenta, aqui, reafirma o humano enquanto questiona certas práticas culturais na figura do artista e de seu fazer.

Esse enaltecimento do artista e do fazer artístico se percebe de muitos modos na escrita dos ensaios ficcionais de *Ó*, especialmente pelo que temos chamado de “olhar plástico”. É um modo de ver muito próprio do artista plástico, que concebe uma obra com percepção refinada dos materiais que a compõem, que percebe no grão de areia ou na grande placa de madeira, na dureza do ferro que precisa ser retorcido ou na maleabilidade da água que solubiliza outros materiais, as consistências e transformações possíveis e nem sempre óbvias para a obtenção de um resultado estético. A própria técnica dispersiva e associativa no tratamento dos temas e domínios discursivos predominante no livro *Ó*, à qual temos aproximado da dinâmica do *hiperlink* digital, é já um exemplo do tratamento da linguagem como material. Por isso um discurso se apresenta fora de seu círculo sociodiscursivo habitual, por isso a palavra em estado de poesia é empregada na prosa, por isso o paradoxo é um caminho preferível à asserção monocrática. Também no modo como a voz enunciativa constrói certas imagens fica patente a percepção material como prerrogativa do artista, inclusive a equiparação, sob esse olhar, de tudo com que se faça arte como “comum”, a pele e a palavra, o animal e a rocha, a planta e o som, o dejetivo e o fogo. E o elemento chave para essa indistinção, não raro expressa pelo amalgamento, é a transformação, a “metamorfose”, sob ação ora mais ora menos deliberada do artista, que se insere como um provocador de reações reveladoras da presença invariável, em tudo, de uma substância aquém da que se

que elas guardam atrás dos olhos curiosos e da cabeça que balança em assentimento pela compreensão de muito mais do que dissemos ou que seríamos nós próprios capazes de compreender.

expõe na superfície das frases e dos objetos, das edificações e dos organismos vivos – “A obra faz aparecer o que desaparece no objeto.” (BLANCHOT, 2011, p. 243).

Um amontoado de móveis no meio da rua deve ser deixado assim e a urina do cão que o lambuza, o mendigo que o habita, o mofo que vai aos poucos tomando conta do falso corino marrom ou da cambraia estampada são bem-vindos. Quando seu esqueleto de madeira, os parafusos enferrujados e o antigo compensado que a água encharcou estiverem expostos, quando a horizontal do assento se transformar numa rampa diagonal que caramujos, sim, caramujos escalam lentamente, quando uma espinha de peixe, vinda não se sabe de onde, penetrar a lama que alcançou o apoio para o braço, então, finalmente, a forma abstrata do sofá terá desaparecido, preenchida pela matéria incontrolável, pelo peso e pelo cheiro, e o velho móvel terá cumprido seu mais elevado, **corpóreo**, destino: misturar-se, metamorfosear-se, deixar-se tomar pela lava original que torna igual o dente e o vidro, a mão e o bicho, o veludo e o container. (RAMOS, 2008, p. 209)⁶¹.

Procurando um entendimento de sensibilidade corpórea, como também defendido por Manoel de Barros, a voz que nos interpela em *Ó* sempre insiste em suas enumerações e exemplos ao citar a matéria, a lama, a madeira, as folhas, a urina, o mofo, com um apreço especial pela ruína, que abarca de uma só vez a inutilidade e a metamorfose, dois princípios vitais para o fazer-arte que Nuno Ramos cultiva. Ressaltar a matéria, senti-la com a lentidão tátil do caramujo⁶², deixar o rastro desse contato, é fazer emergir dos objetos úteis a sua potência rasurada – “Este, talvez, seja o segredo de fundo – reduzir a diversidade de tudo que nos cerca, transformando os artefatos em matéria novamente.” (RAMOS, 2008, p. 119). Não prevalece, porém, na estética do escritor e artista plástico, de um modo geral, a matéria sobre a palavra, uma vez que a palavra é matéria, incrustando-se também o texto em suas obras plásticas, como visto em outros espaços desta tese⁶³. Dessa não prevalência de um material sobre outro, de um discurso sobre outro, de uma técnica sobre o acaso, olhar que procura se

⁶¹ Grifo nosso.

⁶² Não apenas a poesia procura formular a hipótese de um entendimento sensível, com o corpo, como contraponto para as bases lógicas e ideológicas tradicionais da reflexão humana. Também a filosofia tem incursões nesse sentido, com destaque, aqui, para uma provocação de Friedrich Nietzsche:

“– E que finos instrumentos de observação temos em nossos sentidos! Esse nariz, por exemplo, do qual nenhum filósofo falou ainda com respeito e gratidão, é, por ora, o mais delicado instrumento à nossa disposição: ele pode constatar diferenças mínimas de movimento, que nem mesmo o espectroscópio constata. Nós possuímos ciência, hoje, exatamente na medida em que resolvemos *aceitar* o testemunho dos sentidos – em que aprendemos a ainda aguçá-los, armá-los, pensá-los até o fim. O restante é aborto e ciência-ainda-não: isto é, metafísica, teologia, psicologia, teoria do conhecimento.” (NIETZSCHE, 2006, p. 26).

⁶³ Sobre essa característica, é interessante mencionar breve apontamento de Flora Süssekind:

“Essas inserções de vozes e de matéria textual no âmbito de instalações plásticas, nas quais se amplifica propositadamente o seu grau de interferência, encontrariam contrapartida na obra literária do artista. A tensão entre linguagem e matéria, forma e mundo, forçando, aí, uma espécie de presença verbal das coisas, de resistência da matéria, de certo modo, proporcional à imposição verbal no campo plástico. Sem que, no entanto,

despir de toda valoração tradicional para sentir a potência impercebida que subjaz ao mundo da ordem útil, decorre também uma equiparação entre natureza e feitos humanos, entre organismo e manufatura: “Seria preciso agora que a natureza (entendendo por natureza também nossos artefatos e mercadorias), cada elemento ou palmo de vácuo ou de matéria, como um inseto gigantesco, sugasse de volta de nós, do funil de nossos propósitos, a sua libido verde, ou púrpura” (RAMOS, 2008, p. 165).

Todavia, essa potência *in natura* de “nossos artefatos e mercadorias” só pode ser conhecida quando os distanciamos de suas utilidades planejadas, pelo abandono ou pela arte. A ordenação asséptica e meramente utilitária da matéria bruta, selvagem, não pode resultar em “bem” aos olhos do artista – “No fundo, queremos transformar o grito áspero da matéria e dos formatos num baralho numerado em que as cartas se dispersam apenas para retornar a nós em seguida, em tediosas canastras.” (RAMOS, 2008, p. 115). Uma vez que, como dito anteriormente, o objeto obnubila a matéria com sua utilidade, a qual exige toda a atenção – “um objeto fabricado por um artesão ou pelo trabalho maquinal [...] desaparece totalmente em seu uso, remete ao que faz, ao seu valor útil. O objeto nunca anuncia o que é mas para o que serve.” (BLANCHOT, 2011, p. 241) –, o objeto de arte revela a matéria ante os olhares curiosos que se aproximam e se afastam a procurar um *como*, depois de desistirem dos obscuros *porquês* não revelados pelos inutensílios artísticos – “se o escultor se serve da pedra e o cantoneiro também se serve da pedra, o primeiro utiliza-a de modo que ela não é utilizada, consumida, negada pelo uso, mas afirmada, revelada em sua obscuridade, caminho que só conduz a ela própria.” (BLANCHOT, 2011, p. 243). Daí a necessidade da forja dos inutensílios artísticos, que vertem a matéria sem a submeterem à presunção de uma finalidade, que insistem mesmo no estranhamento criativo que concebe “parafusos de veludo” e outros artefatos de precária duração e nenhuma aplicabilidade, porque preferem multiplicar perguntas ao invés de cumprir demandas.

Facas de barro, que derretem à primeira chuva; redes de restos de cabelo, tão demoradas para tecer quanto fáceis de romper; livros impressos em folhas vivas, tornando-se ilegíveis enquanto amarelecem. Os mais preciosos materiais seriam os menos duráveis, aqueles que nos livrassem rapidamente de sua companhia. Nunca encontraríamos nada que produzimos, já que nossos artefatos não durariam o suficiente para serem encontrados, mas em compensação a matéria para produzir um novo objeto estaria sempre disponível [...] (RAMOS, 2008, p. 119).

Na precariedade dos materiais com que se forjam os inutensílios, o barro da faca e as palavras barro e faca surpreendentemente associadas, garante-se a natureza “inútil e despropositada” (RAMOS, 2008, p. 160) com que a arte impõe seu olhar sobre o mundo. Olhar de deslocar mundo. Percepção sensível e sensória que imiscui no barro e no cabelo uma fina crítica à sociedade de consumo e à insignificância do trabalho massivo que produz objetos em série e suas utilidades especificadas. Com a produção de objetos voláteis, altamente precíveis, inacumuláveis por sequer um dia, “o trabalho não ficaria congelado no artefato, tornando-o precioso” (RAMOS, 2008, p. 120) uma vez que sempre haveria trabalho a fazer. Nessa ideia, a ironia subverte a um só tempo, de modo muito particular, dois “valores” da sociedade contemporânea: certo culto à indolência e a obsolescência programada. A disposição para o exercício “precioso” de um trabalhar incessante que se estabelece como seu próprio e suficiente fim, choca-se diretamente contra a sobrevalorização da busca pelo não envolvimento manual com o trabalho, herdada da admiração burguesa pela aristocracia monárquica, cultivada em séculos de escravização humana e vendida a contagotas para todos nós, fiadores do capitalismo como filosofia, cartilha moral, religião. Ao mesmo tempo, a produção de bens precários já existe como estratégia econômica e industrial, mas implica em resultados discursivos e econômicos bastante diversos dos avocados pela argumentação ficcional de Nuno Ramos. Por meio da obsolescência programada, produz-se um trabalhador tão barato quanto os objetos que ele fabrica para serem logo descartados e substituídos. A força de trabalho não é “preciosa”, mas descartável, também facilmente substituível, e ergue-se em torno desses ciclos vertiginosos de produção-consumo-descarte um verdadeiro culto à mercadoria e à mercantilização, o que é bastante diferente do elogio à obra e à sua construção tecido por Ramos. Se, na parábola do escritor, “trabalharíamos, e muito, para produzir objetos efêmeros, de que nos livraríamos depressa, por indesejados” (RAMOS, 2008, p. 120), de modo mais ou menos semelhante ao que o panteão moderno das grandes marcas nos persuade com suas propagandas e dinâmicas comerciais, isso se daria por objetivos inteiramente diversos na lógica “inutensilista”, pois jamais poderia resultar em acúmulo monetário, único e maior mandamento escrito por algum deus na tábua sagrada do capitalismo – “Seria difícil haver moeda aqui, e se houvesse seria a menos cobiçada das matérias, feita de estrume animal ou merda humana.” (RAMOS, 2008, p. 120). De “merda” ou “estrume”, teríamos uma moeda materialmente condizente com seu papel na articulação dos laços sociais humanos tal como historicamente se deu até hoje e, ainda, em perfeita afinidade com as concepções estruturadas pela argumentação ficcional, uma vez que, além de sua decomposição extremamente rápida, a merda é matéria composta pelo que já se

decompôs, é materialização de um processo de desmaterialização, é metáfora física, palpável, sensorial.

A literatura, desse modo, cumpre com sua desmesura o papel de ser o lugar do contradiscurso – “Sim, é preciso que o lado de lá se vingue, colocando-nos no devido lugar” (RAMOS, 2008, p. 166) –; do cabimento do excesso que a chuva expressa com seu discurso torrencial; do despropósito que um túmulo encerra ao se fazer habitação de não-habitantes; do descabimento valorativo que explicita como a arquitetura ruim – pela pressa na execução, pelo oportunismo de aumentar os ganhos com a escolha de materiais baratos, pelo péssimo senso estético de quem financia a obra – se volta ironicamente contra a finalidade a que se deveria propor, criando um delicioso atrito etimológico entre serventia e servidão – sendo servil, produz algo que não serve, ou, de outro modo, não serve justamente por ter atingido um estágio completamente passivo de servilidade. E [a literatura], ainda assim, sem colocar-se a serviço, assume o papel de ser “vente”, de ser aquela que vê e que se coloca contundentemente ante o mundo das relações ordinárias, ordeiras, para formular um discurso que extrapola sua dimensão essencialmente estética para também “dizser” com preocupação ética, política, econômica, socioambiental.

Além das reflexões acerca do consumismo, já mencionadas, é interessante também uma tese que surge, entre objetos inverossímeis e o pouco refinamento das canhotas, sobre a catástrofe como agenciadora da solidariedade e, conseqüentemente, da comunhão humana – “Toda catástrofe abre os seres, tornando-os essencialmente relacionais – daí que os corpos e os objetos se despedaçam, aceitando novos contornos, e que haja solidariedade e quebra de distância entre as pessoas.” (RAMOS, 2008, p. 117)⁶⁴. Dessa espécie de lirismo material, plástico, emerge mais que a informe estrutura das imagens literárias que tanto se parecem com as obras plásticas do mesmo autor. Surge daí, quase despreziosamente, uma revelação visual, um *insight* ou epifania, um “cair em si” amplamente recomendável, que diz respeito à artificialidade das mastodônticas estruturas que a ordenação utilitária produz, ignorando a essência sensível que nos reúne enquanto espécie e que acaba soterrada sob incontáveis camadas coercitivas empilhadas sobre nossos corpos desde que somos enrolados em cueiros – “E em meio às lágrimas recolhemos a madeira de nossa casa, abrimos os braços ao consolo de um novo amor e sabemos do céu e dos homens o que não sabíamos antes.”

⁶⁴ A nós, escrevendo-lendo em 2019, vêm-nos à mente a lembrança imediata de toda a exaustiva cobertura televisiva sobre os crimes de dimensões catastróficas, tanto no aspecto ambiental quanto humano, promovidos pela mineração nas cidades de Mariana e Brumadinho em Minas Gerais. Episódios que não poderiam ter inspirado o texto escrito em 2008, ao qual, por sua vez, não faltariam outros exemplos que o ser humano produz

(RAMOS, 2008, p. 117). Isso acaba por contribuir na justificação, na medida que permite uma argumentação ficcional dispersiva e inconclusiva, da desconstrução de todo valor associado ao uso. Por consequência dessa desconstrução literal do que a humanidade produziu, surge a expectativa distópica de uma saída pela vida e pela matéria que se ergue da completa ruína, um *reboot* da humanidade enfim colapsada por sua obsessão cumulativa e utilitarista – “Somente o mundo em pedaços pode ser convertido em matéria muda, não conformada – matéria sem serventia nem propósito.” (RAMOS, 2008, p. 118).

Aqui, agora, antes que o Armagedom nos reserve um perigoso lugar de onde esperar pela cinza que possa nos tocar e tornar mais sensíveis ante os demais seres, a fixação pela ordenação que promete um sentido contamina até mesmo o texto-inutensílio de Nuno Ramos. Se, para a maioria das pessoas, parecem inteiramente necessárias todas as iniciativas de classificação, nomeação, equiparação, organização, como formas de criar os meios para existirmos em um mundo que tende para o caos⁶⁵, na literatura que o escritor e artista plástico inventa, essa herança é abraçada com irônico excesso, manifestado desde os títulos enumerativos, que explicitam o efeito de *hiperlink* nas mudanças bruscas de assunto e sinalizam para o leitor uma espécie de orientação para sua leitura dispersiva. No intercurso dos inusitados contos, o procedimento enumerativo surge como uma espécie de mania, uma obsessão acumulativa de palavras, não para o cumprimento de uma catalogação de finalidades úteis, evidentemente, mas como manifestação da enumeração caótica (cf. MOISÉS, 2004, p. 149) própria da poesia. Desse modo, Nuno Ramos aposta em “associações, similitudes e combinações imprevistas” e na “estranha gramática que une uma camada de poeira às listras de um veludo” (RAMOS, 2008, p. 115). Também recusa, analogamente no que tange à pretensão resumidora dos rótulos de utilidades, os parâmetros da ordem e da ordenação, o “alinhamento cientificista de nossas gavetas” (RAMOS, 2008, p. 115), trazendo para o “assunto” das argumentações ficcionais a desconstrução de padrões que se manifesta desde a forma dos textos, por sua indócil relação com gêneros e circuitos discursivos⁶⁶.

sempre fartamente, mas que para nós surgem dramaticamente com uma exemplaridade que atualiza e revigora a obra de ficção.

⁶⁵ Consoante a pesquisadora portuguesa Olga Pombo:

“Na verdade, nada nos parece mais ‘natural’, óbvio e indiscutível que as classificações dos entes, dos factos e dos acontecimentos que constituem os quadros mentais em que estamos inseridos. Elas constituem os pontos estáveis que nos impedem de rodopiar sem solo, perdidos no desconforto do inominável, da ausência de ‘idades’ ou ‘geografias’. Só elas nos permitem orientar-nos no mundo à nossa volta, estabelecer hábitos, semelhanças e diferenças, reconhecer os lugares, os espaços, os seres, os acontecimentos; ordená-los, agrupá-los, aproximá-los uns dos outros, mantê-los em conjunto ou afastá-los irremediavelmente.” (POMBO, 1998, p. 1).

⁶⁶ Consoante Flora Süssekind:

“Uma desorganização de categorias, limites, temas, vozes; uma invalidação de elementos usualmente cruciais, estruturais, na composição e na recepção textuais – inclusive de algumas das chaves-mestras (como as

As sucessivas enumerações de Nuno Ramos, também saltos inopinados entre campos semânticos no interior de uma mesma frase, de um mesmo período, *hyperlinks* com os quais jogamos na construção dos sentidos, têm seu procedimento associado à coleção, que não privilegia uma função específica, uma utilidade para o próprio ato associativo⁶⁷, mas abre espaço para o que venha a calhar no devaneio do poeta, do artista. A coleção, sob o princípio amalgamante do que Foucault chama de “jogo das simpatias”⁶⁸, em seu estudo arqueológico sobre o papel das similitudes na cultura e na ciência ocidentais (cf. FOUCAULT, 1999b), põe em relevo a imprevisibilidade do prisma subjetivo, intensificando a relação a contrapelo das enumerações caóticas de *Ó* com a arbitrariedade dos engenhos de linguagem que o homem produz, que do homem nascem. Desse modo, como homem e, especialmente, como artista, o autor reivindica, através da voz enunciativa ficcional, até mesmo as metodologias ordinárias, as gavetas que separam categorias, para expor por meio da linguagem o inusitado que procura revelar o absurdo no comum: “Poderíamos guardar nestas mesmas gavetas, em categorias semelhantes às que efetivamente usamos, o apodrecimento do feno, a borra do batom num guardanapo, a morte de uma aldeia, o vírus da tuberculose.” (RAMOS, 2008, p. 115-116). E enquanto enumera, acumula, coleciona, o texto nos oferece uma lição sobre o funcionamento do mecanismo de *hyperlink* que opera em todo o livro, ao explicitar, ainda que sutilmente, elementos de uma cadeia de similitudes muito particular que se afigura no álbum do colecionador:

Assim, o tom noturno de um sobrado, a cal sem vida de um muro, a penugem cinzenta de um vira-lata, por semelhança cromática iniciariam uma cadeia de similitudes, e a tez de uma mulher num fim de dia, a marca de nascença em sua coxa, o rugido enfraquecido de um velho felino, a nódoa

articulações conflituosas entre ficcional e documental, construtivo e expressivo, figuração e volatização) por meio das quais se tem pensado a literatura no Brasil – e não apenas, como se sabe, nas últimas décadas.” (SÜSSEKIND, 2014, p. 65-66).

E ainda, corroborando o que se vem propondo até aqui, a autora assinala que:

“Não é apenas a emergência textual que se expõe, porém, como conflituosa, dramatizando-se, nas configurações diversas que assume o seu trabalho [de Nuno Ramos], esse compartilhamento, e as analogias, os contrastes, as dissonâncias e as antinomias que se encontram ativos ou potenciais nessas acumulações. Não se trata, porém, de desorganizações que signifiquem propriamente um ter para onde voltar, a prefiguração de um retorno ‘para organização anterior’, mas, sim, uma desconfiança da delimitação, uma vontade de ‘deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece’ – para lembrar o começo de *A paixão segundo G. H.*, obra cuja ressonância é sensível na escrita e nas formulações estéticas de Nuno Ramos.” (SÜSSEKIND, 2014, p. 61).

⁶⁷ Consoante a pesquisadora Maria Esther Maciel: “Enquanto recurso taxonômico, a coleção tende a criar suas próprias regras e princípios, de acordo com as inquietações e obsessões do colecionador, sobretudo quando o valor afetivo ou estético predomina.” (MACIEL, 2009, p. 27).

⁶⁸ “Enfim, a quarta forma da semelhança é assegurada pelo jogo das *simpatias*. Nela nenhum caminho é de antemão determinado, nenhuma distância é suposta, nenhum encadeamento prescrito. A simpatia atua em estado livre nas profundezas do mundo.” (FOUCAULT, 1999b, p. 32).

sobre a lua, seu eclipse, a concavidade dentro de um monturo, todos iriam para a mesma escrivaninha. Ao invés da soma dos objetos destinados a determinado fim, as gavetas trariam, por exemplo, associações de um poente – lanternas, guache rosa, um galo, fósforos, as luzes de uma cidade vista de longe, acendendo pouco a pouco. (RAMOS, 2008, p. 116).

Nuno Ramos lida com as enumerações, tão caras ao utilitarismo, e, mais que isso, faz delas um pilar da escrita de *Ó* como um elemento constitutivo essencial do tom ensaístico dos textos, aludindo à exemplificação utilizada para sustentar uma tese em argumentações convencionais. Sem se dobrar às miragens da ordem, entretanto, sua enumeração caótica também não escapa fugidia de toda associação com o mundo das coisas práticas. Sempre explorando o privilégio do fazer literário como lugar de acolhimento do paradoxo, Ramos reitera o discurso avesso à presunção da utilidade como necessidade, mas recusando o estigma da veleidade inconsequente, alienada, niilista na acepção nietzschiana (cf. NIETZSCHE, 2006). Entre as imagens poéticas mais inesperadas, o gene argumentativo do ensaio ficcional crava seu dente no mundo para enumerar, exemplificar, listar, expor, pontuar, apresentar, demonstrar como o inutensílio já está posto, nas frestas de uma lógica social que não sustenta seu discurso propalado de perfeccionismos.

Mesmo que a maré da utilidade coíba sempre esse desejo de desperdício e de perda de função, é preciso, no entanto, confessar que em inúmeros lugares estas edificações despropositadas já foram inauguradas, sob a vista e o conhecimento de todos. Espalham-se, na verdade, por todas as grandes cidades do mundo: ilhas no centro de estradas de muitas pistas, lajes de obras públicas abandonadas, degraus de arquibancadas vistos de baixo, pedágios fechados, carrocerias sem carga, repartições aos domingos, caixas eletrônicas quebradas, pontes sem acesso a pedestres, áreas em torno de pistas de decolagem, salas de espera de modo geral, cinemas com a luz acesa, escadas rolantes paradas, quartos de hotel assim que saímos deles, pilares de viadutos e de pontes, maca de onde se levantou um doente, o topo de torres de alta tensão ou de celular, são todos troféus da ausência completa de acesso físico, da funcionalidade incompreensível, da falta de empatia com a memória atávica de um abrigo. (RAMOS, 2008, p. 169-170).

A “tese” inutensilista não se configura, portanto, como mero emaranhado de desatinos, mas impõe-se com arte pela inelutável presença do germe *inútil* que corrói por dentro as falácias de um mundo ordeiro. Defender a inutilidade como valor, a quebra da ordem como prática, além de um apelo à sensibilidade no plano estético, é também um movimento radical de alteridade em direção ao ponto em que uma cultura “libera-se o bastante para constatar que essas ordens não são talvez as únicas possíveis nem as melhores”

(FOUCAULT, 1999b, p. XVI), ação que intenta, com o pragmatismo que a utopia oculta sem descartar completamente, fundar uma nova cultura.

Enumerar, contar, guardar, configurar um “arquivo como experiência irreduzível do futuro” (DERRIDA, 2001, p. 88), tal como postula Jacques Derrida ao tratar da obra de Sigmund Freud, parece também ser um dos resultados obtidos pelas coleções de inutilidades expostas em *Ó*. Enquanto corre sub-repticiamente o contradiscurso de desconstrução do vigor da ordem, toda menção a nossos processos, valores e objetos, constitui uma espécie de museu verbal ou enciclopédia do passado e do presente, que força uma reflexão sobre o futuro. Em afinidade com o papel dessas instituições – o museu e a enciclopédia – na contemporaneidade⁶⁹, os ensaios ficcionais de *Ó* e suas imensas listas não se auto-atribuem o intento de repositórios do saber, não se enganam com a impossível missão de resguardar toda a história e as ciências, mas tomam a exemplificação abundante como recurso para desafiar o pensamento que interfere hoje nas práticas sociais que darão as bases para o que está por vir. Tal como nos objetos efêmeros criados sem finalidade, a própria coleção tem o intuito de esvanecer para legar apenas as perguntas que tal gesto levanta – “Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento.” (DERRIDA, 2001, p. 32).

Nenhum tema seria melhor utilizado para reflexão, portanto, no questionamento das utilidades e na prospecção de um futuro a partir da sondagem do terreno da arte, do que a evolução tecnológica. Na esteira da lógica “inutilista”, surgem na ficção ensaística de Nuno Ramos as hidrelétricas como símbolo monumental de uma violência conformadora, que contém e subjuga a liquidez insondável da enormidade aquática. As hidrelétricas, no exercício de seu poder útil, com sua imposição simbólica e seu lastro cultural, extrairiam combustível do próprio caos contra o qual se chocam, do cerceamento à potência de vida submersa e à criatividade líquida antes incontrolável – “A energia de uma usina não é gerada pelas águas ao mover as turbinas imensas, sendo antes o resultado natural e inevitável da restrição simbólica, feita a ferro e fogo, por séculos e séculos, de tantas possibilidades e metáforas” (RAMOS, 2008, p. 123). Como na produção de qualquer utensílio, segundo a tese que se desfia dispersamente pelas páginas de *Ó*, o resultado “energia elétrica” não se conquista com a agregação de um valor, mas com uma operação de subtração de todo potencial simbólico que

⁶⁹ Novamente consoante Maciel:

“Assim, sob o impacto dessa nova ordem (ou desordem) contemporânea, a enciclopédia abandona as pretensões de ser o inventário completo de todos os saberes sobre as coisas do mundo para ser um espaço móvel de articulação, combinação e invenção, assumindo um caráter menos totalizante que cartográfico e instaurando uma circulação livre e descentrada dos conhecimentos.” (MACIEL, 2009, p. 25).

o desconhecido guarda – “É este radical empobrecimento poético daquilo que *pode estar* aprisionado na água que produz efetivamente a eletricidade.” (RAMOS, 2008, p. 123). De igual modo, a previsão do tempo com que tanto nos acostumamos seria tão somente uma forma de “aprisionar a chuva”, de lançá-la na ordem das coisas medidas em nossa ilusão de segurança pelo exercício do controle. Isso, entretanto, rasuraria uma necessária aliança com a natureza e com a vida – “A chuva é o *fora* cobiçado, nosso verdadeiro aliado, cuja amizade perdemos há tantos anos.” (RAMOS, 2008, p. 212) – em proveito do aparato militar de satélites que, como num filme futurista que só pode desembocar no apocalipse, esquadrinha e estrutura toda uma era que o homem procura dobrar à sua grosseira imagem, o chamado antropoceno (cf. DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2015) – “Ao invés das nuvens nos cobrirem como sempre fizeram, nós é que as cobrimos” (RAMOS, 2009, p. 214). Para a voz enunciativa costurada por Ramos, aliás, toda tecnologia é bélica. Qualquer uso não violento do aparato tecnológico não deve passar de uma espécie de acidente, uma forma de não descartar algo que ainda possa ser inscrito na tabela de utensílios a despeito de não cumprir a mais nobre e privilegiada das finalidades: matar. Apenas porque não mata, aproveita-se para curar, prever o tempo, transportar seres, coisas e informações com mais agilidade, mas “o verdadeiro invento é o tacape, a adaga e a granada.” (RAMOS, 2008, p. 216). Ou então, ainda que sirva perfeitamente para matar, pode-se utilizar um utensílio tecnológico de forma “atenuada”, para intimidar sob o pretexto de missão pacífica, como na corrida espacial que levou o homem à lua. Mesmo daí, porém, do exemplo máximo de desenvolvimento tecnológico que nossos foguetes e trajes para sobrevivência sem oxigênio e gravidade encerram, o olhar plástico “inutilista” percebe, como uma criança que vê pela televisão a tripulação americana em solo lunar, a ludicidade sem propósito que se pode extrair da vontade de flutuar como os pássaros ou respirar em baixo d’água como os peixes que abraça coletivamente os homens – “Não há missão científica, coleta de minerais, possibilidade de vida extraterrena, não há objetivo político nem contexto histórico que diminua o sentido de *divertimento* daquela Missão” (RAMOS, 2008, p. 216-217).

A fresta, o estranhamento, a arte, portanto, seria o único meio de encarar o progresso tecnológico deixando de lado a constatação de sua natureza beligerante, de sua aplicação ampla e irrestrita no controle social. Nesse ponto podemos diferenciar técnica e tecnologia, de modo que a técnica, em sentido amplo, como uma habilidade, também serve ao poeta e ao artista plástico ou ao arquiteto, também pode ser empregada, desconstruída ou reconstruída na composição dos disparates necessários para a afirmação de um mundo díspar. A tecnologia, por outro lado, é o próprio utensílio ou a condição para que se converta a

matéria ambígua em algo útil, certo, claro, pobre. Compreender a técnica pode fazer parte do movimento inquieto de novidade ao qual a arte clama, ao passo que a tecnologia homogeneiza nas linhas de produção fordistas não apenas as palavras e as coisas, mas sobretudo as pessoas – “acabamos transformando em banalidade tudo o que a técnica conquistou” (RAMOS, 2008, p. 218). A técnica relacionada à estética, como no livro de Nuno Ramos, não produz banalização, mas assombro. E no assombro nos aproximamos, inquietos, desejan-tes. Na banalidade nos esquecemos, frios, embrutecidos. Daí que a voz enunciativa dos ensaios ficcionais de *Ó* defenda que a tecnologia, o artefato, a comodidade que emana do utensílio, só nos possa oferecer a solidão, pois seria a “alma profunda de todo artefato, de toda invenção, desde a primeira pedra lapidada até os transistores líquidos – o *exílio*, a separação de tudo o que é habitual e nosso, o trampolim para um estranho duplo onde não há carne nem afeto, mas eficiência e solidão.” (RAMOS, 2008, p. 219). Então, quando o domínio tecnológico atingir os patamares que nos permitam, por exemplo, ir a Marte ou conservar nossos cérebros por criogenia, essas “conquistas” se revelarão inteiramente sem propósito, revertendo estúpidas o sinal positivo do progresso, pois a conquista de outro planeta custará o afastamento permanente ou a destruição completa do atual e à existência eterna em um freezer será difícil dar o nome de vida.

Os astronautas olharão do chão vermelho a luminosa estrela de onde vieram e que trocaram pela cápsula mecânica que os trouxe até ali, e sentirão toda a desproporção desta escolha. Em cada pequeno invento, em cada conforto, em cada trabalho poupado pela técnica há uma fração deste abandono, que terminará em Marte ou pior, mais longe ainda, no gel sem morte onde seremos conservados, olhando para nada, vindos de um lugar que já esquecemos, habitantes eternos de uma natureza que nós mesmos teremos criado. (RAMOS, 2008, p. 219).

A provocação que a arte nos propõe aqui não pode ser confundida, naturalmente, com certa corrente obscurantista que vem ganhando espaço na cena pública em todo o mundo, calcada na disseminação do pavor à arte e do desprezo à ciência, viabilizada pelas tecnologias da informação cada vez mais acessíveis. O inutensílio concebido por Manoel de Barros e ressignificado por Nuno Ramos é uma exigência de reflexão, não é uma resposta fácil e impensada, mas uma alta elaboração artística que desafia o pensamento a reinventar-se, em completa oposição às opiniões sem fundamento que arrastam multidões incautas atrás de teorias da conspiração e de propostas políticas que não param em pé por tempo maior que os

breves e intensos afãs coletivos que a chamada “pós-verdade” propicia⁷⁰. O discurso contratecnológico que Nuno Ramos desenvolve, fabulando a clareza que viria a um astronauta depois de meses numa cápsula artificial, um artefato, um utensílio, a caminho de Marte, tem muito mais a ver com a crítica da supervalorização de aspectos exteriores ao que é próprio do humano. Trata-se, talvez, de uma espécie muito peculiar de teleologia, não propriamente metafísica, mas física, corpórea, de contato, com tato, sensível, legível na e pela pele. Por ser ficcional, não interessam parâmetros de aplicabilidade, que poderão/deverão ser pensados pelos homens ordinários quando se derem conta de tudo o que a arte antevê, mas apenas o embate elucidativo de que todo valor e padrão de conduta moral “é apenas um juízo de valor da vida” que merece questionamento “– de qual vida? de qual espécie de vida?” (NIETZSCHE, 2006, p. 37). Na ficção, pela ficção, sim, pode-se elucubrar quão mais humano seria se chegássemos a um tempo em que

Seríamos mais lentos, nos moveríamos menos, daríamos gargalhadas diante da desgraça alheia, diante da nossa também, e o fluxo que faz andar os carros para lá e para cá, que estende as avenidas até lugares improváveis, que tira da cama e do sono merecido milhões de trabalhadores todos os dias, poderia terminar numa risada, na multidão transformada em hiena do próprio destino. (RAMOS, 2008, p. 209).

Assim, o mesmo tipo de “destino” ou “destinação” dada a um sofá velho, inutensílio em que diferentes texturas da matéria se agregam numa plasticidade estranhada, como a arquitetura ruim ou os prédios abandonados que são monumentos contra toda ordem social hierarquizada em torno de estruturas monetárias, é oferecido como utopia de

⁷⁰ Apenas a título de exemplificação, é interessante mencionar o ressurgimento contemporâneo de especulações já completamente desacreditadas pela ciência, como a “teoria da terra plana” (cf. <https://thelatearthsociety.org/home/>); ou a recusa do presidente do país mais poderoso econômica e belicamente do mundo em acreditar nos relatórios climáticos produzidos por cientistas de seu próprio país (cf. https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/27/internacional/1543283242_634443.html). No Brasil, a censura às artes tem ganhado força (cf. <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/2017-ano-em-que-censura-voltou-ameacar-as-artes-visuais-22226423>); e subiu ao poder, com anuência da população, um grupo político que reiteradamente demonstra seu pouco trato com fundamentos metodológicos sólidos na avaliação de diferentes aspectos do funcionamento da sociedade e da economia, sem grande consideração pelo factual e com forte apelo para a defesa de opiniões calcadas apenas na subjetividade e em valores restritos ao seu próprio espectro social, em prejuízo da diversidade cultural e até mesmo de demandas práticas do país. Isso pode ser visto no questionamento do presidente sobre a formação dos médicos cubanos que deixaram o país em decorrência das hostilidades do chefe de estado por razões ideológicas (cf. <https://www.valor.com.br/politica/5984465/bolsonaro-levanta-duvida-sobre-formacao-de-medicos-cubanos>), mesmo com o reconhecimento internacional da qualidade do sistema de saúde cubano, muito superior ao brasileiro e até mesmo aos de potências econômicas como os Estados Unidos (cf. <https://www.who.int/countries/cub/es/>); ou ainda na declaração de uma ministra de estado de que “a igreja evangélica deixou a ciência para lá e aí cientistas tomaram conta dessa área” (cf. <https://istoe.com.br/em-video-damares-alves-diz-que-igreja-perdeu-espaco-para-a-ciencia-nas-escolas/>), queixando-se de que cientistas façam ciência.

(des)ordem social. Nela, toda ocupação empregatícia seria eliminada e toda finalidade entraria em caducidade ante a lentidão generalizada e o despropósito como norma. Ao descartar a ufanada tecnologia inumana, uma fundamental marca identitária de nossa espécie, o riso, tomaria o primeiro plano e “*uma única gargalhada ressoaria*” (RAMOS, 2008, p. 210), como uma espécie de síntese das múltiplas e dispersivas risadas espalhadas, como única ação generalizada e desejada nessa nova lógica coletiva em que nada ocorre e a ação degenerativa do tempo é celebrada como força criadora do novo e ainda mais inescrutável futuro – “nossas faces sempre vermelhas de tanto rir do sofrimento alheio e nosso.” (RAMOS, 2008, p. 211).

Talvez fosse mais interessante medir o valor das coisas por sua “utilidade”, pelo quanto contribuem para que floresçam as visões de mundo mais estranhadas, aquelas capazes de conceber um mundo realmente novo. Um mundo mais humano. Um mundo melhor. Um mundo impossível. [risos]

3.1.2 *Ó-pende-se*

Apêndice: o *Ó* pende-se do corpo⁷¹, irrompe, excede, divaga, devaneia, ou é o *Ó* o próprio cerne, o próprio corpo do qual emana toda especulação e ficção e poesia que há na obra lida? É o *Ó* excêntrico que batiza o livro no qual se infiltra ou tal batismo o indica fonte, nascente da qual escorrem letras-rios que se afluem, *escórregam*, ribeiram ilhas de sentidos sem foz ou *desembocadura* até inundarem páginas e olhos curiosos? No livro pantanoso em que procuramos indiciar os veios, qual a natureza das ligações entre os ensaios ficcionais e esses sete inóminados textos distintos dos demais desde a apresentação gráfica? Seriam os *Ós* anomalias, “sessões intervalares” – como os chama Flora Süssekind ao propor que se tratam de “uma voz das coisas, da matéria do mundo, que, em itálico, distinguiria as seções intervalares, chamadas de ‘ós’, a irromper, vez por outra, ao longo da obra” (SÜSSEKIND, 2014, p. 77) –, uma vez que são apresentados com a tipografia da exceção, do excerto ou da citação – o *itálico* –, e ainda por somarem menos de dez por cento das páginas do livro? Ou seriam tais parâmetros e contabilidades apenas o vício da ordem nos conduzindo para as impressões de sempre, para a mensuração impossível da desmesura, para o aferimento da ferida, para a checagem do proveito prático auferível de um inutensílio? Não poderiam ser os *Ós* de Nuno Ramos, com suas curvaturas anômalas e suas bocas enórmes, justamente “a nata

⁷¹ Conjecturando com Jean-Luc Nancy, pode-se pensar que “‘Corpo’ se distingue de ‘cabeça’ assim como de ‘membros’ ou, pelo menos, de ‘extremidades’”. Neste sentido, o corpo é o tronco, o portador, a coluna, o pilar, a fundação do edifício.” (NANCY, 2012, p. 52).

do discurso” – tal como formula Maraíza Labanca Correia ao propor uma bela associação entre o uso do itálico e um chamado do chão para o qual as palavras penderiam: “Veza por outra, os ‘Ó’s irrompem, grafados em itálico – como se as letras, inclinadas, visassem também ao chão ou tivessem um prumo frágil, fazendo escoar o líquido, a nata do discurso, deixando a nu a própria linguagem” (CORREIA, 2008, p. 140). Nata que nos vem à superfície, sim, por irrupção, mas se para ser separada a um canto para o descarte de sua gordura “excessiva” – em acordo com as tabelas *fitness* do mundo da ordem – ou para ser colhida como a “fina flor” da matéria palavra, caberá ao leitor posicionar-se. A nata nutre ou é nutrida pelo volume que a encima?

Se reconhecemos que estamos a palmilhar a estrada pedregosa das coisas de pouca valia, nas companhias de Barros, Ramos e Drummond (cf. ANDRADE, 2002, p. 301), catando instigados os inutensílios enquanto desdenhamos dos mistérios grandiosos perseguidos pelos homens demais, ignorando “incuriosos”, “lassos”, “essa riqueza / sobante a toda pérola, essa ciência / sublime e formidável, mas hermética, / essa total explicação da vida,” (ANDRADE, 2002, p. 302), que nem sequer nos ofertara *A máquina do mundo*, então devemos perceber que o parco é o que sobressai, que o intervalo é mesmo o núcleo, que o apêndice é o corpo. Disso, contudo, que *sobre sai*, dessa sobra essencial, não é simples dissertar. Não apenas pelas poucas páginas, mas, *sobre tudo*, pela dicção que, surpreendentemente, consegue tirar do eixo algo que já sem eixo se constituía. Mesmo com toda a dispersão quanto aos encadeamentos temáticos e com a inconstância e miscigenação no que diz respeito aos gêneros discursivos, ao formularmos uma proposta de ensaio ficcional e perseguirmos recorrências nessa escrita que se furta a ser resumida, acabamos por superar em alguma medida o estranhamento e por nos habituarmos com a forma predominante dos ensaios ficcionais. Os sete capítulos intitulados Ós, porém, conseguem inserir um elemento dispersivo no que já não era centrado, elevando a outro patamar o intento de tecer uma literatura idiossincrática e híbrida, “fruto estranho”. Desse modo, os capítulos com inclinação a chão se colocam como verdadeiras pérolas – em alusão também ao formato circular da vogal que os nÓmeia como um susto – para os leitores da obra de mesmo nome. Os Ós, com sua hipnótica forma, reivindicam a centralidade ao surgirem como se acessórios fossem na composição do livro.

O efeito de despreensão, que se reconverte em autovalorização na lógica “inutensilista”, apresenta-se primeiramente nos títulos. Apenas uma enumeração – explicitada a partir do segundo Ó e rigorosamente seguida até o sétimo – dessa espécie de balbucio, que pode expressar do assombro absoluto a uma surpresa banal, que é reconhecimento, vocativo,

aviso, e tanto mais sem nada especificamente ser. O *Ó* é a um só tempo a nomeação e a recusa do batismo, uma inscrição pagã da escrita fora da ordem das coisas que recebem designação, primeiro e fundamental requisito para que a elas se possa atribuir “valor” e “uso”. E a perseguição dessas não-pistas de sentido é comum aos sete textos, que, com maior ou menor obsessão, especulam acerca do mistério *Ó*, o que ele diz ainda quando não se sabe exatamente que *quer* dizer. O *Ó*, já no primeiro deles, surge como a própria matéria difusa com que se gera o canto, é a materialidade sonora e também a sensível abstração sem nome de que se faz a poesia, é o contorno físico da mesma boca que o canta e a onda sonoro-transcendente que percorre todo o corpo antes de ser lançada pelos ares – “*então alguma coisa como canto sai de alguma coisa como boca, alguma coisa como um á, um ó enorme, que toma primeiro os ouvidos e depois se estende pelas costas*” (RAMOS, 2008, p. 59). O *Ó* que é a boca, aliás, o contorno circunferente, cujo convite para a abertura exata nos vem do acento agudo com seu som amplo, afigura-se mais uma vez no quarto *Ó* como esta “*pocinha de palavras*” (RAMOS, 2008, p. 157) que se oferece como desenho mental e figura⁷² de linguagem para explorar todo o potencial inesperado dos buracos insondáveis.

*dentre todos os orifícios do corpo só em ti se confundem coisas tão díspares,
boca que pede perdão e conta a mentira, a notícia, que lambe a vagina e
prova a verdura, boca da fala, dos hematomas, da cacofonia, boca buraco
para mendigos, para gogos, conferencistas,*

*a trama da saliva e da derme, do sopro batendo por dentro nos dentes, dá à
voz a digital de um fantasma* (RAMOS, 2008, p. 157).

Dentre todos os orifícios do corpo, a metáfora “audiovisual” privilegia a boca, mas se estende a outros, como ao olho que em espanto vê mudo o mundo: “*a boca desdentada dos meus olhos*” (RAMOS, 2008, p. 270). Quase mudo de *Ós*, aliás, é todo o sétimo *Ó*, este em que a metáfora visual do *Ólho* com seu único cílio nos é dada e que não menciona uma única vez a palavra vogal com sua coroa acento, o único dos sete em que isso ocorre. No quinto, o *Ó* é novamente o canto que da arte brota, mas também a interjeição que apresenta e evoca a surpresa ante a expressão do artista – “*Tenho vontade de cantar e canto, ó, isto é um canto, a digital de um eco, saliva atravessada pelo branco.*” (RAMOS, 2008, p. 177). Ao dizer e figurar o “eco” do canto *Ó* que se repete sete vezes, sempre em diferença, no decorrer

⁷² Pensamos, aqui, juntamente com Gérard Genette, na “figura” ou na “figuração” como um movimento de leitura, como instância de significação própria da recepção, à qual temos nos dedicado nos intentos interpretativos do livro e que certamente apresentará variações na presença de diferentes leitores: “A figura não é, pois, nada mais que a sensação de figura, e sua existência depende totalmente da consciência que o leitor toma ou não da ambiguidade do discurso que lhe é proposto.” (GENETTE, 1972, p. 207).

do livro, a assonância quase rimada da criação poética – “*prole-ó*” (RAMOS, 2008, p. 206), como diz o sexto deles – soma-se a outros recursos estilísticos que nos chamam a atenção para a necessidade de um tratamento diverso quanto à tipologia textual desses sete capítulos. A aliteração é mais um desses recursos que se pode encontrar com facilidade, como, por exemplo, quando a voz predominante no segundo *Ó*, essa espécie de sujeito lírico comum aos sete, se queixa de, por algum motivo, não conseguir operar com a matéria poesia, de sua falta de inspiração. O *Ó*, que é o canto nascido da arte, é também o próprio sopro de uma espécie de musa precedente à criação. Depende desse *insight*, nomeado com o arroubo vocal que o anuncia, que se crie algo, seja “estrela”, “estrada” ou “estrume”. *Ó* é sinal de presença da arte, de aptidão para ela, de momento propício.

não vejo o ar onde ele cede e verga, em suas juntas, não vejo onde o espaço, transparente, dobra e dança, e cresce feito maré ou leite fervendo, não sei ainda quando o que é sólido vira espuma, a qual temperatura exatamente, nem porque isso acontece, nem posso apertar a alcatéia entrelaçada da vontade e da poesia, não posso soltar essa matilha – estrela, estrada, estrume – porque não ouço o que para mim é ó (RAMOS, 2008, p. 92).

Mesmo abarcando certa imprecisão e abertura para a convivência de elementos díspares, a ideia de um ensaio ficcional, tal como a desenvolvemos até aqui, não se adapta bem aos *Ós* como aos restantes mais de noventa por cento do livro. Ao investir muito mais na fulgura das figuras poéticas do que na argumentação ou mesmo do que na narração, com textos sucintos em que prevalece a subjetividade de um “eu”, e, especialmente, com o constante emprego de recursos sonoros, como o ritmo, a assonância e até mesmo a rima e a métrica em alguns momentos, nos parece mais adequado ler os sete *Ós* do livro *Ó* como poemas, poemas em prosa. No trecho há pouco transcrito, por exemplo, é fácil observar esse investimento sonoro, como a ausência de pontuação que estabelece um padrão rítmico, as reiterações de palavras e obsessões indagativas que assemelham as frases encadeadas por vírgulas a versos. Cinco dos sete *Ós*, aliás, não possuem qualquer pontuação intermediária a não ser um único ponto ao final – que é o de interrogação no *Terceiro Ó*. A distribuição dos parágrafos, não raro conectados por *enjambement*, em todos os sete textos perde o caráter de distinção temática que remete à titulação enumerativa e ao salto radical que o movimento de *hiperlink* proporciona nos demais textos do livro para assemelhar-se à construção de estrofes, que obedecem apenas ao ritmo e à divagação do “sujeito poético”, nunca à sintaxe ou à coesão textual. Uma espécie de dinâmica rítmica e imagética do verso desloca esses textos do domínio da prosa mais convencional em direção ao poema. Em suma, toda a distinção formal

que salta à vista na construção dos *Ós* demanda que os distingamos inclusive na tipologia textual – se é que conseguimos traçar uma tipologia para os demais textos do livro – e o poema em prosa surge como uma tipificação, também híbrida e desconcertante, muito propícia para caracterizar o que esses sete textos nos dão a ler. Conforme define, por exemplo, Massaud Moisés em seu dicionário de termos literários, no poema em prosa “o ritmo segue uma modulação mais atenta às unidades melódico-semântico-emotivas que à sintaxe, e muitas vezes os segmentos frásicos articulam-se com relativa simetria, que lembra a regularidade do verso. E o ‘eu’ impera sobre o ‘não-eu’.” (MOISÉS, 2004, p. 356). Se essa adesão tão pronta de nossa parte a uma tipologia textual já de certo modo consolidada soa, por um lado, decepcionante, já que estamos tratando desde o início de uma obra que prima pelos problemas que levanta, não aceitando de modo algum soluções fáceis, por outro, o hibridismo e a imprecisão de fronteiras tão caros a Nuno Ramos é exatamente o que caracteriza o poema em prosa. Em outras palavras, “o poema em prosa constitui uma dualidade, um ‘monstro oximorônico’ (Beaujour 1983: 50), na qual o primeiro termo diz respeito à matéria (poesia) e o segundo, à forma (a disposição graficamente tradicional da prosa)” (MOISÉS, 2004, p. 356), de modo totalmente identificado com a estética de Nuno Ramos. Trata-se de um gênero instável, que, portanto, emite seu chamado para que o artista paulistano contribua com o seu desenvolvimento.

A obsessão especulativa em torno do termo, do som, da figura *Ó*, aliás, que exercita muito mais o acúmulo de imagens subjetivas possíveis do que a procura por uma explicação plausível e resumidora, exige que se supere a já instável exploração do ensaio em proveito de um texto que faça mais do que apenas renegar os domínios da ordem, um texto que sequer os reconheça, que se situe num lugar completamente estranho ao discurso objetivo, que se fundamente apenas na troca sensível de olhares subjetivos e que, para isso, não se prenda a qualquer convenção formal da língua. Para isso se precisa do poema. Na esteira de uma de suas referências declaradas, Drummond, Nuno Ramos “penetra surdamente no reino das palavras” (ANDRADE, 2002, P. 117-118) à procura da poesia, também sem qualquer chave, espiando pelos buracos *Ós* de fechaduras, enquanto persegue o indizível *sÓm*, que, no entanto, se diz e reitera como um mantra em ecos, rimas e metáforas.

Voltando ao primeiro dos sete *Ós*, temos um texto que diz do dizer, da necessidade de dizer, da inevitabilidade de dizer, da beleza de dizer, não só com palavra legível, mas com todo som que pela pele escorra. A voz poética constrói um breve circuito de integração de coisas, seres e matérias pelo som. Um som que não se pode discernir exatamente, muito menos explicar, mas que aguça sentidos e sentimentos pela necessidade de

expressar-se, de ser pela linguagem, que se impõe. Em novas alusões ao admirado Drummond⁷³, o texto fala d’*o chamado longínquo de um sino*” (RAMOS, 2008, p. 59), como n’*A máquina do mundo* ou em *Fraga e sombra* (cf. ANDRADE, 2002, p. 301; p. 365), que traz um espectro de melancolia ao *Ó* que não se pode definir. E dessa tentativa de figurar sentido ao *Ó*, o pronome indefinido “alguma” com o substantivo que pouco ou nada ou tudo indefine “coisa” é reiterado como expressão da incerteza que pode fazer do *Ó* um trovão, um zumbido, outro som animal ou algaravia urbana indiscernível numa avenida movimentada (cf. RAMOS, 2008, p. 60). Incerteza que também é potência, como em todo inutensílio, como em *Alguma poesia* (cf. ANDRADE, 2002, p. 3) – título que abrange desde a modéstia mineira do estreante ao convite curioso pela novidade modernista que se impõe. Potência que permite ao *Ó* ser saudação a tudo o que há de torto e indesejado, de “*gauche* na vida” (cf. ANDRADE, 2002, p. 3) – “*um ó aos ratos, à astúcia entocada, ao espinho na pata*” (RAMOS, 2008, p. 60); ou também a interjeição de assombro, de lamento ou luto – “*um ó pelo menino assassinado por outro menino, um ó pelo seu assassino, um ó de todos os meninos, sem barba, sem pêlo e sem castigo*” (RAMOS, 2008, p. 60) –; podendo tais ilocuções serem expressas em tons graves ou agudos, até rimadas no verso livre em prosa – “*um ó em dó, em si*” (RAMOS, 2008, p. 60) –, dando tempero à ambiguidade com os nomes das notas extremas na escala musical, como é próprio da melhor poesia.

Na parte final desse primeiro *Ó*, temos novamente a exploração da visualidade, a “boca” da praia a nos engolir com o sujeito poético, o mar como uma espécie de buraco portador de mistérios e lugar da dissolução – “*então eu me apresentaria ao mar, ao velho lobo, ó maior e grave e arenoso*” (RAMOS, 2008, p. 61) –, onde um redemoinho pode trazer ao mesmo tempo a obscuridade do fim daquilo que é conhecido e também a revelação maravilhosa do que se acreditava insondável. Quando o sujeito poético se entrega ao sabor das ondas, uma profunda melancolia percorre o texto até materializar-se como som no apito grave de um cargueiro que passa ao largo. Mas é com a expressão de uma compreensão inesperada e íntima que o texto se encerra, como síntese em aberto do breve intento de autoanálise que todo o texto figura, talvez possibilitado pelo distanciamento desse sujeito quanto ao próprio corpo abandonado ao mar.

abriria meus braços sem nadar, não eu, boiar talvez, e deixaria o gordo tronco que tem minhas digitais e minha idade com seus parasitas pêlos,

⁷³ Em entrevista já mencionada neste trabalho à Revista Cult, Nuno Ramos diz: “Acho Drummond o maior artista brasileiro do século XX”. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-com-nuno-ramos/>>. Acesso em 05 mar. 2019.

calos suas meias-palavras e seus meios-termos, seu parasita amor perdido lá atrás, afastando-me da praia com a qual me acostumei, me separaria de suas luzes, de suas vulvas talvez, pretas, roxas, cinzentas, fitando o céu sombrio, a linha das montanhas verdes, flutuando então na minha banha, incendiando a pira da fuligem da memória (quem lembra, teme), imóvel na onda alta onde um cargueiro passa perto, vulto negro enorme, ó da morte e do esquecimento, também aí há um ó. (RAMOS, 2008, p. 61)

Na cena, o tom melancólico remete mais uma vez a Drummond, pelo “hábito de sofrer, que tanto me diverte” (ANDRADE, 2002, p.68) confessado na *Confidência do Itabirano* e reiterado por toda a sua obra que se inaugura com a autoproclamação do *gauche*⁷⁴, análogo à canhota enaltecida por Ramos como arquétipo de inadequação e resistência ante a previsibilidade das coisas ordinárias. De tal perfil, entretanto, não poderia escapar-se à incompreensão do mundo, o que acaba por conservar sempre o seu bocado de tristura. Esse sentimento, por sua vez, também nos surge como figuração do Ó, no terceiro desses poemas em prosa, num calafrio que desenha o oco que percorre a barriga, e ainda na delineação da boca onde emerge como lamentação tímida – “*porque um ó miúdo apareceu nessa hora*” (RAMOS, 2008, p. 98). Essa expressão de susto, aliás, emissão involuntária, talvez seja a associação mais imediata com o título do livro e dos sete textos, e volta a aparecer no *Quarto Ó*, representando simultaneamente um clarão, *flash*, facho de luz, um rompante esclarecedor que nos assalta e turba a vista – “*minha visão se acende em caniços grudados no poste ou tecidos nos ninhos, não há, ó*” (RAMOS, 2008, p. 156). Com incontáveis associações sonoras, picturais, metafóricas, a procura da poesia Ó extrapola até mesmo seu livro homônimo e surge, vez ou outra, por diferentes obras do escritor e artista plástico paulistano, como no livro de poemas *Junco* – “*Dizemos ó/ e nosso corpo/ expande a baía/ badala a amígdala/ de um sino contínuo*” (RAMOS, 2011, p. 102-103) – ou na instalação *O que são as horas?*, de 2003, que se abre num circunferente e enorme “Ó” para receber um relógio. Dessa obra plástica, aliás, a fotografia serve como capa para o livro aqui em análise, nos recebendo de boca aberta, para o susto ou para a ceia.

Da inquirição permanente, óbvia ante todo o mistério sem nome exato conclamado Ó, que respostas obtêm-se? Nenhuma, exatamente, como seria de supor-se, já que o “fazedor de inutensílios”, quando trabalha direito, produz tão só perguntas,

⁷⁴ Sobre a figura do *gauche* como uma espécie de síntese da persona poética que predomina em toda a obra de Drummond, Ângela Maria Dias diz que:

“A abertura da extensa obra poética de Drummond, no ‘Poema de Sete Faces’, oferece, certamente, um dos principais motivos de sua criação. Persistente e avesso a conciliações, o ‘gauchismo’ percorrerá todas as fases de sua trajetória lírica, uma das mais amplas já palmilhadas pela língua portuguesa.” (DIAS, 2002, p.89).

inquietações. Responder é para os ordinários e, em *Ó*, *extraordinário* é o que se busca ser. Entretanto, de nossa parte, não tão *extraordinária* assim, permitimo-nos perceber que alguns assuntos tateados no decorrer dos ensaios ficcionais, quase sempre em capítulos próximos aos respectivos *Ós*, são retomados nos poemas em prosa. Não se tratam, portanto, esses sete textos de reflexões exclusivamente metalinguísticas e divagativas. Ainda que em divagação, há conteúdo discursivo relacionado, *linkado*, com as inquietações que percorrem o restante da obra, como uma espécie de desdobramento do *hiperlink* também na direção do gênero poético. Essa reverberação temática sustenta a coerência do livro e acrescenta (ou origina?) à argumentação ficcional a dicção do olhar poético, que raramente sustenta teses, mas que se impõe enquanto perspectiva subjetiva deslocada de um mundo de pretensos eixos sólidos.

No *Segundo Ó*, por exemplo, entre o desfiar de um novelo discursivo que parece questionar sentidos para a existência ou razões para a poesia, especula-se se as respostas dessa busca estariam não nos sentimentos ou nas convenções sociais, mas sim na matéria – “*deve estar nas coisas sólidas, no cubo de cimento e brita na base do pilar, deve estar no nó da madeira do móvel antigo, no papel borrado pela água, não pode estar em mim*” (RAMOS, 2008, p. 89) –, na coisa palpável em que o artista enxerga a potência latente – “*centelha molhada, guardada no fósforo*” (RAMOS, 2008, p. 90) – e que o “homem comum” torna útil e beligerante – “*pronta para ser usada como um artefato de destruição dos esquilos, do que em mim foi melhor, uma bomba minuciosa dirigida ao mecanismo da própria luz*” (RAMOS, 2008, p. 90). Nessa reflexão, dois outros aspectos também importantes em alguns dos ensaios ficcionais emergem, o primeiro a atuação humana, que cria a arte e os artefatos, belamente expresso pela palavra “*mão*” (RAMOS, 2008, p. 90) isolada, soberana em estrofe/parágrafo de uma única palavra; e o segundo o caráter eminentemente relacional de nossa existência, também condensado numa estrofe de um único verso, de uma única imagem poética, “*menino coletivo*” (RAMOS, 2008, p. 91). Essas relações, que são sociais e discursivas, mas também sempre corpóreas, como amplamente explorado no primeiro e no último capítulo do livro, dão sentidos à existência e são significadas no curso de nossas práticas, consolidadas e automatizadas pela ordem útil e contestadas pela arte⁷⁵. Nesse sentido, as relações familiares surgem no texto de Ramos como farsa, uma herança cultural que, sob pretexto afetivo,

Já Affonso Romano de Sant’Anna complementa que “A imagem *gauche* é crítica de si mesma, e é desse esforço para se esclarecer e se definir enquanto *gauche* [...] que nasce toda a obra.” (SANT’ANNA, 1972, p. 25).

⁷⁵ Nas palavras de Jean-Luc Nancy: “Os corpos se cruzam, se roçam, se apertam, se enlaçam ou se golpeiam: trocam tantos sinais, chamados, advertências, que nenhum sentido definido pode esgotar. Os corpos fazem do sentido o ultrassenso. São uma ultrapassagem do sentido.” (NANCY, 2012, p. 48).

estrutura toda uma malha de mecanismos de controle e interdependência rigorosamente hierarquizada.

para o menino é que vivia a marionete-tio, a marionete-mãe, a marioneteção, só o menino não reparava nas cordas que guiavam seus gestos, no ventríloquo que ditava suas palavras, só o menino acreditava que viviam por si mesmos como as árvores e os bichos, e por isso é que fingiam amá-lo tanto (RAMOS, 2008, p. 92).

No *Terceiro Ó*, por sua vez, prevalece a busca inquietante por algo indefinido, forjado na relação intrínseca entre a vontade transgressora e o conservadorismo limitante – “*vidraça irmã da pedra*” (RAMOS, 2008, p. 95) –, algo que diga sobre nosso lugar no mundo e no tempo – “*de galo a galo*” (RAMOS, 2008, p. 96) – enquanto alimentamos a ruína e o esvaecimento. No tecer da linguagem poética, surgem palavras iniciadas por letra maiúscula em alguns pontos do texto, mesmo sem serem antecedidas de pontuação para concluir a frase anterior, indiciando o mecanismo do verso no interior do poema em prosa. Além desse recurso, vislumbra-se o efeito performativo, teatral, que chega ao ponto de sugerir uma ação, não se sabe se ao leitor ou ao sujeito poético – “*da estrela anã que dorme tatuada (aponta o peito) aqui*” (RAMOS, 2008, p. 95) –, num procedimento que será amplamente desenvolvido pelo autor em livro posterior, *Adeus, cavalo*, de 2017, no qual a vestimenta de um personagem para a leitura, a incorporação de uma alteridade – em alusão direta desde o título à tradição religiosa afro-brasileira – é essencial. Para ler a obra, desse modo, é preciso integrá-la, tal como ocorre na argumentação fictícia dos ensaios ficcionais de *Ó*, porém como ator que interpreta uma peça no teatro da mente, e ainda, simultaneamente, como público que assiste a esse ator anômalo em sua encenação⁷⁶. No *Terceiro Ó*, ao encenar o chamamento do leitor para dentro do texto, o poema potencializa seu intento de nos inquietar com seus questionamentos sucessivos. Afinal, o “que é que fica?⁷⁷” quando não há mais o gênero, a sintaxe, a frase inteligível, a coerência temática, o mínimo resquício da ordem que nos permita ao menos reconhecer um discurso, uma *comunicação*? O texto termina com um vestígio de resposta entre os questionamentos, apontando que o que fica é a invenção, a criação, a própria arte, fruto da ação dos inquietantes inadequados desse mundo – “*incendiários sem fósforo*” (RAMOS, 2008, p. 97) –, *gauches*, poetas.

⁷⁶ A exploração da poesia, sempre com a maior tensão possível sobre os limites do convencionalismo, iniciada por Nuno Ramos em seu primeiro livro, *Cujo*, e desdobrada nos poemas em prosa que integram *Ó*, parece ser sua tendência mais forte recentemente, com o já mencionado *Adeus, cavalo* sendo precedido por *Sermões*, de 2015, em que o verso é matéria formal para uma incursão híbrida entre a narrativa, a autobiografia e a especulação filosófica, antecedido por *Junco*, livro de poemas verbais e fotográficos.

Sobre o artista, aliás, seu papel, sua obra, seu fazer-arte, dedicam boa parte de suas linhas os *Ós* de número quatro, cinco e seis. No *Quarto Ó*, vemos o tom autoafirmativo do artista como criador – “*Depois que passa por minhas mãos tudo parece meu*” (RAMOS, 2008, p. 155). Ainda que operando com o acaso, é um criador orgulhoso, mas que não se envaidece por suas criações, antes acredita na autonomia da obra – “*minha tarefa: dar à voz a matéria – tinta, pano –, dar à matéria a sua voz, não por medo de perdê-la, ao contrário, só me interessa o que teve força, caráter, para se perder de mim (há um ó guardado aí)*” (RAMOS, 2008, p. 155). Na esteira dessa independência, é como se o artista precisasse, ao dar uma obra por terminada, ver-se livre dessa verborragia incontrolável e, ao mesmo tempo, poli-la para eliminar qualquer resquício das coisas ordinárias, da voz que pede um café ou que manda à merda alguém no trânsito, para que fique apenas a arte, surpreendente, autoral. Para tanto, a voz poética cria para si uma espécie de duplo, persona que encara e descreve com distanciamento, por meio do qual o artista não é mais uma pessoa com CPF, impostos atrasados e falhas morais, mas uma entidade constituída das matérias e assuntos com que lida, desse “ó” que é sua arte, *gratia artis*.

irmão de fruto, pó e lagarta, em tudo idêntico mas mudo, fundido à carne grata que o recebe, gêmeo que mora na gruta de uma goiaba, dentro do fluxo da moenda, posso tocar este igual de cedro e de piche, falso menino que tudo abraça, posso tocá-lo enquanto durmo, vejo seus passos no lençol amarfanhado, em minha pegada ou depois, acordado, jurando e mentindo (RAMOS, 2008, p. 158)

No *Sexto Ó*, esse distanciamento reaparece com uma nova perspectiva. O artista surge, também descrito em terceira pessoa, como “desertor”, propositor da desordem, instaurador do caos, confrontador até mesmo das rotinas mais banais que sustentam a sociedade ordeira.

há um desertor, há um/ desertor, alguém traiu a confiança mútua-canina, mútua-cega que circula do tapete até a mesa passando pela sola do meu sapato até a toalha e os talheres, alguém traiu o pacto entre parede e rodapé, entre calha e chuva, entre pilar e trave e entre trave e telha e permitiu que a casa permanecesse de pé (RAMOS, 2008, p. 203-204).

Essa figura deslocada, então, tece no decorrer do texto uma espécie de périplo do sujeito poético na construção de sua escrita, não raro em tom indagativo e até lírico – “*por que a vida se vinga de quem a quer cantar?*” (RAMOS, 2008, p. 204) –, aludindo mais uma

⁷⁷ Pergunta reiterada no decorrer do texto com algumas variações.

vez a Drummond, referência formadora de uma dicção poética, ao seu poema *Morte das casas de Ouro Preto* (cf. ANDRADE, 2002, p. 277), que, inclusive, foi também mote para uma das obras plásticas de Nuno Ramos⁷⁸ – “*misturado à morte dos barrancos*” (RAMOS, 2008, p. 205) –, para concluir, por fim, versando (versejando?) mais uma vez sobre o caráter coletivo e desejanste da vida. Já no *Quinto Ó*, este sujeito artista de sensibilidade matérica, orgânica, corporal, metarreflexivo e orgulhoso de sua capacidade criativa, propõe seu fazer-arte como uma espécie de digestão, introjetando nas próprias vísceras ou delas extraindo o *Ó* que é sua arte, as *Óbras* que realiza e das quais é parte integrante.

Quero que as coisas recentes sejam minhas, a poeira do plástico, as migalhas do aço, os tijolos da água devorados pela potência gástrica da minha voz. Esta é a minha hipótese: a de um tubo que triturasse e parisse todo o torpor e a algaravia; a dissolução dos tecidos expelidos é sua expressão perfeita. (RAMOS, 2008, p. 176)

E como se não bastasse o artista ser uma espécie de máquina digestiva, “fazedor de inutensílios”, é ele também matéria prima para sua própria arte – “*entrarei também no grande tubo*” (RAMOS, 2008, p. 176) –, que, orgânica, tal como concebe o valor estético de tudo que é inútil e abandonado, volta-se agora para os dejetos – “*Escrevo odes aos excrementos.*” (RAMOS, 2008, p. 177) – consumação e consumição de um extravasamento, desmesura de fazer-ter-ser-arte, *hybris* criativa, que não cabe no mundo da ordem parametrizada e não se contém nem pode ser contida – “*Não há corpo que me prenda.*” (RAMOS, 2008, p. 175) – tal como afirmado e reiterado por todo o texto – “*Não há pele que me prenda*” (RAMOS, 2008, p. 176). Dessa força criativa gestada a partir de uma subjetividade desejanste – “*Se olharem meus olhos verão que nunca dormi, se examinarem minha boca verão que nunca bebi, em meus intestinos que nunca comi, tudo o que fiz foi querer, querer como um maluco*” (RAMOS, 2008, p. 176) –, entretanto, o que nasce não é mero incidente, mas construto, canto, intencionalidade estética jamais relegada a segundo plano, mesmo quando se debruça sobre o abandono, sobre a ação do tempo, sobre os excrementos – “*Isto é um canto, não um destroço posto ao lado de outro, não a pelanca de um velho mas o murmúrio amortecido da vontade de dar o nome-amor aos bichos e carniças, e à hora em que ambos mordem uma polpa única.*” (RAMOS, 2008, p. 177).

Do *Quinto Ó*, é preciso dizer ainda que o tensionamento de toda essa propensão ao transbordamento é feito de modo muito particular pelo uso da pontuação. O texto é uma

⁷⁸ Cf. <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=104&cod_Serie=64>.

das duas exceções entre os sete *Ós* que utilizam sistematicamente a pontuação, construindo uma forma sintática mais convencional que, de certo modo, contém o impulso palrador do sujeito poético. Se, no conteúdo temático, o texto propõe uma explosão de limites e de parâmetros, na forma, o recurso às rédeas dos pontos finais supera todos os demais poemas em prosa do livro. Esse rigor formal, aliás, se manifesta de forma também muito interessante no emprego da métrica para a construção do ritmo de vários trechos do texto, que, muito claramente marcado pela pontuação na construção de frases curtas, torna-se passível até mesmo de escansão, como nos poemas em verso mais tradicionais. Isso pode ser percebido no trecho a seguir, que poderia ser facilmente convertido em uma sequência de versos de seis sílabas métricas, com apenas duas exceções: “*Sei bem o que me dizem: não espalhe a doença. Não te lance do alto. Não repita teu salto. Não confie. Não chute teu pombo. Quem te fez, fez o trigo – e o espantalho submisso. Mas não tenha medo das aves. Quem te fez, fez faminto.*” (RAMOS, 2008, p. 175-176).

O *Sétimo Ó*, por fim, também reverbera recorrências especulativas que atravessam toda a obra, como a necessidade da perda para que dela emerja o novo, tal qual nas catástrofes ou no apodrecimento da matéria abandonada – “*Entre as coisas que perdi não está o desejo de perder; entre as coisas que esqueci não está o desejo de esquecer.*” (RAMOS, 2008, p. 269). O texto reafirma, ainda, o valor da intuição no gesto criador e volta a aludir a Drummond ao mencionar a miopia, mais que um dado biográfico do poeta itabirano, uma de suas obsessões enquanto imagem poética acerca de uma perspectiva muito particular que os artistas têm sobre o mundo – “*Não pergunto mais às coisas se têm forma, nome. Me divirto com minha própria miopia e guardo as propriedades do que é físico em alguma coisa que não é tato e não é vista – é sono e confusão cansada, é a gaga frase de uma alegria estranha, é alguma coisa que esqueci agora.*” (RAMOS, 2008, p. 270). Outra dicção poética que parece fazer eco entre as imagens estranhadas construídas na poesia em prosa dos *Ós* é a de Murilo Mendes em sua “fase” surrealista, pela propensão ao mar e seus mistérios, pela reflexão existencialista que constrói um “eu” tão enigmático quanto o mar, pela aproximação de elementos discursivamente distantes na construção de metáforas inovadoras (cf. MENDES, 1994).

Perseguindo algum algo que nem se define coisa ou ser ou sentimento, os *Ós* acabam por soarem juntos, não uníssonos, mas dissonantes, estranhados, amontoados. Com temas e procedimentos formais que se revisitam e suplementam, “hiperlinkam-se”, esses

textos que se destacam do restante da obra, desperdício imprescindível e ponta cega de uma lança sem alvo, “desconcordam” em gênero e grau com o restante do livro e, com isso, lhe dão nome e sentidos. Sete textos, não por acaso, número que é “símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 827) para várias culturas – que baseiam tal simbolismo em ciclos naturais e crenças ancestrais, na astronomia e na engenharia, nas mais diferentes formas de produção do conhecimento humano⁷⁹ –, os Ós são, juntos, um. São o mesmo porque soam simultâneos o seu tom grave e melancólico à beira mar ou numa estrada pedregosa do interior, bicho de sete cabeças, Hidra poética, que é seletiva e exigente na escolha do perfil dos leitores que devora; mas são mais que esse um, pois tocam com sua energia verbal a corporeidade do papel de todo o livro a que dão nome, recheado de ensaios ficcionais que talvez se percam em suas teses ou histórias inconclusas justamente pela falta dessa “alguma coisa” de que os poemas em prosa destacados em itálico se queixam; mas também são cada um uma peça que vale por si como acabada, estrutura perfeita, não por cumprir uma meta pré suposta, mas pela percepção em susto de ter se tornado, no ponto final que interrompe a sucessão verbal em transe, um movimento encerrado para que outro se inicie; mas também um nem isso e, por isso mesmo, muito mais que isso tudo, uma inteira teoria da literatura sobre o elemento artístico de que se impregna a escritura para expressar uma visão de mundo que não cabe na boca de repetir praticidades ou no lápis de escrever protocolos, tudo isso, isso mesmo, isso lá o que seja isso, na concisão de um só fonema, o que só aumenta a lista de motivos para espanto com que a obra nos envolve, Ó.

3.2 con

dos ensaios ficcionais como contos se pode associar, ainda, a potência concentrada que guardam os textos. Em consonância com Cortázar, para quem o conto guarda “essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (CORTÁZAR, 1993, p. 155), ao desconstruir a escala universal de valores e utilidades, a obra se expande para muito além da metalinguagem e da arte pela arte, sem

⁷⁹ “O sete corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete esferas ou graus celestes, às sete pétalas da rosa, às sete cabeças da naja de Angkor, aos sete galhos da árvore cósmica e sacrificial do xamanismo etc. Certos setenários são símbolos de outros setenários. Assim, a rosa de sete pétalas evocaria os sete céus, as hierarquias angélicas, todos os conjuntos perfeitos. O sete designa a totalidade das ordens planetárias e angélicas, a totalidade das moradas celestes, a totalidade da ordem moral, a totalidade das energias, principalmente na ordem espiritual. (...) Ele simboliza a totalidade do espaço e a totalidade do tempo. (...) a totalidade do universo em movimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 826).

abdicar, em nenhum detalhe, de seu evidente e imponente viés autocrítico, a começar pela partícula mínima sonora e significativa, que se expande reticularmente em múltiplos sentidos, em diversas direções. Se “a literatura de Nuno Ramos reproduz o rumor das coisas, a matéria pensando sobre si mesma”, como afirma Manuel da Costa Pinto (2004, p. 136), ela também se abre e nos abre para modos muito especiais de relação com o mundo, com o pensar, com a alteridade. Ficção, ensaísmo e poesia, aqui,

E toda essa gama de temas recorrentes, associada a uma espécie de alquimia de gêneros discursivos, “hiperlincados” em diferentes espaços do livro, surge-nos também como outra forma de figuração do procedimento enumerativo quase obsessivo⁸⁰ que percorre tanto os ensaios ficcionais quanto os poemas em prosa, como se

é espanto
 e espasmo
 e gemido
 ou assombro
 assomo
 vocativo
 interjeição
 “patrimônio excessivo” (cf. CORREIA, 2008, p. 14)

Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura. (FOUCAULT, 1999b, p. 61).

⁸⁰ O corpo é simplesmente uma alma. Uma alma enrugada, gordurosa ou seca, peluda ou calosa, áspera, flexível, estalejante, graciosa, flatulenta, irisada, nacarada, supermaquiada, coberta de organdi ou camuflada em cáqui, multicor, coberta de graxa, de chagas, de verrugas. É uma alma em acordeão, em trompete, em ventre de viola. (NANCY, 2012, p. 46).

⁸¹ Grifo nosso.

*Ei, São Paulo, terra de arranha-céu
A garoa rasga a carne, é a Torre de Babel
Familia brasileira, dois contra o mundo
Mãe solteira de um promissor vagabundo
(RACIONAIS MC's, 2002, faixa 5)*

embora a inércia dos habitus, e do direito, ultrapassando as transformações da família real, tenda a perpetuar o modelo dominante da estrutura familiar e, no mesmo ato, o da sexualidade legítima, heterossexual e orientada para a reprodução; embora se organize tacitamente em relação a ela a socialização e, simultaneamente, a transmissão dos princípios de divisão tradicionais, o surgimento de novos tipos de família, como as famílias compostas e o acesso à visibilidade pública de novos modelos de sexualidade (sobretudo os homossexuais), contribuem para quebrar a dóxa e ampliar o espaço das possibilidades (BOURDIEU, 2012, p. 107-108).

CAPÍTULO 4

A sagrada família:

todo que é parte, que se re-partre e se re-configura (reflexões sobre forma e conteúdo em *Eles eram muitos cavalos*)

Célula, partícula, grão; ou todo, universo, inteiro? Paradoxo da medida: a medida, o alcance, o domínio familiar na sociedade contemporânea, no dia nove de maio de dois mil em São Paulo, e através dos tempos em toda parte, é amplificado ou circunscrito a partir de uma coleção de discursos e valores que se referendam ou se confrontam. Também como o romance de Luiz Ruffato, a concepção do que vem a ser uma família na posmodernidade é concatenada a partir de cacos de vozes e de tempos, resultando num monumento bastante sólido, ao contrário do que muitos pressupõem, mas de modo algum uniforme, sempre sujeito a observações por diferentes ângulos, a reconfigurações internas, a crítica e ressignificação. Para nos aventurarmos a tecer reflexões sobre relações familiares, na ficção ou na vida cotidiana, é preciso ter em mente uma variada gama de noções e implicações que recorrentemente são associadas a esta instituição – base, alicerce ou meta; prisão ou mecanismo de opressão; gestão da ordem privada ou parâmetro para gestão da coisa pública; o que sobra depois de tudo ou o que vem antes de qualquer coisa –, mesmo que perdue uma concepção superficial e generalizante que toma a ideia de “família” como algo autoevidente, calcado numa tradição conservadora cada vez menos condizente com as práticas sociais.

Tal generalização suscita que se orientem leis, como a previsão constitucional para a proteção da família, mesmo sem uma definição muito clara da abrangência familiar – “A família, base da sociedade, tem especial proteção do Estado.” (BRASIL, 1988, art. 226) –, o que dá ensejo a iniciativas que tentam normatizar o núcleo familiar, reduzindo-o à união entre homem e mulher – falo do projeto de lei do poder legislativo que institui o “Estatuto da Família”⁸². O reconhecimento legal dessa visão unilateral do que seria uma família pode criar um vácuo de desamparo jurídico para relações familiares muitíssimo comuns atualmente, como mães solteiras, netos que vivem com seus avós, irmãos que compartilham uma moradia, casais homossexuais, e outras inúmeras combinações possíveis. Esse descompasso entre um discurso conservador, que pauta a legislação, e o pluralismo cultural, que se verifica na

⁸² Ver: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1159761>. Acesso em 25 jul. 2019.

prática, decorre de a família se constituir a partir de dois princípios nem sempre afins: um de fundo afetivo e outro econômico. A idealização romantizada de que a família se estrutura sobre bases preponderantemente afetivas ou mesmo morais, inclusive, não está na origem do conceito, estritamente econômico, como facilmente verificável em qualquer dicionário etimológico⁸³.

Em sua origem, a palavra *família* não significa o ideal – mistura de sentimentalismo e dissensões domésticas – do filisteu de nossa época; a princípio, entre os romanos, não se aplicava sequer ao par de cônjuges e aos seus filhos, mas somente aos escravos. *Famulus* quer dizer escravo doméstico e *família* é o conjunto dos escravos pertencentes a um mesmo homem. Nos tempos de Gaio, a *família* “*id est patrimonium*” (isto é, herança) era transmitida por testamento. A expressão foi inventada pelos romanos para designar um novo organismo social, cujo chefe mantinha sob seu poder a mulher, os filhos e certo número de escravos, com o pátrio poder romano e o direito de vida e morte sobre todos eles. (ENGELS, 1987, p. 61).

Seja pela prevalência de questões afetivas ou econômicas, as famílias contemporâneas se rearticulam, remodelam, desconstroem ideologias e hierarquias de controle e dominação. Sua observação na arte ou na sociedade traz a necessidade de lidar com diferentes paradoxos, mas revela inequivocamente o caráter cultural, histórico, proposital, que constitui os padrões tradicionais familiares. Apesar disso, tais padrões, comumente, acabam tomados como se fossem naturais ou inelutáveis, o que transfere em boa medida a quem deles se desvie a pecha de “desajustado”, marginal num certo sentido – “aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas tais como a família, a igreja, a escola, e também, em uma outra ordem, o esporte e o jornalismo [...]” (BOURDIEU, 2012, p. 5). Desse modo, a importância da família na sociedade excede em muito os seus ideários e estereótipos, cumprindo, de modos muito particulares, a função de agregar pessoas em pequenos mas sólidos coletivos, que resistem em última instância ao individualismo prevalente⁸⁴. Isso ocorre porque, mesmo

⁸³ “Família – s. f. Pessoas vinculadas por casamento, oriundas da mesma gente, que vivem juntamente, sob o mesmo teto. Lat. *Familia*. Significava primeiro o conjunto dos fâmulos, da criadagem da casa.” (BUENO, 1974, p. 1338-1339); “Família, s. Do lat. *familia*, o conjunto dos escravos da casa, os escravos [...]” (MACHADO, 1967, p. 17); “[...] domésticos, servidores, escravos [...]” (SARAIVA; QUICHERAT, 1993, p. 473). A raiz grega confirma a mesma orientação: “Oikía [...] habitação, casa // bens domésticos, escravos // família, raça.” (PEREIRA, 1998, p. 398).

⁸⁴ A formação de pequenos grupos, não apenas como a família, mas como torcidas de futebol, fãs clubes, colecionadores de certos objetos, etc., pode ser vista também como reflexo do individualismo e não como resistência a ele. Os pequenos grupos formados por coincidências de preferências afetivas podem ser analisados como reflexo de uma supervalorização do “ego”, em oposição à pluralidade que a sociedade representa (cf. MAFFESOLI, 1987). Consideramos, todavia, não ser essa a melhor abordagem para a família, em específico, por seu lastro histórico ancestral e por suas diversas contradições internas.

numa análise estritamente econômica dos funcionamentos familiares, pode-se constatar o seu caráter distributivo e solidário, mais ou menos eficaz, mais ou menos reprodutor das lógicas de mercado da sociedade de consumo, mas quase sempre com uma expectativa potencial de solidariedade, de amparo e refresco ante a competitividade acirrada do alto capitalismo – “No seio do capitalismo, a família era, sobretudo, *uma unidade econômica de distribuição, não de produção*” (FEHÉR, 1972, p. 32).

No que tange aos estudos literários e, mais especificamente, aos estudos sobre o romance, a família sempre foi objeto privilegiado de atenção, uma vez que o romance é a narrativa do foro íntimo, das relações pessoais, dos valores burgueses. No romance tradicional, entre os séculos XIX e XX, a “tradição familiar” é “cuidadosamente cultivada como a adoção da *comunidade burguesa*, e, ao mesmo tempo, como a única forma no seio da qual a burguesia aparecia enquanto comunidade.” (FEHÉR, 1972, p. 34). Desde então, “o desagregamento da família monogâmica é um dos fenômenos mais notáveis e mais amplamente analisados” (FEHÉR, 1972, p. 34), o que “se expressou no desaparecimento gradual da função *econômica* da família, pelo menos em seu enfraquecimento a tal ponto que não podia mais assegurar uma ligação sólida para toda uma vida.” (FEHÉR, 1972, p. 34). Toda essa desagregação redundou, mais de um século depois do período analisado por Fehér, não no fim da instituição familiar, mas em sua inclusão na lógica múltipla e controversa da posmodernidade. As relações que dão unidade, hoje, a um grupo de pessoas ao qual poderíamos chamar de família são de ordem muito mais complexa do que a mera subordinação econômica ou a consanguinidade.

No romance-mosaico de Ruffato, esse mecanismo de desagregação e reagrupamento, de desmoronamento e reconfiguração, é constituinte formal e discursivo da obra como um todo, para este e outros temas abordados, dado o caráter performativo do modo como o escritor mineiro reelabora a tradição realista romanesca⁸⁵. É o convite que a obra sempre nos faz para “brincar de montar”, reestruturar novos mosaicos a partir de um mote, um assunto, uma ideia, analogamente ao modo como as famílias se remontam a partir de uma

⁸⁵ Não é demais lembrar que o romance contemporâneo “performativo”, na concepção de Schollhammer, lança mão de: “efeitos de realidade que se dão por aspectos performativos da escrita literária não exclusivos à comunicação racional nem aos efeitos sobre uma consciência receptiva, senão que atuam afetivamente agenciados pela expressão textual num nível que só pode ser denominado de não hermenêutico.” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 136). Assim, Luiz Ruffato dialoga com a realidade histórica ao fabular sua ficção, remontando ao princípio da verossimilhança aristotélica – “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTOTELES, 1992, p. 53) –, mas imprime o caráter fragmentário dessa realidade também na forma, performando e não apenas “retratando”, imbuindo seu realismo do elemento “deformador” que Jakobson (2013) acredita ser essencial para uma obra de arte apresentar-se como “realista”.

necessidade, um sentimento, um desejo, um beco sem saída. Em alguma medida, portanto, essa leitura é eminentemente estrutural, por debruçar-se sobre a relação parte-todo entre os capítulos e o romance-mosaico, mais uma vez, mas, sobretudo, porque a própria concepção de família institui um paradoxo entre ser parte ou todo na sociedade, e também porque o investimento discursivo, linguístico, gramatical até, nos dá muito o que ler enquanto meio expressivo para tal relação. Como leitores, trata-se de esfregarmos as imagens literárias contra os discursos do que chamamos o “real” pelo interesse em ver que faíscas saltam daí. Depois soprarmos as brasas-peças de díspares incêndios ou fogachos.

Ocorre, portanto, que as imagens toquem o real. Mas, o que ocorre nesse contato? A imagem em contato com o real — uma fotografia, por exemplo — nos revela ou nos oferece univocamente a verdade dessa realidade? Claro que não. Rainer Maria Rilke escrevia sobre a imagem poética: “Se arde, é que é verdadeira (wenn es aufbrennt ist es eschf)”. Walter Benjamin escrevia, por seu turno: “A verdade [...] não aparece no desvelo, mas sim em um processo que poderíamos designar analogicamente como o incêndio do véu [...]”. Assim, podemos propor esta hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208)

4.1 Dois contra o mundo

Um verso de Mano Brown que serve de epígrafe para este capítulo – “Família brasileira, dois contra o mundo” – reflete com grande perspicácia poética a realidade contemporânea da família no Brasil. Atualmente, e cada vez mais, inúmeras mães têm em seus filhos o completo núcleo familiar do qual os pais recorrentemente se afastam. Os “dois” de Brown, portanto, claramente não são os pares de um casal apaixonado, mas uma mãe e seu filho deixados pelo pai para enfrentarem as dificuldades cotidianas da desigualdade social, de raça e de gênero, tal como narra a canção *Negro drama*. Segundo os dados oficiais, a autodeclaração de mulheres como “pessoas de referência” em suas famílias – ou “chefes de família”, como popularmente conhecido – vem aumentando amplamente. Entre 1992 e 1999, na década imediatamente anterior ao ano em que o romance de Luiz Ruffato se ambienta, esse número cresce de 21,93% para 26,06%, sem oscilações negativas no país⁸⁶. Entre 2001 e 2015, sai de 27,35% e chega a 40,51%, também sem oscilações negativas. Na região

⁸⁶ Fonte: <https://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?no=6&op=0&vcodigo=FED306&t=pessoas-referencia-familia-sexo>. Acesso em 21 jun. 2016.

metropolitana de São Paulo, a prevalência feminina como pessoa de referência é ainda maior, subindo de 30,98% para 43,77% nesse mesmo período⁸⁷.

O que os dados mostram quantitativamente e a arte repercute com criticidade é um cenário social de ascensão feminina, de (re)empoderamento das mulheres, mas também de fragilidade dos vínculos familiares, especialmente por parte do sexo masculino. Tal configuração nos remete, de algum modo, aos estudos de Johann Jakob Bachofen sobre a origem da família na pré-história, conforme sintetiza Engels:

O estudo da história da família começa, de fato, em 1861, com o *Direito Materno* de Bachofen. Nesse livro, o autor formula as seguintes teses: 1 – primitivamente, os seres humanos viveram em promiscuidade sexual [...]; 2 – estas relações excluía toda possibilidade de estabelecer, com certeza, a paternidade, pelo que a filiação apenas podia ser contada por linha feminina, segundo o direito materno, e isso se deu em todos os povos antigos; 3 – em consequência desse fato, as mulheres, como mães, como únicos progenitores conhecidos da jovem geração, gozavam de grande apreço e respeito, chegando, de acordo com Bachofen, ao domínio feminino absoluto (ginecocracia); 4 – a passagem para a monogamia, em que a mulher **pertence** a um só homem, incidia na transgressão de uma lei religiosa muito antiga (isto é, do direito imemorial que os outros homens tinham sobre aquela mulher), transgressão que devia ser castigada, ou cuja tolerância se compensava com a **posse** da mulher por outros, durante determinado período. (ENGELS, 1987, p. 7)⁸⁸.

Por tudo isso, o autor prussiano conclui que “essa situação primitiva das mães, como únicos genitores certos de seus filhos, lhes assegurou, bem como às mulheres em geral, a posição social mais elevada que tiveram desde então até nossos dias.” (ENGELS, 1987, p. 10). O estágio atual das famílias, capitaneadas por mulheres e muito comumente destituídas da figura masculina adulta, evoca a uma espécie de retorno a um estágio primitivo da constituição familiar, mas ainda sem que a mulher tenha reconquistado a primazia do prestígio social⁸⁹. Talvez estejamos ainda em estágio inicial ou intermediário de um processo que poderá resultar numa nova hegemonia feminina, ou numa ordem social inédita na qual haja equilíbrio entre os seres humanos de diferentes gêneros, como resposta ao desprezo e à negligência oferecidos pelo patriarcado às mulheres. Por ora, os sinais que vemos de uma transformação social nesse sentido dão conta do empoderamento feminino em diversos

⁸⁷ Fonte: <https://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?no=6&op=0&vcodigo=FED307&t=pessoas-referencia-familia-sexo>. Acesso em 21 jun. 2016.

⁸⁸ Grifos nossos – os verbos grifados destacam o caráter opressivo da relação conjugal estabelecido a partir da passagem para a monogamia.

⁸⁹ “A senhora civilizada, cercada de aparentes homenagens, estranha a todo trabalho efetivo, tem uma posição social bem inferior à mulher bárbara, que trabalha duramente, e, no seio do seu povo, vê-se respeitada como uma dama (*lady, frowa, frau = senhora*) e o é de fato por sua própria posição.” (ENGELS, 1987, p. 52).

âmbitos da vida pública, especialmente no mercado de trabalho e na política, ainda de forma modesta, mas, comparativamente com a história recente, significativa; além da grande ascensão feminina no âmbito privado, na condução de sua casa e de sua família, como os dados estatísticos apontam, mesmo que por força do abandono e não por livre escolha.

Se, por um lado, atualmente não se pode vislumbrar nem sombra do “domínio feminino absoluto” que Bachofen diagnosticou em priscas eras, por outro, o “grande apreço e respeito” dedicados à mãe como única progenitora reconhecível⁹⁰ já se faz perceber nos discursos correntes e, por consequência, na ficção. No rap dos Racionais já aqui mencionado, depois de uma reflexão ampla sobre diferentes formas de opressão do negro na sociedade contemporânea, exemplificada com uma narrativa de trajetória de vida pessoal, o rapper Mano Brown encerra a letra rendendo homenagens a sua mãe – “Aí Dona Ana, sem palavras, a senhora é uma rainha” (BROWN; ROCK, 2002, faixa 5) –, reproduzindo e repercutindo um discurso de profunda admiração e respeito muito comuns no contexto das periferias das grandes cidades brasileiras, mesmo entre criminosos e sujeitos vistos como párias pela sociedade. Essa visão aparece em diferentes momentos do romance-mosaico de Ruffato e de forma especialmente interessante no capítulo-fragmento 19, intitulado “Brabeza”. O título do capítulo já nos surge como interessante elemento de análise, por remeter, de modo irônico, à personalidade dual de seu protagonista. Trata-se de um assaltante contumaz, perigoso, agressivo, até covarde. Mas tudo isso aparece na narrativa apenas de forma secundária, como elemento que tensiona o traço de seu perfil ao qual se dá maior visibilidade, que é o fato de ser um filho atencioso, carinhoso, zeloso, que cuida da mãe doente, não apenas contribuindo, ao seu modo, para a provisão da casa, mas também lhe dando banho, cuidando de sua higiene – “Banho tem que dar, trocar de roupa, levar para fazer cocô, xixi, uma desordem.” (RUFFATO, 2013, p. 39). Sem a figura paterna, como em tantos lares, Brabeza acumula os papéis de filho dócil e apegado aos carinhos da mãe e de defensor aguerrido da casa, macho ferino do quadro familiar (in)completado.

O conflito central do capítulo gira em torno da necessidade autoimposta pelo protagonista de comprar um presente de dia das mães para sua matriarca. Marginalizado, excluído de um sistema social cuja cidadania se mede pelo poder de consumo (cf. GARCÍA-GARCÍA-CANCLINI, 2005), sua condição social e a dupla dimensão de sua personalidade o

⁹⁰ É importante pontuar que essa tendência geral não exclui uma diversidade de formas de união conjugal entre os humanos primitivos, como observado da seguinte forma por Engels: “Mas disso não se deduz, de modo algum, que na prática cotidiana imperasse inevitavelmente a promiscuidade. As uniões temporárias por pares não ficam excluídas, em absoluto, e ocorrem, na maioria dos casos, mesmo no matrimônio por grupos.” (ENGELS,

impellem ao crime para presentear a mãe. Se podemos dizer que, em nossa sociedade, “O consumo é um processo em que os desejos se transformam em demandas e em atos socialmente regulados.” (GARCÍA-CANCLINI, 2005, p. 65), a demanda comercial gerada pela data comemorativa dá embasamento e sustentação, no episódio, para que o personagem se lance ao propósito de um ato criminoso. A urgência de sua tarefa se expressa já na frase que abre o capítulo – “Quatro tardes para o Dia das Mães e nem um puto no bolso.” (RUFFATO, 2013, p. 38) – e a solução se corporifica na escolha do presente adequado – “Tinha aviado um rádio-gravador AM/FM CCE arrumado, ia adorar, ela que vive no reclame, não tem com que se distrair...” (RUFFATO, 2013, p. 38). As reticências que encerram a frase, porém, abrem o ensejo para uma rapidamente conformada lamentação. Fiador da crença de que, nesse contexto, o tamanho de seu afeto se deve repercutir no valor do presente, o personagem acredita que sua mãe mereceria uma TV, item de maior valor monetário e prestígio social, mas, considerando isso muito difícil, resolve dar-lhe “Um rádio-gravador AM/FM CCE mesmo e estamos conversados!” (RUFFATO, 2013, p. 38), pois a mãe não seria muito exigente e aceitaria de bom grado qualquer surpresa que viesse a expressar o carinho do filho. Toda essa complexa relação entre valoração afetiva e sua correspondência monetária, potencialmente traduzida no preço de um presente, repercute uma lógica da sociedade de consumo que pressupõe a escassez como estratégia para que os bens se tornem meio de distinção. Essa lógica, como bem expressa o exemplo, não se restringe àqueles que normalmente têm acesso facilitado aos bens de consumo, mas abrange a todos os que, como o personagem de Ruffato, apenas anseiam de modo distanciado seu pertencimento à esfera da cidadania, uma vez que “se os membros de uma sociedade não compartilhassem os sentidos dos bens, se estes só fossem compreensíveis à elite ou à maioria que os utiliza, não serviriam como instrumento de diferenciação.” (GARCÍA-CANCLINI, 2005, p. 63).

As dificuldades para conseguir o presente decorrem de diferentes aspectos da condição social do personagem que se acumulam. Primeiramente, ele se vê excluído dos direitos comuns à cidadania porque não consegue abrir um crediário, pela falta de um emprego para comprovar renda e também de toda a documentação obrigatória para esse tipo de processo – “prestações, hum, que complicação!, carteira-assinada, comprovação de endereço, RG, CIC, duas referências, hum, que complicação!” (RUFFATO, 2013, p. 38). Além dos empecilhos burocráticos mencionados, Brabeza, como típico reproduzidor dos valores e práticas da sociedade que o exclui, também faz uma espécie de “análise de risco” do seu

1987, p. 37). O “amor líquido” de que nos fala Bauman (2004), com seus laços frágeis, móveis e múltiplos, afinal, não parece ter nascido na posmodernidade.

“negócio” ilegal para justificar certa covardia presente na preferência por assaltar mulheres – “Mulher, mais melhor: é marcar e ir atrás, momento chega, relaxo, pode tatear a bolsa da fulana ou meter gilete no couro (couro merda nenhuma!), morder a grana, assoviar.” (RUFFATO, 2013, p. 38-39) – uma vez que “Homem, bem mais dificultoso. Magro e feio, Brabeza é presa fácil, caso o brutamontes acuse a sacanagem, resolva meter a mão nas fuças. Aí, adeus, meu nego, bau-bau!”.

É interessante observar, também, nos trechos citados, o uso da oralidade como estratégia para a construção do perfil do personagem. A pontuação, o uso de letra minúscula nos inícios das frases, as expressões intercaladas que representam pausas dramáticas típicas do discurso oral, além do conteúdo significativo em si, revelam uma pessoa inquieta, atabalhoada, insegura, além de pouco esclarecida e com baixa formação escolar. É pertinente notar, ainda, no que tange à linguagem com que se constrói o capítulo, que o contexto da sociedade de consumo é ilustrado com constantes menções a marcas reconhecidas, como CCE, Toshiba, Extra-Mappin, Big Mac, McDonald’s, Bradesco. Isso nos leva a uma imersão nos cenários percorridos por Brabeza no centro da capital paulista e, mais que isso, emula o emaranhado de mensagens subliminares com as quais o capitalismo liberal forma nossas personalidades em cada esquina, cada anúncio, cada produto que somos induzidos a desejar comprar. Com esse tipo de procedimento, Ruffato ata mais um laço entre sua obra e a tradição romanesca com a qual dialoga, uma vez que, em tese, de modo fundamental, “A multiplicidade das linguagens da época devia estar representada no romance.” (BAKHTIN, 1988, p. 201). A própria escolha do dia das mães também é muito simbólica, nesse sentido, por tratar-se de data comemorativa de fundo essencialmente comercial – é a segunda data que mais movimentada o comércio brasileiro –, mas que tem como principal impulsionador de marketing o apelo afetivo. O discurso da “obrigação” de dar um presente nessa data – mais uma das contradições da sociedade de consumo, fazer-se algo forçadamente, para cumprir uma obrigação, e, com isso, expressar afeto – aparece também outra vez no capítulo 23, no diálogo entre dois operários em que um deles diz que “tenho que comprar um troço qualquer pros meninos darem pra mãe deles domingo” (RUFFATO, 2013, p. 46). A cultura contemporânea, portanto, induz os indivíduos a um tipo de consumo ritualístico.

Há outras duas importantes dualidades manifestadas na construção da personalidade cindida de Brabeza, alcunha de tom popular, mas também uma espécie de substanciação dessas dicotomias pela aproximação de uma raiz e um prefixo que não se conciliam conforme a norma culta da língua. O sufixo, nesse caso, parece emprestar “delicadeza” ou “gentileza” ao “brabo” comum, o que resulta num olhar afetuoso que

atravessa a voz do narrador em terceira pessoa e procura tocar o leitor, bem como acentua a ironia e reveste de comicidade vários momentos da curta narrativa. A primeira dessas dualidades restantes trata da experiência ou in experiência do personagem na prática criminosa. O modo como expõe sua preferência por assaltar mulheres na citação reproduzida há pouco, o comentário em aposto entre parêntesis sobre o reconhecimento da ilegitimidade do couro do produto de seu furto, são indícios de que ele estaria habituado com a atividade, bem como a descrição de um episódio em que fora preso:

Foi pego já, bobeira, em-antes devolveu aos dentes do bueiro a carteira de couro (legítima) grávida de dinheiro e documentos. Na delegacia da Sé já recebia as pancadas de praxe, quando a senhora afanada revelou não o reconhecer. Berrou, então, a honestidade de seu garimpo por trabalho; bradou a carteira-profissional anotada (com carimbos falsos); “Não sou bandido!, não sou bandido não!”; chorou. (RUFFATO, 2013, p. 39)

No trecho, novamente aparece a avaliação rigorosa sobre o couro do produto roubado, agora legítimo, bem como o comentário-confissão acerca de sua documentação falsa como estratégia de prevenção contra uma possível prisão. Mas o que chama mais a atenção é a desinibição do personagem para dissimular uma cena indignada de injustiça, que termina com a defesa do ladrão pela própria vítima. Esta chega a lhe aconselhar a processar o Estado por tortura, ao que Brabeza preferiu não aceder para que isso não atrapalhasse o seu trabalho. Contudo, se nesse momento o personagem tem à mão toda a fala ensaiada de um bandido recorrentemente apanhado e faz planos para ações futuras, em outros chega a dizer textualmente de sua pouca experiência, além de passar todo o capítulo em um fluxo de consciência sobre os crimes que pretende cometer, mas sem chegar à ação diante do leitor: “Também, experiência pouca, vergonha de roubar, fica alembando a mãe, maginando, se ela desconfia, hum, nossa senhora!, o fim, capaz de morrer, desgostosa.” (RUFFATO, 2013, p. 39). A inépcia para colocar em prática o seu intento se justifica, conforme deixa claro o trecho, não apenas pela *inexpertise* de amador sem alternativas, que sutilmente se descortina entre as tentativas falaciosas do personagem de se gabar como criminoso, mas também pela última das dualidades de seu caráter: o orgulho e a vergonha de ser bandido.

Esse pudor da ilegalidade, que, pelos breves relatos do rapaz durante a narrativa, tem muito mais a ver com a construção sociocultural de uma imagem negativa do que com uma reflexão autocrítica acerca da violência empregada ou de alguma solidariedade com as vítimas. O sentimento possui uma destinatária clara, uma instância de controle externa, podemos dizer, que é a mãe. Não ser descoberto como bandido pela mãe tem muito mais

importância do que não ser bandido, o que o faz demonstrar até mesmo a intenção de se ajustar a uma conduta legitimada pela sociedade, com “emprego decente, limpo de consciência” (RUFFATO, 2013, p. 39). Entretanto, sem uma reflexão profunda sobre a estratificação social ou mesmo sobre ética pessoal, Brabeza não chega a assumir conscientemente o “banditismo por uma questão de classe” de que nos fala Chico Science (1994, faixa 2) em sua canção, e encarna o alter ego da personagem mãe que Chico Buarque constrói em outra canção popular, *O meu guri*, para tecer para si próprio as fantasias necessárias para conviver consigo mesmo e com sua progenitora. Habitando o entrelugar da assunção da marginalidade, reduzida a crimes de pequena monta, e da aspiração ao pertencimento a círculos sociais que lhe são sistemicamente negados, o personagem manifesta uma espécie de incômodo inconsciente, não bem compreendido, para resumir sua percepção e colocar fim ao dilema com uma frase peremptória, conclusiva: “Roubar não dava prazer, pronto!” (RUFFATO, 2013, p. 39). Mas, não tendo motivos para acreditar numa mudança de seu poder de compra, de seu pertencimento ao círculo da cidadania por vias legais, segue com o intuito de prover a mãe de afeto e de consumo.

Ao final da história um outro contraponto nos é apresentado de modo surpreendente, intensificando os efeitos cômico e afetivo em torno do personagem Brabeza. A mãe, a nós apresentada pela voz de seu filho como uma frágil senhora, surge com vigor e truculência na relação com ele. Tonto de fome e sem sucesso na empreitada de conseguir o presente para o dia das mães, Brabeza dorme na rua e, ao retornar para casa, inventa uma desculpa para que a mãe não saiba de seus delitos. Diz ter passado a noite com uma moça, acreditando que isso traria contentamento à mãe. É nesse momento que se revela a face autoritária, possessiva e, ao mesmo tempo, cômica da matriarca: “orgulhosa a mãe?, qual o quê!, levou um safanão, ‘Vem cá’, outro safanão, ‘Vai emprenhar a dita. Quero ver! Ela me manda prum asilo... É isso que você quer? Ver sua mãe pelas costas? Imbecil!’” (RUFFATO, 2013, p. 39-40). Claramente ela se preocupa em manter sob seu controle o núcleo doméstico, não desejando dispor de sua influência sobre o filho, tendo (re)estabelecido a linha de poder sobre o seu clã mínimo, a família de “dois contra o mundo”. Brabeza não questiona as razões afetivas para o comportamento da mãe e segue, ao final da história, em sua busca pelo presente que, agora sabemos, cumpre não só uma função afetiva no contexto da sociedade de consumo, mas também uma espécie de escusa coercitiva para acalmar os ânimos da mãe. Dupla dimensão de forças que o impelem à marginalidade naquele momento. O conto encerra-se com uma saborosa ironia, quando Brabeza diz estar procurando quem irá “financiar” o presente “da dona Chiquinha” (RUFFATO, 2013, p. 40), com esse diminutivo

carinhoso que desdiz toda a imagem atemorizante da mãe e acentua a ambiguidade entre violência e afetividade que é inerente às relações humanas, muito mais intensamente nas relações de convivência próxima, como ocorre nas diferentes famílias.

No capítulo 8, intitulado *Era um garoto*, temos mais uma família de “dois contra o mundo”, porém, reduzida a um, pela morte do filho. O capítulo nos apresenta o lamento da mãe no velório de seu filho de dezessete anos, imiscuindo as perspectivas da personagem e de um narrador em terceira pessoa. Sem nenhuma marcação gráfica que diferencie essas duas perspectivas – aliás, a ausência de qualquer pontuação no capítulo possui um efeito expressivo importante –, percebemos o deslizar deste olhar sensível que se implica nas situações que narra – “Olhar o outro, sentir com o outro, sabendo-se não ser o outro.” (CURY, 2007a, p. 114). Tal construção do narrador em terceira pessoa em *Eles eram muitos cavalos* é uma constante, algo que atravessa todo o romance-mosaico e que ganha eco em outras obras de Luiz Ruffato, um narrador caracterizado por sua proximidade afetiva com personagens desvalidos, marginalizados, expropriados, em situação de sofrimento – “o narrador dos textos de Ruffato distingue-se por um olhar ético sobre os personagens que transitam nos relatos.” (CURY, 2007a, p. 109). Não se trata de um narrador único, como nos romances tradicionais, mas de uma perspectiva que se reitera, que surge entremeadada aos discursos de diferentes personagens, ora de modo mais evidente, ora completamente obliterada. É o que podemos chamar de perspectiva do autor, entendendo-o, naturalmente, como instância textual, como uma dicção narrativa também conhecida como “autor textual” (cf. SILVA, 1990) em diferenciação com o autor empírico.

Para a obra em análise, existe uma complexidade nessa abordagem, devido à grande variedade de sujeitos e discursos que compõem as peças montadas por Luiz Ruffato em seu romance. Como observa a professora Sônia Maria van Dijck Lima: “Na diversidade de linguagens, não há uma voz narrativa que organize os fatos que aconteceram ou poderiam ter acontecido. Ou seja, não há um narrador nem caberia um ‘eu’ lírico que lhe desse unidade na Paulicéia de Ruffato.” (LIMA, 2007, p. 143). Entretanto, a mesma autora percebe o “olhar” do autor como uma entidade coerente na organização de todo o livro e na seleção do que narrar, como um *flâneur* (cf. LIMA, 2007, p. 141) passeando pela cidade e captando seus múltiplos fragmentos de vidas e circunstâncias. Esse “olhar” imprime a sua própria identidade em meio às vozes e situações mais díspares por todo o livro.

O capítulo 8, nesse sentido, pela ausência de marcação no intercalamento das vozes, é um ótimo exemplar de como as instâncias de narrador e de autor textual se misturam na obra, mas não ao ponto de se tornarem uma única e indiscernível coisa. Percebemos, em

diferentes narradores e mesmo no discurso direto dos personagens, não raras vezes, a presença dessa voz engajada, ética e solidária, característica do escritor Luiz Ruffato – “O pensamento do autor, havendo penetrado na fala do outro e tendo nele se instalado, não se choca com o pensamento do outro, segue a direção que este se imprimiu” (BAKHTIN, 1983, p. 472). Vera Lúcia de Oliveira bem resume do seguinte modo:

A aparente ausência de um narrador, no entanto, não nos deve enganar. Ele está presente também no tipo de enfoque, no qual, se não há um ponto de vista unívoco, os momentos focalizados são cruciais e de forte impacto na vida dos personagens, e tudo é apreendido de forma caótica pelos cinco sentidos. Tal procedimento narrativo acompanha também, muitas vezes, o processo de racionalização – vivido pelos protagonistas –, ou a tentativa de racionalizar, destrinchar, assimilar até as coisas mais indigestas, a humilhação, as dores e necessidades corporais, as obsessões, os esconjuros dessas figuras que perambulam pela cidade. Alguns relatos são em primeira pessoa, vozes e bocas que expõem a violência de que são vítimas, com um tom ora rebelde ora resignado. E, mesmo nas narrativas em terceira pessoa, os dramas urbanos são empaticamente captados, reconstituídos pelo narrador com toda a carga emotiva que os caracterizam. (OLIVEIRA, 2007, p. 148-149).

Em terceira pessoa, o narrador nos conta que está ali, sendo velado, um “jesuscristinho” (p. 19), neologismo por amalgamento que transforma um substantivo próprio e composto num substantivo comum e simples, flexionado no diminutivo. Essa flexão tem o papel de – discursivamente, não sintaticamente – evocar uma dupla adjetivação do personagem, que mostra bem a dupla perspectiva, de mãe e narrador, polifonicamente costurada numa mesma “fala”. O diminutivo, simultaneamente, funciona como uma espécie de depreciativo valorativo, remetendo ao martírio cotidiano de muitos jovens numa sociedade excludente e marcada pela violência, e, nesse sentido, o uso de letra minúscula e a não menção a um nome para o personagem acentuam a ideia de tratar-se de “um qualquer”, de “só mais um”; mas o diminutivo funciona também como valorativo sentimental, impregnando-se do olhar da mãe, que lamenta pela morte do bom filho e associa a sua imagem física – “os longos cabelos louros cavanhaque antigos olhos castanhos” (RUFFATO, 2013, p. 19) – à imagem canônica de Jesus Cristo, atribuindo-lhe, além da pena e lamentação pela perda, uma espécie de santidade por ser filho exemplar, tal como caracterizado logo no início do capítulo.

um garoto formidável craque em matemática e física e química que manjava bem de português e cursava o advanced na cultura inglesa um menino maravilhoso músculos enformados no taekwondo um garoto adorável empurrando o carrinho de compras da mãe no pão de açúcar (RUFFATO, 2013, p. 19).

No capítulo-fragmento, por um lado, o narrador propõe ao leitor um debate sobre questões sociais em torno da violência e da juventude e, por outro, na história narrada, a mãe do rapaz, morto em circunstâncias não reveladas, expressa a sua dor particular, íntima. Tudo isso numa única e mesma expressão, por meio da qual duas vozes ocupam o mesmo espaço, subvertendo, literariamente, uma lei da física para atestar, na prática, a “lei” do discurso polifônico na estruturação do romance, tal como defende a conhecida tese de Bakhtin (cf. 2013). A percepção dessa dupla perspectiva é intensificada pela ambiguidade na construção, apenas entrevista, do perfil do rapaz que está sendo velado. Ao passo em que se faz uma breve narrativa em *flash* da vida repleta de percalços da mãe que cria o seu filho sozinha enquanto o pai desfruta de novos relacionamentos e de ascensão financeira, deixa-se entrever uma série de preocupações dela sobre “a ausência da figura paterna” (RUFFATO, 2013, p. 20), sobre más companhias do filho, sobre gostos e comportamentos do rapaz que ela não compreende bem. Essas preocupações abrem as primeiras fissuras na imagem santificada do jovem, criando uma ambiguidade nos enaltecimentos de bons momentos de companheirismo entre mãe e filho descritos, sempre sem diferenciação tipográfica entre as vozes de personagem e narrador. Na avaliação da mãe, que recorda esses momentos felizes à beira do caixão do filho, não se pode precisar a prevalência de uma idealização do filho sempre virtuoso ou de alívio por haver momentos em que o filho, sempre em risco social, demonstrasse virtudes – “nesses momentos acreditava-se em sintonia com algo superior em harmonia com as forças positivas do universo” (RUFFATO, 2013, p. 20). O trecho final do capítulo, nesse sentido, é emblemático, pois revela uma responsabilização do rapaz no questionamento da mãe sobre algo que ele teria feito, que não sabemos o que é, e que teria resultado na sua morte. A *deus*, em minúsculas, a mãe indaga, com uma quebra de parágrafo que marca a abrupta mudança do enaltecimento para o questionamento por parte da personagem, os motivos de o rapaz cheio de qualidades ter feito algo para ela inexplicável – “tão feliz tão lindo tão companheiro tão querido tão inteligente tão amoroso // meu deus por quê que ele foi fazer isso meu deus por quê” (RUFFATO, 2013, p. 21).

É importante observar, ainda, quanto ao uso da forma como meio de expressão para os temas abordados, o modo como a completa ausência de pontuação e de convenções gráficas no capítulo 8 acentua o perturbado estado emocional da mãe à cabeceira do caixão de seu filho, morto ainda muito jovem. O início do capítulo com letra minúscula e sem o recuo de parágrafo quanto à margem, como se apanhando a frase já em curso, e o final sem também qualquer pontuação, como abrindo-se para continuação num futuro imprevisível, corroboram

a ideia de um mosaico de cacos, de histórias parciais, de *flashes*, de que o capítulo é uma peça fragmentária oriunda de um contexto mais amplo do qual foi deslocada para a composição do novo painel que é o romance. Entretanto, e sobretudo, essa estratégia expressa também, no plano interno da pequena narrativa, a vida interrompida de forma abrupta e antinatural, a juventude não concretizada em maturidade, a vida como parcialidade também arrancada de um universo de expectativas pessoais e familiares para compor, não mais como individualidade, mas como miudeza estatística, um painel social mais amplo e cruel.

Essa reflexão, que extrapola o exemplo individual para dizer de um contexto social e histórico pelas vozes imbricadas, mas não totalmente indiferenciáveis, de um narrador que representa o ponto de vista do autor textual e de uma personagem, é antecipada intertextualmente desde o título, que cita uma conhecida canção popular – *Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones* (MIGLIACCI; LUSINI, 1967) – a qual fala da perda da juventude por um garoto que vai à guerra do Vietnã. Mais do que uma citação, a referência à canção funciona como uma suplementação de significados para a breve narrativa do capítulo 8, na medida em que aproxima duas trajetórias interrompidas pela violência, de jovens promissores e repletos de expectativas. O da canção defendendo um ideal patriótico falacioso em uma guerra que acabou entrando para a história dos Estados Unidos como um vexame bélico e servindo como mote para enormes movimentos e manifestações pacifistas contra a sua continuidade; e o do romance como participante inglório de nossa “guerra doméstica”, vivida cotidianamente nos grandes centros urbanos, não oficialmente declarada como guerra civil, mas com números tão catastróficos quanto grandes conflitos de comoção e destaque por parte da imprensa internacional.

Voltando à construção de uma perspectiva autoral que se “infiltra” nas vozes de narradores e personagens, bem como nas escolhas dos momentos narrativos que compõem o painel de um dia na metrópole paulistana, no capítulo 28 assistimos a um encontro quase constrangedor entre um pai distante e seu filho. A perspectiva discursiva que constata a prevalência das mães como responsáveis únicas por seus filhos e por seus núcleos familiares, com um alinhamento simpático às mulheres e profundamente crítico quanto aos homens que se afastam com desinteresse de suas famílias, nos surge mesmo sem a presença da personagem feminina na narrativa. Neste capítulo-fragmento, o narrador em terceira pessoa marca claramente a diferença entre suas descrições, que procuram ser as mais objetivas e distanciadas, com as falas dos personagens, antecedidas de travessão, como tradicionalmente marca-se o discurso direto. Todavia, a concepção familiar que compõe também um painel da família contemporânea no interior do romance-mosaico faz implicar-se na narrativa mesmo

esse narrador distanciado. Aqui, desse modo, a voz do narrador não se torna a expressão direta do autor textual, mas este último se manifesta no conjunto do texto, inclusive nas entrelinhas dos diálogos dos personagens.

O enredo, em resumo, trata de um pai que não vê muito o filho desde que se divorciou de sua ex-esposa e que vai apanhá-lo na escola para uma desconectada comemoração do aniversário de doze anos do menino. O narrador apresenta com bastante ênfase o alto poder aquisitivo do pai – “Blindado, o Mercedes azul marinho” (RUFFATO, 2013, p. 53); “o terno Armani cinza-chumbo” (RUFFATO, 2013, p. 53); “a grossa pulseira de ouro” (RUFFATO, 2013, p. 55); “o relógio Breitlig” (RUFFATO, 2013, p. 55); etc. – e os diálogos mostram como toda a relação entre pai e filho é baseada apenas em aspectos materiais. O pai sabe pouco sobre as rotinas do filho e tem dificuldades até mesmo para manter com ele uma conversa – “– Bom, fala o pai, procurando o fiozinho da conversa rompido [...]”. O que os liga, por fim, acaba por ser mesmo o ciclo de consumo e ostentação religiosamente cultuado na contemporaneidade, com um passeio rápido e sem afeto para o almoço no mais famoso *fast food* do mundo, que o menino comemora efusivamente, acrescentando a isso a expectativa de ganhar de presente do pai um kart – “freme os lábios antegozando a inveja em que arderiam os amigos” (RUFFATO, 2013, p. 55).

De pai para filho, afinal, mesmo com tamanho distanciamento – tanto físico, por morarem em casas separadas e se verem pouco, quanto afetivo –, transmitem-se valores: a cobiça, o exibicionismo, o cultivo da inveja e da competição, o individualismo. O compartilhamento de tais valores, por sua vez, torna-se possível em uma relação de pouco contato porque, em verdade, eles superam a circunscrição da família e abrangem toda a sociedade contemporânea. Independem até mesmo da estratificação social, como bem pode ser exemplificado por meio do fenômeno musical conhecido como “Funk ostentação”, que nasce nas periferias da grande São Paulo no início deste século e une a batida eletrônica de um ritmo oriundo da cultura periférica com o enaltecimento dos temas mais frívolos do capitalismo de consumo – o mero jogo de aparências em primeiro plano e a disputa por espaços de poder e influência em razão de um suposto poder aquisitivo publicamente exposto. Esse fenômeno revela o alinhamento ideológico entre os extremos da nossa pirâmide social, mesmo entre aqueles mais prejudicados por uma mentalidade não solidária, que defendem tenazmente o direito de exploração e subjugação dos seres humanos por outros que detenham o poder econômico para isso, enquanto têm suas vidas consumidas por esse ciclo predatório e alimentam uma expectativa completamente improvável e irreal de miraculosa ascensão. Tal fenômeno é revelador também do enorme abismo social que cinde a sociedade brasileira,

sobre o qual pendem pontes suspensas por “sonhos de consumo”, às quais o acesso é restritíssimo, mas a contemplação e a adoração são indistintas.

Toda essa visão crítica sobre o tempo histórico que se expressa indiretamente ao contar-se uma “estória” é a marca evidente da coerência discursiva apresentada pela perspectiva do autor em todo o livro. Mesmo guardando o necessário distanciamento para com os seres de papel e linguagem que cria, o autor acaba por subordiná-los a sua visão de mundo no escopo do enredo, na medida em que, inevitavelmente – e, no caso de Ruffato, como um compromisso –, impregna a ficção com seus próprios valores.

Sempre que o contexto do autor compreende um discurso direto, por exemplo, o de um personagem, encontramos, no interior de um contexto único, dois centros de fala: a unidade constituída pelo enunciado do autor e a constituída pelo enunciado do personagem. A segunda unidade, entretanto, não é independente da primeira; lhe é subordinada e figura como um de seus componentes. (BAKHTIN, 1983, p. 464).

Por fim, quanto ao capítulo 28 de *Eles eram muitos cavalos*, é importante notar como a perspectiva do autor sobre a relação entre pai e mãe numa família desarticulada pelo divórcio não é, contudo, maniqueísta ou restritiva. Demonstra-se, no fragmento em questão, simpatia e compreensão quanto ao pai, especialmente na revelação de que seus ganhos se dão por meios ilícitos, o tráfico de armas, e pela preocupação de como o filho lidaria com essa informação se dela tivesse conhecimento – “E se ele o condenasse? E se ele “não” o condenasse? Como explicar que... não se orgulhava... do seu... negócio...” (RUFFATO, 2013, p. 55). Desse modo, ao evocar valores morais e éticos na reflexão do pai quanto ao seu legado e descendência, o autor torna mais complexo o personagem, por suas angústias e ambivalências, revestindo-o de humanidade. Assim, não se constroem meros tipos estereotipados, mesmo ao lidar com temas amplos por meio de narrativas curtas, que não oferecem muito espaço para a construção de perfis psicológicos complexos, o que é um grande mérito do escritor mineiro. Ao final da narrativa, o pai acaba por confortar a sua própria consciência e atenuar o seu dilema ético, reafirmando os valores prevalentes quanto ao acúmulo de capital na sociedade de consumo, independentemente dos meios, ao considerar que pior do que ser um criminoso seria dar continuidade a uma linhagem de “zés-ninguém” (RUFFATO, 2013, p. 55). Certamente, uma linhagem a qual o filho não deveria retomar. Desse modo se pode ver mais claramente o distanciamento do qual falamos entre os discursos do personagem e do autor textual. Ainda que as perspectivas de todos os personagens se subordinem à concepção narrativa do autor, estruturante do que poderíamos chamar de

“enredo(s)”, as vozes atribuídas aos diferentes personagens podem expressar divergentes pontos de vista quanto a um objeto específico, por exemplo, os valores acerca da legalidade, do poder econômico, do consumo, da própria família.

O tratamento estilístico de cada um dos dois enunciados é diferente. A elocução do personagem é tratada, precisamente, como as palavras de um outro emissor, como palavras pertencentes a um personagem de uma certa individualidade ou de tipo específico, isto é, é tratada como um objeto de compreensão do autor e de forma alguma do ponto de vista de sua própria orientação quanto ao objeto. (BAKHTIN, 1983, p. 464)

Essa característica, comum na narrativa romanesca tal como estudado por Bakhtin, se manifesta com grande complexidade em *Eles eram muitos cavalos* em virtude da diversidade de personagens e circunstâncias encenadas num mosaico de fragmentos. Há um incontável número de dicções que se deslocam ou se aproximam, convergem ou antagonizam, entre os personagens de um mesmo capítulo ou de capítulos diferentes, entre narradores ou personagens e narradores, entre todas essas instâncias ficcionais e a do autor textual. Esta última, perceptível nas recorrências que subjazem aos discursos e estilos veiculados no decurso do livro. A própria variedade como marca estilística é importante componente dessa dicção autoral, juntamente com grandes temas que se reiteram – como os ciclos exploratórios aos quais se vê submetida a classe proletária ou as implicações dos valores propalados pela sociedade de consumo nas mais diversas relações humanas – e ainda com uma série de procedimentos formais que, por si, já atestam a autoria, a presença do ponto de vista autoral no interior da narrativa. Isso se dá na medida em que a forma não se configura apenas como fôrma que enquadra um determinado conteúdo, mas constitui ela(s) própria(s), tanto quanto a paleta de temas abordados, o cerne da ficção. Essa concepção se aproxima do entendimento desenvolvido pela escola formalista russa acerca da autonomia da forma e da necessidade de um estudo atento e independente dos aspectos formais – “A noção de forma ganhou um sentido novo, ela não é um invólucro, mas uma integridade dinâmica e concreta que tem um conteúdo em si mesma, fora de toda correlação.” (EICHENBAUM, 2013, p. 46) –, sem, contudo, especialmente de nossa parte, chegar ao radicalismo de um estudo formal que ignore completamente o contexto sócio-histórico, o que não ocorreu apenas com formalistas russos, mas também com boa parte da “Nova crítica” norte-americana⁹¹. A obra de Luiz Ruffato se

⁹¹ Para melhor compreensão dos estudos sobre o *New criticism* no Brasil, ver LIMA, 2002 e 1983; e para uma tentativa de implementação desses princípios na crítica literária brasileira – o que resultou num importante movimento de construção de parâmetros para a adoção da metodologia científica nos estudos literários em nosso país –, ver COUTINHO, 1957 e 1976.

apresenta como objeto privilegiado para esse tipo de reflexão por abarcar um alto investimento formal e também um diálogo intenso com a sociedade contemporânea, assumindo, reconhecidamente, até mesmo um papel de militância proletária em certos momentos, como já afirmado pelo autor.

A constituição do romance como um mosaico, tal como já debatido neste trabalho, é o maior exemplo desse investimento formal que narra, que tematiza na estrutura do texto uma sociedade múltipla, fragmentada, contraditória, de existências simultâneas e sucessivas nem sempre conectadas de modo óbvio, mas integrantes todas de um amplo painel histórico. Outros procedimentos formais se distribuem e se reiteram por diferentes capítulos da obra, como, por exemplo, a utilização da descrição como mecanismo de narração, ultrapassando a função meramente enumerativa ou de construção de um fundo para as ações principais. Em *Eles eram muitos cavalos*, em vários momentos, a descrição de um espaço revela muito sobre as vivências de personagens da vida (sub)urbana paulistana, como no capítulo 17. Em *A espera*, a descrição da cozinha na qual o personagem principal, um filho desempregado que vive com sua mãe, entra pela manhã é o elemento do capítulo que mais nos informa sobre a condição social da família (de dois integrantes); sobre dependência parental, afetiva e econômica; sobre a dupla jornada da mãe, entre o trabalho fora que garante o sustento e os cuidados domésticos que não são compartilhados pelo filho; sobre a indisposição do filho para contribuir com os cuidados da casa, reflexo de uma visão machista estrutural que delega às mulheres a exclusividade das obrigações quanto aos afazeres domésticos; sobre o espaço secundário que ocupam noções básicas de higiene e nutrição ante a falta de tempo e de recursos financeiros; sobre a pouca importância da estética quando se tem que dedicar praticamente todo o esforço para a garantia da sobrevivência; sobre a falta de perspectivas palpáveis para uma mudança de vida.

Nas trempes engorduradas do fogão-a-gás, um coador engasgado de pó-de-café mergulha num bule verde-escuro empipocado de florzinhas brancas, a espuma aerada do leite fervido cobre o campo negro do tefal, uma tampa assenta-se deselegante sobre a garganta da panela-de-pressão, restos de uma sopa-knor galinha-caipira. (RUFFATO, 2013, p. 35).

No trecho, como em vários outros momentos da obra, é interessante notar também o uso do hífen para a substantivação de adjetivos, ou, melhor dizendo, para a incorporação de adjetivos ou de outros substantivos “qualificativos” na construção de substantivos compostos. Esse procedimento, como especialmente em “fogão-a-gás”, “pó-de-café” ou “galinha-caipira”, expressa a prevalência de uma recorrência discursiva sobre a norma gramatical.

Desse modo, acentua-se o uso recorrente de uma expressão, tornando-a um único termo, inseparável. O elemento qualificativo, pretensamente móvel, contextualmente substituível, é incrustado no elemento qualificado como manifestação de uma realidade supratextual que afirma uma rotina quase invariável na convivência entre os termos, uma repetição tão grande do conjunto de palavras que faz com que elas componham um significante único. Ao escrever “pó-de-café”, Ruffato expressa graficamente a não percepção cotidiana de que o termo principal na expressão é o “pó” ao qual o “café” se subordina. O produto se trataria, desse modo, de um entre vários tipos de “pós”, como aponta a análise gramatical, já que “de café” é uma locução adjetiva posta a serviço de modificar o primeiro substantivo “pó”. Com o uso do hífen, equilibra-se a relação entre a essência do produto tal como percebido discursivamente, o “café” em si, e o seu estado físico, modificando-se a hierarquia sintática e tornando os dois termos indissociáveis para que o interlocutor construa uma imagem mental do café num estágio do seu ciclo de consumo posterior ao grão e anterior à bebida.

O exemplo “sopa-knor”, dos exemplos presentes na citação, talvez seja ainda melhor para a demonstração de como o elemento discursivo suplanta o gramatical, já que o valor “qualificativo” da palavra “knor” só se manifesta para quem reconhece a palavra como uma marca. A diversidade de marcas disponíveis no mercado faz com que o interlocutor perceba os substantivos próprios, os nomes das marcas, como qualificadores, como diferenciadores entre elas. E ainda, no nosso exemplo, a imbricação dos termos “sopa-knor” para a produção de um único termo só tem seu sentido completado para quem, conhecendo o contexto, possui informações sobre o sucesso comercial do produto, especialmente graças ao seu baixo preço e à sua ampla distribuição no território brasileiro – o que torna a junção entre o tipo de alimento (sopa) e a marca (knor) quase como um sinônimo do produto em geral, mesmo quando se dispõe de outras marcas como opção⁹².

Uma vez que, mesmo em análises de uma única palavra ou expressão no interior de uma sentença, é fundamental a compreensão de esferas contextuais e discursivas para a avaliação das opções de escrita feitas pelo autor mineiro, podemos extrapolar um pouco esse nível e associar o procedimento formal de hifenização também a uma metáfora sobre as inúmeras mazelas endêmicas de nossa sociedade. Do mesmo modo que os adjetivos,

⁹² Esse recurso ao léxico como marca de um tempo histórico é também um importante objeto de reflexão de Bakhtin no que se refere à construção do discurso ficcional: “A matriz lexical de uma palavra, por exemplo, um arcaísmo ou um regionalismo, aponta para um outro contexto, no qual a palavra normalmente funciona (como na velha literatura escrita ou na fala regional). Neste caso, entretanto, estamos lidando com um sistema de linguagem, não com um contexto concreto da fala; as palavras em questão não são enunciados de um falar, mas sim um material de linguagem impessoal, não atualizado em qualquer enunciado concreto.” (BAKHTIN, 1983, p. 463).

sintaticamente transitórios e subordinados aos seus substantivos de referência, passam a compor com eles um único termo, determinadas situações sociais são falaciosamente definidas como transitórias ou subordinadas à medida do esforço de cada pessoa, mas revelam-se condições permanentes, arraigadas em nosso passado colonial, que segue reverberando no presente, mesmo a despeito dos ora mais ora menos felizes esforços para a redistribuição das riquezas na sociedade brasileira. A imobilidade social, a estratificação enrijecida por ciclos de miséria e exploração praticamente incontornáveis – ou, para sermos otimistas, até aqui “incontornados” –, assentada numa concentração de renda que nos coloca, para orgulho de uns pouquíssimos e desalento (ou desconhecimento) de toda a massa da população, em posição de “destaque” internacional⁹³, faz com que, discursivamente, percebamos também situações como condições. Contando com o anteparo da Língua Portuguesa, que permite a distinção entre os verbos “ser” e “estar”, percebemos e assumimos não como “estando” pobres ou ricos, mas como “sendo”; não como “estando” analfabetos, mas como “sendo”; não como tendo cometido um roubo ou tendo feito uma ação de caridade, mas como “sendo” ladrões ou caridosos. Afoitos e conformados com um estado de coisas peremptório, tecemos nossos discursos como fiadores de inúmeras relações até cruéis de interdependência e hierarquia invisíveis na sociedade, ou, quando tanto, perceptíveis mas não assumidas, veladas por uma adjetivação que substantiva – que dá substância a – estereótipos, visões de mundo reacionárias, relações opressivas de trabalho e de afeto, como as próprias dinâmicas no interior das relações familiares.

Por todo o romance-mosaico, os exemplos de hifenização, tal como aqui abordados, surgem, tornado-se, também, rotina discursiva na estética do autor, e contribuindo para as iniciativas de leituras dos sentidos expressos pela(s) forma(s), como a ideia de uma “metáfora formal” ora proposta. Em termos mais contemporâneos, sem querer promover um divórcio entre forma e conteúdo, mas percebendo na autonomia do manejo expressivo da forma a própria distinção entre o uso artístico da linguagem e o seu uso cotidiano, a importância de exercitarmos a interpretação dos recursos formais responde ao esforço do artista em construir um discurso que “marque”, que seja perceptível, que desloque nossos olhares automatizados, propiciando um espaço de reflexão para além das obviedades – “O uso cotidiano da linguagem procura fazer-se esquecer tão logo se faz compreender (é transitivo, imperceptível), enquanto a linguagem literária cultiva sua própria opacidade (é intransitiva,

⁹³ Dados apontam que o Brasil ocupa a primeira posição mundial na concentração de renda entre os 1% mais ricos, que detêm quase um terço das riquezas do país. Ver: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/13/internacional/1513193348_895757.html>. Acesso em 08 jul. 2019.

perceptível).” (COMPAGNON, 2010, p. 39). Isso tem a ver com uma ideia corrente de que “a literatura é a escrita que rompe com a lógica” (LIMA, 1973, p. 81), numa associação da concepção de lógica com o discurso objetivo, com a linguagem previsível e direta a serviço de uma comunicação imediata e utilitária⁹⁴.

Perceber, desse modo, a intencionalidade do artista na produção da linguagem literária, e, ao mesmo tempo, entender que ela convoca o leitor para o “jogo” da leitura, suscitando a emergência sempre renovada de sentidos a cada vez que se lê, nunca subordinando-nos à intencionalidade do autor, mas sempre nos balizando pela materialidade oferecida pelo texto, é o caminho que nos permite escolher sobre que aspecto, temático ou formal, nos debruçarmos para a análise crítico-interpretativa de uma obra. Por isso, nos interessa tanto perceber os indícios do autor textual que atravessam toda a obra e emprestam algum tipo de coerência ao aparentemente caótico (re)arranjo de cacos para o mosaico da capital paulistana. Indícios que se encontram, às vezes, na leitura aproximada de recorrências formais, com autonomia ante a biografia ou os propósitos declarados pelo autor empírico. Sem aderir, contudo, às ideias mais radicais que defendem a “morte do autor” (cf. BARTHES, 2004), é importante, especialmente em análises formais, mas não apenas, distanciarmo-nos da ascendência da autoria para estabelecermos com a instância que produz o discurso estético um diálogo mais horizontal. O autor se impõe, sobretudo, como aquele que agencia a linguagem de modo intencional e não convencional. O sujeito autoral importa, na leitura, não como autoridade única sobre o texto, como inventor de um discurso inteiramente inédito ou como detentor de uma chave secreta e unívoca de interpretação, mas como persona responsável por uma concatenação proposital de assuntos e formas discursivas para a construção do que reconhecemos como linguagem estética, como arte. Desse modo, forma e conteúdo, “emissor” e “receptor” (cf. JAKOBSON, 1970), entre outras dualidades conceituais superadas e pretensamente opostas, não rivalizam ou logram primazia antecipada uma sobre a outra. Podem todas ser instâncias textuais relevantes, que estruturam a narração e cujo foco analítico sobressai ou não de acordo com os propósitos escolhidos pelo leitor.

Retomando o olhar sobre o décimo sétimo capítulo do romance-mosaico de Ruffato, pode-se perceber com que ciclos e estereotípias as metáforas formais que lemos no procedimento de hifenização estariam dialogando, no interior do fragmento de história contada. A partir do contexto “narrado” pela descrição da cozinha onde o protagonista entra pela manhã, temos no capítulo a exposição de mais um dia em que esse personagem

⁹⁴ Em outras palavras: “A linguagem literária é motivada (e não arbitrária), autotélica (e não linear), autorreferencial (e não utilitária).” (COMPAGNON, 2010, p. 40).

comparece a uma entrevista de emprego. Ao passar pelo cômodo, ele avista um bilhete afixado pela mãe à porta da geladeira, com fonte que simula a grafia manual, e que deve servir como um lembrete para que o filho não perca a entrevista de emprego, além de expressar o carinho da mãe. A tipografia utilizada é mais um elemento formal e visual que emprega verossimilhança e afetividade ao texto. A presença do bilhete, além daquilo que o seu texto diz diretamente, mostra a preocupação da mãe com a não inserção do filho no ciclo do trabalho, possivelmente intensificada por certo desinteresse e desesperança demonstrados pelo rapaz no decorrer do fragmento, além da necessidade evidente de angariar uma nova contribuição financeira regular para a manutenção da casa. O rapaz, ao ler o bilhete, demonstra certo desdém ao amassá-lo e jogá-lo fora (RUFFATO, 2013, p. 35), antes de, com lentidão cerimonial, preparar seu café da manhã, fumar seu cigarro de costume, ler um gibi, preparar um “baseado” e consumir o restante da manhã ouvindo *heavy metal* e contemplando “a solidão dos longes entrevistados” (RUFFATO, 2013, p. 36) pela janela do quarto.

Até aqui, temos já uma série de ciclos de difícil quebra esboçados a partir de estereótipos evocados por indícios lançados no texto. A dependência econômica e afetiva entre mãe e filho talvez seja o principal deles, permeada por insegurança e autoindulgência, que retroalimentam, por um lado, a difícil situação financeira e a notória sobrecarga de tarefas e responsabilidades da mãe, mas, por outro, o laço afetivo marcado pela dominação da mãe sobre o filho. Este, por sua vez, tem sua caracterização pendendo muito para a estereotipação do “vagabundo”, por não se propor voluntariamente a dar nenhuma contribuição na organização da casa em franca desordem; por seu consumo de maconha, substância comumente associada, graças ao conservadorismo amplamente difundido na sociedade, a pessoas de má índole; por seu gosto musical e visual de roqueiro, características também rechaçadas pelo senso comum; por seu gosto pela leitura de gibis, remetendo a uma transição não concluída da infância para a assunção da vida adulta.

Os ciclos de rotinas enrijecidas são importantes e o principal deles já pode ser entrevisto pelo simples uso do bilhete como meio de comunicação entre mãe e filho. A presença do bilhete diz muito sobre a dificuldade de comunicação entre os dois únicos integrantes da família, tanto no que diz respeito a um possível constrangimento na abordagem do assunto – a necessidade de o filho trabalhar – em uma conversa franca, quanto, e principalmente, no que tange à rotina exaustiva da mãe para garantir, sozinha, o sustento e a organização da casa. O bilhete é revelador de que mãe e filho pouco se encontram, de que não compartilham muitos momentos de convivência na rotina semanal. A dinâmica do trabalho, para o ganho financeiro e para a gestão da casa, reduz a convivência entre os familiares e

preenche essa relação de expectativas afetivas idealizadas, especialmente por parte da mãe, construindo uma espécie de mutualismo afetivo-econômico bastante desequilibrado em desfavor da responsável pela casa. Por outro lado, a busca frustrada do filho por emprego também constitui uma rotina. A confirmação de sua falta de perspectivas, que, de certo modo, explica o seu desalento e um certo desinteresse na procura por trabalho nos é revelada apenas nos momentos finais do capítulo – “décima entrevista em dois meses, *Décima entrevista!*” (RUFFATO, 2013, p. 36)⁹⁵. Com esse dado, apresentado apenas ao final, Ruffato nos remete de volta ao início do capítulo, à releitura do fragmento de história, e evita a restrição de uma leitura maniqueísta do personagem. O compartilhamento da razão de sua falta de perspectivas nos aproxima desse sujeito e torna seu comportamento oscilante entre o simples desinteresse e a justificada desesperança. Mais uma vez, cabe a cada leitor, com seus preconceitos e sua sensibilidade, julgar ou não a índole do rapaz.

Essa ideia de rotina invariável, de ciclo que se repete sem prospecção de quebra, nos é introduzida com o ambiente doméstico e, na continuação da narrativa, ganha as ruas com a procura infrutífera por trabalho do personagem. O centro da cidade é apresentado como espaço de acúmulo excessivo de trabalhos e afazeres, tudo o que o personagem não possui, como a Babel de um mundo “produtivo” e sufocante do qual ele segue alheio.

Toma o ônibus até a estação Saúde do metrô, baldeia na Sé para a estação República. Da escada-rolante emerge, o Edifício Itália funda-se nos seus ombros, 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, lâ em gorros ponches blusas mantas xales, pontos-de-ônibus lotados, trombadinhas, engraxates, carrinhos-de-pipoca, doces caseiros, vagabundos, espalhados caídos arrastando-se bêbados mendigos meninos drogados aleijados. (RUFFATO, 2013, p. 36).

Chama a atenção, no trecho, o uso do verbo “aniquilar”. É como se, na perspectiva aproximada e, poderíamos dizer, compartilhada entre narrador e personagem, aquele conjunto de pessoas se anulasse pelo excesso, acabando com suas próprias vidas sem um propósito claro, cumprindo as ordens de uma cartilha invisível que as torna combustível em plena queima para o gigantesco motor do capitalismo de consumo. Chama a atenção também o uso da vírgula, como forma de acelerar ou reduzir a velocidade do olhar que percorre os arredores do caminho do personagem rumo à sua décima entrevista de emprego. Aquilo que parece mais afeito à atenção do rapaz, como os materiais de leitura, ganha uma

⁹⁵ Grifo do autor.

enumeração mais pausada – ainda que a ausência da preposição “de” em “bancas revistas” revele não ser novidade aquele espaço –, ao passo que todos os outros elementos se acumulam em uma sucessão desenfreada de sentenças sem pontuação, figurando o amálgama frenético que se aniquila, tal como aludido no trecho. Merece atenção, ainda, a quebra elementar da sintaxe canônica com a separação entre sujeito e predicado por meio da inclusão de uma vírgula após a palavra “vagabundos”, que torna ambígua a leitura da lista que prossegue, sem outra vírgula até o final, elencando adjetivos e substantivos que podem ser tanto atributos dos “vagabundos”, uma espécie de aposto para detalhamento, quanto uma lista de tipos de “vagabundos” ou até mesmo a representação em amálgama de toda uma classe estereotipadamente denominada “vagabundos” e formada por indivíduos de diferentes categorias. Parece-nos, porém, que a leitura mais interessante seja aquela que percebe o uso da vírgula como mecanismo para isolar a palavra “vagabundos” em meio ao tumulto de palavras, pessoas, discursos, papéis sociais; uso que é, por sua vez, expresso justamente pelas lacunas na pontuação. A palavra “vagabundos” solta, realçada no turbilhão de vozes, observada com alguma demora pelo olhar do *zappeur* que percorre o centro de São Paulo, sozinha, evoca um forte preconceito social arraigado no senso comum. Esse discurso é trazido simultaneamente pelas perspectivas do personagem, do narrador – como extensão do autor textual – e de nós leitores, para que se estabeleça um julgamento negativo quanto a toda a massa de pessoas desempregadas ou que exerçam atividade informal ou até mesmo ilegal por terem sido alijadas dos circuitos de empregabilidade formal, seja por inadaptação ou por mera covardia. O termo, então, ecoa e é atirado de volta, contra a face do personagem, que se percebe também como descartado por esses circuitos. De um drama familiar, portanto, percebemos um drama individual, mas com implicações coletivas amplas, estruturantes da sociedade brasileira, não apenas em nove de maio de dois mil, mas agravadas atualmente⁹⁶.

O capítulo encerra-se com uma marcação tipográfica diferenciada para narrar o período da noite, quando a mãe, já em casa, espera pelo filho sem saber notícias, ansiosa, preocupada. Não nos é revelado resultado da décima entrevista de emprego, ou sequer se ela aconteceu. O capítulo seguinte na composição do mosaico, não por acaso, é o primeiro de três que há no livro com classificados de jornal, neste caso, anúncios de emprego. Com isso, o

⁹⁶ No ano 2000, a taxa de desemprego acumulada girou em torno dos 7% e em 2019 gira em torno dos 13%, quase o dobro na proporção, mas com o agravante de a população do país ter crescido em mais de 33 milhões de habitantes no período, o que gera um número ainda maior de pessoas sem emprego. Atualmente, o número de desempregados no país chega a mais de 13 milhões de pessoas.

Ver: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro/ult91u13842.shtml>>. e: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/04/30/desemprego-sobe-para-127percent-em-marco-diz-ibge.ghtml>>. Acesso em 09 jul. 2019.

autor textual re-enfatiza a situação de desemprego crônica do país e como o desalento e a falta de perspectivas do personagem do capítulo 17 é conjuntural.

Já o título, *A espera*, abarca tanto a esperança franca da mãe de que o filho encontre um emprego, quanto a desconfiada perspectiva do rapaz, que não deixara, até então, de buscar por trabalho, mesmo após reiteradas negativas. Quanto ao protagonista, há ainda uma ambiguidade no verbo “esperar”, que também é explorada pela construção de seu perfil: por um lado, uma atitude passiva, e, por outro, uma crença persistente. O título dialoga com um outro elemento, a música que o rapaz ouve antes de sair para a entrevista de emprego, abrindo-nos um caminho suplementar de leitura a partir de citações culturais, outro procedimento muito comum na escrita de Luiz Ruffato. A música é *Hallowed Be Thy Name*, da banda de *heavy metal* britânica Iron Maiden, e trata da história de um condenado à morte que aguarda, em seus últimos instantes, pela execução (cf. HARRIS, 1982, faixa 8). Podemos encontrar certa analogia no fato de o personagem ouvir a música instantes antes de ir a uma entrevista de emprego, momento que pode ser decisivo na modificação de sua rotina, inclusive na disponibilidade de tempo para apreciar algum tipo de arte, como a música e a leitura pelas quais ele demonstra predileção. A canção é introduzida por tons menores que formam uma melodia melancólica, sucedida, na sequência por grande energia das guitarras e pelos agudos característicos dos vocais de Bruce Dickinson, sugerindo-se, não apenas pela letra, mas por todo o conjunto sonoro, uma passagem da melancolia paralisante à revolta, à indignação, à inconformidade. Outra curiosidade importante é que a canção inspirou o célebre escritor de *Thrillers* Stephen King para a escrita do livro *The Green Mile*, que foi transposto com grande sucesso para o cinema, estrelado por Tom Hanks e traduzido para o português como *À espera de um milagre*. Em maio de 2000, o filme havia estreado recentemente e com grande repercussão no Brasil, o que nos incita a também associar a tradução de seu título com o título do décimo sétimo capítulo do romance de Luiz Ruffato para questionarmos sobre qual “milagre”, qual acontecimento improvável, seria esperado na narrativa do escritor mineiro? Uma oportunidade de emprego? Uma mudança de atitude do rapaz, não apenas na busca por emprego, mas, especialmente, na relação com a mãe e na participação quanto aos cuidados com a casa? Uma mudança em todo o paradigma social do país quanto à distribuição de emprego e renda? Todas essas perguntas, apenas retóricas, intensificam o efeito irônico da palavra “milagre”, omitida no título do capítulo-fragmento, mas muito instigante para nossa leitura por abarcar, a um só tempo, a fé cega e uma descrença desdenhosa, elementos antagônicos que compõem todo o conflito individual, familiar e coletivo vertido em ficção por Ruffato.

No último capítulo escolhido para comentarmos sobre a composição familiar reduzida ao núcleo mínimo, mãe e filho(a), temos o definitivo esfacelamento desse laço, do qual resta apenas a mãe apegada à presença fantasmática de uma filha perdida. Em *Aquela mulher*, trigésimo quarto capítulo do livro, Ruffato apresenta uma dicção mistificada, de obscuridade popular, que constrói uma espécie de lenda urbana sobre uma mulher que vaga pelas ruas do Morumbi, bairro de classe alta de São Paulo. Os primeiros quatro parágrafos, que apresentam características da personagem anunciada desde o título, são sempre iniciados pela sentença “aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi” (RUFFATO, 2013, p. 62). A repetição desse trecho procura resumir os principais atributos que fazem com que a personagem desperte, a um só tempo, a curiosidade e a repulsa das demais pessoas, conferindo-lhe uma caracterização que individualiza, ao apregoar um estereótipo, mas que não empresta a dignidade humana de um nome. A repetição é usada como elemento da cultura popular oral que emula a replicação do mito. Funciona como uma espécie de vocativo, para angariar a atenção de quem ouve (ou lê) a história, mas também como agenciadora da memória, essencial para uma narrativa que se perpetua na oralidade, e até mesmo como assinatura, como marca distintiva de um costume. Na frase citada, é curioso notar também o processo de aglutinação para a formação do termo “ruavenidas”, que dá mobilidade à palavra. Associado à ausência de pontuação nos quatro parágrafos iniciais, o termo suscita um “correr de olhos”, uma leitura dinâmica, uma não fixação, análoga ao comportamento da personagem, deambulante, transitório, desarraigado. Se pensarmos, ainda, na exploração do sentido de “ruavenidas” como uma “palavra-passagem”, pelos significados das duas palavras justapostas e também pela agilidade de leitura requerida, podemos associá-la ainda ao repasse oral da história, fofoca contemporânea que ganha ares míticos por meio da literatura.

Em uma espécie de espiral discursiva, os parágrafos se iniciam sempre do mesmo modo e acrescentam, a cada novo giro, algumas novas informações. Nunca são encerrados por qualquer pontuação e nem começam com letra maiúscula, remetendo à ideia de uma história que se reitera no domínio público sem a noção de sua origem ou destinação. A repetição em diferença também funciona como mecanismo elementar e muito eficiente para a construção de suspense, efeito bastante apreciado em narrativas orais. A quarta e última dessas descrições, contudo, encerra-se com uma conclusão que aponta para a necessidade de um *flashback*, promessa de evolução da narrativa, não para dizer-nos algo que a personagem fará, mas para buscar no passado uma explicação para o seu estado atual. O parágrafo final, depois de acrescentadas todas as características que pintam um cenário de penúria e insensatez para a

mulher, diz que ela “não era assim” (RUFFATO, 2013, p. 62). A partir daí, há variações ainda mais radicais na apresentação do texto, na ocupação da página, com propósitos e efeitos expressivos variados. Seguem-se isoladas, em frases-fragmento, a palavra “não” e a reiteração “não era” (RUFFATO, 2013, p. 63), conferindo ênfase e dramaticidade à história que esclarecerá, após dois pontos, também solenemente isolados numa linha do texto, o que teria havido para que a mulher chegasse ao estágio de andarilha o qual todos conheciam e replicavam em comentários.

Tudo começou quando, misteriosamente, a filha única da mulher não retornou da escola para a casa onde elas moravam, no favelizado bairro vizinho de Paraisópolis. No maior parágrafo do capítulo, com apenas seis linhas, narra-se uma insistente e angustiada busca da mãe por sua filha, entre o desalento e a esperança, passando por delegacias, hospitais, o IML, tudo em vão. O texto segue, entrecortado de espaços em branco, ora com linhas preenchidas por uma única palavra, ora com parágrafos de mais linhas, sempre sem a ordenação regular que a pontuação confere. Visualmente, a página expressa o vazio da mãe pela ausência nunca explicada da filha, seus arroubos na busca sem resultados, a oscilação entre busca e espera que nunca termina, em suma, o estado caótico emocional ao qual ela é levada e que justifica sua condição apresentada no início da narrativa. A página, com sua paragrafação inconstante, representa visualmente um perambular da frase, da palavra, da sintaxe interrompida e retomada, o verbo solto na rua, na boca do povo, avesso às amarras da língua escrita ditada por normas e academias. É uma pequena representação do texto em “estilhaços”, que todo o romance-mosaico configura, formando-se por estilhaços de linguagem que bem expressam vidas estilhaçadas, conforme propõe Leila Lehnen: “O texto é um quebra-cabeça formado por estilhaços da vida urbana. Estes estilhaços nos oferecem uma visão parcial de tragédias (ou quase-tragédias) individuais, sociais e econômicas que se multiplicam na megalópole brasileira.” (LEHNEN, 2007, p.80).

Em meio a essa busca, a mulher recebe um telefonema, sobre o qual também não são oferecidos muitos detalhes, a partir do que temos a sugestão de um último contato da mãe com alguém que poderia, talvez, esclarecer o desaparecimento da filha – a própria menina, quem sabe –, e também seu último fio de lucidez. Entre “pranto” e “pânico”, as falas da mãe são marcadas com negrito e com um tamanho de fonte bastante maior que o restante do capítulo, expressando seu desespero e ansiedade por uma solução definitiva e suficiente para o drama. A filha, todavia, não retorna e, desde então, “aquela mulher” abandona sua casa, sua rotina, e passa a vagar numa busca permanente e infrutífera pelo bairro vizinho e elitizado do Morumbi. O trecho final do capítulo encerra a lenda, sua origem, mantendo o tom que desde o

início implica na convivência entre o olhar distanciado da alta sociedade do bairro em redor – talvez até interessada por uma boa história passada, mas sem pretensão de uma tomada de consciência e de atitude quanto à situação atual da “vizinha” em andrajos – e o olhar afetivo e solidário do autor textual, seu permanente exercício de alteridade.

e 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, 2013, p. 63)

“Aquela mulher”, portanto, desterra-se duplamente, quanto ao espaço e quanto à própria constituição subjetiva. Ao “migrar” de Paraisópolis para o Morumbi, ironicamente, a personagem não ascende socialmente. Pelo contrário, ela perde, além de sua morada, de todo e qualquer bem material, os laços familiares e afetivos, o próprio nome. Os espaços geográficos escolhidos para o capítulo, que justapõem a favela e o bairro de classe alta, muito próximos na capital paulistana como em tantas grandes cidades brasileiras, entre os quais a protagonista traça um percurso de desinvestimento subjetivo, expressam também uma ideia contemporânea de progresso, que implica, de certo modo, no esvaziamento das identificações entre os sujeitos e os espaços. Os espaços, cada vez mais, têm suas identificações desatreladas das comunidades que neles habitam para serem associados a um valor de uso genérico ou a um estereótipo de classe, deixando de serem “espaços antropológicos” para se tornarem “não-lugares” (cf. AUGÉ, 1994). A rua, como local de trânsito, em que ninguém se fixa, no/com o qual não se constroem relações, prefigura o protótipo do não-lugar – “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar.” (AUGÉ, 1994, p. 73). Ao tornar-se moradora de rua depois do sumiço da filha, a personagem anônima de Luiz Ruffato, miticamente, tem rompido o seu cordão umbilical com a cultura, perde tudo que a define como pessoa, não apenas individualmente, mas também na relação com uma comunidade. Passa a “habitar” o “não-lugar” e, para uma pretensa comunidade de “outros”, desidentificada, é tomada não como pessoa, mas como espetáculo. Após o trauma, extraviadas sua identidade, suas relações pessoais, sua história, a própria personagem passa a ser um “não-lugar”, o corpo humano se torna um espaço “não antropológico”. Nas ruas do Morumbi,

locais por onde passam nossos melhor-sucedidos espécimes, perambula entre olhares mais ou menos curiosos uma pessoa que passou, que já não é, um “não-alguém”.

4.2 Cacos de cacos: peças para novos mosaicos familiares

É da natureza do mosaico, de sua estética essencial, a recusa da forma perfeitamente delineada, milimetricamente medida, polida ao ponto de não se perceberem as dobras, as sobras, as imperfeições. Mosaicos são resultado de aglomeração, com disposição não aleatória, claro, mas sempre reveladora da fissura, do fragmento que compõe um novo todo só por ter sido deslocado, extraído, descartado de outro contexto. A composição familiar no mundo contemporâneo, como o romance de Luiz Ruffato, é um mosaico. Muito mais uma associação afetiva e/ou econômica dos entes mais diversificados, não raro sem laço consanguíneo e até mesmo de espécies diferentes, do que a sustentação tradicional de uma linhagem – “Ao passo que a família segue vivendo, o sistema de parentesco se fossiliza; e, enquanto este continua de pé pela força do costume, a família o ultrapassa.” (ENGELS, 1987, p. 30). A vivência prática, implicada pelos mais diversos desejos e necessidades, atrita com os discursos ideológicos mais conservadores acerca de supostas virtudes que residiriam na manutenção da família canônica, que tem o pai como “chefe”, a mãe na posição de submissão e acumulando todas as tarefas de gestão da casa, e os filhos em vigiada obediência até que possam constituir, eles próprios, suas réplicas dessa ordenação familiar. Como já discutido acerca da grande presença de famílias com apenas dois integrantes, mãe e filho, no Brasil e no mundo do século XXI, vemos em *Eles eram muitos cavalos* vários cenários de esfacelamento desse ideal familiar tradicional, bem como de outros ideários da vida comum compartilhada – “[...] a destruição da instituição “família”, especialmente a família nuclear pequeno-burguesa, se vê acompanhada e é resultado de uma problemática social mais ampla. A sociedade, ou seja, a ‘família nacional’ está em crise.” (LEHNEN, 2007, p. 84). Podemos ver também, em contrapartida, a solidariedade e a escolha, o afeto voluntário e gratuito, prevalecendo sobre o jogo de aparências da família tradicional, mesmo que resultando de uma somatória de condições fortuitas e adversas.

Tudo isso faz parte do espectro metafórico apresentado no capítulo 11, no qual o núcleo afetivo que podemos chamar de “familiar” é configurado por um cachorro e seu dono ou companheiro, ambos em situação de rua. A narrativa é feita em terceira pessoa, mas muito próxima ao olhar de um dos personagens – procedimento comum em todo o livro – que é o cão. Em narrativa sensível e, ao mesmo tempo, reveladora da brutalidade humana – aspectos

que fazem lembrar, de algum modo, a narrativa da morte da cachorra Baleia, também acolhida como membro da família, em *Vidas secas* (cf. RAMOS, 1969) – acompanhamos o animal que, numa busca insistente e sem respostas por seu dono, se depara com uma chacina de garotos de rua. O título do capítulo, *Chacina nº 41*, já dá o tom dessa correlação explorada entre sensibilidade estética e brutalidade, aludindo a um padrão de nomenclatura da música clássica, que indica o gênero da composição e um número de referência indicativo da contribuição daquele compositor naquele gênero – Sinfonia nº 9, de Beethoven; Sonata para piano nº 11 em lá maior, de Mozart; Suíte nº 1 em sol maior, de Bach; etc. Por outro lado, imaginar que o gênero “Chacina” chega ao número 41 em relação a um referente, que poderia ser a obra de Luiz Ruffato ou a vida do cão de rua ou um período de tempo curto na rotina daquele bairro, dá ao acontecimento o tom de rotina, de repetição corriqueira. A escolha estética adotada para este capítulo faz com que o texto dialogue com uma tradição da literatura brasileira inaugurada nos anos 1970, por Rubem Fonseca, e muito desenvolvida nos anos 1990, que procura trabalhar com altos padrões literários no que se refere a procedimentos formais para “retratar” a violência urbana no campo temático. A essa “escola” contemporânea da literatura brasileira contemporânea, Alfredo Bosi chamou de “brutalismo”:

A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca. (BOSI, 2015, p.19).

E acrescenta:

Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee. Daí os seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional.

Mas o estilo urbano tem, como a cidade grande, zonas e camadas distintas que falam dialetos próprios. Há também bairros centrais, ou quase, que abrigam gente flutuante e marginal. (BOSI, 2015, p. 20).

Karl Erik Schollhammer, buscando traçar um panorama sobre nova emergência do realismo na literatura brasileira, esclarece um pouco mais sobre esse “estilo” literário da virada do milênio:

Inspirado no neorealismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett, o brutalismo caracterizava-se tematicamente pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo –, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas também de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular “realismo cruel”. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 27)

“Realismo cruel” é certamente uma boa caracterização para o capítulo 11 de *Eles eram muitos cavalos*, bem como de outros excertos do livro. O capítulo-fragmento já é aberto com a violência, incompreendida e gratuita, de um chute no cachorro de rua que protagonizará a história. Desse ponto, acompanharemos o personagem num percurso pelo “universo da realidade marginal” do submundo paulistano, na busca angustiada em um território hostil por seu dono repentinamente desaparecido – “Caminhava, entreabrindo cortinas da noite à procura de seu dono, orelhas afiadas, todo prontidão, porque sabia da Vila Clara, várias vezes enxotado, pontapés, baldes de água quente, pedras, bombinhas, foguetes, porretes, até tiros, sim senhor, até tiros!” (RUFFATO, 2013, p. 27). A marca da violência e da ameaça de violência – fica sempre no ar a expectativa não confirmada de que algo ruim tenha acontecido com o homem que o cão busca – são reiteradas por todo o capítulo, como o som ameaçador de uma sinfonia da barbárie executada com os espocos dos canos das armas de fogo, com as batidas dos chutes e socos, com gritos e facadas e silêncios. Nessa busca em vertigem, o cão se depara com a cena que dá título ao capítulo:

[...] avistou a cena intrigante: debaixo do poste, como que dormissem, três pessoas deitadas, quase amontoadas, umas junto às outras. Cauteloso, chegou mais perto, avaliou. Bêbados não se encontravam, disso entendia, e muito. [...] O que exalava dos corpos era azedume de suor embaralhado ao doceamargo do medo. (RUFFATO, 2013, p. 27-28).

Distraído, curioso a observar a matança banalizada na qual “dois dos três eram garotos ainda” (RUFFATO, 2013, p. 28), servindo-nos como olhos a revelar o “realismo cruel” de espaços que o leitor culto médio não costuma frequentar, o cachorro acaba expulso aos pontapés pela polícia que acabara de chegar ao local, como que a nos lembrar do controle estatal que também procura nos censurar a curiosidade acerca dos piores resultados de nossa falha enquanto ordem social. Enquanto o cão segue sua busca pelo dono, entre as cenas de tragédia que muitos se esforçam para ocultar sob o tapete, desfilam também importantes

traços da escrita de Luiz Ruffato, como, por exemplo, a convivência entre a transcrição da oralidade com traço interiorano e o arcaísmo como linguagem propriamente literária – “só empós”; “tornou ao revés”; “manhã nascitura” (RUFFATO, 2013, p. 27) –, ambos emprestando delicadeza e afetividade à narração de cenários embrutecidos. Em outro trecho, com a conversão de um nome próprio em adjetivo, trazendo para o novo termo toda a carga cultural de uma personagem bíblica, o narrador expressa com sutileza a devota dedicação do animal ao homem desaparecido – “Paciente, acompanhava madaleno a via-sacra do seu dono, engastalhando-se em botequins, enroscando-se em árvores, a coluna curvada sob o saco-de-estopa abarrotado de latas-de-alumínio macetadas.” (RUFFATO, 2013, p. 27-28). E não se trata apenas de subserviência, já que a estima do animal pelo homem é o que cativa o cão e o faz tomar como um dever insistir na busca pelo companheiro – “tinha que achar seu dono, que gostava de conversar com ele, acariciar seu corpo despelado, beijar seu focinho, brincar de cócegas, fazê-lo de travesseiro, que dividia os restos de comida com ele.” (RUFFATO, 2013, p. 28). Essa reciprocidade de afetos é o que nos faz compreender os dois personagens como uma possível configuração familiar, análoga, de certo modo, a uma tendência de classe média de incorporarem-se os animais de estimação como “membros da família” por diversas razões, inclusive o exacerbamento do individualismo que enfraquece os laços genuinamente afetivos entre humanos⁹⁷. Retomando Bosi e Bauman, podemos dizer que a relação familiar entre homem e animal no capítulo 11 é “secreção e contraveneno” do “capitalismo avançado”, uma vez que espelha uma relação ao mesmo tempo de consumo – já que os *pets* são comercializados como produtos – e de solução para uma carência afetiva, mas também reage a esse prisma de valores, uma vez que se trata de uma associação sem qualquer interesse econômico entre dois sujeitos descartados, “refugos” dos ciclos produtivos da “modernidade líquida” – “A modernidade líquida é uma civilização do excesso, da superfluidade, do refugio e de sua remoção.” (BAUMAN, 2005, p. 120).

Não poderia nos escapar, antes que comentemos outro capítulo do romance-mosaico, que o número escolhido para a “chacina”, sinistro gênero “artístico” bastante

⁹⁷ O Brasil possui uma das maiores populações de animais de estimação do mundo. Ver: <<http://g1.globo.com/globo-reporter/noticia/2017/03/brasil-tem-4-maior-populacao-de-animais-de-estimacao-do-mundo.html>>. Sobre as inúmeras implicações de se considerar um animal como “membro” de uma família humana, destituindo-o de sua potência subjetiva para antropomorfizá-lo, há inúmeras discussões, especialmente a partir dos chamados “estudos da animalidade” contemporâneos. Não entraremos, por ora, nessa discussão. Considerando que as perspectivas do narrador, que representa a do autor textual nesse caso, e do cachorro são muito próximas, configurando, sim, inequivocamente, um olhar antropomórfico do animal para a narração de dramas humanos, preferiremos não entrar nesse debate e fazer a leitura acompanhando o direcionamento que o texto aponta. Fazemos essa escolha aqui também porque todo o debate contemporâneo acerca da representação literária da subjetividade animal será abordado com mais cuidado em outro capítulo desta tese, que trata da obra

popularizado em nosso país, não é aleatório ou casual, lançado apenas para remeter à repetição e ao acúmulo de eventos dessa natureza. O número alude diretamente à *Sinfonia n° 41 em dó maior* de Mozart, algo que também nos oferece um suplemento de leitura. É um exercício bastante interessante fazer a leitura do capítulo sob a trilha sonora do primeiro movimento da obra do compositor austríaco, que se inicia com energia, tal como o chute que atinge o cão condutor da narrativa logo na primeira linha, e segue alternando dinâmica e leveza, incluindo o uso de contrapontos que lembram, em alguns momentos, as fugas de Bach. Os contrapontos, com notas altas e baixas que se respondem e harmonizam, bem como a alternância de dramaticidades, funcionam também como metáforas para a delicadeza e brutalidade com que Luiz Ruffato constrói sua narrativa. Essa dinâmica de intensidades alternadas desenha sonoramente os descaminhos do cão em sua busca atabalhoada e tem uma espécie de culminância, já pela segunda metade do primeiro movimento, quando nos soa um momento mais tenso da sinfonia, de trágica expressividade, convite à percepção pluri-sensorial das cenas de morte e de degradação social trazidas a nós pelos olhos de um viralatas de rua diante de um cenário de matança.

A sinfonia de Mozart possui também uma espécie de “apelido”, o subtítulo *Júpiter*, postumamente atribuído, que acrescenta à nossa leitura suplementar os atributos simbólicos do maior planeta do sistema solar ou do deus supremo dos romanos, sobretudo no que tange à sua força e arbitrariedade para impor destinos aos seres terrenos. Esses, sem a clara compreensão de seus papéis, vagam pela terra em sofrimento, como o pobre cachorro do livro de Ruffato, e são constantemente tomados de assalto pelas decisões onipotentes de Júpiter (ou de Zeus, de Deus, da fortuna, do acaso, da estrutura social) – “Júpiter simboliza a ordem autoritária, imposta do exterior. Seguro do seu direito e do seu poder de decisão, não busca nem diálogo nem persuasão: troveja.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 525). Júpiter rege com mãos de ferro o que a sabedoria popular denomina “mundo-cão”.

Ante a fragmentação da família tradicional, as peças que restam, cacos, rearticulam-se para além dos laços consanguíneos. No trigésimo sétimo capítulo, já no leito de morte, a personagem referida apenas como “a amiga” recebe da protagonista Idalina o único acolhimento, que seria esperado de um familiar. Conhecidas desde os doze anos de idade, as personagens têm um forte laço de amizade, que passa por um longo período de distanciamento, mas que volta a se reatar quando “a amiga” de Idalina vê seu núcleo familiar desintegrar-se, com a morte de seu único filho, soropositivo, o que a levou a descobrir-se

também portadora do vírus HIV, e com o abandono do marido – “o senvergonho passador da doença, que deve andar por aí malogrando outras infelizes.” (RUFFATO, 2013, p. 67). O conto inicia-se com enfoque sobre as recordações de Idalina, que confirmam a longevidade e importância da amizade entre as duas, para desenvolver-se depois em torno da descoberta da doença, da busca infrutífera da mãe pelo tratamento para o filho e, finalmente, para a morte d’“a amiga”, quando Idalina cumpre-lhe um único e último desejo, o de maquiá-la. Os cinco parágrafos iniciais e os três últimos, nos quais predomina um tom sóbrio do narrador, muito próximo à perspectiva de Idalina, possuem uma conformação mais ou menos tradicional. A parte central do capítulo, que trata da revelação da doença à “amiga” e de todos os esforços, clínicos e religiosos, para salvar o filho, passa a apresentar uma configuração fragmentada, caótica, como uma metáfora formal para o vírus que desarticula todo o sistema imunológico, desarticulando também o parágrafo, o período, a família, a razão. Idalina resta, por fim, como única familiar, depois de ter sido rechaçada por todos os familiares consanguíneos d’“a amiga”, que, por rancor ou desdém, negaram-se a acudir de algum modo a irmã.

na Vila das Mercês, o irmão, dono de botequim, a expulsou aos berros, vexamento, “Pra mim ela morreu, aquela desgraçada, morreu!, está entendendo?”; em Francisco Morato, a irmã crente nem a deixou falar, “Entreguei pra Deus, minha filha, entreguei pra Deus”; em Jandira, a irmã diarista disse que estava se lixando, “Já tenho os meus próprios problemas”; a mais-velha e o caçula não localizou; outro irmão já se tinha ido desta. (RUFFATO, 2013, p. 68).

O título do capítulo, *Festa*, portanto, expressa uma triste ironia por meio da qual a maquiagem d’“a amiga”, como na adolescência quando elas se preparavam para irem juntas a festas, torna-se o único e breve intervalo de alegria e beleza depois de anos de consecutivo sofrimento e dor. O que só vem, entretanto, depois da morte, como se o corpo anunciasse, em seu ato final, uma alegria aliviada por não precisar suportar mais os encargos que a vida impõe. Outra triste ironia se revela nesse momento em que o semblante, machucado pela melancolia e pela saúde debilitada, é modificado: o desejo de infância d’“a amiga” em ser médica, por altruísmo, não tendo ela encontrado o auxílio de quase ninguém em sua desgraça – “aos poucos a amiga, tão vaidosa, abduz dos doze anos a alegria menina que sonhava casar e ser médica ‘pra ajudar os semelhantes’” (RUFFATO, 2013, p. 68).

Amor fraternal, é como poderíamos classificar o sentimento que realinha peças díspares para configurar um renovado mosaico familiar entre as amigas do capítulo 37 e também entre o cão e seu dono no capítulo 11. Amor fraterno que sobeja na construção do

capítulo 47, em que temos uma grande declaração de admiração de um irmão pelo outro, em especial pela sua inteligência. O termo “Crânio”, apelido metonímico atribuído pelo narrador-personagem da história a seu irmão, faz com que gire em torno da cabeça, tomada como circunscrição da inteligência, o foco da admiração dedicada. Ainda no que tange aos aspectos formais escolhidos para o capítulo, por um lado, a completa falta de pontuação e a forte interferência da oralidade sobre a escrita reforçam a construção do narrador-personagem como sujeito marginalizado, também de baixa escolaridade e com poucas habilidades intelectuais, opostamente ao, por isso mesmo, admirado irmão, o “Crânio”. Por outro lado, a paragrafação irregular torna a feição do texto muito mais próxima a um poema em versos livres, com dez “estrofes” de tamanhos variados, sendo a maior delas com cinquenta e um “versos” e as menores com um único, duas destas com apenas quatro palavras numa frase assertiva: “o crânio é foda” (RUFFATO, 2013, p. 88); e “o crânio é assim” (RUFFATO, 2013, p. 88).

A afirmação destacada “o crânio é foda”, aliás, funciona como uma espécie de síntese para o tom laudatório da dicção do narrador – ou “eu lírico” – em todo o texto. Frases ou “versos” no mesmo tom se repetem por todo o capítulo, corroborando a ideia da construção de uma espécie de ode prosaica ao irmão – “ele é o cão ele é danado” (RUFFATO, 2013, p. 86); “o crânio é revoltado” (RUFFATO, 2013, p. 88); “ele é romântico” (RUFFATO, 2013, p. 88). Constrói-se, desse modo, uma oposição de caracteres entre os personagens, que gera admiração e complementaridade, não aversão ou receio. Uma questão comum para os dois irmãos, por exemplo, enxergada sob prisma bastante diverso é a relação com a violência. O narrador-personagem, como ocorre com parcela significativa da população jovem de periferias urbanas em todo o Brasil, faz da violência uma ferramenta de trabalho ao vivenciar cotidianamente a delinquência. O “Crânio”, por sua vez, admite a violência apenas como ferramenta de transformação social, como meio revolucionário – “por ele a gente pegava os trabucos ia fazer uma revolução / ele só acha certo assalto a banco a carro-forte / sequestro de milionário ocupação de terra e de casa sem dono” (RUFFATO, 2013, p. 88). Com esse pensamento, mesmo contrariando opiniões divergentes, o “Crânio” criticava o irmão e os amigos que se permitiam, em sua opinião, serem usados pela enorme estrutura do tráfico de drogas, que se aproveita da fragilidade social de pessoas como eles.

quando está lendo o crânio parece um buda
 de vez em quando chamo ele pra tomar cerveja com a gente
 numa balada firme lá pros lados do campo belo
 ele vai e fica falando que a gente somos otários
 dá a cara pra bater vendendo coca a polícia fungando nas costas
 logo logo vocês dançam ele diz

e o bacana da mansão do morumbi
 que controla de verdade a muamba
 está lá cada vez mais rico filhos estudando no estrangeiro
 carro importado blindado na porta segurança
 mordomo babá jardineiro copeira cozinheira arrumadeira
 os homens comprados na palma da mão
 e a gente feito mosca pousada na bosta
 esperando a hora do pipoco feito formiga na fila do formigueiro
 esperando a hora do coturno
 aí o pessoal fica meio puto
 mas ninguém reclama porque sabe que no fundo o crânio tem razão
 ele sempre tem razão (RUFFATO, 2013, p. 87-88)

Nessa oposição de visões de mundo, não apenas acerca do emprego da violência, o texto de Ruffato expressa como a reflexão crítica e o exercício da intelectualidade demandam a aplicação de ações práticas sempre a partir de uma motivação ética ou até mesmo estética, ao passo que a ausência de informações e de criticidade abre ensejo para a manipulação do ser humano e a sua tomada como objeto de uso. As diferenças entre os irmãos são variadas e marcadas desde o fenótipo – o “Crânio” negro, o narrador moreno, e ainda um outro irmão “mais pro louro sarará” (RUFFATO, 2013, p. 85) – em razão de a mãe passar por diversos relacionamentos e não admitir abusos por parte dos companheiros, referendando, mais uma vez, o caráter eminentemente transitório do homem na composição familiar contemporânea, a exemplo de nossos ancestrais mais remotos, como já comentado neste capítulo – “é que nossa mãe juntou várias vezes e tinha paciência nenhuma / com macho algum filho-da-puta que queria bater nela” (RUFFATO, 2013, p. 86). O irmão a quem se tecem loas, portanto, que recebe o reconhecimento e a admiração de todos na comunidade, é aquele que consegue vislumbrar o mundo para além de sua condição social. O irmão narrador, convertido em “eu lírico” pela presença do autor textual – já que suas habilidades intelectivas não lhe permitem sequer a entabulação de argumentações consistentes ou mesmo a compreensão dos poemas que o irmão escreve, quanto mais a composição poética autoral –, ao apelidar o irmão, cria uma imagem, que concentra numa única palavra as dimensões singular e coletiva de admiração e obscuridade quanto àquela “estranha” e “querida” figura – “A finalidade da imagem não é aproximar de nossa compreensão a significação que carrega, mas criar uma percepção particular do objeto, criar a sua visão, e não o seu reconhecimento.” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 99). A dimensão coletiva abarcada por tal imagem diz respeito ao reconhecimento do personagem por toda a comunidade onde vive – “lá da comunidade o crânio é o sujeito mais que esquisito / mas por isso mesmo o mais querido” (RUFFATO, 2013, p. 86) –, mas também remete a toda uma simbologia atribuída ao crânio em diversas culturas,

o que empresta ainda mais importância, curiosidade e admiração ao personagem denominado como algo que é objeto de culto religioso; anteparo do espírito; abóbada celeste; alvo fatal, e, portanto, preferível; símbolo de perigo e ameaça; entre várias outras acepções⁹⁸.

A desarticulação da família tradicional na contemporaneidade produz, como temos visto, desamparo e frustrações de expectativas parentais, mas também novos arranjos nos quais o afeto genuíno prevalece, especialmente quando não há qualquer expectativa econômica que possa ser envolvida na relação. O abalo contemporâneo inequivocamente causado à família tradicional, portanto, não é necessariamente algo negativo, uma vez que pode rearticular organicamente as pessoas, além de resultar em boa medida do enfrentamento de paradigmas sociais autoritários, como o machismo estrutural, a proibição da união entre pessoas do mesmo sexo, a concentração oligárquica de riquezas, entre outros. O sintoma mais evidente de uma consequência nociva da desarticulação familiar, contudo, é a não rearticulação de peças de modo a garantir a proteção da infância e da adolescência, é a emergência de crianças e adolescentes que caem em situação de rua ou que precisam sustentar-se sem o apoio de nenhum adulto – “Nota-se a ausência de cidadania quando uma sociedade gera um menino de rua. Ele é o sintoma mais agudo da crise social.” (DIMENSTEIN, 1998, p. 25). Dois dos capítulos de *Eles eram muitos cavalos* nos apresentam *flashes* nas rotinas de dois adolescentes em evidente, o primeiro, ou aparente, a segunda, desamparo.

Em *Paraíso*, temos a história de um garoto mantido em cárcere privado por um estrangeiro – referido como “O Alemão, Gunther” (RUFFATO, 2013, p. 56) –, que ameaça o rapaz e lhe impõe uma rotina de exploração sexual para a realização de filmes pornográficos. O capítulo encerra-se com uma reflexão do garoto sobre o intento, que começa a se formar em sua mente, de fugir e libertar-se desse ciclo exploratório. O título irônico, contudo, estabelece uma gradação por comparação entre a sua situação atual e a anterior – “Ao menino não agrada muito, mas, se lembra de há dois meses, é como se o Paraíso.” (RUFFATO, 2013, p. 56) – já que o jovem, sem família ou casa, antes vivia a insegurança de tormentos muito maiores como morador de rua.

Enrodilhado num ninho da rua Henrique Schaumann, a cara suja na sola dos coturnos da polícia, o peito tuberculoso no fio do estilete dos manos doidos

⁹⁸ A título de exemplificação: “O crânio, sede do pensamento, e, portanto, do comando supremo, é o principal dos quatro *centros* pelos quais os bambaras resumem sua representação macrocômica do Homem.”; “Em inúmeras lendas, europeias e asiáticas, o crânio humano é considerado como um homólogo da abóbada celeste.”; “O crânio é, com efeito, o *cume* do esqueleto, o qual constitui o que existe de imperecível no corpo, logo, uma *alma*.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 298).

de crack, aguardava os encapuzados que pisam manso e descem o porrete, os boyzinhos que encharcam de álcool e tacam fogo. Agora, estica-se num colchonete magro, lençóis limpos, cobertor aseado, travesseiro cheiroso. (RUFFATO, 2013, p. 56).

Em *Noite*, por sua vez, lemos sobre uma menina que vende balas à noite pelas ruas para ganhar seu sustento. Naquele nove de maio, contudo, um homem, com legítimo sentimento altruísta, resolve lhe pagar um jantar, que “ela come, estupidamente, metafisicamente” (RUFFATO, 2013, p. 108). A sugestão de seu desamparo ou orfandade surge quando eles se despedem e o homem pede à menina que vá pra casa, ao que ela parece não poder responder positivamente – “Vai embora pra sua casa, vai, ela esconde novamente os olhos negros, despedimo-nos.” (RUFFATO, 2013, p. 108). O capítulo, e o breve e terno laço entre os dois personagens, termina com a expressão de um sentimento de incapacidade do indivíduo no enfrentamento de uma mazela social estrutural – “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, 2013, p. 108). O lamento do personagem é intensificado pela presença de uma rima, que alude à tradição romântica da poesia lírica, também quanto a seu aspecto irônico. É o lamento delicado e sensível, contudo inútil, de um sujeito inconformado com as opressões que cercam a existência de cada um de nós, pequenos estilhaços de uma sociedade.

Chama a atenção, em ambos os textos, a escolha por narrar as breves histórias quase totalmente por meio de um único parágrafo. Visualmente, os textos se apresentam como uma espécie de retrato, emoldurado pelo bloco de palavras solitário. Em *Paraíso*, há uma pequena variação nas linhas finais, nas quais se quebra a regularidade dos períodos para a apresentação em itálico do discurso direto do jovem personagem, que amadurece seu descontentamento com a situação em que se encontra. Além da mudança do turno de fala, a nova tipografia insere a atitude do personagem como fator preponderante para uma possível mudança no quadro de sua condição social, no ciclo enrijecido que o parágrafo único enunciado pelo narrador em terceira pessoa representa. Já em *Noite* não temos essa mudança, esse ponto de fuga, de quebra do quadro rígido. O parágrafo único prevalece e nada sabemos da jovem personagem depois que ela se despede de seu benfeitor ocasional. A voz do narrador, aqui, é a do próprio personagem que lhe paga o jantar, gesto que permite emoldurar o retrato, mas não enxergar além dele. São retratos individuais em parágrafos individuais, porque não há famílias para esses jovens, que delas carecem. Sem amparo, o máximo que podem encontrar são atenuantes de violência ou gestos isolados de caridade, paraísos

provisórios, purgatórios prolongados, dos quais a fuga ou a expulsão não se sabe onde pode levar.

4.3 Adões e Evas e os seus paraísos

Toda análise de uma obra literária que se interesse por concepções acerca da família precisa considerar estereótipos, idealizações coletivamente formuladas sobre os tipos de laços que mantém reunido um grupo familiar. A visão idealizada mais comum de uma família tradicional conjuga, por exemplo, as ideias de hierarquia e de harmonia, pressupondo uma ordem hierárquica na qual os pais oferecem proteção aos filhos e recebem em troca obediência. Da ausência desses entre outros “requisitos” deriva, em parte, a ironia expressa pelo título *Paraíso* do capítulo há pouco analisado. Mas a distância de um paraíso imaginado não se impõe apenas para crianças e adolescentes forçados a viverem sós. Também numa família volumosa, o desamparo pode prevalecer, pela dedicação obcecada dos adultos por ganhos financeiros ou pela completa falta de perspectivas. Do mesmo modo, não estão livres os próprios adultos da solidão que semeiam.

4.3.1 Anjinhos, quem os guarda?

Brutalmente, o nono capítulo do romance-mosaico, intitulado *Ratos*, expõe o desamparo à infância. Na narrativa, várias crianças amontoam-se numa moradia precária. Nem sequer são nomeadas pelo narrador, que, apropriando-se do modo como a mãe se refere a elas, as enumera apenas tomando a idade como elemento de distinção, “a de três”, “o de oito”, “a de treze”, “a de onze”. A situação das crianças, que vivem com a mãe e com uma figura masculina cambiável, é de deplorável miséria, sujeitas a todo tipo de doenças e sem acesso a necessidades básicas, como alimentação, segurança e higiene. Considerando a idealização da família e mesmo o aspecto legal – que, em boa medida, decorre também dessa idealização –, temos a configuração de uma “família natural” (BRASIL, 1990, art. 25), no âmbito da qual é um direito das crianças serem criadas – “É direito da criança e do adolescente ser criado e educado no seio de sua família” (BRASIL, 1990, art. 19). A elas não é garantido, contudo, a segurança que a lei julga promover ao dispor sobre seu pertencimento familiar – “assegurada a convivência familiar e comunitária, em ambiente que garanta seu desenvolvimento integral” (BRASIL, 1990, art. 19). Isso se explica pela lastimável condição social, física e intelectual em que a mãe, referência principal da família, se encontra, mesmo

sendo ainda jovem. É a explicitação de um ciclo de reprodução da pobreza incrustado nos fundamentos da sociedade brasileira.

“[...] forças não tem mais, embora seus trinta e cinco anos, boca desbanguelada, os ossos estufados os olhos, a pele ruça, arquipélago de pequenas úlceras, a cabeça zoeirenta. E lêmbeas 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, 2013, p. 22).

A cena mais chocante da degradação a que estão submetidas as crianças é a que abre o capítulo e remete diretamente ao seu título, na qual um grupo de ratos disputa espaço e alimento no interior do “barraco”, chegando a morder a “carne tenra” do bebê que procura dormir mesmo faminto e imundo, “emplastrado de cocô mole” (RUFFATO, 2013, p. 21). O bebê, mal amparado pela “família natural”, precisa desde o primeiro ano de vida, já lutar pela própria sobrevivência, como os demais irmãos, que disputam pedaços de cobertor e espaços em colchonetes, que vão à rua procurar o que comer, diversão ou novas perspectivas mínimas de vida. Crianças que precisam defender até a própria integridade contra os adultos da casa, especialmente os homens que se alternam na figuração de “pai” – “Aí começou a abusar da mais velha, agora de-maior, mas na época treze anos. Enfezada, despejou álcool nas partes, riscou cabeça de fósforo, o fogo ardeu a vizinhança, salvou os filhos, mas o tal, aquele, em sonhos de crack torrou, carvão indigente.” (RUFFATO, 2013, p. 22). O bebê em disputa e dependência quanto aos próprios irmãos configura uma boa metáfora para o sujeito individualista no mundo contemporâneo. Na chamada “era da indiferença pura” (LIPOVETSKY, 2005, p. 38), o indivíduo não pode contar com o amparo “institucional” – da família, para o bebê, do Estado ou da coletividade, para o cidadão com poucos recursos – e precisa encontrar seus próprios meios para existir, ainda que, em último caso, isso não passe de “sub-existência”. A cena do bebê, frágil átomo do complexo social, entre os ratos, as próprias fezes e uma família que se multiplica nem sempre nutrindo vínculos afetivos fortes, num barraco com pouquíssima estrutura para a habitação digna, lembra muito o relato de Carolina Maria de Jesus sobre sua vivência em situação favelizada. Opõem-se aí, fortemente, o ideal burguês de ordem familiar e a condição paupérrima cuja *desordem* se expressa latente desde a disposição do espaço geográfico, do barraco, da favela – “A favela é uma cidade esquisita e o prefeito daqui é o Diabo” (JESUS, 2013, p. 91).

Contudo, tal como reconhece nossa legislação, a proteção à infância não cabe apenas à “família natural”, ainda que dela seja a prioridade:

Art. 4º É dever da família, da comunidade, da sociedade em geral e do poder público assegurar, com absoluta prioridade, a efetivação dos direitos referentes à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao esporte, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária (BRASIL, 1990).

No decurso da narrativa, surgem trechos em que se podem perceber iniciativas de prestar algum auxílio às crianças, tanto por parte da comunidade, como na oferta de agasalhos, por exemplo – “o cobertor fino, muxibento, que ganharam dos crentes” (RUFFATO, 2013, p. 22) –, quanto do poder público, como quando um médico tenta intervir sobre a negligência da mãe, que levava repetidamente os filhos a desenvolverem doenças – “Levou bronca do doutor, Absurdo, falou, Irresponsável, berrou, disse para a mulher assistente-social acompanhar, Sarna, ela nem as caras deu.” (RUFFATO, 2013, p. 22). No trecho citado, é interessante perceber a fluidez dada pela não interrupção dos períodos para a marcação dos turnos de fala, feita apenas com o uso de letra maiúscula e a percepção contextual. As elocuições se desdobram e articulam dando agilidade à leitura. A frase não canônica flui, “dá um jeito”, acumula os enunciados que aparecem, como as vidas dos que participam da “família natural” na miséria, que lhes aperta duplamente o laço. A falta de opções une, aglomera, para além do amor projetado ou da hierarquia pressuposta. Nessa perspectiva, poder-se-ia, com dureza, associar o título à própria constituição familiar encenada. Como ratos, o ser humano se multiplica na pobreza, é visto como uma espécie de “praga”, disputa a própria existência contra o mundo, contra os seus.

O capítulo encerra, todavia, com a prevalência do olhar afetuoso do narrador, que se manifesta por toda a história, soprando o facho de uma pequena brasa que promete ainda alguma luz sobre uma situação tão deprimente, realçando o traço de humanidade que resiste e se manifesta entre os ratos, a sujeira e o abandono. Uma das filhas, “a de onze”, arremeda a herança cultural do vínculo familiar e oferece algum cuidado aos irmãos mais frágeis. Mais que isso, oferece a poesia necessária à transmutação de qualquer mundo, oferta da qual até a mãe se alimenta em sua completa carência de vida.

A de onze, ajuizada, cria os menorzinhos: carrega eles pra comer na sopa-dos-pobres, leva eles para tomar banho na igreja dos crentes, troca a roupa deles, toma conta direitinho, a danisca. E faz eles dormirem, contando invencionices, coisas havidas e acontecidas, situações entrefaladas no aqui e ali. Faz gosto: no breu, a vozinha dela, encarrapichada no ursinho-de-pelúcia que naufragava na enxurrada, encaverna-se sonâmbula ouvidos, adentro, inoculando sonhos até mesmo na mãe, que geme baixinho num canto, o

branco-dos-olhos arreganhado sob o vaivém de um corpo magro e tatuado, mais um nunca antes visto.” (RUFFATO, 2013, p. 23).

A pobreza, contudo, não é justificativa absoluta ou condição necessária para que a infância seja desprotegida⁹⁹. Pelo contrário, o que se tem é um esforço muito grande ainda de pais zelosos para tentarem aviar de algum modo melhores perspectivas para seus filhos. É o cenário que se apresenta em *Fraldas*, capítulo 26 do livro. Há na história também um bebê, não exibido entre os dentes dos ratos, mas pressuposto no ato de seu pai, que, tenso, anda por um supermercado retirando e devolvendo fraldas e outros itens para recém-nascidos, enquanto faz e refaz cálculos e procura tomar coragem para executar um plano de ação que pudesse permitir-lhe levar ao bebê os itens de sua necessidade.

O conjunto de mamadeira+chuca+chupeta devolveu à gôndola, ao carrinho-de-supermercado reouve a lata de leite-ninho, aritméticas desfeitas, suarento, arremeteu para o caixa de “idosos, deficientes e gestantes”, logo se veria longe daquela opressão no peito. (RUFFATO, 2013, p. 50).

O capítulo é construído em torno de uma descrição excessivamente repetitiva, que emula, de certo modo, um tipo de linguagem jornalística que, ao concentrar-se em retratar aspectos superficiais de um pressuposto infrator, busca pelo desinvestimento afetivo, pela não identificação entre o leitor e o delinquente. Na narrativa de Ruffato, no entanto, esse efeito é constantemente revertido pela situação narrada e pelo olhar afetivo do autor textual que se introjeta nas descrições pretensamente isentas. O conteúdo dessas descrições é, basicamente, uma caracterização dos dois personagens principais – “O segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto [...]” (RUFFATO, 2013, p. 49); e o “negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto, falha nos dentes da frente” (RUFFATO, 2013, p. 49) –, que lança mão de estereótipos e procura construir e questionar simultaneamente o maniqueísmo frequente nas narrativas jornalísticas de “polícia contra ladrão”. A repetição das caracterizações dos dois personagens no início de todos os cinco parágrafos do capítulo faz a história girar em círculos, tal como os movimentos dos dois homens, o “negro franzino” entre as gôndolas, remoendo as necessidades do filho e a falta de dinheiro para supri-las, e o segurança corpulento vigiando o suposto cliente a pedido do chefe, oscilando entre a desconfiança e o pesar por poder estar

⁹⁹ Um outro estudo de nossa autoria que se debruça sobre a proteção à criança como um direito violado em virtude da desigualdade social estruturante na sociedade brasileira, este acerca da obra de Marcelino Freire, pode ser lido em CURY; ALIS, 2017.

Ver: <<https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/373>>. Acesso 20 jul. 2019.

sendo preconceituoso ao reproduzir o julgamento apenas pela aparência do sujeito – o que motivara o alerta do chefe. Como nem o “negro franzino” consegue avançar para dar um desfecho à história, tolhido pelo próprio constrangimento, nem o segurança avança, indeciso quanto à atitude a tomar, a narração de poucas ações se reitera entre as repetitivas prateleiras, ordenadas com repetidas marcas, por repetidos funcionários uniformizados de repetidos gestos, como em qualquer grande supermercado. Neste capítulo, não apenas a descrição narra, como vimos acontecer em outros momentos da obra, mas a própria sintaxe e a seleção lexical corroboram a história contada.

Os tipos físicos dos dois personagens também são detalhes importantes, intensificando a situação de vulnerabilidade do homem com o carrinho de compras – e ainda mais a da criança, dependente dele – e evidenciando a enorme vantagem do segurança num possível confronto corporal que o tempo inteiro se insinua. À medida que os discursos e o pequeno enredo circulam, ampliando-se sutilmente nos quatro parágrafos, cria-se suspense, também marca reconhecível de um tipo de jornalismo sensacionalista, para que tenhamos um desenlace, no último parágrafo, no qual quase todo o conteúdo da narrativa está concentrado. Os parágrafos iniciais retroalimentam uma relação entre a ação iminente e a circularidade discursiva, criando uma tensão acumulada que explodirá como *clímax* no parágrafo final, o qual segue integralmente reproduzido:

O segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto, abordou discretamente o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto que empurrava um carrinho-de-supermercado havia cerca de meia hora – cinco pacotes de fraldas descartáveis, uma lata de leite-ninho. Assustado, o braço enforcado pela torquês educada, ouviu o sussurro entredentes, *Vem comigo... e nem um pio! Se fizer escândalo, te arrevento!* O chefe, *Otário!* *Um tempão de olho em você!*, comentou, espalmando, de passagem, os monitores das câmaras espalhadas pelo hipermercado, a caminho da pequena sala onde, de cueca, o cimento gelado, explicou, pelo amor de deus, que a mulher aguardava em casa, recém-parida, um menino, tinha nome ainda não, mas dependesse dele ia chamar Tiago, desempregado, correu atrás de empréstimo, mas hoje em dia!, só agiotagem, atinou ir ali, umas fraldas descartáveis no carrinho-de-supermercado, uma lata de leite-ninho, expor ao público a situação, alguém, quem sabe?, se disporia a pagar, coisa pouca, o dinheiro voltaria, nota sobre nota, assim que arrumasse colocação, isto é, em breve, mas, azar!, não tinha coragem, nunca isso na vida!, mendigar!, santo deus!, um momento difícil, sim, muito difícil. O chefe da segurança, sentado numa cadeira giratória, falou para o negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto, *Tiro meu chapéu!* *Esse é dos bons!*, e discou o número da polícia. O negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto fora-de-si gritou que não era bandido impulsionou-se contra a porta contido por um murro na cabeça não havia comido ainda naquela terça-feira zozzo estatelou no chão, na zoeira a discursama, *Esse pessoal...*

sempre a mesma história... É tudo gente boa... Honesto... trabalhador... Sabe por que o desespero dele? Heim? É porque deve ter uma ficha destamanho na polícia... Olha, cara, se tem uma coisa que eu conheço é malandro... vagabundo... Conheço pelo cheiro... Se conheço! E o negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto, num esgar, pensou, Puta-que-pariu!, o Souza é foda, mesmo!, caralho!, é foda mesmo! (RUFFATO, 2013, p. 50-51).

Toda a tortura e humilhação infligidas ao personagem “negro franzino” responde ao desprezo que a sociedade de consumo nutre por aqueles ineptos para os círculos repetitivos e incessantes de compras e descartes. Conforme análise de Zygmunt Bauman já neste trabalho aludida, “Os consumidores são os principais ativos da sociedade de consumo, enquanto os consumidores falhos são os seus passivos mais irritantes e custosos.” (BAUMAN, 2005, p. 53). Isso é muito claramente perceptível na expressão generalizante “esse pessoal”, usada pelo chefe da segurança no episódio. Sem conhecer o homem franzino, sem dar o mínimo crédito à sua história, ainda que bastante plausível em face do seu comportamento durante a permanência no supermercado, o chefe da segurança o inclui num pressuposto grupo – “esse pessoal” – cujo único traço distintivo ou única evidência verificável é a pobreza de suas roupas e a fragilidade de sua aparência física. “Esse pessoal”, portanto, pessoas de segunda classe, são os pobres, aqueles que, por não deterem poder de consumo, estão à margem da estrutura do capitalismo na contemporaneidade, cuja fala – “essa discursama” – nem sequer é ouvida. Daí decorre a associação imediata entre marginal e ladrão ou delinquente, que nutre o discurso do chefe da segurança e deslumbra o seu subordinado, o “negro agigantado”, colocando-os a serviço de uma classe que aspiram sem pertencer, contra a própria raça (o segurança é negro como o homem que ataca), contra o próprio povo – “Nos países subdesenvolvidos, de um modo geral, há cidadãos de classes diversas; há os que são mais cidadãos, os que são menos cidadãos e os que nem mesmo ainda o são.” (SANTOS, 2007, p. 24). Não houve na história, de fato, qualquer roubo, de modo que a condenação sumariamente imposta ao pobre num supermercado, templo do consumo e do individualismo, se justifica unicamente por sua condição social. A família, nesse caso, toda ela, é o subproduto inevitável, e nem mesmo por isso menos execrado, do alto capitalismo e das grandes cidades – “Na cidade, sobretudo na grande, os cimentos se dissolvem e mínguem as solidariedades ancestrais. Ali onde o dinheiro se torna a medida de tudo, a economização da vida social impõe uma competitividade e um selvagismo crescentes.” (SANTOS, 2007, p. 29). Nem a lei, nem mesmo “deus”, invocado em letra minúscula pelo personagem, em sinal de afobamento e desamparo, podem garantir ao pobre o direito à cidadania de que necessita.

[...] ser cidadão não tem a ver apenas com os direitos reconhecidos pelos aparelhos estatais para os que nasceram em um território, mas também com as práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento, e fazem que se sintam diferentes os que possuem uma mesma língua, formas semelhantes de organização e de satisfação das necessidades. (GARCÍA-CANCLINI, 2005, p. 35).

4.3.2 Sem pecado é sem juízo

Antes, porém, que viessem as crianças, paradoxalmente¹⁰⁰, completarem a “sagrada família” idealizada, da união de um homem e de uma mulher surgiria o núcleo mínimo tradicionalmente denominado como familiar. A concepção, também paradoxal, de uma “reconstituição” da felicidade absoluta, atribuída à vivência no Jardim do Éden, pela união conjugal plenamente harmoniosa entre um homem e uma mulher povoa o imaginário popular¹⁰¹. Acrescente-se a tudo isso um outro complicador, elemento fundador do conceito de família, que é o caráter econômico do laço familiar. Entre a expectativa de harmonia pacificada e a volúpia, polos eminentemente refratários, intrometem-se as necessidades e desejos materiais fomentados pela sociedade de consumo, não raro como frustrações, especialmente para os que não têm muito poder de compra, cidadãos de segunda ordem. Trata-se de um conjunto de forças praticamente inconciliável, que o senso comum teima em apregoar como de necessária e virtuosa conciliação, em repetição a certos dogmatismos religiosos pouco cientes das coisas práticas deste mundo, e que até mesmo a arte, especialmente aquela de lavra não muito brilhante, ajuda a reproduzir. Nada mais pode resultar dessa combinação do que a certeza do descontentamento. É o que parece querer explicar, sem muito sucesso, a personagem feminina do capítulo 10 de *Eles eram muitos cavalos* ao marido, que parece não se interessar muito por formular um entendimento.

No episódio, pela manhã bem cedo – temporalidade marcada por uma enumeração de eventos matutinos ao redor da casa, com paragrafação diferenciada, em formato de lista –, a esposa aborda o marido para uma conversa, em princípio, rotineira, que redundava numa

¹⁰⁰ Tal paradoxo reside na sexualidade, associada ao pecado e à expulsão de Adão e Eva do “Paraíso”, ser o meio para a concepção de uma criança, considerada imaculada, tal como apresentado em reflexão de capítulo anterior desta tese (p. 169-170).

¹⁰¹ Na literatura e na canção popular é muito fácil encontrar inúmeros exemplos dessa idealização e, talvez, a melhor representação do paradoxo que ela abarca – a expectativa da satisfação simultânea de desejos carnis e de anseios espirituais; a união conubial num espaço que não admite a cópula ou o romantismo – esteja na canção *Sem pecado e sem juízo* de Baby Consuelo, que utiliza justamente as figuras bíblicas para expressar um desejo de união erótica (cf. CONSUELO; GOMES, 1985, faixa 1).

queixa desesperada da mulher quanto a suas inúmeras expectativas não atendidas pelo casamento.

estou cansada não está vendo? Estou cansada muito cansada cansada de viver com um lunático que a única coisa que dá valor na vida é a esses livros que só servem pra encher a casa de fungos e adoecer as crianças só pra isso e a esse estilo de vida essa opção pela pobreza ah tenha paciência o que há dez anos me fascinava hoje me aborrece (RUFFATO, 2013, p. 25).

A personagem não passa muito além das ofensas ao marido, erigido como fonte de sua frustração e objeto de sua revolta, sem chegar a formular explicitamente a sua demanda. Pode-se perceber, contudo, que se trata de uma expectativa não atendida quanto ao poder econômico da família e ao acesso a bens de conforto e segurança. A tomada do esposo como alvo, por sua vez, se pode associar à expectativa idealizada do matrimônio, tal como comentamos, especialmente contextualizado numa sociedade patriarcal. O título da narrativa – *O que quer uma mulher* – remonta a idêntica pergunta feita por Freud a Marie Bonaparte (cf. BERTIN, 1989, p. 250) ante uma inquietação do pai da psicanálise por não encontrar solução para uma série de questionamentos acerca da feminilidade e do desejo feminino, mesmo após anos de dedicação ao assunto (cf. FREUD, 2018). A indagação representa muito bem, ainda, uma tomada popularesca dos discursos acerca do empoderamento feminino, bastante comum na cultura de massas contemporânea, mas que, ao instituir a mulher como sujeito detentor de direitos, não raro a subordina ao homem como o necessário provedor dessa demanda, de modo que a hierarquia enrijecida do patriarcado apenas se repete sob nova roupagem – “as relações entre os sexos se transformaram menos do que uma observação superficial poderia fazer crer” (BOURDIEU, 2012, p. 5). Os próprios estudos feministas e a militância em prol dos direitos das mulheres reconhece o quão problemático é trabalhar-se com uma identidade generalizante para o que seria o “feminino” (cf. BUTLER, 2003, p. 17-23), de modo que a simplificação pode acabar por facilitar o trabalho dos mecanismos de opressão, que encampam esses discursos na própria “naturalização” de papéis a serem desempenhados pelas pessoas a depender de seus sexos ou gêneros – “A crítica feminista também deve compreender como a categoria das ‘mulheres’, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação.” (BUTLER, 2003, p. 19). Todo o pensamento feminista de maior peso se fundamenta, desde seus primeiros momentos, na constatação da historicidade da construção cultural das identidades de gênero (cf. BEAUVOIR, 1980), ao ponto de tais identidades e, conseqüentemente, seus papéis sociais serem naturalizados, até mesmo por quem, como a

personagem de Ruffato, procura se levantar contra uma situação de opressão – “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser.” (BUTLER, 2003, p. 59).

A opressão contra a qual a personagem em questão se volta, entretanto, não pode ser de todo explicada pela simples ação ou inércia do marido. Dele, a mulher chega a reconhecer inúmeras virtudes – “*claro você tem muitas qualidades é fiel honesto trabalhador mas uma mulher precisa muito mais do que isso muito mais*” (RUFFATO, 2013, p. 25) – de modo que fica claro que a sua não conformação se deve muito mais à condição social, partilhada com o marido – ambos professores de ganhos modestos – do que a uma rotina de subjugamento matrimonial. O marido é apenas a figura mais próxima contra quem é possível se voltar em razão da percepção da própria subalternidade, condição e sustentáculo da sociedade liberal.

A socialização capitalista, originária de uma divisão de trabalho que a monetarização acentua, impede movimentos globais e um pensamento global. A reivindicação de uns não raro representa um agravo para o outro. A força da alienação vem dessa fragilidade dos indivíduos, quando apenas conseguem identificar o que os separa e não o que os une. (SANTOS, 2007, p. 30).

Em vários momentos da narrativa, a propósito, a figura do marido nos surge como fraca, acomodada, tendo que justificar para a esposa até mesmo um gasto financeiro mínimo, como o do livro que tem nas mãos no momento do diálogo. Em outro momento, é taxado por ela como “*um inconformista conformado*” (RUFFATO, 2013, p. 25), em tom pejorativo, alguém que prefere “*continuar dando suas aulinhas*” (RUFFATO, 2013, p. 25) do que, não se sabe de que modo, tomar alguma iniciativa para ascender economicamente e proporcionar à esposa o “*muito mais*” que ela reivindica. Nesse exemplo temos um outro embate discursivo importante que é a desvalorização do “capital cultural” em face do “capital econômico” (cf. BOURDIEU, 2007) pela personagem, representando na ficção o desprestígio do professor, em especial, e dos intelectuais, em geral, na sociedade contemporânea. No caso da profissão docente no Brasil, especificamente, seria interessante o desenvolvimento de um estudo, ainda por fazer, sobre o descompasso entre os “patrimônios” econômico e cultural desses sujeitos, que possuem acesso a uma visão de mundo privilegiada, por seu alto grau de formação na estrutura deficitária dos sistemas de ensino em nosso país, e seu baixo poder aquisitivo. Esse desequilíbrio faz com que eles, a despeito de deterem um conjunto de conhecimentos e

habilidades intelectuais acima da média, sejam menosprezados no contexto da sociedade de consumo, na qual o saber, em si, não se reverte automaticamente em bens consumíveis. É o que torna comum professores, mesmo tendo sido preparados para exercitar o senso crítico, verem-se embaraçados em dívidas e em imbrólios financeiros: uma alta expectativa alimentada por sua visão ampliada de mundo, mas inviabilizada por um projeto econômico que lhes atribui sistematicamente papel de desprestígio. Tanto a acomodação do marido quanto a ambição da mulher são resultantes de um enrijecimento estrutural que, consoante Bauman, não pode resultar em menos do que violência irrefletida.

As causas da exclusão podem ser diferentes, mas, para aqueles situados na ponta receptora, os resultados parecem ser quase os mesmos. Confrontados pela intimidante tarefa de ganhar os meios para a sobrevivência biológica, enquanto se veem privados da autoconfiança e da autoestima necessárias para a sustentação da sobrevivência social, eles não têm motivo para contemplar e saborear as distinções sutis entre o sofrimento planejado e a miséria por descuido. Podem muito bem ser desculpados por se sentirem rejeitados, por serem irritáveis e raivosos, por respirarem a vingança e alimentarem a desforra – embora, tendo aprendido sobre a futilidade da resistência e aceito o veredicto de sua própria inferioridade, seja difícil encontrarem um modo de transformar tais sentimentos numa ação efetiva. Seja por uma sentença explícita ou um veredicto implícito, mas nunca oficialmente publicado, tornaram-se supérfluos, imprestáveis, desnecessários e indesejados, e suas reações, inadequadas ou ausentes, transmitem a censura de uma profecia auto-realizadora. (BAUMAN, 2005, p. 54).

Ao final do capítulo, depois de pedir desculpas, entre novas queixas, a esposa se despede do marido e o texto nos apresenta uma nova lista, de questionamentos da mulher quanto ao desconhecimento do homem com quem vem partilhando anos de convivência. Para Leila Lehnen, “o questionamento da mulher justapõe a familiaridade aparente do relacionamento com o distanciamento que está por baixo da intimidade maçante” (LEHNEN, 2007, p. 84), o que se expressa também formalmente pela construção de uma lista. O recurso da lista, utilizado três vezes na narrativa, coloca a forma em primeiro plano na ambientação de um relacionamento esgarçado pela rotina. As listas surgem, para além de seus conteúdos específicos, como acúmulos de afazeres sem afeto, como pendências que demandam e irritam, como repetições que se sucedem sem razão nem termo. Para a mulher, que se interroga, as listas de dúvidas se sucedem e interpenetram, constituindo um emaranhado de incertezas inerente à sua subjetividade, um mistério para si, para o marido – que sai para o trabalho atônito –, para o autor textual – que escolhe a pergunta freudiana para o título e não oferece resposta –, para a própria psicanálise, ainda.

O livro que o marido tem nas mãos – “*Microfísica do Poder... do Foucault...*” (RUFFATO, 2013, p. 23) – nos oferece ainda uma leitura suplementar importante. Por tratar-se de uma coletânea de textos curtos e entrevistas, uma espécie de resumo das principais teses do filósofo francês, é como se a escolha do título expressasse um exercício intelectual “às pressas”, por atalho, sem tempo para os livros de maior densidade, porque o trabalho cotidiano exige a presença do professor, que mal ganha o suficiente para sustentar sua casa na periferia de São Paulo. Também o fato de o livro ter sido “achado” “*num sebo... na João Mendes*” (RUFFATO, 2013, p. 23) intensifica essa leitura, pois o intelectual de periferia – da periferia de um país na periferia do mundo letrado – não poderia destinar muitos recursos financeiros para algo tão pouco útil quanto a filosofia. Ele nem sequer a estaria buscando ativamente, como meta de vida, mas a teria encontrado por acaso e despreziosamente. Pensando ainda, por fim, num resumo dos problemas filosóficos estudados por Foucault, a situação em que se encontra o casal, imbricada por uma série de estruturas de poder ou de “dispositivos” – o machismo estrutural; o casamento; a sociedade de consumo; a pobreza; a escola; o valor do cultivo do pensamento; entre outros –, resulta de uma espécie de drenagem que atinge a base e todos os flancos da estrutura de dominação, uma reprodução ramificada do controle social que atinge e emerge do espaço privado, dos poros societários. Desse emparedamento, não poderia mesmo advir uma convivência que não fosse angustiante, praticamente sem saída.

De angústia, insatisfação e um relacionamento mal sucedido também se constrói o capítulo 25, intitulado *Pelo telefone*. Trata-se de uma transcrição de diversos recados deixados numa secretária eletrônica por uma mulher, que se dirige à nova companheira do ex-marido. Da nova consorte, Luciana, pode-se ler apenas a frase padrão gravada no aparelho, que é repetida no início de cada um dos oito “parágrafos” – **“Oi, aqui é a Luciana. Deixe seu recado após o sinal.”** (RUFFATO, 2013, p. 47). Unicamente do ponto de vista da ex-mulher é que temos acesso a algo da história, que se inicia com sua fúria dirigida a Luciana – “Vaca! Puta! Cadela! Desgraçada! Piranha! Puta! Puta! Puta!” (RUFFATO, 2013, p. 47) –, o que nos sugere ter havido infidelidade. Com o passar do tempo, depois de insistentes ligações, o desespero da mulher que fora “trocada” por outra muito mais jovem vai, aos poucos, arrefecendo, até terminar numa melancólica reflexão, permeada por resignação e sororidade.

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

Você é jovem ainda... vai aprender... (*Pausa*) Mas aceite um conselho, um só: ele não é nada disso que está mostrando pra você... (*Pausa*) No começo... quando a gente não conhece direito a outra pessoa... tudo são maravilhas...

Porque o outro só mostra o lado bom dele... mas... depois... Quando a gente começa a conviver... *(Pausa)* O dia-a-dia é fogo! *(Pausa)* O fedor de cigarro... a remela nos olhos... o mau humor... os problemas na firma... a encheção de saco dos filhos... dos parentes... a mãe dele! [...] Então... então você vai descobrir quem é... de verdade... a pessoa que... a pessoa que está dormindo com você... (RUFFATO, 2013, p. 48-49).

A forma monologal, uma vez que a destinatária das ligações nunca responde, conduz a um processo autorreflexivo que culmina na constatação de que a pessoa contra quem se voltar, a que teria lhe traído a confiança, não poderia ser uma desconhecida, mas o homem com quem mantinha relacionamento estável. A cumplicidade de seu aconselhamento a Luciana, então, faz com que se revele uma série de inconvenientes da convivência próxima e prolongada, mas, sobretudo, os privilégios do homem na ordem social que tem na família o seu espaço privilegiado de perpetuação.

Mas um outro fator determinante da perpetuação das diferenças é a permanência que a economia dos bens simbólicos (do qual o casamento é uma peça central) deve à sua autonomia relativa, que permite à dominação masculina nela perpetuar-se, acima das transformações dos modos de produção econômica; isto, com o apoio permanente e explícito que a família, principal guardiã do capital simbólico, recebe das Igrejas e do Direito. (BOURDIEU, 2012, p. 115).

Fica tácito no desabafo da mulher que é, em geral, permitido ao homem uma série de comportamentos inadmissíveis ao sexo feminino, não apenas quanto à livre substituição da cônjuge, mas também quanto ao comportamento no decurso do relacionamento e até mesmo quanto à higiene pessoal. Mesmo com todos esses senões, não parece haver a necessidade de mudança de atitude ou sequer de justificativa por parte do homem. É tomado como “normal” – tanto na acepção de algo muito comum como na de atinente a uma “norma”, ainda que implícita –, e mesmo defendido como necessário por determinados discursos religiosos, que a mulher se submeta ao homem e se coloque sempre em condição de inferioridade quanto a ele – “A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la.” (BOURDIEU, 2012, p. 18). Bourdieu acrescenta, ainda, sobre esse aspecto:

A visão androcêntrica é assim continuamente legitimada pelas próprias práticas que ela determina: pelo fato de suas disposições resultarem da incorporação do *preconceito desfavorável* contra o feminino, instituído na

ordem das coisas, as mulheres não podem senão confirmar seguidamente tal preconceito. (BOURDIEU, 2012, p. 44).

Retomando Engels, mais uma vez, a relação apresentada no romance – e nem um pouco difícil de se encontrar na convivência cotidiana – parece espelhar na contemporaneidade os comportamentos de nossos ancestrais mais remotos:

Neste estágio, um homem vive com uma mulher, mas de maneira tal que a poligamia e a infidelidade ocasional continuam a ser um direito dos homens, embora a poligamia seja raramente observada por questões econômicas; ao mesmo tempo, exige-se a mais rigorosa fidelidade das mulheres, enquanto dure a vida em comum, sendo o adultério destas cruelmente castigado. O vínculo conjugal, todavia, dissolve-se com facilidade por uma ou outra parte, e depois, como antes, os filhos pertencem exclusivamente à mãe. (ENGELS, 1987, p. 49).

Todo esse privilégio sócio-historicamente conferido ao homem e a condição de desfavorecimento a que as mulheres estão ainda submetidas se vê por todo o livro – e por toda parte –, como no capítulo 22, em que uma jovem, deslumbrada pela dinâmica da sociedade de consumo, vê no casamento e na dependência marital a única forma de ascensão social e econômica para “esquecer os suores excitados do trem medonho encaixados na sua bunda abraçados em seus peitos” (RUFFATO, 2013, p. 44). Submetida a abusos ainda maiores se vê a protagonista de *Malabares*, capítulo 58, uma garota de programa que nos conta de um dia em que foi chamada por um homem unicamente para acompanhá-lo em encontros sociais, passando por espaços luxuosos e sendo tratada com um nível de respeito e afeto o qual ela desconhecia, mesmo em sua vida pessoal. Ao final da história, nos é revelado que ela está, no momento da enunciação, sendo violentada e espancada, motivo pelo qual procura se recordar da sua única memória feliz, como em toda vez que passa por maus tratos – “e sempre que acontece uma coisa ruim assim eu lembro daquele dia” (RUFFATO, 2013, p. 106).

É interessante, no trecho final da história, traçarmos uma analogia entre a enumeração dos espaços pelos quais a jovem passara com seu cliente incomum – “o Shopping Iguatemi, o bufê em Moema, aquele restaurante na rua Oscar Freire” (RUFFATO, 2013, p. 106) – e a sua insistente afirmação, que encerra a narração, sobre os homens que a estão atacando em relação a esses espaços – “onde provavelmente esses putos nunca entraram, nunca entraram nem nunca vão entrar, nunca vão entrar...” (RUFFATO, 2013, p. 106). A afirmação insistente, enquanto os homens, em conjunto, a penetram forçadamente, é um grito de resistência para preservação de sua última fronteira de dignidade, a mente, o coração, a sanidade e a sensibilidade. Se, à força, os homens conseguem subjugar o seu corpo, os

espaços afetuosamente resguardados na memória, para além de sua proeminência comercial, representam algo a eles inacessível, um lugar nos sentimentos da mulher. A lembrança boa em meio a uma atrocidade dá sentido também ao título, *Malabares*, como se fosse necessária uma distração naquele momento, como recurso intelectual de sobrevivência, como preservação da própria razão. A conversa telefônica do vigésimo quinto capítulo, portanto, não trata apenas de ciúmes – o que talvez se poderia resolver com a simpatia do capítulo 60 –, como uma leitura superficial poderia indicar. De modo semelhante ao que ocorre em toda a obra, um drama pessoal, um exemplo individual, uma pequena peça do mosaico de cacos aquebrantados, diz muito sobre o painel social amplo que ela ajuda a construir. E pode dizer ainda mais se empreendermos o exercício de rastrear o contexto exterior do qual ela foi destacada.

Mas a contrapartida do privilégio masculino, consoante Bourdieu, é a necessidade do homem de esconder suas fragilidades e a dependência de toda uma estrutura social que lhe favoreça, que de antemão reafirme o seu poder, sem que ele, de fato, necessite de muito esforço para exercê-lo – “O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade.” (BOURDIEU, 2012, p. 64). Isso pode forjar um homem pouco apto para lidar com a adversidade, com qualquer mudança de cenário que implique no empoderamento feminino e na equidade entre os gêneros, desde questões amplas como a competição no mercado de trabalho ou na política à simples adaptação a uma rotina após o fim de um casamento, como apresentado pelo protagonista do capítulo 62. O personagem, numa espécie de monólogo interior, relembra de modo intenso o momento de sua separação, com uma mistura de autocomiseração, arrependimento e outros sentimentos que o configuram como um personagem fraco, abatido, que tenta inutilmente reafirmar a sua pressuposta virilidade intrínseca.

e deitei, mas não era alívio
que sentia, nem remorso, era não sei o quê, saudade, talvez,
ia sentir falta das crianças, pijamas amontoados correndo, suados, na sala
minúscula do apartamento ridiculamente pequeno em que morávamos e que
você vivia implicando,
dizendo que tínhamos de sair dali
tínhamos de sair dali
sair dali (RUFFATO, 2013, p. 109)

A distribuição do texto nas páginas do capítulo oscila, como se cambaleasse,

acompanhando a variação de humores e sensações do personagem em sua autorreflexão. Os vazios das páginas expressam as ausências de pessoas e de rotinas das quais ele se queixa e a regularidade maior ou menor na conformação dos parágrafos coincide com um discurso mais centrado, descritivo, ou mais emocional, seja queixoso ou revoltado. O recurso à lista e à repetição como princípios formais que expressam a rotina volta a aparecer, mas também serve como mecanismo de memória do personagem, uma vez que somos levados a crer que o divórcio teria sido recente, pela intensidade do relato, mas nos é revelado ao final que já se passara uma década. E mesmo tanto tempo depois, o personagem segue preso ao paradoxo familiar que atrita expectativas e realidades, que o faz hesitar emocionalmente, saudosista até mesmo dos empecilhos da vida conjugal.

(descobri, afinal, um paradoxo:

a intimidade melhora a relação
a intimidade piora a relação) (RUFFATO,

2013, p. 110).

Partindo dessa formulação, que resume todo o sentimento do personagem no decorrer da narrativa – e que é uma bela solução literária para a enunciação do paradoxo conjugal –, temos o princípio que se desdobra, logo em seguida, em uma disposição na página que alude à escrita matemática, uma espécie de cálculo enumerativo de “prós” e “contras” do casamento. Dessa ponderação, a história é concluída com um enaltecimento não romantizado do casamento, com a constatação expressa de um papel prático para o matrimônio, sua função econômica, bem como com o reconhecimento da dependência do marido de sua esposa e daquela microestrutura social. Não do amor, nem da paixão, sentimentos apenas entrevistos nas entrelinhas de seu discurso, mas claramente menos relevantes como razões de seu sentimento de falta.

eu não seria feliz (ou tão feliz) sem a recordação de

seu corpo nu
seus seios
suas coxas
sua bunda

eu não seria infeliz (ou tão infeliz)

a intimidade é a morte da relação

(viu como tenho dificuldade em falar... casamento?)

a intimidade é a morte da relação:

eu não peidaria na frente de outra mulher
eu não confessaria meu chulé
minhas frieiras
meu mau hálito

meu mau humor
minhas taras
a uma mulher por quem estivesse apaixonado
(RUFFATO, 2013, p. 110).

4.3.3 Paraísos e artifícios

O romance de Ruffato, claramente, não é uma obra dobrável a maniqueísmos. É uma escrita que explora o atrito, o contraponto, o paradoxo, procurando beleza no infortúnio, emprestando e extraindo afeto da tristeza. Claramente não é, portanto, também um livro feliz, especialmente por dedicar especial atenção a sujeitos de diversos modos marginalizados pela sociedade de consumo contemporânea, excluídos de premissas básicas para o exercício da cidadania. No entanto, até mesmo por essa característica, os fachos de felicidade que nos apresenta irrompem com muita delicadeza, reafirmando as ambiguidades, ou melhor, as multifaces do caráter humano. Temos, então, nas relações familiares, como as até aqui já analisadas, “paraísos” em lampejos, momentos de uma harmonia que podem chegar quase ao ponto de uma idealização. Isso reafirma o caráter humano das personagens, como de qualquer pessoa, independentemente das situações terríveis em que se vejam, como, por exemplo, o morador de rua e o sentimento sincero por seu cão; as crianças em situação de miséria absoluta que ainda encontram cuidado e encantamento nas atitudes da irmã; a vendedora de rua ou a garota de programa que se deparam com a solidariedade de um cliente. Os três próximos capítulos que comentaremos aqui – o 33, o 43, e o 38, nessa ordem –, os últimos sobre os quais trataremos, dão uma dimensão interessante sobre o que podemos chamar “capacidade de paraíso”, um vislumbre de harmonia e funcionamento genuíno da instituição familiar, sempre cuidadosamente problematizado pelo autor mineiro.

Em *A vida antes da morte*, temos a história de uma família completamente desestruturada, avessa, em cada detalhe, à idealização da família tradicional, tanto quanto a seus componentes como quanto ao equilíbrio comunitário nas relações interpessoais.

O velho mora de-favor no apartamento 205 junto com a mais-velha, desquitada, a neta adolescente, o caçula, agregado, rondando pelos trinta anos, pouco mais ou menos. Há outros filhos: vêm quando se ausenta a saúde, beijafloram o cubículo cevando o ódio, sapecam uma discussão ligeira, enroscam-se, bafejam-se, somem, não se dão, parece. (RUFFATO, 2013, p. 61).

O “velho”, protagonista da história, colocando-se na posição simbólica de patriarca, mortifica-se pela situação familiar, vê-se como “um estorvo” (RUFFATO, 2013, p.

61) por não ser capaz de interferir na (des)ordem interna, mas conforma-se por ajudar no sustento da casa com sua aposentadoria de um “salário-mínimo”. Procura amenizar as aparências quanto aos problemas da convivência doméstica e até mesmo contemporizar as agressões que sofre quando seu filho caçula, altamente violento, não consegue dinheiro para comprar drogas – “torna-se briguento, arreliado, descabeçado de insensatez” (RUFFATO, 2013, p. 61). Ao construir um cenário tão adverso, Ruffato abre espaço para que se intensifique o vislumbre de sentimento genuíno, de reconhecimento e respeito da ascendência parental, vindo inesperadamente da neta, uma adolescente rebelde, que, furtivamente, como se o carinho e a dedicação de cuidado fossem transgressões às normas de violência e intolerância da casa, auxilia o avô em algumas de suas caminhadas – “foi vista, toda denço, muleta do avô na direção do Bloco B, onde um solzinho chocho visita os não-tenho-o-que-fazer, desparramados na jogatina, dama, buraco, truco, dominó, víspera.” (RUFFATO, 2013, p. 61). O “solzinho chocho”, que timidamente aquece os desocupados – em formulação muito interessante de um novo substantivo pela hifenização, processo já comentado neste capítulo –, provavelmente aposentados e desempregados, é também uma boa metáfora para o gesto da neta, uma nesga de claridade e calor entremeada à dureza do cotidiano. Por outro lado, porém, essa luz que vem do céu aponta para o velho senhor a alternativa de buscar fora da vida a esperança de ver-se, enfim, postumamente, reconfortado após uma vida de pelejas e sofrimentos. Em busca de um sentido para a existência, o idoso bate à porta de seu vizinho, espírita, de quem espera receber algum conhecimento que aponte para fora do quadro existencial no qual já não se pode depositar nenhuma expectativa positiva – “Dia desses, demandou à porta, desajeitado, indagou, a dentadura folgada dentro da boca banguela, se eu tinha algum livro, um que falasse como é a vida depois da morte, os minguados cabelos brancos cheirando a naftalina.” (RUFFATO, 2013, p. 62). O título do capítulo, portanto, ao apontar para o “antes” da morte que cabe à história narrar, acaba funcionando também ironicamente como uma espécie de provocação quanto às promessas religiosas de vidas melhores após à morte, nem sempre como bálsamo humanitário imbuído de autêntica fé, mas, não raro, como anteparo e justificativa para todo tipo de abuso e injustiça a que são submetidas as pessoas em vida, alguns deles imprimidos pelos próprios preceptores religiosos.

No quadragésimo terceiro capítulo, *Gaavá (Orgulho)*, a palavra hebraica e sua imediata tradução entre parêntesis remetem à forte tradição do povo semita de ver a continuidade de seu legado como propósito e dever das novas gerações. Na narrativa de Ruffato, isso se manifesta na quase obsessão de um pai em ver sua filha adolescente tornar-se

uma cantora de rock, como ele sonhara na juventude sem ter conseguido. A aproximação da cultura judaica, da qual descende o pai, com o rock'n'roll, paixão comum de pai e filha, cria uma tensão e, ao mesmo tempo, um engendramento multicultural desses para os quais o Brasil é terra fértil como nenhuma outra. Se, por um lado, a “família natural” apresentada pela história se encontra desagregada, com o divórcio dos pais da menina, por outro, de um modo muito peculiar, o ímpeto de transmissão de um legado pelo pai à sua filha o remete às suas raízes étnicas, reconectando-o com sua família ancestral, sua raça, seu povo. Isso se dá, porém, de forma enviesada, não pela transmissão da cultura milenar judaica, mas tão somente da reafirmação do laço forte de descendência, algo marcadamente muito sério para o povo judeu, que incumbe o filho de honrar, dar continuidade ou concluir o legado de seu pai. O que se transmite entre as gerações, portanto, não é um conteúdo cultural, mas um princípio, já que o conteúdo cultural transmitido é um gênero musical e toda uma postura diante da vida inteiramente ocidentais e do século XX. Acrescente-se a isso o complicador de ser uma menina a responsável por concretizar os anseios do pai, não um primogênito varão, como impõe a tradição israelita mais ortodoxa. Da tensão entre aculturação e preservação de um princípio cultural, entre transgressão e conservadorismo, emerge a plenitude possível de um laço familiar a um só tempo tradicional e contemporâneo, em “perfeita” sintonia e dissonância.

Por fim, o capítulo 38 é, de todos os apresentados pelo romance-mosaico de Ruffato, o que mais nos aproxima de uma “família natural” idealizada, inteira, em ordem. Pai e mãe trabalhadores com uma filha bem educada e responsável, a família, religiosa, como não poderia deixar de ser para a completa perfeição do quadro, cultiva o carinho, o bom humor, a paciência, o espírito colaborativo, e toda a escala das virtudes que compõem a expectativa de um paraíso terrestre espelhado na família tradicional.

Aos domingos, fulgurante em seu melhor terno [O pai], a mãe enfeitada com seu mais caprichado coque, encaminham-se para o culto da igreja Deus é Amor, onde, junto a outras crianças, a menina especula sobre outras manhãs sepultadas na História Sagrada. (RUFFATO, 2013, p. 69).

No decorrer da história de muita dignidade e fervor dos pais, contudo, surge a informação de que tiveram dificuldades para “completarem” sua família – “Em verdade, nem era pra nascer, a menina. Por mais que tentassem, a mulher não pegava filho. Chegaram a se desentender, infelizes, mas exames revelaram que o sêmen do marido era ‘ralo’”. (RUFFATO, 2013, p. 69) – o que foi solucionado, naturalmente, por intermédio da fé, como

por milagre – “O pastor encomendou uma vigília, a graça alcançada, Louvado seja Deus! Gravidez de sobressaltos, repouso absoluto para segurar o bebê” (RUFFATO, 2013, p. 69). Entremeando jargões do discurso bíblico, a citação de personagens das escrituras sagradas – notadamente “Sara e Abraão”¹⁰² (RUFFATO, 2013, p. 69) –, e uma história de superações sucessivas de pessoas trabalhadoras e honestas, o autor textual deixa sugerido, a nosso ver, de modo muito sutil, que a intervenção do pastor ao convocar uma “vigília” para a viabilização da gravidez poderia não ter se resumido ao exercício da fé por meio de orações. A abordagem é muito delicada, pois o discurso construído por Ruffato é extremamente respeitoso quanto à religiosidade da família, afetuoso quanto a seus integrantes, e não levanta de modo nem um pouco evidente essa suspeita. Entretanto, de modo objetivo, científico, racional, não seria possível a gravidez da mulher, mediante o atestado médico da infertilidade do pai, senão pela intervenção de outra pessoa, de outro sêmen. Considerando que em nenhum momento do romance-mosaico encontramos inclinações à literatura fantástica, mas, pelo contrário, temos o investimento em diversos índices de verossimilhança, como a datação e a marcação de temporalidades, nos parece plausível perceber tratar-se de uma história de grande fé num plano espiritual, mas com desdobramentos bastante terrenos. A sugestão mais forte da paternidade secreta do pastor oferecida pelo texto, jamais confessada pela mulher ou questionada pelo marido – o que seria a própria contestação de Deus –, se dá pela preferência do líder religioso pela menina, dando-lhe destaque e privilégios na congregação religiosa – “A menina canta no coral nos cultos de domingo à tarde. Já lê tão correntemente que o pastor, mesmo sabendo incorrer em falta, deixa ela subir ao púlpito e recitar trechos inteiros da Bíblia.” (RUFFATO, 2013, p. 69). É preciso, portanto, olhos maliciosos para perceber nos gestos entrevistados do pastor e dos pais da menina o adultério, pecado mortal, condenado pela religião que professam, convertido em milagre necessário para dar sentido à vida de difícil lida. Na dicção do narrador, o olhar afetuoso suplanta completamente toda e qualquer maledicência. Com muito cuidado, portanto, contando com o leitor no estabelecimento do “jogo” textual da literatura, o autor coloca aí o seu “porém”, matéria-prima essencial de sua escrita, um artifício na história de aparente perfeição. Trata-se, a nosso ver, de uso de rara felicidade da ironia numa história de ficção.

¹⁰² História bíblica tomada como analogia por tratar de um casal que recebe a graça divina para gerar uma nova criança, mesmo depois de ambos estarem idosos e já sem expectativas de terem filhos.

4.4 Considerações finais

A família está em voga. Não apenas a instituição familiar não desapareceu na contemporaneidade com o avanço do individualismo, tal como os visionários do apocalipse previam, como os discursos que evocam a sua proeminência se multiplicam e ganham força, movimentam o comércio, engordam assembleias religiosas, elegem governantes. É interessante notar, contudo, que o descompasso entre o discurso conservador acerca de um padrão familiar estereotipado e as novas configurações econômico-afetivo-consanguíneas que chamamos “família” atualmente – como observado na e pela obra de Luiz Ruffato – faz com que interesses muito diversos, até mesmo antagônicos, em princípio, encontrem consonância e seus atores cooperem, nem sempre pelo interesse mútuo. Tem sido comum, em fins da segunda década do século XXI, a defesa dos direitos da família por certo discurso populista em todo o mundo, o que quase imediatamente ganha forte adesão popular. Quem poderia ser contra a família?

Subjaz a esses discursos, contudo, de forma mais ou menos dissimulada, a depender da necessidade que a ocasião imponha, a defesa de um padrão familiar normativo o mais próximo quanto seja possível daquele do qual desfruta o que propala tal discurso. Há, sem dúvida, uma referência na família tradicional, formada pela união heterossexual com vistas à procriação, duradoura e rigidamente hierarquizada. Entretanto, é comum fazer-se “vista grossa” quanto a pequenos desvios dessa norma por parte de quem tem o poder de centralizar o turno de fala, como líderes políticos, religiosos, agentes de mídia, entre outros. Para os demais, a grande massa das pessoas que habitam o mundo, as reconfigurações familiares que a vida impõe podem ser vistas como desvio, falha, pecado, subversão.

Mas não convém que nada disso seja esquadrihado muito escrupulosamente, a bem dos defensores da família, “cidadãos de bem”, em benefício da união que a palavra “família” propicia quando levantada como bandeira. Pensar de modo plural, como sempre nos força a posmodernidade, numa ideia de “famílias”, acaba por evidenciar os abismos sociais que recortam e dividem a população brasileira de tantos modos. Assim, quando certos extratos da sociedade, geralmente aqueles que concentram a maior parte dos recursos financeiros ou os que com eles se identificam por admiração ou pela ambição de um improvável pertencimento, nos conclamam a todos para unirmo-nos em defesa d’*A Família* – como entidade pressuposta, rígida, fantasmagórica, a “Sagrada Família” –, geralmente a concordância é imediata. Porém, não fica claro, e nem deve ficar, que estamos todos a defender as suas famílias e não as nossas, pois não é possível mais generalizar as relações interpessoais de nenhuma natureza e a

defesa de um padrão idealizado do que viria a ser uma família ofende muito mais gente do que resguarda. As centenas de milhares de mães que criam seus filhos sem os apoios dos pais formam famílias que merecem todo o respeito e atenção, mas jamais serão *A Família*; avós bonachões que resgatam seus netos de difíceis condições sociais não pertencem a *A Família*; tios que criam sobrinhos, pais adotivos, pessoas que se amam e possuem o mesmo sexo, homens que criam sozinhos os seus filhos e mesmo os que se dedicam a tarefas culturalmente tidas como “femininas”, como simples afazeres domésticos, entre tantos outros perfis tão comuns de pessoas, não são, definitivamente, *A Família*. Mas a defendem, com unhas e dentes, apaixonadamente, por nada mais que um mal entendido programático sobre a premência de pluralidade que o caminhar das sociedades inequivocamente impõe.

Esses discursos ditos “conservadores”, portanto, que denunciam a degradação da família e evocam a necessidade de ações enérgicas para restaurá-la, considerando apenas um modelo prototípico e autoidentificado de família, erigem um inimigo de sombras, espalham o pânico, e convencem as pessoas em sua ingenuidade a legitimarem a sua própria opressão, na medida em que esse padrão é também associado a outros relativos à renda ou à cor da pele. Trata-se, desse modo, de mais um mecanismo de expropriação por meio do qual o interesse privado ganha a cena pública e pauta políticas e debates em proveito de grupos muito restritos.

Na prática, e na arte engajada encampada por Luiz Ruffato, vemos que a família segue, sim, como pilar da sociedade, em qualquer classe social, mas muito especialmente nas classes subalternas. Não nos parece haver outra forma de ser, em qualquer tempo. O que o nosso tempo exige, mas que estranhamente ainda não encontra a ampla aceitação de que necessita, é a inclusão de diversificadas formas de convivência afetiva e de codependência econômica como famílias, também consagradas pelo “sacrossanto” direito que têm todos os seres humanos de viverem dignamente, este sim, vilipendiado corriqueiramente, com certidão oficial e bênçãos. Por tudo isso, as relações familiares aqui tomadas como objeto de análise, sempre a contrapelo da idealização da “sagrada” família tradicional, encaixam-se claramente no propósito tantas vezes assumido e declarado por Luiz Ruffato de “dar visibilidade” a atores e a relações obscurecidos e subjugados no corpo social brasileiro.

Quando, na década de 1990, decidi-me pela literatura, eu sabia exatamente *sobre* o que escrever, embora não tivesse ideia ainda do *como*. Eu trazia, gravadas em meu corpo, inúmeras histórias sobre aqueles que batem cartão de ponto, personagens estranhamente ausentes das páginas dos livros de ficção brasileiros. (RUFFATO, 2012c, p. 281).

Vemos, pelas análises aqui esboçadas, que o autor mais do que encontrou o seu “como” para falar dos personagens que lhe interessavam, desenvolvendo variados modos e tomando a própria variação como mecanismo expressivo para a ficcionalização de tempos tão diversos quanto os nossos. Assim, tal como em toda a obra, com diferentes recortes temáticos, as relações individuais e de núcleos mínimos, como os familiares, podem sempre ser ampliadas para pensarmos a sociedade de um modo mais amplo. Os personagens de Ruffato e a estrutura formal de seus textos são construídos, não apenas como “sintomas” de uma conjuntura socioeconômica espacial e temporalmente localizável, mas como metáforas para nossas ações e valores no mundo contemporâneo. Anônimos, desapegados, em estilhaços, mas também desejosos, cheios de esperanças, ingênuos, ressabiados, implicados na busca do fazer-arte, lemo-nos.

O DEUS-VERME

*Fator universal do transformismo.
Filho da teleológica matéria,
Na superabundância ou na miséria,
Verme – é o seu nome obscuro de batismo.*

*Jamais emprega o acérrimo exorcismo
Em sua diária ocupação funérea,
E vive em contubérnio com a bactéria,
Livre das roupas do antropomorfismo.*

(Augusto dos ANJOS, 2005)

CAPÍTULO 5

à criança cruel da minha arte:

antropocentrismo e agonia no olhar sobre o animal em Nuno Ramos

Não é desde 2010, por ocasião da polêmica exposição de *Bandeira Branca* na vigésima nona Bienal de São Paulo, que a controversa utilização de animais por Nuno Ramos em suas instalações gera repercussão entre admiradores e detratores de sua obra, bem como entre curiosos e até desinformados. O grande espaço na mídia ocupado pelos protestos contra a utilização de urubus vivos na instalação pode dar a impressão a alguns de que a iniciativa tenha sido pioneira e inovadora, o que não é verdade sequer para a obra do artista plástico paulistano. A própria instalação *Bandeira Branca* já havia sido exposta anteriormente à Bienal de 2010 – em 2008 no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília – sem maiores repercussões quanto às autorizações legais concedidas para a realização da obra ou mesmo quanto aos preceitos éticos envolvidos na exposição dos animais vivos¹⁰³.

Nuno Ramos expõe desde a década de 80 do século XX, mas a utilização de animais em suas obras se efetivou a partir da primeira década do século XXI. No mesmo ano da primeira montagem de *Bandeira Branca*, 2008, Ramos apresentou *Monólogo para um cachorro morto*, escrito e concebido em 2005 (Cf. RAMOS, 2007, p. 357), que utiliza a imagem filmada de um cachorro atropelado às margens da rodovia Raposo Tavares em São Paulo, registrada em 2007 (Cf. RAMOS, 2007, p. 357). Essa imagem, do cachorro morto, do cadáver deixado à beira de uma rodovia, é, inclusive, uma recorrência quase obsessiva em diferentes modalidades do fazer artístico do autor. No livro *O pão do corvo* de 2001, segundo livro de Ramos como escritor, que reúne ficções curtas de temática variada, temos o miniconto *Eu cuido deles*:

Eu cuido deles

Desde que a estrada chegou eu cuido deles. Só preciso uma pá, um pouco de cal, um balde e a bicicleta. Nem preciso pedalar muito. Penduro o balde com o fundo cheio de cal na alça do guidão. Toda manhã tem um cachorro novo. Pelo menos um. Eu olho bem para ele. Às vezes vêm uns pedaços de asfalto junto, pedregulhos de piche grudados no pelo. Procuro me lembrar como ele era. Anoto o tamanho, o desenho das manchas, o lugar onde o carro pegou e a data. Se alguém vier me perguntar estou pronto. Depois cubro com a terra do meu quintal. Preciso desenterrar os mais

¹⁰³ Ver figuras 23 a 25.

antigos e abrir lugar para os novos. Queria saber o nome deles. Quando conheço o dono eu pergunto. (RAMOS, 2001, p. 37)

Nessa pequena narrativa, temos os principais elementos que pulsam como potência significante também na exposição de 2008. A estrada é símbolo do humano, que devassa o meio natural para “desbravá-lo” em seu benefício tecnicista. É via, inclusive de forma literal, para expansão das fronteiras de nossa dominação sobre o planeta. A estrada suscita o intercâmbio entre as cidades, centros prototípicos de desenvolvimento da civilização, por meio dos veículos automotores, engendramento técnico de grande orgulho para o homem¹⁰⁴, que superam sua função meramente utilitária de transportar e tornam-se, para diversas culturas e especialmente para a brasileira, representação de poder e virilidade, e, conseqüentemente, de violência.

A violência presente em tal imagem, contudo, não se limita à morte brutal sofrida pelo cachorro da vez, diariamente “pelo menos um”, numa rotina gratuita e banalizada. O cão, popularmente “amigo do homem”, o mais domesticável dos animais, tem na sua situação já quase orgânica de coabitação com humanos a marca apriorística da violência. Tal relação, hierarquizada e antropocêntrica, lega ao cão funções a serviço do humano – de proteção, companhia ou fetiche –, que, por sua vez, colocam o animal não como ser vivente, mas como coisa de que se pode adonar-se. A ação de “perguntar o nome ao dono”, mencionada no final de *Eu cuido deles*, todavia, revela uma aporia dessa espécie de violência afetuosa que é o ato humano de domesticar animais. Não apenas na situação específica e ficcional narrada, de evidente envolvimento emocional por parte do personagem anônimo cuja voz predomina na narrativa, mas conceitualmente, o ato de nomear os animais domésticos basta para constituir esse paradoxo. Mais do que Adão no livro do Gênesis, que recebe de Deus a incumbência de nomear as espécies animais – passagem de destacada importância para a observação da construção de uma mentalidade antropocêntrica na relação dos seres humanos com as demais espécies animais no mundo ocidental –, o sujeito comum que nomeia “seu” cão, lhe atribui um nome próprio, não o genérico designativo de um conjunto de animais semelhantes. O nome próprio, a partir de então, legará ao cão o grau máximo da violência simbólica que é a sua aculturação, a rasura completa de sua condição animal, não mais exterior à tessitura imbricada de relações e valores sociais que os humanos produzem e a que chamamos cultura. Por outro lado, e simultaneamente, o nome próprio investe no cão um olhar afetuoso, distintivo, de valorização – sempre na perspectiva unilateral do próprio humano – dessa

alteridade radical que é sempre uma outra espécie. O cuidado de sepultar os cachorros e de anotar diversas de suas características amplia, nas ações do personagem ora em análise, a aporia da domesticação: ele se vale de sua humanidade – palavra aqui tomada em sentido ambíguo, também como conjunto de valores positivos e/ou solidários próprios da natureza humana para com os próprios humanos – para buscar a preservação da memória dos cachorros mortos, como resistência terna à banalização da violência dos atropelamentos em rodovias. A falta dos nomes dos cães, nem sempre disponíveis, intensifica a grandeza e insignificância de seu ato. O anonimato dos animais reduz a possibilidade de comunicação do gesto do personagem a outros humanos, dependentes do componente cultural por excelência que é a linguagem. Sem nomes para comunicar, a insistência daquele que “cuida” dos cadáveres dos cães se faz grande, por independer de qualquer reconhecimento ou recompensa impossíveis, mas também insignificante, por não comunicar significado a ninguém, de nenhuma espécie. O personagem de Ramos nos comove em sua atitude quixotesca e delicada, comunicando-nos, portanto, como literatura e não como gesto solitário e anônimo, sobre a complexidade de nossas relações com a espécie canina, que ultrapassam tempos, lugares, culturas e a própria vida.

Na instalação já aqui mencionada, *Monólogo para um cachorro morto*, toda essa potência agônica da figura de um cão atropelado à beira de uma rodovia ganha uma abordagem que nos invade os diferentes sentidos de forma arrebatadora. Além de outro texto forte, no qual uma voz fala para alguém duplamente vetado como interlocutor – por pertencer a outra espécie, a canina, o que reduz a possibilidade de comunicação de toda a complexidade do discurso veiculado em linguagem humana, por um lado; e por estar morto, ser apenas matéria orgânica em decomposição, destituída de qualquer subjetividade que ali possa ter residido, por outro –, portanto, monologa, o som da voz gravada e o vídeo conferem outra textura sensorial à reflexão em torno do animal morto. O mármore das grandes placas que compõem a obra, nas quais o texto se incrusta e é praticamente sepultado ao olhar dos espectadores¹⁰⁵, traz ainda o elemento tátil, o frio e a rigidez do cadáver reproduzidos na pedra que é tão comumente utilizada em sepulturas nos cemitérios humanos. Trazido para nossa cultura, nossa linguagem, nossa estrada, e abatido de forma despropositada, o cão exposto leva a outro grau o paradoxo dessa nossa secular convivência. Depois de aculturado e descartado, o cão é reaproveitado pela exposição, numa demonstração de grande impacto,

¹⁰⁴ Nesta frase, a palavra “homem” parece mais adequada que “humano” como generalização para a humanidade, tendo em vista o legado do patriarcado que abarca o valor cultural atribuído ao automóvel aqui evocado.

¹⁰⁵ Ver figuras 26 a 28.

sujeita a diferentes leituras: como uma última expropriação insensível do cadáver, sua readequação utilitarista enquanto uma espécie de entretenimento mórbido; ou como um grito sensível e provocador ao qual as artes sempre se prestam, de modo a trazer à reflexão uma questão emudecida e de tal complexidade que apenas uma abordagem estética seria capaz de abarcar, sem simplificações ou maniqueísmos.

O texto que é lido e gravado para reprodução em áudio na exposição, o mesmo impresso no mármore, traz uma espécie de confissão de um sujeito que problematiza a questão identitária a partir da relação do humano com o cão. Ao final do texto, encena-se uma situação hipotética em que o sujeito cachorro é convocado a oferecer ao homem tratamento equiparável ao que dele recebe. O homem, atropelado como o cão, no entanto, se vê envolto numa espécie de punição por uma também hipotética violação ao cadáver do cachorro, por incinerar-lhe o corpo e espalhar as suas cinzas cerimonialmente.

Agora digamos, cachorro. Vamos imaginar, cachorro. Imagine. Digamos que eu te levasse agora mesmo para um terreno baldio, uma terraplenagem, um chão cheio de folhas e frutos de mamona caídos e de sementes de girassol, onde um cheiro de gasolina flutuasse, digamos. Eu incendiaria teu corpo, colheria cuidadosamente as cinzas que depois atiraria pela janela do meu carro (sim, cachorro, eu tenho um carro) nesta mesma estrada onde estamos agora. Ao saber disso, centenas de jovens maciçamente vestidos de blusas coloridas perseguiriam meu carro e me tirariam lá de dentro, cachorro, algemando meus pés ao *guard-rail*. Depois jogariam seus calhambeques mal cuidados, carros com mais de trinta anos de uso, em altas velocidades contra mim, me despedaçando como despedaçaram você. Cachorro, você faria o mesmo? Faria o mesmo que eu fiz? Faria o mesmo por mim? Incendiaria meu corpo num barranco, num chão com folhas de mamona? Cobriria meus olhos com dois girassóis enormes e botaria fogo? Colheria as minhas cinzas cuidadosamente? Cachorro? E quando reclamassem meu corpo, a família e os amigos enlutados reclamassem meu corpo, como descobriria meu nome? Que nome daria a eles? Que nome você daria? Qual o meu nome, cachorro? (RAMOS, 2007, p. 361-362)

Essa cena final traz uma ótima alegoria do paradoxo já aqui comentado, com a revolta maciça dos jovens pela cremação do cadáver do cachorro e a inversão de papéis entre humano e animal que se segue, com o atropelamento deliberado do narrador do texto e uma espécie de clamor irônico para que o cachorro legasse a ele, depois disso, a mesma dedicação simbolicamente terna e violenta pela qual ele fora condenado. Mais do que misericórdia ou comiseração, o texto apela para a solidariedade. Solidariedade entre os viventes, humano e cachorro, mas também de humano para humano, que partilham cultura e linguagem comuns, mas, nem por isso, comungam valores ou cultivam a tolerância.

A “perseguição” de Nuno Ramos pela imagem do cachorro atropelado como potência significadora angustiante e crítica, estética e reflexiva, ganha outra importante reverberação no projeto poético-fotográfico do livro *Junco*. O mote da exposição *Monólogo para um cachorro morto*, que previu inicialmente também um *Monólogo para um tronco podre* – instalação ainda não montada – na composição de uma série de *Monólogos* (Cf. RAMOS, 2007, p. 357), desdobra-se na composição do livro de poemas intercalados com fotografias de cachorros atropelados em estradas e troncos abandonados em praias. As fotografias feitas pelo próprio autor¹⁰⁶, como mais uma de suas facetas de multiartista, não cumprem função ilustrativa para os textos. Elas são, antes, obras em valor equitativamente análogo ao texto verbal, poesia ambos. Entre os poemas, há alguma diversidade de temas, com grande recorrência das figuras do cachorro morto e do tronco apodrecido. O livro é aberto com o seguinte poema:

1.

Cachorro morto num saco de lixo
areia, sargaço, cacos de vidro
mar dos afogados, mar também dos vivos
escuta teu murmúrio no que eu digo.

Nunca houve outro sal, e nunca um dia
matou o seu poente, nem a pedra
feita de outra pedra, partiu o mar ao meio.
Assim é a matéria, tem seu frio

e nunca vi um animal mais feio
nem pude ouvir o seu latido.
Por isso durmo e não pergunto
Junto aos juncos.

(RAMOS, 2011, p. 11)

E o penúltimo poema da série traz:

42.

Afeto
afagos
malícia, mãos
na pança, palavras

para causar
ganidos ou mexer

¹⁰⁶ Ver figuras 29 a 31.

o rabo –
cuidado

com carros
matamos
e deixamos
no asfalto.

(RAMOS, 2011, p. 105)

Em ambos os textos, temos a melancolia, a questão identitária, a solidariedade, a violência e até mesmo a ironia já comentadas nos exemplos anteriores. E, para não alongar demais esta digressão que já vai se estendendo, é importante marcar que o uso do cachorro morto – nos diferentes exemplos, com diferentes linguagens e grande recorrência –, talvez tenha encontrado condições para ser mais bem sucedido no que tange a não polemizar em torno de questões éticas por se valer apenas da imagem, não do corpo presente e convertido em obra. Seu cheiro e decomposição não incomodam os expectadores na galeria, nem se lhe poderiam infligir novos maus tratos contra os quais devêssemos nos levantar. Não seria demais especular que a polêmica em torno de *Bandeira branca* não se volta, portanto, sobre a obra de arte ou o fazer artístico do autor, mas diretamente sobre o debate em torno de valores éticos da sociedade perante o que se tem chamado contemporaneamente “a questão animal”. Nenhuma polêmica de grande vulto é levantada em torno da apropriação simbólica ou abstrata da figura animal, ainda que de modo hierarquizante e/ou antropocêntrico, ao menos fora dos restritos circuitos acadêmicos. Não superamos ainda, todavia, nem sequer temos debatido em escala, aspectos concretos da histórica subjugação de outras espécies pelo ser humano, seja em experiências de laboratórios, no confinamento em zoológicos ou em outras tantas apropriações polêmicas desses outros seres, inclusive para nossa alimentação.

Antes de passarmos a uma breve explanação dessa questão, no entanto, vale retomar a exemplificação iniciada sobre a presença do animal nas obras plásticas de Nuno Ramos, para mencionar a instalação *Vai-vai*, de 2006, na qual o artista utiliza burros vivos sobre os quais são colocados alto-falantes¹⁰⁷, já, portanto, fazendo uso de animais vivos numa galeria dois anos antes de apresentar *Bandeira branca* e quatro anos antes da polêmica na vigésima nona Bienal. Anteriormente à concretização da presença física do animal em suas obras, entretanto, o artista já se interessava pela alteridade animal em relação à cultura humana. Sempre de forma provocativa e complexa, o que pode ser observado em diversos de seus trabalhos, instalações e textos, Nuno Ramos vem há muito se interessando pelas fricções e *contradições* das interações humano/animal. Apenas a título de exemplo, pode ser

interessante citar a coleção *Fungos*¹⁰⁸, de 1998, em que o artista aplica bulbos de barro a móveis de museus; e o projeto de roteiro *Cova Alta*, para um filme em que, segundo palavras do próprio autor, “um boi morto é colocado num ataúde a trinta metros de altura, oferecido às aves” (RAMOS, 2007, p. 12), depois de ter morrido em meio à indiferença do rebanho e de ter seu cadáver tratado com a assepsia mecânica de um processo industrial para o estranho sepultamento aéreo¹⁰⁹.

No Brasil e no mundo, diversos nomes anteriores a Nuno Ramos já utilizaram animais, vivos ou não, em suas obras de arte, o que, geralmente, suscita as mesmas discussões sobre ética e legalidade levantadas no caso do artista plástico paulistano. O brasileiro Cildo Meireles, em 1967 expôs *Desvio para o vermelho*, hoje com segunda versão no Instituto Inhotim, em que há um canário com penugem vermelha em um quarto no qual todos os objetos possuem essa mesma cor¹¹⁰. Com grande repercussão mundial, o artista belga Wim Delvoye vem trabalhando com tatuagens em porcos vivos desde a década de 1990¹¹¹, tendo, inclusive, desenvolvido seu trabalho em diferentes países para se esquivar de implicações legais e protestos de ativistas pelos direitos dos animais. Há iniciativas, no entanto, que extrapolam a mera exposição de animais, incluindo na performance maus tratos e mortes cruéis. São emblemáticas, nesse sentido, as obras *Tiradentes: totem – monumento ao preso político*¹¹², de 1970, também de Cildo Meireles, e *Exposicion #1*¹¹³ de Habacuc Vargas. Na exposição do brasileiro, dez galinhas são amarradas vivas a uma estaca de madeira e o artista lhes atea fogo diante do público, como forma de protesto contra a violência institucionalizada da ditadura brasileira, ainda vigente quando a instalação foi realizada. Na de Habacuc, artista plástico costa-riquenho, um cão à beira da inanição é deixado para morrer diante do público dentro de uma galeria, como uma espécie de paródia crítica e bizarra à morte de um imigrante nicaraguense, que foi devorado por cães ferozes diante de câmeras de televisão e de policiais que alegaram nada poderem fazer em novembro de 2005.

Na obra de Nuno Ramos, a incorporação do animal ao/como objeto estético é ampla e não se restringe às artes plásticas, campo em que o autor se notabilizou

¹⁰⁷ Ver figura 32

¹⁰⁸ Ver figura 33

¹⁰⁹ Ver figuras 34 e 35.

¹¹⁰ Ver figura 36.

¹¹¹ Ver figura 37.

¹¹² Cf. <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33692/tiradentes-totem-monumento-ao-presopolitico>>. Acesso em 02 jun. 2017.

¹¹³ Cf. <<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL421044-7084,00-ARTISTA+NAO+REVELA+SE+DEIXOU+CAO+MORRER+DE+FOME+EM+INSTALACAO.html>>. Acesso em 02 jun. 2017.

internacionalmente. Também na literatura, terreno no qual ele consolida a cada nova publicação o seu nome, a presença do animal é impactante e não menos passível de questionamentos. Em *Ó*, objeto escolhido para análise nesta tese, é marcante a presença do “animal escrito” (cf. MACIEL, 2008), inscrito sob o signo antropocêntrico da relação hierárquica entre sujeito e objeto, porém, também provocador de uma autorreflexão estranhada e profundamente agônica quanto a essa relação. Para chegarmos à leitura dessa presença animal no livro em questão, passemos antes, brevemente, por pontos basilares que circundam a chamada “questão animal” contemporaneamente para, em seguida, analisarmos como o animal se inscreve nas páginas de *Ó*.

Figura 23 – *Bandeira Branca* no CCBB-Brasília 2008¹¹⁴



Figuras 24 e 25 – *Bandeira Branca* na 29ª Bienal-SP 2010¹¹⁵



¹¹⁴ Fonte: Site do autor. Disponível em:

<http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=108&cod_Serie=98>. Acesso em 02 jul. 2017.

¹¹⁵ Fonte: Site do autor. Disponível em:

<http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=110&cod_Serie=105>. Acesso em 02 jul. 2017.

Figuras 26, 27 e 28 – Monólogo para um cachorro morto¹¹⁶



¹¹⁶ Fonte: Site do autor. Disponível em:

<http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=108&cod_Serie=88#>. Acesso

Figura 29 – *Junco* (RAMOS, 2011, p. 8-9)

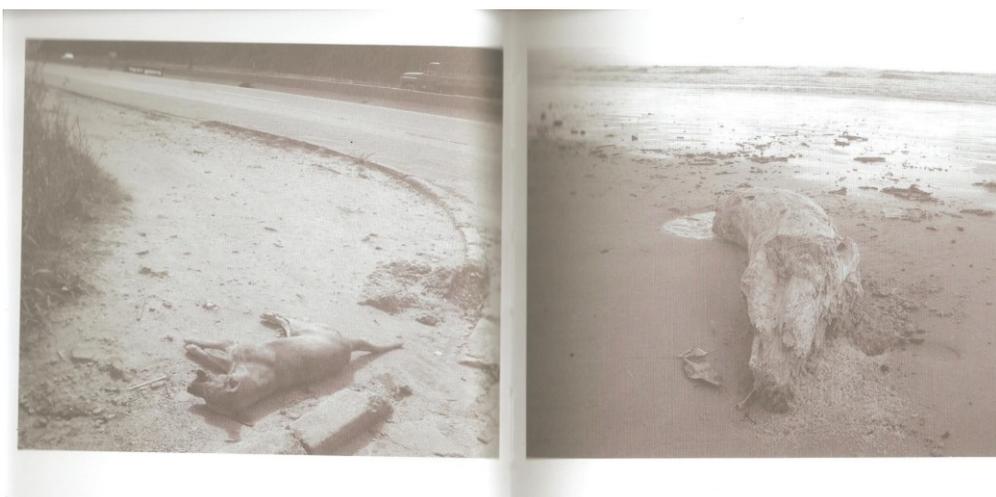


Figura 30 – *Junco* (RAMOS, 2011, p. 24-25)



Figura 31 – *Junco* (RAMOS, 2011, p. 28-29)



Figura 32 – Vai-vai¹¹⁷



Figura 33 – Fungos¹¹⁸



¹¹⁷ Fonte: Site do autor. Disponível em:
<http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=106&cod_Serie=81>. Acesso em 02 jul. 2017.

¹¹⁸ Fonte: Site do autor. Disponível em:
<http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=39>. Acesso em 02 jul. 2017.

Figura 34 – *Cova alta* (RAMOS, 2007, p. 34).

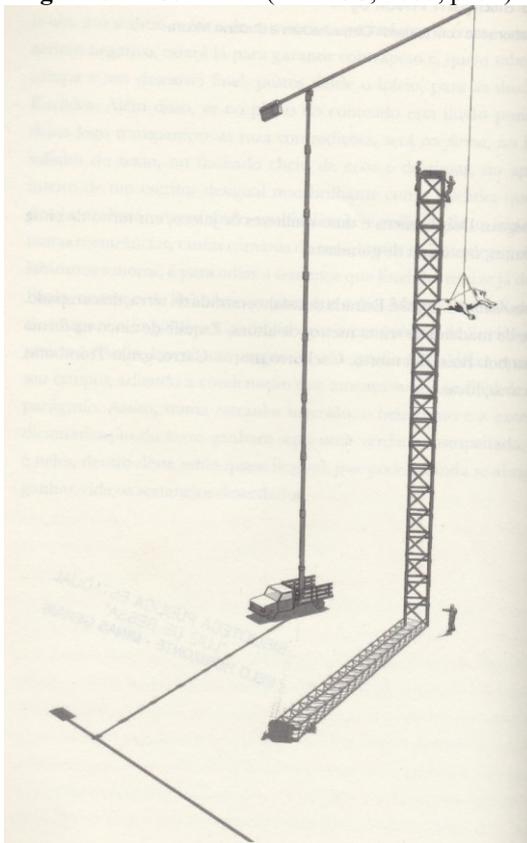


Figura 35 – *Cova alta* (RAMOS, 2007, p. 38).

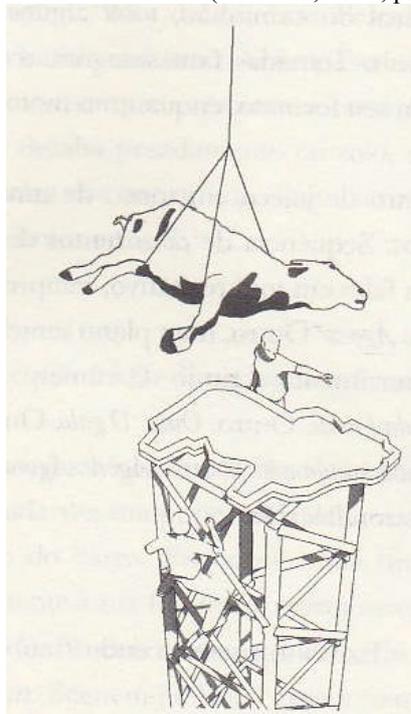


Figura 36 – *Desvio para o vermelho*¹¹⁹



Figura 37 – *Porcos tatuados*



¹¹⁹ Fonte: Revista Isto é (edição eletrônica). Disponível em: http://istoe.com.br/104764_ENTRE+A+ARTE+E+O+CATIVEIRO/. Acesso em 02 jul. 2017.

5.1 A questão: animal

O problema filosófico em torno da questão animal é bastante complexo, com lastro histórico amplo e destacada repercussão contemporânea. Não nos atreveremos, diante de um volumoso e controverso arcabouço teórico e artístico, a um aprofundamento maior nesta tese, visto não ser o foco central do trabalho e não possuir o seu autor domínio suficiente do tema para levar a cabo tal empreitada. Resumir-nos-emos, portanto, ao tangenciamento dos aspectos centrais dessa questão, de modo a contribuir na análise dos textos literários, considerando a inserção do artista aqui focalizado nesse debate e a importância da abordagem animal na sua obra.

As relações entre humanos e animais, em geral de opressão e subjugação, vêm sendo encenadas pela arte desde os seus registros mais remotos, como pinturas rupestres e artefatos arqueológicos diversos. O pensamento sobre essa relação, de igual modo, se desenvolve entre nós desde tempos imemoriais, seja na prática ritualística e religiosa, no adestramento e domesticação para benefício majoritário humano, na admiração ou até adoração dessa alteridade radical, ou no reconhecimento da partilha de uma natureza comum que proporciona um convívio horizontal e de reciprocidades, extrapolando-se, nesse caso, as lógicas binárias ou até mesmo dualistas que regem hegemonicamente todo o arcabouço teórico-metodológico do pensamento ocidental (cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Na filosofia do mundo moderno, pelo menos desde Michel de Montaigne (cf. MONTAIGNE, 2000), no século XVI, temos importantes pensadores se debruçando sobre a divisão, jamais óbvia e desimplicada de problemas éticos e conceituais, entre animais humanos e animais não humanos. É no mundo contemporâneo, porém, que diferentes áreas do conhecimento passam a se articular, especialmente no âmbito acadêmico, permitindo que tenhamos, hoje, como uma nova área de pesquisa do conhecimento, diversos departamentos em grandes universidades pelo mundo dedicados a essa área. Nos campos da filosofia, da biologia, das letras, da medicina, e diversos outros, temos uma consonância de interesses que reverberam e se atraem, de forma nem sempre orgânica ou programática, mas que encontram coerência na mutualidade de interesses e princípios. Nas palavras da professora, pesquisadora e escritora Maria Esther Maciel – que vem ganhando notório destaque na pesquisa sobre a questão animal nos Estudos Literários no Brasil:

Esse crescente interesse pelo tema possibilitou, inclusive, o surgimento de um novo campo de investigação que, sob a denominação de *Estudos*

Animais, vem se afirmando como um espaço de entrecruzamento de várias disciplinas oriundas das ciências humanas e biológicas, em torno de dois grandes eixos de discussão: o que concerne ao animal propriamente dito e à chamada animalidade e o que se volta para as complexas e controversas relações entre homens e animais não humanos. (MACIEL, 2011, p. 8)

O “lugar” do homem no mundo vem sendo conceitualmente construído na história de nossa filosofia, em grande medida, a partir de oposições. As mais diversas espécies animais não humanas, nessa perspectiva, são reunidas em um grupo supostamente homogêneo, que rasura suas peculiaridades: *O animal*, no singular, termo discutido por Jacques Derrida (2002) como uma espécie de impropriedade para o desenvolvimento de um pensamento fundamentado acerca do assunto, justamente por abranger uma grande variedade de características sem delas permitir referência mais minuciosa. Ao genérico *animal* ou *animais*, Derrida (2002, p. 70) propõe o substitutivo *animot*, que conserva a pronúncia em francês do plural *animais*, mas sublinhando o caráter arbitrário da palavra humana (*mot*), que classifica e tudo reduz à perspectiva daquele que nomeia. Nesse mesmo sentido, Peter Singer acrescenta que “na mente popular, o termo ‘animal’ reúne seres tão díspares como ostras e chimpanzés, ao mesmo tempo em que cria um abismo entre chimpanzés e humanos, embora nossa relação com esses primatas seja muito mais próxima do que com as ostras.” (SINGER, 2004, p. xxiii). Com tal generalização impregnada no senso comum e até mesmo na tradição filosófica e religiosa de praticamente todas as culturas do ocidente, as diversas espécies “animais” são colocadas a serviço do homem desde os tempos mais remotos (cf. BÍBLIA, Gênesis: 1-28; 2-19), vistas sempre como corpo inimigo ou território para conquista e dominação.

Essa lógica binária e excludente é sistematicamente recusada pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro em seus vastos estudos sobre as culturas ameríndias, incluindo-se, naturalmente, as dos povos que se situam em território brasileiro. Contrapondo as visões de mundo de povos tradicionais autóctones, voltadas para a horizontalidade não hierárquica entre entes animais, vegetais e até mesmo minerais, ao antropocentrismo que rege os diferentes campos de estudo, inclusive a antropologia, Viveiros de Castro constrói um importante espaço de reflexão sobre a construção identitária e a alteridade frente a perspectivas hegemônicas do pensar sobre o homem. Para ele, “trata-se da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 347).

A ideia de que “pessoas” podem ser indivíduos de espécies não humanas é corroborada pela estadunidense e também antropóloga Barbara Smuts, que, não pelo relato de culturas tradicionais, mas por sua experiência prolongada em campo, convivendo com diferentes espécies, notadamente com babuínos, afirma que:

Na linguagem que estou desenvolvendo aqui, o relacionamento com outros seres enquanto pessoas nada têm a ver com o fato de eles possuírem ou não características humanas. Tem a ver, isto sim, com o reconhecimento de que eles são sujeitos sociais, como nós, cuja experiência idiossincrática e subjetiva de nós desempenha o mesmo papel em suas relações conosco que a nossa experiência subjetiva deles desempenha em nossas relações com eles. Se eles se relacionam conosco como indivíduos, e nós nos relacionamos com eles como indivíduos, é possível para nós ter uma relação *pessoal*. (Smuts, in: COETZEE, 2002, p. 142).

São perspectivas de diferentes campos do conhecimento que, conforme já mencionado anteriormente, emergem na contemporaneidade e encontram na cultura posmoderna espaço de alargamento e complexificação. O comprometimento ético na relação com as espécies animais não humanas em nossa história recente, além de uma militância de atuação política forte – tal como no exemplo citado na primeira parte deste capítulo sobre os protestos em torno da exposição de *Bandeira branca* por Nuno Ramos –, tem produzido novas correntes de pensamento que, como nos casos de Viveiros de Castro e Smuts, apontam para a necessidade de uma convivência não hierárquica e, sobretudo, não predatória entre animais humanos e não humanos. É o caso do etólogo francês Dominique Lestel, que, ao investigar *As origens animais da cultura*, propõe que as mais diferentes espécies são compostas por indivíduos idiossincráticos, dotados de subjetividade, sujeitos culturais (cf. LESTEL, 2002). São eles, portanto, suscetíveis, como os humanos, à formação de comunidades, nas quais a interação intersubjetiva constrói os valores culturais não em favor de um ou outro indivíduo ou mesmo de um grupo deles, mas com a garantia do espaço necessário às especificidades de cada ser/espécie, um espaço de interação em que haja interesses e sentimentos comuns. A esse tipo de comunidade, vislumbrável não apenas no passado de culturas dos povos tradicionais, mas como uma perspectiva de futuro a perseguir, Lestel chama de “comunidades híbridas” (cf. LESTEL, 2011).

As múltiplas possibilidades de interação entre seres humanos e animais de outras espécies, muito facilmente evidenciáveis em oportunidades de convivência prolongada, seja por via da domesticação, da partilha de um *habitat* ou da pesquisa acadêmica, incitam ainda a busca sistemática e reiterada por identificações entre “nós” e “eles”. Benedito Nunes, por

exemplo, interessado sobre a construção cultural das alteridades, vê o animal como um dos “outros” de nossa cultura, uma das alteridades radicais que suscitam a incompreensão e, quase sempre, a recusa. Diz o pensador brasileiro que “os animais sentem dor, os animais sofrem, têm um sistema nervoso com terminações que são portadoras de estímulo doloroso, daí a necessidade de falar dessa libertação. Trata-se então da libertação da dor e também da libertação da crueldade.” (NUNES, 2007, p. 285). A ideia de “libertação”, à qual alude Benedito Nunes, retoma a obra de Peter Singer, um dos intelectuais mais importantes na história da militância em defesa dos direitos dos animais, que utiliza essa palavra como forma de equiparar a sua tese a diferentes lutas de grupos humanos por seus direitos, especialmente a luta pela libertação dos escravos (Cf. SINGER, 2004).

Estamos identificados, portanto, pela dor. De um modo mais abrangente, pela capacidade de sentir conscientemente – a senciência –, argumento mais comumente convocado pela militância em defesa dos direitos animais, que requer a cessação de toda e qualquer prática que submeta outras espécies às crueldades inerentes aos nossos sistemas produtivo-predatórios. A ideia de identificação com o animal como razão para “compaixão”, todavia, também é ressaltada no que se refere à faculdade comum de sermos dotados de linguagem. Não se trata, naturalmente, de uma linguagem comum, mas da capacidade de linguagem e de interação pela linguagem mesmo com outras espécies, como a nossa, ainda que nem sempre estejamos dispostos a “conceder a eles a dignidade de *serem ouvidos*” (cf. Doniger, in: COETZEE, 2002, p. 125).

É importante notar que esses dois últimos argumentos levantados para a defesa de direitos para os animais ou de uma postura ética dos seres humanos para com as demais espécies animais, ao se basearem na identificação, ou seja, na busca por pontos comuns com o que seria próprio da humanidade, retornam ao binarismo conceitual de nosso pensamento filosófico clássico: para que haja aproximação entre um “eu” e um “eles” relativo ao primeiro, sua distinção pressuposta é necessária, o estabelecimento da marca de uma separação a ser desmistificada. Esse tipo de lógica prepara para si uma espécie de “armadilha” antropocêntrica, ou seja, se as espécies animais não humanas só merecem de nossa parte uma postura mais ética e comprometida com seu bem estar por serem parecidas conosco, por extensão, justifica-se de igual modo que isso não seja levado em consideração no caso de colocarem-se em relevo as diferenças. Por ser extremamente difícil escapar às lógicas binárias, que sustentam todo o arcabouço teórico-metodológico que nos precede, é comum procurar a identificação como forma de atribuir valor positivo à “animalidade”, ainda que por via da consequente detração da “humanidade” que a ela estaria oposta. Parece mais

interessante, porém, olhar o animal como essa alteridade radical que desafia o pensamento a novas formas de estruturar-se, aceitando as limitações que uma ferramenta tão limitada como esta forma de linguagem comum apenas à espécie dos humanos nos impõe. É o caminho para o qual parecem apontar pensadores contemporâneos mais ousados como Viveiros de Castro e Dominique Lestel. De todo modo, à parte os pormenores teóricos aos quais os trabalhos de pesquisadores especialistas muito mais competentes se dedicam, parece-nos irrevogável e consensual a necessidade de considerarmos esse “elemento estranho”, o animal não humano, na construção de novas formas de pensar o mundo na contemporaneidade e historicamente. Destinar o olhar curioso, inquieto, a essa alteridade (cf. BERGER, 2003) é uma premência à qual não têm se furtado teóricos nem artistas, e os diferentes instrumentos de que dispõem os interessados em tal empreitada não podem diminuir a disposição para levá-la a cabo.

Na literatura, em especial, terreno que nos interessa mais diretamente nesta tese, também são vários os exemplos e formas de abraçar a animalidade. As falas de duas pesquisadoras citadas há pouco, Barbara Smuts e Wendy Doniger, por exemplo, integram uma obra literária, *A vida dos animais* de John Maxwell Coetzee, romancista sul-africano vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 2003. A ficção em tom ensaístico – ponto de afinidade com o livro de Nuno Ramos ora em análise –, além de suas qualidades literárias, é também uma obra de referência para a defesa dos direitos dos animais. No livro, Coetzee cria uma *persona*, a escritora Elizabeth Costello, que profere duas polêmicas palestras em defesa dos direitos dos animais, propondo a tese de que os abates massivos de espécies animais para o consumo humano guardam crueldade equivalente aos massacres de judeus durante a Segunda Guerra Mundial (cf. COETZEE, 2002). A personagem, espécie de *alter ego* do escritor sul-africano, protagoniza também um romance que reúne, além das duas palestras de *A vida dos animais*, outras seis conferências que põem em questão a relação da arte e do pensamento humano com formas de alteridade, a opressão e o encantamento, a crueldade e a busca por comunicação. Seu olhar se atém a “*Outros modos de ser*. Isso pode ser um jeito mais decente de colocar a coisa. Existem outros modos de ser além do que chamamos humano e nos quais possamos penetrar; e se não existem, o que isso nos revela sobre nós mesmos e nossas limitações?” (COETZEE, 2004, p. 208).

A proposta de Elizabeth Costello com relação aos “outros modos de ser” engloba, naturalmente, o pensamento acerca da animalidade. Nessa esteira, a professora-pesquisadora Maria Esther Maciel faz uma espécie de conclamação aos artistas, um desafio à técnica ou à estética e uma convocação à reflexão filosófica de maneira eticamente comprometida, ao dizer que a emergência contemporânea de pensamentos sobre a questão animal, de maneira

transversal e pulverizada, “propicia novas maneiras de reconfigurar, fora dos domínios do antropocentrismo e do especismo, o próprio conceito de humano.” (MACIEL, 2011, p. 8). Desse modo, num uso sofisticado e metalinguístico da *mise en abyme*, Coetzee coloca sua personagem fazendo uma análise comparativa de duas formas de abordar poeticamente a animalidade, com olhares díspares sobre situações análogas de feras enjauladas. No poema de Ted Hughes, *O jaguar*¹²⁰, o felino revoltado e inconformado conserva toda a potência de sua animalidade, a despeito de seu encarceramento para exibição aos humanos. Já em *A pantera*¹²¹, de Rainer Maria Rilke, a resignação que domina o espírito do animal subjugado é

¹²⁰ **O Jaguar**

Ted Hughes (Trad. Sérgio Alcides)

Macacos se espreguiçam cultuando pulgas ao sol.
Guincham os papagaios, como ardendo, ou gingam
Feito putas a fim de atenção e amendoim.
Fatigados pela indolência, o tigre e o leão

Jazem imóveis como o sol. O rolo da jibóia
Fossiliza-se. Jaula após jaula está vazia, ou
Fede ao palheiro onde tresanda um dorminhoco.
Para pintar num quarto de criança a cena é boa.

Mas quem percorre a ala com os outros atinge
A jaula onde uma multidão vem ver, mesmerizada
Como criança sonhando, um jaguar furioso a girar
Pelo breu da prisão que a broca do seu olhar punge

Num curto pavio feroz. Sem fastio –
Os olhos contentes no seu fogo cegante,
Os ouvidos ao surdo tambor do seu sangue –
Revolta-se ante as grades, mas para ele não há jaula

Mais do que para o visionário existe sua cela:
É seu passo o sertão que a liberdade tem defronte:
O mundo rola embaixo do ímpeto de suas patas.
No chão de sua jaula se derramam os horizontes.

s. *The Hawk in the Rain* (1957)

Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2010-setembro-outubro-1332.pdf>>. Acesso: 16 ago. 2017

¹²¹ **A Pantera**

Rainer Maria Rilke (Trad. Augusto de Campos)

(*No Jardin des Plantes, Paris*)
De tanto olhar as grades seu olhar
esmoreceu e nada mais aferra.
Como se houvesse só grades na terra:
grades, apenas grades para olhar.

A onda andante e flexível do seu vulto
em círculos concêntricos decresce,
dança de força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece.

o que sobressai. Elizabeth Costello associa, por esse motivo, o poema de Rilke a uma tradição antropocêntrica de representação do animal como estereótipo de sentimentos e valores humanos, algo muito comum nas fábulas clássicas, em que o animal figurado, como a pantera num zoológico, tem sua existência colocada a serviço da apreciação humana.

“Nesse tipo de poesia,” ela está dizendo, “os animais representam qualidades humanas: o leão, a coragem, a coruja, a sabedoria, e assim por diante. Mesmo no poema de Rilke, a pantera está lá como substituto de alguma outra coisa. Dispersa-se em uma dança de energia em torno de um centro, uma imagem que vem da física, da física de partículas elementares. Rilke não vai além desse ponto – além da pantera como a encarnação vital de um tipo de força que é liberada em uma explosão atômica, mas que está contida, não tanto pelas barras da jaula, como por aquilo que as barras produzem na pantera: um andar em círculos concêntricos que deixa a vontade aturdida, narcotizada.” (COETZEE, 2002, p. 60).

Hughes, por outro lado, teria conseguido captar ou emular uma força subjetiva do animal, que não se dobra à sujeição humana das grades ou das metáforas.

“Hughes escreve contra Rilke”, continua sua mãe. “Usa o mesmo cenário do zoológico, mas para variar é a multidão que fica hipnotizada, e entre as pessoas, o homem, o poeta, em transe, horrorizado e assombrado, seu poder de compreensão levado além do seu limite. A visão do jaguar, diferentemente da visão da pantera, não é desfocada. Ao contrário, seus olhos perfuram o escuro do espaço. A jaula não tem realidade para ele, ele está *em outra parte*. Está alhures porque sua consciência é mais cinética do que abstrata: a força de seus músculos o leva a um espaço de natureza muito diferente da caixa tridimensional de Newton – um espaço circular que gira em torno de si mesmo. (COETZEE, 2002, p. 60).

Se “Hughes escreve contra Rilke”, como defende Elizabeth Costello, ou, de forma mais abrangente, se a literatura que aborda a animalidade sob perspectiva representativa ou metafórica deve ser enfrentada, vencida, superada, tal tese só se sustenta sob ponto de vista militante. Uma perspectiva que toma a arte não apenas como algo que tem dever ético, mas cuja “função” prioritária é a difusão de uma perspectiva ideológica pré-estabelecida, é algo de que devemos nos resguardar com certa desconfiança. Não se trataria, nesse caso, apenas de valorar menos as questões de ordem formal ou estilística, mas de desvalorizar completamente no campo temático qualquer exposição que contrariasse um determinado conjunto de

De vez em quando o fecho da pupila
se abre em silêncio. Uma imagem, então,
na tensa paz dos músculos se instila
para morrer no coração.

premissas sobre o animal e a animalidade. Assim, se o poema que recorre à metáfora para que o animal represente aspirações ou visões humanas tem menos qualidades numa suposta competição com outro que consiga emular de modo mais vívido a alteridade animal em si, isso não pode ser afirmado senão a partir de um conjunto de pré-requisitos muito restrito, não propriamente dos estudos literários ou culturais de um modo geral, mas tão somente da militância pela causa animal.

Além disso, reconhecendo a premissa de que “nesse tipo de poesia” em que o animal representa qualidades humanas há a sua descaracterização como potência subjetiva, também é necessário pontuar que a prevalência de um segundo referente, indireto, é característica inerente ao recurso discursivo da metáfora em qualquer situação. Desde o entendimento mais simplório do que seria uma metáfora, tomando sua etimologia que remete a “transferência, translação, transporte” (MOISÉS, 2004, p. 281), até às formulações teóricas mais sofisticadas, não escaparemos da ideia de um termo, conceito ou ideia que remete a outro termo, conceito ou ideia, sob determinado contexto. Qualquer processo metafórico, portanto, animal ou de qualquer outra ordem, desprestigiará, em alguma medida, o signo explicitado para entregar ao significado velado todos os tesouros da sua expressividade. Sendo assim, se há uma “vitória” nesse jogo verbal em que os dois poetas são colocados em confronto – que para Costello é de Hughes, evidentemente –, ela só se evidencia graças às regras estabelecidas pelas expectativas da autora quanto à defesa dos direitos dos animais. A “batalha” convocada entre os poetas não se dá no campo da poesia, mas no da ideologia.

Nuno Ramos, nessa arena, provavelmente seria devorado pelos próprios leões que escrevesse, ou pelos urubus, cachorros ou bodes. No entanto, não nos parece motivo de desprestígio o intento de qualquer artista que volte a sua técnica para a tentativa de deslocar o olhar humano na direção do estranhamento que a radicalidade da alteridade animal suscita. Há que se avaliar cada obra, sem perder de vista o fato inelutável de serem “obras”, matéria manipulada, resultado de visão e intenção humanas. Nesse sentido, suplementando¹²² os apontamentos da personagem de Coetzee, Maria Esther Maciel, ao analisar comparativamente os mesmos dois poemas – não por acaso, claro –, conclui que, uma vez que o poema é um constructo humano por meio da escrita, trata-se de uma experiência de alteridade, de uma visão sobre o outro. O poema animal seria, portanto, invariavelmente “sobre” o animal, ou seja, não escaparia de algum grau da perspectiva antropocêntrica.

¹²² Suplemento, aqui, é tomado numa perspectiva “derridiana” (cf. SANTIAGO, 1976, p. 88)

De qualquer maneira, cabe ponderar que, mesmo com tal atitude do poeta, o poema do jaguar não deixa de ser também sobre o jaguar, um olhar humano sobre o jaguar, por mais que o autor tenha almejado se colocar sob a pele do animal, falar a partir dele. Ou seja, mesmo ao tentar fazer viver no poema o jaguar na sua mais intrínseca particularidade, acaba por transformá-lo, inevitavelmente, em uma construção de palavras, em um animal escrito. (MACIEL, 2008, p. 57)

Pensando de maneira semelhante, não podemos ignorar toda a tradição literária das fábulas, poemas e narrativas de diversas literaturas, que, de algum modo, serviram para que o olhar humano se deixasse contaminar pela animalidade, vertendo em escrita e arte o que o discurso objetivo censura. Reconhecendo como inteiramente válida a análise de Coetzee/Costello – análoga à bela formulação de Clarice Lispector: “Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo.” (LISPECTOR, 1973, p. 58-59) –, não parece inteiramente correto, contudo, invalidar qualquer arte que se atenha a perspectiva antropocêntrica no que se refere à animalidade, tomando esse como o único critério de avaliação. A importância política e histórica de uma obra como *A revolução dos bichos*, de George Orwell (cf. ORWELL, 2007), por exemplo, não pode ser diluída pela antropomorfização fabular, que pasticha La Fontaine (cf. LA FONTAINE, 2005), adotada pelo autor em sua crítica ao autoritarismo beligerante da União Soviética stalinista. De igual modo, a recomendação da Rainha Preta para que Alice não consumisse carne após ser apresentada a um pernil antropomorfizado, em *Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá*, não perde importância quanto à literariedade do trecho, e nem mesmo para uma reflexão crítica sobre os hábitos carnívoros, apesar de seu gesto se justificar apenas pela identificação humanizada com o “prato”.

– Tragam o pernil!

Um dos garçons trouxe um enorme pernil e o colocou diante de Alice, que se sentiu embaraçada, sem saber como faria para trinchá-lo. De novo foi a Rainha Preta quem falou:

– Você me parece pouco à vontade, mas deixe estar: vou apresentar-lhe esse pernil. Alice, este aqui é o Pernel; Pernel, esta aqui é Alice.

O pernil levantou-se e se inclinou, num cumprimento. Alice retribuiu, sem saber se era o caso de ficar assustada ou achar graça. Então, tomando de um garfo e de uma faca, voltou-se para a Rainha Preta e disse:

– Aceita um pedaço do pernil?

– Claro que não! – exclamou a outra. – Não é de bom tom cortar um pernil ao qual você foi apresentada! Garçon; leve embora esse prato! (CARROL, 1999, p. 292).

A obra de Carrol não é propriamente um texto de defesa da questão animal, uma vez que, além de o pernil assumir linguagem e modos humanos, a situação absurda se repete com um pudim de ameixas. No entanto, a estratégia de abordar pelo absurdo uma questão filosófica profunda para a formação do caráter, própria da melhor literatura infantil, prima pela atribuição de subjetividade à “comida”. No trecho, “conhecer” a comida, admiti-la como dotada de potência subjetiva reprimida, torna-a passível de solidariedade, ou seja, sua subjugação, seu consumo, passa a ser descabido pois a verticalidade da relação entre predador e presa é suplantada pela horizontalidade da relação de cortesia entre dois sujeitos. Ainda que vigorem as regras da cortesia humana, o deslocamento do olhar humano em solidariedade com uma alteridade radical não pode ser desprezado em nome da militância ou de uma expectativa apriorística de critérios exclusivamente extraliterários.

Antes de entrarmos propriamente nos textos de *Ó*, é necessária ainda uma última e breve digressão sobre a questão do antropocentrismo no olhar sobre o animal, com base na perspectiva dos “estudos animais” contemporaneamente delineados.

5.1.2 O antropocentrismo no olhar sobre o animal

A ideia genérica do antropocentrismo pode ser insuficiente para a análise de obras de arte que contemplem de algum modo a animalidade, uma vez que, por tratar-se de técnica humana, em alguma medida todas elas terão a perspectiva humana como foco central para a criação. O professor e pesquisador britânico Tom Tyler, porém, em artigo intitulado *Como a água na água*, propõe uma análise de pensamentos de Martin Heidegger e de Georges Bataille para apontar como dois expoentes da tradição filosófica ocidental incorrem de maneiras distintas no antropocentrismo ao se deterem em reflexões sobre a questão da animalidade. Isso nos permitiria até mesmo distinguir diferentes formas de antropocentrismo.

Tyler retoma Derrida para salientar como Heidegger chega a ser “dogmático quando tenta distinguir o gênero humano e o animal” (TYLER, 2011, p. 65), exemplificando fartamente com conceitos do filósofo alemão para quem “o Ser só ‘se atribui ao homem’” (TYLER, 2011, p. 68); e como o conceito de “imanência” em Bataille, tido por ele próprio como “restrito” e “discutível” (BATAILLE, 1993, p. 11), torna a animalidade uma “inconcebível alteridade” (TYLER, 2011, p. 68), uma distância hierarquicamente demarcada pela linguagem humana. Os dois “tipos” de antropocentrismo, então, que se aplicariam distintamente às reflexões dos dois filósofos sob sua apreciação, e que poderão servir como operadores conceituais para as análises dos textos de Nuno Ramos que faremos a seguir,

seriam: a) o primeiro deles, *valorativo*, mais facilmente detectável e delineável, “crítico e depreciativo” (TYLER, 2011, p. 66), francamente propositivo da superioridade do homem sobre os animais, logo, legitimamente “autorizado” (pelo próprio Deus, conforme o livro do *Gênesis*) a tomar o animal como objeto para seu proveito material, alimentar, econômico e, por que não, estético; b) o segundo tipo de antropocentrismo, *epistemológico*, ou seja, o pensamento/olhar sobre o animal seria precedido por uma intenção de se pensar o humano ou por um arcabouço epistêmico humano que rasuraria a animalidade ao abordá-la. Essa última noção, um pouco mais complexa e sujeita a uma problematização, assim é definida pelo autor:

O antropocentrismo epistemológico é, portanto, caracterizado por uma preocupação temporal, através da qual o ser humano chega ou aparece antes de todos os outros. Isso não sugere que a humanidade deva ocupar o centro do palco, mas que a entrada no palco, por qualquer canto, será antes de tudo humana. (TYLER, 2011, p. 67).

Dessa proposição, portanto, podemos inferir que, na literatura e nas artes de um modo geral, o animal posto como metáfora para o comportamento humano ou mesmo como denúncia contra a crueldade do homem para com os animais seria, em princípio, sempre um gesto antropocêntrico, valorativo ou não. O conceito de Tom Tyler, muito bem estruturado em suas premissas, no entanto, guarda em sua ideia de antropocentrismo epistemológico uma “armadilha epistemológica”. Se sempre que o olhar do homem – suas formas de pensar o mundo, sua linguagem – anteceder o animal, for o responsável por “colocá-lo em cena”, configurar-se o antropocentrismo epistemológico, não haverá reflexão humana, ética ou estética, sobre a animalidade que não seja antropocêntrica. Não haveria problema nisso, no entanto, se o próprio autor não utilizasse o antropocentrismo como índice valorativo-depreciativo para analisar as obras de Heidegger e de Bataille. Do modo como propõe Tyler qualquer abordagem humana sobre a questão da animalidade seria passível de crítica. Caberia ao homem, portanto, recolher sua língua irremediavelmente antropocêntrica e recusar pensar sobre o animal? Não nos parece uma resposta sensata, furtar-se à reflexão mesmo ante o reconhecimento de suas limitações. Na esteira do pensamento de Jacques Derrida sobre a “aporia” – que “não é simplesmente uma paralisia, um mal ou algo ‘negativo’, mas é, ao contrário, a condição de experiência” (DERRIDA, 2015, p. 13-14) –, devemos insistir, forçar o pensamento, justamente porque somos premidos por uma aporia conceitual. Esse exercício não se resume, também, a diletantismo filosófico, mas emerge da necessidade que o contexto do mundo contemporâneo impõe para o aprofundamento de debates sobre a

identidade/alteridade, suas expressões e a defesa de direitos. Perguntas impossíveis de respostas gritam a sua urgência.

Tal reconhecimento crítico, conjugado por uma grande sedução exercida pela estranheza da alteridade animal, impele também o trabalho de Nuno Ramos, quem, sob aplausos e achaques, não se recusa a figurar, a mentir poeticamente a animalidade (cf. MACIEL, 2011, p. 87) que o toca, inquieta e constitui.

5.2 Cinco páginas do bestiário de Nuno Ramos em *Ó*

Nuno Ramos se interessa pela questão animal, ou, talvez seja mais adequado dizer, pela animalidade. Entretanto, sua arte não chega ao passo decisivo ou radical na direção dessa espécie de devir (cf. DELEUZE; GUATTARI, 1997) que a arte propicia, não completa o movimento evocado como operador ético-estético-filosófico por Derrida (2002, p. 14) de “passar as fronteiras ou os fins do homem” para o “encontro” com o “animal em si, o animal em mim e o animal em falta de si-mesmo” (2002, p. 14). Seu movimento na direção de emular uma subjetividade animal é comedido. O olhar animal em sua obra surge como fulguração, intensa, porém esparsa, ao passo que o olhar *sobre* o animal é constante e irrequieto. É quase sempre, portanto, um olhar distanciado, que toma o outro como objeto (matéria) de um olhar hierarquicamente soberano (o “eu” do artista). O animal é matéria de arte – na escrita também, mas muito mais visivelmente na obra plástica –, como o aço, a areia, a pele, o corpo humano, a serragem, a saliva.

Esse “fulgurar” da subjetividade animal que surge em suas letras, contudo, não é nada desprezível. Para Maria Esther Maciel, “Nuno Ramos reduz essa escrita a um ‘Ó’ sonoro e redondo, uma microfonia que cresce

“nos bichos, nas colmeias, no pelo dos ursos, na lã das mariposas e das taturanas, no chiado do leão sem dentes que segue de longe a própria matilha sem ouvir o ó crescente das hienas que comem, comem neste momento o seu próprio cadáver, um ó aos ratos, à astúcia entocada, ao espinho na pata.” (Ó p. 60, apud MACIEL, 2011, p. 94).

Vejamos, portanto, com mais detalhamento como isso se desvela na obra.

5.2.1 *Galinhas, justiça: metáfora do animal imbecilizado*

Em *Galinhas, justiça*, o olhar do narrador se volta para o animal encarcerado. Não o animal revoltado de Ted Hughes, nem o animal resignado ao encarceramento exibicionista de Rilke, mas o animal cuja existência encarcerada para o abate exclui qualquer horizonte de expectativas com o qual se inconformar pela exclusão (como o Jaguar) ou do qual desistir (como a Pantera). As galinhas nascem e crescem para o abate. Sua existência é reificada ao extremo, esvaziada de qualquer traço de subjetividade animal. Para os homens, as galinhas são comida desde sempre. Mesmo vivas ou na potência estéril de um ovo infecundado, as galinhas não precisam ser domadas, perseguidas, ter suas vontades dobradas à nossa insaciedade carnívora. Seu pequeno porte e os hábitos desenvolvidos na criação massiva em cativeiro fazem com que elas não representem qualquer ameaça. Por isso as vemos sempre como comida, vivas ou assadas, cobertas de bela plumagem ou de molho pardo, não parece haver dúvidas para nós – o que estendemos e projetamos também nelas – de que as galinhas cumprem o papel único e irrevogável de nos alimentarem.

Qualquer rebanho é uma espécie de plantação, mas nas galinhas esse caráter passivo de crescimento e espera da ceifa é ainda mais contundente. Mesmo que se desenvolva por elas um afeto irrestrito, como no conto de João Alphonsus (1965, p. 19) *Galinha cega*, a finalidade de sua “criação” e controle por humanos não tarda a suprimir todo carinho temporariamente dedicado em prol de um prato de domingo, como em *Uma galinha* de Clarice Lispector (2009b, p. 30). Na contemplação de massas do “primeiro animal a ser removido das condições relativamente naturais da fazenda tradicional” (SINGER, 2004, p. 112), nenhum sinal de questionamento sobre a senciência. As criações industriais em granjas, aliás, ao adotarem quase exclusivamente espécimes de plumagem mono(a)cromática branca, contribuem para o esvaziamento de presença estética e imposição subjetiva. Todas iguais, num emaranhado indistinguível. Uma plantação de algodão comestível, palatável até. Sobre esse emaranhamento quase uniforme, Nuno Ramos diz do seguinte modo:

[...] formam logo legião, mal conseguindo elevar-se a um significado próprio. Não representam a paz, como as pombas, nem a sabedoria e a vigília, como as corujas, nem a agressividade ativa e predadora, como os falcões ou os condores. Na ausência disso, acabam efetivamente representando para nós um prosaico galeto, uma refeição meio fajuta, barata e insossa. Parece que não pedimos a elas mais do que isso. (RAMOS, 2008, p. 74-75).

Na comparação entre diferentes aves feita pelo narrador, explicita-se um olhar clichê, repleto de estereótipos fabulares que já apontam para o modo como essa voz tomará a animalidade no decorrer do texto. Trata-se de um olhar sobre o olhar humano sobre o animal. Um “olhar humano” do senso comum, porém, e não do pensamento crítico que fundamenta, por exemplo, os estudos sobre a “questão animal” na contemporaneidade. Não chega a ser, por parte do narrador, portanto, um olhar sobre o animal, muito menos a ousada figuração de um “olhar animal”. Nessa trilha associativa e antropocêntrica que já nos rendeu toneladas de páginas, especialmente de histórias infantis, o autor complementa seu raciocínio em torno da irrelevância das galinhas dizendo que elas “parecem humanos muito chatos, como velhas tias tricoteiras que levaríamos sem culpa ao braseiro” (RAMOS, 2008, p. 75).

No trecho que fecha o parágrafo anterior temos, certamente, um refinamento irônico na caracterização das galinhas, que não apaga e até eleva o desdém por elas construído em todo o texto. Há no olhar do narrador um tom crítico sobre a relação dos humanos com os animais, mas, como já mencionado anteriormente, é-nos dado perceber muito claramente como essa crítica não supera a inferiorização das galinhas, subjacente ao discurso predominante no texto. A narrativa, desse modo, desliza para a metáfora, ou melhor, para a aplicação meramente metafórica do animal como uma forma de provocar a reflexão sobre questões éticas estritamente humanas no que tange ao sistema prisional. É como se Nuno Ramos invertesse a polêmica associação de Elizabeth Costello, que compara os campos de concentração nazistas com os abatedouros industriais (cf. COETZEE, 2002). O narrador de Ramos, desse modo, não procura equiparar animais e homens, acrescentando valor de solidariedade e compartilhamento com os primeiros, para militar em defesa de suas vidas, como o faz Coetzee em sua ficção. Milita, sim, em defesa dos próprios homens, ou, mais especificamente, de uma classe deles, os encarcerados, partindo de um olhar que naturaliza uma condição hierarquicamente inferior dos animais para ver como abominável a situação análoga de homens *submetidos* a condições *sub-humanas* ou “animalescas”.

O conto, o sexto do livro, inicia-se com uma frase em tom aforístico – “O inferno, se existe, é com certeza um lugar cheio” (RAMOS, 2008, p. 73) – como forma de estabelecer uma espécie de premissa que permitirá a (*hiper*)ligação entre os diferentes percursos especulativos que o texto traça. O incômodo pela aglutinação de indivíduos é o ponto comum no olhar do narrador quanto a granjas e presídios. Esse olhar, por outro lado, nem mesmo se incomoda com a finalidade para a qual os animais são confinados: a morte.

E mais do que a ameaça ou efetivação da morte, é a compressão massiva de um largo número de indivíduos num espaço exíguo que parece insuportável. A multidão, tornada coisa física, peso e matéria, torna-se também repugnante – acho mais fácil ver cortado o pescoço de uma galinha do que observá-las enjauladas. (RAMOS, 2008, p. 78).

Trata-se de um olhar sobre superfície plástica, que não se aprofunda na indagação de questões *inter* ou *intrassubjetivas*, que não chega à consideração das galinhas como subjetividades capazes de despertar interesse e, conseqüentemente, nem empatia. Na ficção de Coetzee, por outro lado, tomando-a para análise comparativa em virtude de sua relevância tanto para a literatura de um modo geral quanto para a militância em favor da causa animal, especula-se a fundo em torno de questões éticas envolvendo o tratamento destinado aos animais. A protagonista propõe, por exemplo, que o fato de os animais terem sua vida inteiramente dedicada à preparação para o abate, os coloca em situação de escravidão, o que duplica o caráter negativo do confinamento.

“Bom, e é isso que são os nossos rebanhos: populações escravas. O trabalho deles é se reproduzir para nós. Até o sexo deles se transforma em uma forma de trabalho. Não são nem mais odiados por nós porque nem são dignos do nosso ódio. Nós os vemos, como você diz, com desprezo. (COETZEE, 2002, p. 71).

Elizabeth Costello, diferentemente do narrador de Nuno Ramos, não precisa estar diante da imagem de um bloco amalgamado de animais espremidos na imobilidade de uma espera mórbida para se sentir incomodada, o conceito em si, a função dos rebanhos basta. Revela-se nessa comparação algo já proposto e reiterado neste trabalho, a constância do olhar plástico, de um artista plástico sobre a matéria narrativa. Galinhas, pessoas, sensações, superfícies, objetos, as mais diferentes ordens de coisas são percebidas e dispostas primordialmente como matéria, à qual se dá forma e contorno. Benedito Nunes, discorrendo sobre a analogia entre os animais e os prisioneiros de guerra na ficção de Coetzee, aponta que ambos se veem completamente à mercê das ações de seus algozes, aqueles que têm a inerente autoridade para dos prisioneiros dispor, sem a interposição de qualquer regulamento ou até mesmo questionamento ético (Cf. NUNES, 2007). Em *Desonra* – outro romance do escritor sul-africano –, ao desenvolver um trabalho como voluntário numa clínica veterinária cuja função essencial é o sacrifício de animais, o protagonista acaba por experimentar um drama muito particular, secundário com relação ao enredo do romance, mas importante para nossa discussão, que vai da recusa e incompreensão do papel da clínica e de sua proprietária à dedicação de seu tempo e de sua ternura aos animais ali deixados em vias de morte por seus

donos. O tratamento honroso com que Bev Shaw – proprietária da clínica e responsável pela eutanásia dos animais – conduz os animais em seus momentos finais atenua, de certo modo, a crueldade do livre dispor que os homens exercem sobre as vidas de outras espécies, mas sem negar esse poder impositivo, contraditoriamente, viabilizando o seu exercício. A expressão “vou desistir” (COETZEE, 2000, p. 246) com que o protagonista encerra o romance, desistindo da vida de um cão com certa deficiência na pata traseira que lhe dedicava uma especial afeição e sincera confiança, exprime, de certo modo, também a desistência do personagem de sua humanidade, de uma porção de sentimentos, valores e propósitos construídos anteriormente sobre sólidas certezas de seu papel no mundo e para com os outros, inclusive para com os animais – gesto que resulta de uma série de eventos traumáticos tratados pela história. São estruturas complexas do pensamento coletivo, culturalmente construídas para justificar a facilidade de “ver cortado o pescoço de uma galinha”, tal como dito por Nuno Ramos, e o “desprezo” com que humanos consideram os animais, tal como aludido pelo interlocutor de Costello. Se em Coetzee, por um lado, tal consideração compõe uma forma de enfrentamento à naturalização dos modos como dispomos das vidas animais, em Ramos, diferentemente, trata-se apenas de reafirmação do senso comum como parte da estratégia fictício-argumentativa que se desenvolverá na segunda metade do texto.

Na narrativa do livro *Ó*, desde a introdução, deixa-se entrever que a associação entre humanos e galinhas é meramente ilustrativa e se põe a serviço do embasamento de uma tese acerca do modo de pensar dos homens – “Isso [o horror associado à multidão] está tão entranhado **em nós que transfere-se facilmente aos bichos**¹²³.” (RAMOS, 2008, p. 73). A subjetividade animal, portanto, não se coloca, e, quando minimamente esboçada ou aludida, vem a reboque de uma visão inevitavelmente antropocêntrica sobre a animalidade. Tal abordagem corrobora com a construção de um perfil imbecilizado para as galinhas, justificando-se, em parte, o seu abate – “Galinhas parecem extremamente burras.” (RAMOS, 2008, p. 74). Esse uso de um certo tipo de humor para a construção de um perfil débil, estereotipadamente idiota, para caracterizar as galinhas – o que, como efeito colateral, corrobora a visão coisificada desses seres e, portanto, seu abate, descarte, consumo, usufruto – não é, naturalmente, inaugurado por Nuno Ramos, como bem pontua Peter Singer:

“A galinha é apenas uma maneira de um ovo fazer outro ovo”, escreveu certa vez Samuel Butler. Butler, sem dúvida, pensou que estava sendo engraçado, mas, quando Fred C. Haley, presidente de uma empresa avícola da Geórgia, que controla a vida de 225 mil galinhas poedeiras, as descreve

¹²³ Grifo nosso.

como uma “máquina de fazer ovos”, suas palavras têm implicações mais sérias. Para ressaltar sua atitude comercial, Haley acrescenta: “O objetivo de produzir ovos é ganhar dinheiro. Quando esquecemos disso, esquecemos do próprio objetivo.” (SINGER, 2004, p. 121).

Na ficção do artista brasileiro, entretanto, revela-se sempre um ponto de vista ambivalente, mais que isso, dúbio. Uma vez que a “questão animal”, em *Galinhas, justiça*, praticamente não é uma questão, Ramos faz das aves matéria de literatura, metáfora de manejo exclusivamente estético, sem se preocupar com a fundamentação de uma tese, como o faz Singer. A tese, se há, no “falso ensaio” de Nuno Ramos, é de outra ordem sobre a qual trataremos logo. Desse modo, depois de concluir que “galinhas, no fundo, não parecem servir para mais nada” (RAMOS, 2008, p. 78), que não a engorda desmedida e acelerada para um abate indiferente e mecânico, o narrador acede que “no entanto, mesmo neste grau mínimo de identificação, o sofrimento animal incomoda” (RAMOS, 2008, p. 78). Em outro trecho, demonstra a sua compaixão ou, pelo menos, a sua visão crítica com relação à criação avícola em escala industrial para a produção de alimentos destinados aos seres humanos.

[...] e as pobres aves passaram a ser excessivamente alimentadas em granjas, numa frenética produção de coxas, sobrecoxas e ovos enormes, com gemas vermelhas e baixos índices de colesterol. Talvez a nenhum outro animal, nem mesmo aos bois, a lógica econômica tenha sido aplicada com tanta eficácia e sordidez [...] (RAMOS, 2008, p. 77).

Antes de prosseguirmos na trilha da metáfora granja-presídio, é necessária uma brevíssima digressão sobre o ovo. Produto da “fábrica” que seria uma galinha em estado de confinamento produtivo, na visão do macro-produtor Fred C. Haley citado por Peter Singer, e motivo para o controle de qualidade industrial de seu tamanho, coloração e índices nutritivos, como ironicamente pontuado por Nuno Ramos, o ovo, diferentemente das galinhas, merece a integral admiração do olhar plástico do narrador de *Galinhas, justiça*. Para o narrador-articulista do ensaio ficcional, justamente pelo estranhamento de seu caráter paradoxalmente dualístico, o ovo seria “o momento sublime de um pássaro” (RAMOS, 2008, p. 76). Em seu embevecimento diante da forma potencialmente multi-metafórica ele propõe:

Mas há o ovo, a obra-prima comum a todas as aves, uma perfeita combinação de higiene e de asco, de assepsia e de gosma, de transparência e amarelo de cádmio, de sol e placenta, desastre e construção, de solidez e fragilidade, origem e fim. São tantos os significados, quase todos reversíveis, que não vale a pena enumerá-los. No entanto, quem já quebrou sem querer um ovo dentro do bolso do casaco e teve de limpá-lo depois misturado aos documentos conhece o amarelo incontrolável invadindo o forro da pelúcia

num dia frio. Não há propriamente como tirá-lo de lá, pois mesmo não sendo sólido refugia-se numa unidade gelatinosa que reage e escapole entre nossos dedos, e continua ovo, ainda dentro do bolso. (RAMOS, 2008, p. 76).

A adversativa que inicia o parágrafo não deixa dúvidas sobre a falta de empatia para com o objeto de análise, as galinhas. A admiração pelo ovo é uma espécie de concessão do narrador, num parágrafo exemplar das diferentes formas narrativas que contribuem para a construção do gênero híbrido dos ensaios ficcionais que compõem a obra – grande habilidade imagético-literária, na exposição dos pares opostos para caracterizar o ovo como “obra” curiosamente paradoxal, bem como na acentuação por meio retórico da tese de complexidade do ovo em oposição ao suposto prosaísmo das galinhas; e tom de cronista, na convocação do leitor a partilhar especulações e experiências cotidianas que, de algum modo, pudessem auxiliar na sustentação do ponto de vista defendido. Não obstante, nessa mesma linha de raciocínio, o fato de o ovo ser comum a todas as aves destituiria a galinha dos elevados valores estéticos atribuídos a ele. O narrador chega a registrar o senão de que, fosse o ovo exclusividade delas, as galinhas “estariam associadas para nós a uma cadeia muito mais nobre de projeções e metáforas” (RAMOS, 2008, p. 77). Retornamos, pois, ao ponto central do envolvimento das galinhas na linha de raciocínio tecida pelo ensaio ficcional: a metáfora. O valor atribuído a um animal, desse modo, se reduz ao valor de associação a uma “cadeia de projeções e metáforas”, ou seja, valor de representação simbólica do próprio ser humano com relação àquele animal. Não haveria valor intrínseco a nenhum ser, portanto, mas tão somente a escala de valores antropocêntricos de nossa linguagem, de nossa arte, de nosso comércio.

A “compaixão” ou o incômodo que o narrador exprime com relação à produção de galinhas é logo associada, como já dito, ao confinamento em massa e não propriamente ao abate ou à dedicação de toda uma existência ao consumo de outra espécie¹²⁴. Tal sentimento parte do pressuposto de que é necessária a identificação para a solidariedade, ponto comum em diferentes correntes do pensamento humano, como também já mencionado aqui, mas não consensual, especialmente entre pesquisadores dos *Estudos Animais* na contemporaneidade. Recorrendo novamente à obra de Coetzee, *A vida dos animais*, vemos a protagonista Elizabeth Costello afirmar que “a pergunta a ser feita não deveria ser: temos algo em comum – a razão, autoconsciência, alma – com os outros animais? (E o corolário que se segue é que, se não tivermos, estamos autorizados a tratá-los como quisermos, aprisionando-os, matando-os, desrespeitando seus cadáveres.)” (COETZEE, 2002, p. 42), uma vez que considerar outras

¹²⁴ Para mais detalhes sobre tratamentos aplicados a galinhas em granjas industriais, ainda comuns pelo mundo, ver o capítulo 3 de *Libertação Animal* (SINGER, 2004, p. 107).

espécies animais como sujeitos é um exercício de alteridade, de simpatia, de “partilhar o ser do outro”, algo que “tem tudo a ver com o sujeito e pouco a ver com o objeto, o ‘outro’ [...]” (COETZEE, 2002, p. 43). A romancista fictícia tece tais considerações ao comentar um ensaio sobre a radical alteridade de um morcego, com a qual dificilmente partilharíamos muito em comum, o que, para ela, não é razão pela qual desconsiderar ou idiotizar o animal ou dispor violentamente da plenitude de seu “ser”.

Como é ser morcego? Nagel sugere que antes de podermos responder a essa pergunta, precisamos ser capazes de experimentar a vida do morcego por meio das modalidades sensoriais de um morcego. Mas ele está errado; ou pelo menos está nos colocando na trilha errada. Ser um morcego vivo é estar cheio de ser. Ser plenamente morcego é igual a ser plenamente humano, o que quer dizer também estar cheio de ser. Ser-morcego no primeiro caso, ser-humano no segundo, talvez, mas essas considerações são secundárias. Estar cheio de ser é viver como corpo-alma. Nosso nome para a experiência de ser pleno é *alegria*. (COETZEE, 2002, p. 40-41).

Nuno Ramos, por outro lado, utilizando a galinha exclusivamente como elemento comparativo, identifica o amontoado de frangos numa granja ou no comércio a multidões humanas, como em estádios de futebol, grandes *shows* ou outras aglomerações asfixiantes tal como, claro, as que ocorrem em celas de presídios.

Quando o ar torna-se quente e rarefeito, e sentimos o suor de nossos semelhantes, o bafo de suas bocas, quando queremos saltar, como zebus, por sobre os ombros à nossa frente, atrás de vento e imensidão, e nosso coração dispara aprisionado, então é a campina que nos chama, o balido da campina, o sino da campina, a verde curva, e ainda outra, como a terra prometida depois da compressão e do exílio. (RAMOS, 2008, p. 79).

Em nome dessa espécie de idílio da vastidão, o narrador reivindica, sem incluir os intrépidos zebus ou as pusilânimes galinhas, que, “assim, contra todo o bom senso, seria preciso abrir os presídios, soltando cada prisioneiro, qualquer que tenha sido o seu crime, em nome do direito a uma quota de metros quadrados à volta de cada um” (RAMOS, 2008, p. 80), o que nos leva ao assunto central do texto: o encarceramento. Reivindicar a centralidade de um assunto para o ensaio ficcional *Galinhas, justiça*, de certo modo, é admitir que, nesse texto em especial, o efeito dispersivo do *hiperlink* se revela menos intenso. Tal efeito, porém, permanece como procedimento estruturador do texto, uma vez que as mudanças na linha de raciocínio são bruscas e raramente sinalizadas por elementos coesivos. Entretanto, diante de uma análise que avalia toda a especulação em torno das galinhas como mero *pretexto* para se

chegar à *justiça* – segundo substantivo no título do ensaio ficcional –, não há como negar a maior coesão de um texto que parece, todo ele, conduzir a uma linha fictício-argumentativa mais ou menos pré-estabelecida ou, se não tanto, a um pensamento previamente estruturado e enrijecido. O efeito de accidentalidade, assim, não chega ao salto inopinado de um jovem que experimenta os mais diversos assuntos ao tentar realizar uma pesquisa escolar na internet. Por outro lado, também não nega a premissa desta tese, uma vez que o texto intercala digressões sem evidenciar os *links*, deixando ao leitor a tarefa de recuperar as relações que constroem seu sentido global. Parece-nos um caminho organizadamente mais estruturado, mas, ainda, um convite a se perder.

Ao entrar definitivamente na reflexão em torno da violência institucionalizada que a sociedade concede como premissa exclusiva ao Estado, Nuno Ramos fala da “carga fria e organizada da violência coletiva” (RAMOS, 2008, p. 80) – o que poderia ser integralmente atribuído também à situação das galinhas, é preciso insistir – usando a comparação entre homens e galinhas para declarar que a situação dos seres humanos é ainda pior do que a dos animais destinados ao abate. Para ele, aqueles que cumprem pena no Brasil “são tratados pior do que galinhas enjauladas, amontoados atrás das barras como sacos vazios sem mistério e sem vida pregressa” (RAMOS, 2008, p. 80-81). Essa curta citação permite entrevermos o elemento responsável pelo peso na avaliação das duas situações de encarceramento que faz pender como “pior”, na avaliação da voz narrativa, a condição dos presídios humanos: a consciência ou racionalidade, metaforicamente traduzida na palavra “mistério”. Ao dizer que os presos são dispostos “como sacos vazios sem mistério”, novamente o olhar plástico do autor constrói uma metáfora para designar a corporeidade que se nos dá a ver através das grades sem que dela se busque qualquer opinião, visão de mundo, versão de fatos, “mistério”. A nem sequer equiparação entre homens e galinhas, portanto, mas a afirmação de desvantagem dos encarcerados humanos com relação às aves de granja se dá pela premissa antropocêntrica da exclusividade nossa na detenção da capacidade de perceber, antecipar, elucubrar em torno da própria situação, bem como de escolher ignorar a condição degradante de nossos semelhantes, e ainda de construir mecanismos físicos e burocráticos para evitar a visibilidade dessa condição. Mesmo que o grupo das galinhas esteja irreversivelmente destinado às guilhotinas que precedem os nossos pratos e o dos homens possua – à parte os discursos polidos e hipócritas de ressocialização – a possibilidade de projetar um porvir além do cárcere.

A visão de Nuno Ramos é corroborada por vasta bibliografia em diferentes campos artísticos que tratam das precárias e ignóbeis condições de encarceramento humano

no Brasil em diferentes épocas. Apenas a título de exemplificação, para evitar uma extensa lista de obras, a canção *Diário de um detento*¹²⁵, deixa patente a subjugação do intelecto humano ante a indiferenciação das ações de um sujeito no cumprimento de uma pena que lhe priva, essencialmente, de seu tempo de vida, sem condições para exercer as capacidades de perceber, antecipar, elucubrar e, a partir disso, planejar, executar, experimentar.

Tirei um dia a menos
ou um dia a mais, sei lá
Tanto faz, os dias são iguais (RACIONAIS MC'S, 1997, faixa 7).

Para Nuno Ramos “é extremamente significativo que, ao prendermos as pessoas, as estejamos condenando a *perder tempo*” (RAMOS, 2008, p. 84). Em outro trecho da longa letra do rap, além do esvaziamento da subjetividade do preso quando retirado da sociedade, é acrescentada a sua visão como custo, como mero e indesejado gasto público, contabilizado em um orçamento limitado.

Ladrão sangue bom tem moral na quebrada
Mas pro Estado é só um número, mais nada
Nove pavilhões, sete mil homens
Que custam trezentos reais por mês, cada (RACIONAIS MC'S, 1997, faixa 7).

E, por fim, em um terceiro trecho, a autoafirmação do detento de sua condição humana, condição pretensamente partilhada com o restante da sociedade que o segrega, leva-o também à comparação com o encarceramento animal, negando para a “gente de bem”, que não teve privada a liberdade, que ali seja uma espécie de zoológico:

Ratatatá, mais um metrô vai passar
Com gente de bem, apressada, católica
Lendo jornal, satisfeita, hipócrita
Com raiva por dentro, a caminho do centro
Olhando pra cá, curiosos, é lógico
Não, não é não, não é o zoológico (RACIONAIS MC'S, 1997, faixa 7).

Para não ficarmos num único exemplo, vale ainda mencionar a condição de preso político experimentada por Graciliano Ramos nos anos trinta do século passado e narrada em *Memórias do cárcere*, em que se destaca a insistente referência à sujeira das prisões (cf.

¹²⁵ A música é uma parceria entre o grupo de rap Racionais MC's e um ex detento do Carandiru, que posteriormente veio a expor seu relato de vida em privação de liberdade sob o mesmo título em livro (cf.

RAMOS, 1982), como demonstração de maus tratos no cumprimento de diferentes tipos de penas e em diferentes épocas. Mais contemporaneamente, com a profusão de obras de diferentes estilos que abordam a criminalidade – por vezes, até mesmo de forma estereotipada, como já comentado na introdução desta tese, ao tratar das vertentes estilísticas com as quais dialoga a obra de Luiz Ruffato –, destaca-se *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella, que reúne uma série de relatos do cotidiano da Casa de Detenção de São Paulo. O Carandiru, como ficou conhecido, chegou a ser o maior presídio da América Latina, abrigando complexas relações hierárquicas e de conduta paralelas às prescrições legais ou regulamentares (cf. VARELLA, 1999), como forma de imposição ou resistência ante as condições precárias de um sistema carcerário exclusivamente punitivo e mal estruturado. São diversos os títulos que tratam da privação de liberdade no Brasil, aos quais se devem acrescentar as muitas obras que narram o Estado de exceção, vivido entre as décadas de 1960 e 1980, cujas práticas que afrontam veementemente os direitos humanos não foram, ainda, infelizmente, completamente suprimidas de nosso sistema carcerário, como *Batismo de sangue* de Frei Betto (BETTO, 1982) ou *Milagre no Brasil* de Augusto Boal (BOAL, 1979). Para além do tom documental que predomina nas obras brasileiras acerca do sistema penal, é importante ainda lembrar Kafka, que, no anonimato dos personagens de *Na colônia penal* e na submissão dos acusados a um sumaríssimo processo de julgamento-condenação capital (cf. KAFKA, 1998), alegoriza, por meio de uma espécie de realismo do absurdo, uma visão de sociedade que diz respeito à trivialidade de fazer descartável esse grupo de seres humanos, justificando com indiferença a burocratização para que o Estado disponha arbitrariamente de suas vidas.

Voltando ao fio da argumentação ficcional empreendida pelo conto de Nuno Ramos, depois de sublinhar a falta de dignidade no tratamento aplicado aos encarcerados, usando como elemento intensificador a comparação com a condição animal, o narrador revela certa admiração pela forma como o sofrimento é marcado nas superfícies das suas peles, criando, de certo modo, um conjunto de elementos que reafirmam a subjetividade dos presos, que revelam a resistência em se tornar a massa indistinta que nosso modelo civilizatório requer – “rostos inexpressivos que quanto mais parecem fundidos ao anônimo coletivo mais acabam singularizando-se do único modo que lhes restou: pelas feridas, cicatrizes, tatuagens, pelo inexplicável de suas expressões faciais” (RAMOS, 2008, p. 80-81). Mais uma vez, o olhar plástico, que toma a superfície da pele como tela na qual os presos imprimem suas

assinaturas, fazendo de si próprios as obras de sua arte, é a via para o reconhecimento da beleza por parte do narrador. Essa espécie de beleza reside no apelo ao disforme impresso pela violência das mãos ou do tempo, como último recurso para recusar a aparente uniformidade de um rebanho ou granja, “no que há de deformado em seus corpos, na perna que é torta, na mão que não tem dois dedos, nos dentes que caíram quase todos, na gengiva que solidificou e que mastiga, como se fosse inteira um único dente, no cabelo rijo de oleosidade, no olho que vazou, numa gagueira inexplicável.” (RAMOS, 2008, p. 82). Tal trecho lembra como, a despeito da marginalização e exclusão social, as classes com menos acesso a bens materiais e à participação na cidadania, normalmente de onde advém a grande maioria dos encarcerados em nosso país, possuem suas próprias e legítimas “reivindicações estéticas e políticas”, o que se revela em uma série de “manifestações estético-expressivas originárias de grupos sociais marcados duramente pela exclusão social, econômica e simbólica” (cf. MENDONÇA, 2004), como a moda, a música, a linguagem, entre tantos outros aspectos.

Atraído, talvez, pelo caráter estético da superfície rasurada, algo sistematicamente negado e controlado no que concerne aos demais animais encarcerados¹²⁶, o narrador revela identificação e consternação pela situação que acomete seus semelhantes ao dizer que “nestes corpos onde todas as doenças se depositam livremente, uma espécie de assinatura vai se formando, uma soma de sofrimentos inexprimível para a fala e para a inteligência, mas que encontra na imediatez do corpo uma descarga, uma via de saída.” (RAMOS, 2008, p. 81). A mutilação dos corpos, portanto, é a beleza que resiste ao anti-estetismo da padronização carcerária, é o que permite o vislumbre do “milagre do que é insubstituível” (RAMOS, 2008, p. 81) na multidão de corpos sistematicamente desumanizados.

Com respeito a esse olhar que temos chamado de “plástico”, o de um artista plástico sobre a matéria de sua obra, é interessante notar como ele se aplica não só a superfícies e corpos físicos, mas também a questões abstratas, como, por exemplo, à cadeia de sucessões pregressas ao crime na vida de um criminoso. Ao dizer que “mesmo o pior

¹²⁶ Para mais detalhes sobre a automutilação de animais em situação de confinamento, ver também o capítulo 3 de *Libertação Animal* (SINGER, 2004, p. 107). Ainda hoje, no Brasil e em quase todo o mundo, até mesmo a reação desesperada de galinhas confinadas – longe dos quintais onde poderiam desenvolver suas plumagens únicas e multicoloridas –, que, comumente, arrancam suas próprias penas e passam por episódios de canibalismo, lhes é negada por via da mutilação de seus bicos, a “debicagem”. A prática, regulamentada pelo Ministério da Agricultura e legítima perante toda nossa legislação vigente, evita perdas econômicas e favorece a padronização visual dos espécimes ante o nosso olhar condescendente. As galinhas, tomando emprestado o ponto de vista do narrador do conto, continuam, portanto, parecendo burras e acomodadas, graças à nossa expertise para a violência que supera largamente os intentos de rebeldia das acanhadas aves. Disfarçamo-las de conformismo para nossos próprios olhos.

assassino, visto de muito perto, torna-se um homem comum, e seu ato vai aos poucos deixando de ser dele, resultado de uma escolha sua, única, monstruosa, para pertencer ao ciclo de condicionantes que o levaram a fazer aquilo” (RAMOS, 2008, p. 83), o narrador encena um movimento análogo ao de observar uma obra de arte de perto e de diferentes ângulos com o intuito de perceber o material utilizado, a técnica empregada, em suma, o “ciclo de condicionantes” que resultam na obra acabada. Com isso, “o enunciador ‘levanta uma bandeira’: a da relevância do vasto contexto que precede o crime. Assim, ele sugere que a sentença judicial consubstancia uma instância de esquecimento das condicionantes do ato delituoso.” (CAETANO; CHAVES, 2013, p. 56). A despeito de uma dicotomia maniqueísta bastante tradicional nos estudos literários que opõe estética e política, o olhar plástico, eminentemente estético de Nuno Ramos, “levanta uma bandeira”, como apontado pelos pesquisadores acima citados, em defesa de uma causa: a recusa da reclusão humana.

Tentando reconstituir o encadeamento de *hiperlink*, simulacro de aleatoriedade, que estrutura o fio argumentativo, parece-nos que o horror plástico, visual do confinamento em massa se torna uma espécie de estopim para a reflexão em torno da justiça e da trajetória pregressa que leva uma pessoa à prisão. Segue-se, portanto, a ideia de que a compressão física à qual são submetidos os indivíduos em clausura corporifica a compressão simbólica à qual estão submetidos, graças a um sistema burocrático-legalista que visa à garantia da paz e da ordem sociais, especialmente esta última, por meio da sentença, o que não pressupõe, necessariamente, fazer-se justiça.

A sentença, para que sentencie, precisa encarar cada sentenciado um pouco como uma ave no galinheiro, sem especificar a cor de sua penugem, as notas de seu canto nem o tom do seu penacho. Deve ignorar a longa cadeia causal que levou ao ato ilegítimo que, caso fosse reconstruído minuciosamente, acabaria quase sempre por justificar-se. (RAMOS, 2008, p. 82-83).

O nome *justiça*, portanto, no título do conto e como alcunha dos sistemas jurídicos, passa a indicar função primordialmente retórica. A ideia mais ampla de justiça e o fundamento pragmático-filosófico de “ajustar” ou equilibrar direitos e deveres para viabilização do convívio social são reduzidos a listas de infrações contra as quais o Estado deve se vingar em nome de seus pretensos representados. Trata-se de “uma lei que vigora sem significar” (AGAMBEN, 2002, p. 60), tão bem representada na obra de Franz Kafka, especialmente no emaranhado burocrático de *O processo* (cf. KAFKA, 1997) e na organização da colônia penal, que “é tão fechada em si mesma, que o seu sucessor, mesmo tendo na cabeça milhares de planos novos, não poderia mudar nada pelo menos durante

muitos anos.” (KAFKA, 1998, p. 31-32). Desse modo, atribuímos impessoalidade à punição e estabelecemos um pacto social para a aceitação do crime como fato isolado, de parâmetros pré-estabelecidos, mas que pode interferir em toda a vida futura do condenado a despeito de toda a sua história pregressa ser desconsiderada na sentença.

Matou? Teve intenção? Planejou antes? Perguntas que limitam o alcance de cada um destes atos, aprisionando-os na jaula do presente do indicativo. Separamo-nos, assim, do solo úmido, essencialmente relacional, como pistilos numa planta, onde se cruzam e se beijam tantos crimes, da borra confusa de generosidade e de ciúme, de maus sentimentos e doação infinita de que somos feitos, e convocamos um juiz para nos manter afastados deste solo comum com a técnica de seus castigos, de suas medidas, adiamentos, torturas. (RAMOS, 2008, p. 85-86).

Ou, como expressam os racionais MC's com a intensidade da arte testemunhal e o tom de denúncia próprios da cultura *Hip Hop*:

O ser humano é descartável no Brasil
 Como modess usado ou bombрил
 Cadeia? Guarda o que o sistema não quis
 Esconde o que a novela não diz (RACIONAIS MC'S, 1997, faixa 7).

Toda essa reflexão em torno da circunscrição do crime aos limites da capacidade prescritiva da pena leva a argumentação de Ramos a uma interessante conclusão: a de que as penas organizam os crimes ao invés de rechaçá-los. Ao eleger o crime, ato isolado, como condição bastante para aplicação da pena, a justiça não puniria os delitos, mas criaria os parâmetros para que eles sejam cometidos. Uma espécie de meta que o transgressor persegue ao invés da suposta mortificação que todos deveriam temer.

[...] os crimes organizam-se a partir das penas, levando-as em conta em seu próprio ato, e que por mais que o juiz se fantasie de negro com sua toga, sua peruca e seu martelo, procurando diferenciar-se dos homens comuns, cada vez mais se parece com o réu, e o crime e a sentença quase copulam no tribunal. (RAMOS, 2008, p. 87).

Essa reflexão, altamente provocativa e de implicações ético-sociais profundas, encontra eco na teoria de Michel Foucault, estudioso exaustivo das relações de poder instituídas – institucionalizadas ou não – nas relações humanas através da história. Para o teórico francês – em trecho já aqui citado, na introdução desta tese (cf. FOUCAULT, 1999a, p. 32) –, tal como para Nuno Ramos no excerto final de *Galinhas, justiça, transgressão e*

limite estabelecem-se mutuamente, constitutivamente, solidariamente, interdependentemente. De forma alguma se contradizem ou renegam, nem mesmo se confrontam. Sem limites, nada seria transgredido, ao passo que qualquer limite só se reafirma como tal quando traspassado, posto à prova. Do mesmo modo, sem pena não haveria crime. O ato criminoso é instituído pela pena que o prevê de antemão e a ratifica quando a infringe.

O conto *Galinhas, justiça* compõe o bestiário de Nuno Ramos, pela presença do animal e pela destinação do olhar peculiar, plástico, material, do artista, com a curiosidade especulativa que os ensaios ficcionais de *Ó* são compostos. No entanto, certamente não se trata do melhor exemplo para uma eventual defesa da “causa animal” nos estudos contemporâneos, considerando-se o uso meramente simbólico da animalidade como pretexto para a análise de questões concernentes à humanidade. Não se trata, contudo, de obra antiética, ainda que possa merecer um olhar com reservas por parte da ética animal. Trata-se, pelo contrário, de uma narrativa profundamente comprometida com problemas sociais prementes, engajada, avessa à ideia de um estetismo alienado, que se lhe poderia apressadamente atribuir em razão das peculiaridades plásticas que compõem o ponto de vista de seus narradores/enunciadores. É caso análogo ao célebre *A revolução dos bichos*, já mencionado na introdução deste capítulo, ou da canção *Beasts of no nation*, de Fela Kuti, que utiliza o sentido depreciativo da palavra “animal” para se referir a infratores e detratores dos direitos humanos na Nigéria dos anos 1980 (cf. KUTI, 1989, faixa 1). Há que se reconhecer, ainda assim, que essa “bandeira” social erguida no texto por Ramos – como as de George Orwell e de Fela Kuti – é cosida nos fios de uma sociedade marcadamente antropocêntrica, na qual o valor atribuído a toda forma de vida diversa da nossa é dado, quase naturalmente, a partir de uma hierarquia rígida, da qual estamos peremptoriamente num topo inatingível – espaço, aliás, multi-esfacelado por estratos sociais, econômicos, culturais e por todo tipo de parede que nos obstrua a convivência aberta e o pensamento livre. Apesar disso, esta não é a regra única do olhar de Nuno Ramos sobre o animal, o que poderemos constatar no tópico seguinte. As páginas do seu bestiário têm retratos e métodos de muitas formas. O texto de Nuno Ramos recusa o maniqueísmo que, por vezes, a militância política suscita.

5.2.2 Elogio ao bode, ironia?

Após a análise empreendida para *Galinhas, justiça*, o enaltecimento da figura animal em *Elogio ao bode, ironia* poderia suscitar, especialmente aos críticos da exposição *Bandeira branca* e do “uso” antropocêntrico de animais na arte tal como identificado na

escrita de Ramos, a impressão de incoerência, passível de questionamento. Entretanto, é preciso observar que o antropocentrismo epistemológico, conceitual, que emerge em determinados pontos da escrita do escritor e artista plástico paulistano não configura uma detração deliberada. Ou seja, a atração pelos “mistérios” dessa alteridade radical é genuína e justifica o encantamento que produz um elogio, ainda que, possivelmente, tecido a partir de uma visão de mundo formada no contexto de uma tradição especista como ocorre com todos nós. O tratamento aos dois tipos de animais, por sua vez, é também bastante diverso, o que permite, no caso do bode, um movimento mais incisivo do olhar narrativo-especulativo em direção à animalidade.

Um dos fundamentos essenciais do elogio de Nuno Ramos ao bode reside em sua inadaptação ou, em melhores termos, sua resistência frente aos ciclos econômicos expropriatórios humanos: “Um bode não tem preço, não cabe no dilema da moeda” (RAMOS, 2008, p. 193). O bode não se presta, portanto, também à chacota metafórica de ser comparado a humanos em situação degradante ou à exibição numa galeria. O bode não se presta, não é afeito à interação, nem mesmo com sua própria espécie, pois

[...] nunca é visto em bando. Não há manadas de bodes – um escárnio único resolve logo esse dilema de ser muitos, e o indivíduo bode ri do resto de sua espécie. É um, é vário, não pode amar nem detestar seu semelhante – desconfia, apenas, de cada um deles, e sabe que receberá o mesmo tratamento. Não é, portanto, propriamente solitário, pois zumbe na mesma desconfiada sintonia. (RAMOS, 2008, p. 193).

O elogio de Nuno Ramos se dá, portanto, ironicamente sim, mas não incoerentemente. Tudo o que há de estranhamento na figura do bode, tal como percebido pela voz ensaística ficcional que compõe o livro – seu temperamento canhestro e alheado, sua compleição física assimétrica e idiossincrática –, coaduna com as concepções gerais do artista sobre a arte, tal como exposto na introdução deste trabalho. Por isso, diferentemente das galinhas, que não seriam “estranhas” o bastante para serem “sublimes”, o pitoresco bode angariaria em sua coleção de características estranhadas o halo de uma espécie de ode. Sobre as galinhas, vale retomar o trecho:

Além do mais, galinhas não são suficientemente estranhas para parecer sublimes, manifestações incontrolláveis da natureza. É claro que não nos identificamos com polvos, por exemplo, nem atribuímos a eles um sentido moral qualquer, mas nos detemos estupefatos diante daquele lençol flutuante, que suga imediatamente a aparência de seu entorno, e cega a

esponja com sua tinta, e cobre a rocha, e reproduz todo o coral. (RAMOS, 2008, p. 75).

Na comparação entre galinhas e polvos, portanto, a trivialidade desajeitada das aves as colocaria em polo oposto à radical alteridade de um polvo. Se, por um lado, o enorme estranhamento provocado pelo molusco atrai a admiração embasbacada da voz literária de Nuno Ramos, por outro, essa mesma característica o torna impróprio para a tradição fabular das associações antropocêntricas que atribuem “sentido moral” ou qualidade antropomórfica aos animais. O polvo está, nesse sentido, emparelhado ao bode no bestiário de Ramos, como seres de alto potencial para a experimentação estética por via do estranhamento. Ao polvo, aliás, em outra obra, o autor tece também as suas loas:

11.

Por fazer do mar gelatina
e tirar da areia sua opaca
modelagem
é a ti que canto, polvo
coisa mole e desabitada
pelo arcabouço de uma ossada
pronto para a metamorfose
lagarta transparente
onde recentes bichos humanos
mastigam
estrelas íntimas.
São oito veios de coral
canais de pedra e pistilos
renda
de sifões mínimos
onde sobe o alimento
pelo canudo faminto
que suga caule, areia e sal
e tudo o que cabe
numa manhã solar.

(RAMOS, 2011, p.35)

Nos dois casos, portanto – do bode e do polvo –, opostamente à abordagem das aves de granja em *Galinhas, justiça*, a figuração do animal explora e atribui o sentido de potência subjetiva autêntica e autônoma. Mais que isso, de potência subjetiva admirável, porque extrapola muitas das limitações que nos impomos em nossa própria conformação subjetiva. Não sem o caráter paradoxal inerente a toda abordagem em linguagem humana sobre a animalidade, evidentemente – como já pontuado acerca dos antropocentrismos valorativo ou epistemológico –, mas com deferência, até reverência, a subjetividade ensaística

ficcional procura por identificação com os leitores a fim de emular um genérico “eu”, posto ante o “outro” que “me” define ao “me” colocar diante da incontável gama dos modos como não “posso” ser e, ao mesmo tempo, ante o assombro de todo o não sabido que “me” constitui como “sou”. Tal ambiguidade, no poema, pode ser vista, por exemplo, na sugestão de que o canto de enaltecimento ao polvo é tecido enquanto “bichos humanos mastigam” o animal em uma trivial refeição. Ambíguo é sempre o tipo de reflexão que suscita e move o olhar sobre o animal na obra de Nuno Ramos, como na literatura de um modo geral, que se configura como “espaço de viabilização do paradoxo” (CURY; ALIS, 2014, p. 199), de superação das lógicas dualistas rígidas. A respeito do caráter paradoxal da abordagem literária da animalidade, Maria Esther Maciel entende que “se a poesia propicia uma inscrição possível da animalidade no corpo da escrita, ela também viabiliza um encontro, ainda que fictício, entre o humano e sua própria outridade animal.” (MACIEL, 2011, p. 87). E acrescenta, propondo que esse movimento de estranhamento-identificação, para o qual a Literatura é terreno distinto, é caminho premente e necessário para o pensamento contemporâneo.

Hoje, já não há como lidar com tais fronteiras [entre a humanidade e a animalidade] senão pela via do paradoxo: ao mesmo tempo em que são e devem ser mantidas – graças às inegáveis diferenças que distinguem os animais humanos dos não humanos –, é impossível que sejam mantidas, visto que os humanos precisam se reconhecer animais para se tornar humanos. (MACIEL, 2011, p. 87).

O bode como objeto de admiração e perscrutação inquieta sobre a constituição subjetiva, como apresentado pelo texto de Nuno Ramos, dialoga com uma longa tradição simbólico-religiosa que toma esse animal como objeto de adoração: “Santo e divino para uns, satânico para outros, o bode é claramente o animal trágico, que simboliza a força do *élan vital*, ao mesmo tempo generoso e facilmente corruptível.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, 135). Para Ramos, “é uma vida repentina, desassombrada, uma multidão seguindo a flauta e uma dança de afogados sobre a relva” (RAMOS, 2008, p. 192), em explícita alusão a Pã, deus pastoril da astúcia e da lascívia, representado com aparência meio humana e meio bode, que toca sua flauta em convite às ninfas para sua permanente dança sensual. Na maçonaria, uma antiga tradição judaica ligada à expiação dos pecados pelo envio de um bode ao deserto (cf. BÍBLIA, Levítico: 16) associada à obscura origem da divindade conhecida como *Baphomet*, que de certo modo retomava características de Pã para representar a concomitância ambígua de pares pretensamente dicotômicos – como bem e mal; masculino e

feminino; animalidade e humanidade¹²⁷ –, fez com que os seguidores tivessem o bode como um de seus símbolos. No hinduísmo védico, o bode pode representar o próprio Agni, deus do fogo (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 135); há tradições simbólicas envolvendo o bode na África e no Japão (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 135-136); e o próprio texto de Ramos menciona que “os primeiros cínicos apareceram, e tiveram o bode por emblema” (RAMOS, 2008, p. 196).

Todavia, a associação do bode à negatividade, representação do próprio demônio pela tradição cristã, tal como desenvolvido durante a Idade Média (cf. HEINZ-MOHR, 1994, p. 58), também é evocada pelo conto de Ramos desde a descrição das características físicas do animal – “Sua lã tem tons inesperados e perto das pálpebras carrega uma olheira cinza-musgo que lhe dá uma sabedoria malévola.” (RAMOS, 2008, p. 192-193) – chegando à atribuição de poderes sobrenaturais como forma de acentuar simbolicamente a potência subjetiva do animal enaltecido – “As tetas das cabras são cheias de aguardente e não de leite, e a sonolência que cobre o bode é a escada de um relâmpago onde a maldade se ilumina, súbita azulada.” (RAMOS, 2008, p. 193). Sobre a caracterização negativa do bode:

Animal impuro, completamente absorvido por sua necessidade de procriar, o bode nada mais é do que um signo de maldição, cuja força atingirá seu auge na Idade Média; o diabo, deus do sexo, passa a ser apresentado, nessa época, sob a forma de um bode. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 134).

A imbricação de negatividade e positividade, além de outros pares opostos como exemplarmente representado na figura de *Baphomet*, dá ensejo também à alusão à ironia trazida pelo texto. Essa figura de retórica que afirma algo pela enunciação de seu

¹²⁷ A representação definitiva de *Baphomet* foi feita pelo ocultista Eliphas Levi em sua obra *Dogma e ritual da alta magia* (Cf. LEVI, 2011):



contrário bem expressa as noções paradoxais simbólicas atribuídas ao bode nas diferentes tradições religiosas e ritualísticas. Além disso, a função com que a ironia geralmente é empregada – a crítica por meio da troça, o escárnio ou a mera zombaria como finalidade única – é atribuída como elemento constitutivo da natureza do bode no conto de Nuno Ramos. Mesmo ao carregar sobre si as culpas de outrem, sendo banido para a solidão e ardência do deserto infértil sem ter ele próprio cometido nenhuma falta que justificasse a pena, ou sendo queimado em ordem sacrificial a um deus pelas mesmas razões (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 135-136), o bode de Ramos ri ironicamente dos procedimentos humanos que o fazem expiar sem razão e, pretensamente, despem o homem de suas máculas sem para isso ter ele próprio cumprido qualquer gesto de expiação.

Se o bode expia, não expia a forma de seu corpo ou o elo metafórico dos significados que inspira – é por absoluto alheamento que recebe a carga do que não fez. *O bode é aquele que não fez*, mas curiosamente não parece vítima, como um boi ou um cordeiro (de quem sentimos pena). Tem a personalidade forte demais para isso. Como um herege, morre queimado, mas rindo de quem o queima. O bode ri de quem o queima. O bode ri de nós. (RAMOS, 2008, p. 195).

O riso irônico, culturalmente também associado ao próprio demônio, como a arte de um modo geral ou a animalidade (cf. Maciel 2011, p. 86), traz a instabilidade que a vontade inconciliável de ordem dos estatutos humanos rejeita em todo o curso da história. O bode de Ramos desdenha de nós que o investimos no emaranhado antropomórfico da significação de nossa linguagem, do mesmo modo que desdenha da nossa pequena capacidade de lidar com a potência significativa de nossos próprios rituais simbólicos, artísticos ou religiosos. A estreiteza de entendimento demonstrada pelas culturas dominantes em diferentes períodos históricos mostra como a linguagem humana não consegue ser suficientemente explorada para comunicar, por vezes, sequer as manifestações criadas por essa mesma linguagem a partir de pontos de vista diversos, de povos e culturas distintos. Pessoas e obras de arte queimadas tempos atrás em todo o mundo ou museus e exposições oficiosamente censurados no Brasil contemporâneo são também espécies de bodes expiatórios, que recebem sobre os ombros o peso da ignorância alheia, mas que, em geral, sobre-existem à pequenez de seus algozes.

A postura ativa do bode de Nuno Ramos, a despeito de nosso usufruto metafórico ou alimentício, o enquadra numa casta de animais que *admiramos* por sua insubmissão odiosa, os “bichos escrotos” de Arnaldo Antunes, Nando Reis e Sérgio Brito (cf. ANTUNES;

REIS; BRITO; 1986, faixa 9), as subjetividades que não se assujeitam e nos colocam diante de uma ideia de alteridade comumente considerada ameaçadora. Esta, conseqüentemente, incomoda o senso comum que procura agradavelmente recalcar seu descontentamento para participar, ainda que sob jugo, das convenções sociais eventualmente estabelecidas. O professor Benedito Nunes nos fala dos “animais que odiamos” do seguinte modo:

Mas ainda existem animais que odiamos, como os ratos, que não se renderam. Eles reagem, se organizam em unidades subterrâneas em nossos esgotos. Não estão vencendo, mas também não estão perdendo. Sem falar dos insetos e micróbios, que podem nos vencer e certamente sobreviverão a nós. (NUNES, 2007, p. 285).

A animalidade se insurge, assim, contra a violência antropocêntrica. Esse é um dos papéis cumpridos pelo irônico bode de Nuno Ramos, apesar da ambigüidade que sempre envolve a figura do animal em sua literatura e que, neste caso, também se manifesta. Voltando ao escopo da presença do bode nas manifestações religiosas, toda a tradição mistificada em torno da sua figura é evocada já no início da narração de Ramos para recusa dessa visão que pode se tornar “clicherizada”, bem como de qualquer caráter utilitário que se possa atribuir ao animal.

Não é como animal de sacrificio, entregue à lâmina sangrenta em algum filme de má qualidade, nem como objeto para análise antropológica, mas na coloração do pêlo, na estranha posição da barba, por seu mugido em éé, pelas patas tortas que vou elogiar o bode. (RAMOS, 2008, p. 191).

A negação de todo óbvio que se pudesse converter em elogio e, como desdobramento, o enaltecimento de toda estranheza que compõe a natureza do “menos harmônico dos animais, inadaptado ao terreiro onde vive mas despreparado também para a vida selvagem” (RAMOS, 2008, p. 195), entretanto, não demora a deslizar por uma linha de raciocínio que nos leva de volta ao utilitarismo antropocêntrico. O discurso oscila entre a tomada do animal por “matéria prima” para artefatos de uso humano e a descrição em tom de “documentário sobre vida selvagem” de suas singularidades.

Que carrega no corpo alguma coisa que nosso asco represa para amolecer a poltrona e nos deixar descansar. O bode é lã para um casaco áspero e mal cheiroso e sobe a escarpa que mais tememos; traz no bucho um capim venenoso e suas orelhas esquentam enquanto digere a folha ácida. (RAMOS, 2008, p. 191).

Sempre em tom laudatório, também sempre no limiar paradoxal da atribuição de certa “grandeza” antropomórfica à subjetividade animal, o ensaio ficcional recorre ao estilo fabular mais tradicional para atribuir ao bode reiteradamente a coragem – “Um bode não tem medo de nada.” (RAMOS, 2008, p. 192) – e a ironia – “Muito tempo terá passado até que o mundo da ironia e do sarcasmo, espécie de desenvolvimento cultural daquilo que parece inato num bode, tenha se apresentado a nós.” (RAMOS, 2008, p. 195-196). Nesse excerto, inclusive, a voz do ensaísta ficcional procura encontrar na “natureza” do bode uma aptidão superior à humana, culturalmente desenvolvida, para a ironia, como se a própria noção de ironia não fosse algo culturalmente construído. Trata-se, evidentemente, como nas fábulas de Esopo, não de especulação com fundamento na zoologia, mas de processo metafórico para desdobramento de reflexões psicológicas exclusivamente humanas.

Enquanto observa e atribui sentido ao bode, a arte feita pelas mãos e ideias de homens emula ainda o movimento contrário, o olhar distanciado do bode sobre nós, expressando em suas feições os sinais das impressões supostamente tidas pelo animal ao nos avaliar.

[...] parece sempre pronto para comentar com suas feições aquilo que vê, aquilo que se passa em torno dele, e principalmente nosso modo de ser e nossas manias (trata-se, talvez, do único animal que desconfia mais de nós do que desconfiamos dele). Ao contrário de nós, no entanto, não lhe parece necessário comunicar explicitamente suas tiradas aos demais bodes. (RAMOS, 2008, p. 193-194).

Em antecedente criativo de mesma ordem, no célebre *Um boi vê os homens* de *Claro Enigma* (ANDRADE, 2002, p. 282), Carlos Drummond de Andrade, com maior complexidade, emula também uma subjetividade animal que nos avalia. E que, por sua vez, comunica explicitamente “suas tiradas” e ponderações acerca de nossa natureza inquieta, frágil e melancolicamente vã, a despeito de todo emaranhado cultural tecido no intuito de dar razão intrínseca e até sobrenatural à nossa existência. Nas palavras de Maria Esther Maciel, trata-se do “exercício de um pensamento fora de lugar, porque inscrito em uma linguagem que não é necessariamente a do animal” (MACIEL, 2012, *on line*).

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
e correm de um para o outro lado, sempre
esquecidos de alguma coisa. Certamente falta-lhes
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam

nem o canto do ar nem os segredos do feno,
 como também parecem não enxergar o que é visível
 e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes
 e no rasto da tristeza chegam à crueldade.

[...]

Têm, talvez,
 certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
 perdoar a agitação incômoda e o translúcido
 vazio interior que os torna tão pobres e carecidos
 de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme
 (que sabemos nós), sons que se despedaçam
 e tombam no campo (ANDRADE, 2002, p.252)

No poema de Drummond, como no texto de Ramos, tensionam-se princípios do que seria natural ou cultural para criação de um efeito de distanciamento, de uma voz estranhada, capaz de falar de um lugar exterior à cultura, mas paradoxalmente interior a ela, sem compromisso com a defesa de um ideário cultural, mas completamente imbuído desse ideário para concatenar a sua postura crítica. Desse modo, ao fabular uma voz poética que se vale do animal para representar um olhar distanciado sobre a cultura humana, o poeta mineiro

[...] movido por uma percepção que supostamente ultrapassa as divisas da razão legitimada pela sociedade dos homens – não apenas põe em xeque a capacidade destes de entender outros mundos que não o amparado por essa mesma razão, mas também revela uma visão própria das coisas que existem e compõem o que chamamos de vida. (MACIEL, 2012, *on line*).

Voltado, portanto, para o comportamento humano, sempre digno de crítica e algum escárnio, o bode de Nuno Ramos se torna a própria corporificação da ironia. Como estratégia para a construção dessa *persona*, além da reiteração de tal atributo pela voz ensaística que protagoniza o conto, essa mesma voz chega a construir uma espécie de mini fábula: “Onde há um bode uma cobra pica – posso imaginá-lo caído, rindo de seu destino, como um centauro cínico, e a pobre serpente enrodilhada em seu sussurro, assustada com a falta de medo e de resposta.” (RAMOS, 2008, p. 192). Tal ironia destemida talvez se alimente também da tradição de associação do animal com o diabo, permitindo ao bode, na perspectiva do ensaio ficcional, ironizar essa própria associação maligna, a vacuidade de sentido de sua – e, por extensão, de nossa – existência, a expropriação utilitária de sua imagem e de seu corpo pelos homens.

Parece não fazer parte da cadeia da vida, e se come e é comido, bem, ainda assim saberá rir disso. Se tem parte com o demônio, será um demônio cômico, pronto para refugiar-se no mau gosto de uma louça de barraca de

parquinho, de uma tapeçaria em que temos vergonha de pisar. (RAMOS, 2008, p. 192).

Retomando a associação entre a ironia em si, seu caráter ambivalente, e o fazer artístico, é interessante não perder de vista a ideia de que a arte também parece não se adequar aos ciclos úteis do trabalho e da economia humanos, tal como analisado em capítulo anterior. E o bode se, forçadamente, gera representações pretensamente estéticas de “mau gosto” ou que suscitem até mesmo “vergonha”, por outro lado, encarna a própria estética do estranhamento (cf. CHKLOVSKI, 2013) em suas feições e gestos. Para o olhar ensaístico-ficcional do conto analisado, “poucos animais afinal são tão expressivos quanto ele” (RAMOS, 2008, p. 193) e o bode

Parece pronto para dançar (Melhor dançar, já que não **me**¹²⁸ oferecem nada) uma dança estranha, feita de sutileza e simetria, não o frêmito rítmico mas dança sem música, descendo a encosta com um movimento manco, dança que não foi criada para sugerir beleza mas para que pareça estranha. (RAMOS, 2008, p. 194).

O olhar plástico se detém, portanto, sobre o animal e vê nele a própria estética. Evoca-se subliminarmente outra vez Pã em sua dança e coloca-se o fazer artístico como reação ao não enquadramento do animal e da própria arte aos ordenamentos e expectativas comuns. O pronome pessoal em primeira pessoa (grifado) gera uma saborosa ambiguidade de vozes entre o animal e o enunciador do texto. Quem reage, afinal, à não oferta de “nada” por parte da sociedade com uma performance de alheado desdém? Vale lembrar também a associação clássica do bode à tragédia, uma vez que “deu seu nome a uma forma de arte: literalmente, *tragédia* significa *canto do bode*. E, originariamente, era com esse canto que se acompanhavam os ritos do sacrifício de um bode nas festas de Dionísio.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 134). O bode, desse modo, é a própria arte. Do lamento de seu balido agônico, nomeamos um pilar do teatro grego e da arte ocidental. De toda essa bagagem simbólica se vale o enunciador de *Ó* para seu enaltecimento ao bode, se não como animalidade estrita e alteridade radical, como corporificação, materialização do fazer artístico, necessariamente questionador das estruturas humanas – “como se o organismo precisasse duvidar para desenvolver-se” (RAMOS, 2008, p. 196) – e, não raro, melancólico como o “canto” primordial da tragédia: “E se o sol for pálido e pequeno, se o feno for seco, a lâ

¹²⁸ Grifo nosso.

farrapo, a mortalha cobrir os deuses, os deuses de trapo, e se o verbo for zurro e o zurro elegia?” (RAMOS, 2008, p. 196).

Parece-nos, por todo o exposto, que a figuração animal em *Elogio ao bode, ironia*, se, por um lado, resvala no antropocentrismo, não o faz de forma abertamente “valorativa” como em *Galinhas, justiça*, mas, quando tanto, de modo epistemológico, algo, de resto, inevitável por se tratar de linguagem humana. A encenação dessa outridade, capaz, inclusive, de nos avaliar e questionar, se desenha no conto com dois intuitos elementares: a exploração e reverência estética ao estranhamento potencial que lhe é intrínseco; e a busca pelo “encontro” aludido por Maria Esther Maciel com a própria animalidade inerente ao humano. Apenas com a consideração desse “outro absoluto” como sujeito se pode estabelecer uma perspectiva relacional, como a que Derrida propôs ao se ver nu diante de sua gata de estimação, de modo a tornar as reflexões sobre a questão animal e sobre a própria centralidade da subjetividade humana e seus caracteres culturalmente construídos mais complexas intelectualmente para o desenvolvimento de práticas sociais eticamente comprometidas com a diversidade e com a tolerância.

E pois que, já que ele está na minha frente, eis que ele está atrás de mim. Ele está ao redor de mim. E a partir desse estar-aí-diante-de-mim, ele pode se deixar olhar, sem dúvida, mas também, a filosofia talvez o esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me. Ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato. (DERRIDA, 2002, p. 28).

O outro importa, encanta, revela, desafia, questiona, incomoda, inter-fere. Berra o bode de Nuno Ramos sem parecer se importar se o ouvimos ou não. Mas sabendo que sim.

5.2.3 Três outras páginas do bestiário de Nuno Ramos em *Ó*

Antes de encerrar esta discussão sobre a presença do animal em *Ó*, é preciso comentar ainda brevemente outros três contos do livro em que a figuração animal é, de algum modo, evocada: *Tocá-la, engordar, pássaros mortos; Recobrimento, lama-mãe, urgência e repetição, cachorros sonham?*; e *Sinais de um pai sumido, canção*.

No primeiro dos textos citados, o terceiro do livro, tem-se uma especulação sobre a ideia de alteridade, de constituição subjetiva pelo reconhecimento e até mesmo confrontação com o estranho que chamamos de “outro” – e, conseqüentemente, também o inverso – a partir

de critérios físicos, corpóreos mais especificamente. A descrição minimalista e, no entanto, lacunar da ação de tocar outra pessoa, de tateá-la como uma forma de reconhecimento, de conseguir por meio de uma “exploração topológica” (RAMOS, 2008, p. 49) uma comunicação que supera a linguagem verbal e que, talvez por isso, promove um entendimento muito mais íntimo do outro, é o que dá o mote inicial para o conto. Dessa reflexão passa-se a outra, sobre a satisfação do narrador por ter engordado, o que, na perspectiva da narrativa, teria aumentado a sua “superfície de contato com o mundo” (RAMOS, 2008, p. 51), expandindo, assim, a possibilidade de toque para o seu corpo e de notoriedade ante os demais sujeitos e a sociedade por seu maior porte. Chega-se, então, a uma espécie de símbolo máximo para a constituição subjetiva na visão do narrador, o “boneco de piche”, em quem “tudo gruda”, “como se aceitasse o corpo alheio no seu, integrando-o a si, sem receio.” (RAMOS, 2008, p. 52). Trata-se, novamente, do olhar plástico do autor, propondo uma forma de linguagem tátil, inscrita no corpo, e representada metonimicamente numa obra de arte plástica. Na figura do boneco de piche, que, em seguida, é extrapolada e reproduzida pelo narrador em seu próprio corpo pela vontade de fazer-se “incrustações” (RAMOS, 2008, p. 53) com objetos do mundo próximo em sua pele – costurar o anel de casamento no dedo; cerzir uma cadeira às nádegas (cf. RAMOS, 2008, p. 53) – temos uma perspectiva que ultrapassa e, de certo modo, suplementa a ideia mais abrangente de constituir-se como sujeito *pelo* outro. A linguagem artística alegoriza de modo mais literal a constituição do sujeito *pelo* outro, não mais apenas a partir de discursos de alteridade com os quais a interação poderia influir na subjetivação, mas pela incorporação mesmo *do* outro, de partes do outro, agregando-se um pouco *o* outro ao tornar-se outro. Os objetos incrustados, no exemplo, representam essas alteridades, pois, ainda que não sejam propriamente sujeitos, trazem na sua concepção, fabricação e uso o peso da cultura humana que os produz. Além disso, o uso de objetos para tal processo alegórico vem ao encontro do olhar plástico que o autor constrói na costura de suas narrativas ensaísticas.

Essa proposta de subjetivação por meio de uma integração tão radical, evidentemente, não nos iguala a todos, mas nos comunica mais visceralmente em nossas particularidades que, ao serem incorporadas – seguindo a perspectiva corpórea de Ramos –, são apropriadas para conformar esse “eu” que se faz do “outro”, mas também da linha que permanece instituindo a diferença entre “eu” e “outro”. Esta é, sem dúvidas, uma contribuição interessante para pensar a noção relacional da existência, um dos temas mais caros à filosofia nos mais diferentes tempos, como, por exemplo, nos estudos de Giorgio Agamben (2009, p. 89) sobre as ideias de *com-sentir* e de *com-dividir*, desenvolvidas a partir do pensamento

sobre a amizade desde a tradição clássica aristotélica e com outras repercussões contemporâneas, como na obra de Jacques Derrida (2003b).¹²⁹

Tal exercício aglutinador, no entanto, não permite ao narrador abranger a alteridade radical da animalidade: “há algumas coisas que minha ânsia tátil definitivamente não abarca [...], em especial, a penugem dos pássaros” (RAMOS, 2008, p. 53-54). Ao marcar essa impossibilidade e justificar que, para ele, “alguma coisa ali não funciona ao toque, como se fossem feitos para a vista e pressupusessem uma distância” (RAMOS, 2008, p. 54) – em mais uma expressão de seu olhar plástico, análogo ao do autor e extensivo a ele –, a voz ensaística aponta para o limite que mantém “eu” e “outro” como diferentes, ainda que elevada ao extremo corpóreo a apropriação da alteridade na constituição do sujeito. Há, portanto, uma capacidade subjetivamente delimitada, distinta entre diferentes sujeitos, para a absorção de caracteres alheios. Assim, manifesta-se a “alteridade imanente na ‘mesmidade’” (AGAMBEN, 2009, p. 90) da qual nos fala Giorgio Agamben, o que nos leva à última parte do conto – introduzida em meio ao único parágrafo da página 54, sem qualquer marcação gráfica –, na qual a menção às penas de pássaros é o link para uma guinada discursiva do tom especulativo predominante na primeira metade do texto para a narrativa em terceira pessoa. Nessa narrativa, que teria sido lida em um jornal, a prefeitura de uma cidade do interior de São Paulo, atendendo a forte apelo popular, manda cercar uma praça inteira na qual diversos pássaros se abrigavam, transformando-a numa espécie de gaiola gigantesca. Na contramão da admiração geral da população pelo cantar dos pássaros aprisionados, promessa de campanha cumprida pelo prefeito municipal, um “hóspede antigo” de uma cidade vizinha, que vivia num “asilo, como um hotel fazenda, para drogados, suicidas e desequilibrados em geral” (RAMOS, 2008, p. 54), resolve traçar um plano que o coloca, com mais cinco internos do “asilo”, dentro da gaiola-praça, ao raiar de certa manhã, todos armados de bодоques a oferecer à população um espetáculo rudimentar de massacre das aves ali aprisionadas. Curiosamente, eles são interrompidos por moradores locais que os caçam a pedradas, também com estilingues e bодоques. Em seguida a essa pequena narrativa, a voz especulativa volta à cena com uma interessante reflexão:

Há, nestes gestos cruéis, uma espécie de impulso asséptico, como alguém que se livra da craca acumulada de sua própria, e falsa, bondade – aprisionar os pássaros, depois matá-los (ainda que a comunidade só fosse autora da primeira parte), provavelmente respondeu, como uma compensação

¹²⁹ Para maiores informações sobre o pensamento acerca da *amizade* na tradição filosófica, ver ORTEGA, 2002.

simétrica, ao entulho de tantos discursos, promessas, palavras ditas ao ouvido, gestos de carinho na hora de dormir. (RAMOS, 2008, p. 36).

O trecho, de modo enviesado ou até mesmo por meio do paradoxo, nos permite uma leitura da forma como o narrador-ensaísta associa o exemplo a toda a discussão que lhe antecede no texto. A anterior compulsão acumulativa do personagem, como mecanismo essencial para sua compleição subjetiva, é agora passível de saturação, de um ponto a partir do qual tudo aquilo que é entendido como próprio, pessoal, intrínseco ao “eu”, exige uma espécie de expurgo do que considera alheio, um extravasamento *re*-afirmativo do “eu” como estranho a todo “outro”. Assim, a despeito do adendo entre parêntesis no trecho, o movimento de engaiolar os pássaros e caçá-los indefesos com estilingues – sublinhe-se o uso de dois objetos “tradicionais” de diferentes culturas humanas para historicamente infligir maus tratos aos pássaros: a gaiola e os bодоques ou estilingues – configura um ciclo de afirmação da subjetividade humana, incapaz de “abarcar” e abraçar a animalidade – a sua própria, inclusive –, suas “penas” sobre a pele e sua existência completamente estranha a tudo o que construímos em torno de uma linguagem antropocêntrica. Trata-se da premência de autoafirmação impulsionada por toda uma tradição binária de estruturação do pensamento, em que toda crueldade própria do que é humano é colocada em face à alteridade animal. Nesse sentido, considerando que Nuno Ramos não é propriamente um militante da causa animal, o animal, aqui, poderia ser substituído por qualquer outra forma de alteridade. No movimento cumulativo de constituir-se como sujeito a partir do contato com outros sujeitos – o que, de modo análogo, também os constitui – há sempre um ponto de cisão, de imperiosa e não raro violenta afirmação do ego. O “outro”, por mais próximo, será sempre “um outro si, um *heteros autos*” (AGAMBEN, 2009, p. 89).

Mas por que, então, a escolha do animal e não de qualquer outro exemplo para a guinada final do texto que, conforme nossa leitura, trata do caráter relacional e também excludente da constituição subjetiva? Possivelmente, em primeiro lugar, pelo grau de radicalidade com que a animalidade se instaura enquanto alteridade frente à humanidade, algo que atrai e aguça o olhar de Nuno Ramos com grande constância em diferentes modos de seu fazer artístico. Em segundo, pelo fato de o olhar plástico com que o artista escreve tornar o exemplo do massacre dos pássaros duplamente cruel. A chacina dos pássaros aprisionados é cruel pelo fato de as aves serem indefesas ante a engenhosidade belicosa dos seres humanos, mas, especialmente, pelo fato de serem visual e sonoramente plásticas em suas cores e cantos, seres de expressão estética. O fato de o narrador-ensaísta considerar a “penugem das aves”

como algo “feito para a vista” (cf. RAMOS, 2008, p. 54) e de mencionar o fato de os pássaros trinarem “ainda mais alto em seu desespero” (RAMOS, 2008, p. 54) depois de aprisionados na praça cercada, já demonstram a importância estética atribuída pelo personagem e pelos humanos de um modo geral na submissão desses animais ao cativeiro. Além disso, é importante marcar que, como o cão, os pássaros são também animais de reiterado “uso” por parte de Nuno Ramos em suas obras – vide a já comentada instalação *Bandeira branca* –, notadamente pássaros mortos, que angariam em sua imagem todo o dilema agônico de um animal tipicamente domesticado, expropriado de sua animalidade selvagem e de seu próprio cadáver para a fruição estética, tal como já discutido quanto ao exemplo dos cachorros. Além disso, a imagem de uma grande quantidade de pássaros mortos proporciona um espetáculo de mórbido ou revoltado interesse por parte de seus personagens e leitores. Além do conto aqui analisado, apenas a título de exemplificação, temos no livro *O mau vidraceiro*, cuja capa estampa um pássaro morto sob uma camada aparentemente de cimento¹³⁰, o conto *Fazendeiro do ar*, que, com um toque de humor negro, se apropria do título de célebre obra de Drummond (cf. ANDRADE, 2012) para contar a história de um fazendeiro entediado que resolve erguer enormes paredes de vidro para que legiões de pássaros, não as vendo em pleno voo, choquem-se e caiam abatidos para espanto, admiração e todo tipo de reação das demais pessoas.

Os resultados não deixam de me surpreender. Todos os finais de tarde a minha equipe recolhe um número inacreditável de pássaros mortos aos pés destas paredes. São dezenas de andorinhas, dezenas de pardais e quero-queros, todos, todos os dias. Mas há falcões também, e corujas, gaviotas e ainda um pequeno gavião. [...]

Ultimamente, temos aberto o local para visitas. Há quem acampe, sem nossa autorização, perto das imensas paredes de vidro, para ver os pássaros tombar. Há quem proteste, e sobrevivemos até mesmo a um atentado – um fazendeiro maluco que entrou em minha propriedade com seu trator, tentando derrubar um dos muros. Há quem faça apostas, na cidade ao lado, sobre o número de pássaros mortos a cada dia, como uma estranha

¹³⁰ RAMOS, 2010:



loteria municipal – por causa disso, hoje já não posso divulgar a minha contabilidade. Há quem ache bonito. Há quem ache um crime. Eu trabalho intensamente e nunca penso nisso. (RAMOS, 2010, p. 41-42).

Diferentemente do protagonista de *Fazendeiro do ar*, porém, o homem que escapara do asilo para caçar a bodoque os pássaros no terceiro conto de *Ó* parece se deixar tocar e constituir por essa alteridade com a qual se relaciona violentamente. Ao final do conto, depois de recebida a alta definitiva de sua internação, ele se muda para a cidade em que estivera antes clandestinamente e,

Todos os dias, logo ao nascer do sol (na mesma hora da chacina), para espanto e horror da população, sentava-se num banco (a praça ainda estava vazia àquela hora) e imitava pacientemente, com grande destreza, o pio dos pássaros mais variados. (RAMOS, 2008, p. 57).

O excerto final do conto pode ser uma tentativa de criar um final redentor para o personagem, extensível à própria humanidade, apontando para a intrínseca capacidade de compaixão da qual são dotados os seres humanos. Todos os atos do personagem se voltam, por fim, muito mais contra os habitantes da cidade do que propriamente contra os pássaros. Como se matá-los não fosse consequência maior do que aprisioná-los e este ato extremo apenas evidenciasse a crueldade recalcada de toda uma população em seu gozo pelo confinamento de dezenas de espécimes. A imitação dos variados cantos ao final é também provocadora e irônica, ao mesmo tempo um convite a ser caçado novamente – por se colocar voluntariamente como um substituto para os pássaros ao cantar ou por ter matado os pássaros originais? – e uma homenagem à memória de todos que ali perderam as suas vidas – primeiro parcialmente, pela restrição de sua liberdade, depois definitivamente. De todo modo, não parece haver dúvidas de que o homem tenha sido tocado – recuperando, aqui, o mote inicial do conto – pela alteridade radical *com* a qual se viu em atrito.

Já no segundo dos três textos mencionados, o décimo segundo do livro, desenvolve-se uma narrativa, em vários trechos, digna de ficção científica, que parte de um mote diametralmente oposto ao que inicia o texto 3: a necessidade geral de proteção contra a hostilidade pressuposta de tudo o que é externo, em vez da busca pelo toque e absorção da alteridade. Começando por uma divagação em torno do quão comum é notarmos a presença de “recobrimentos”, tanto nas culturas humanas quanto na natureza – “Há poucas coisas nuas, desprovidas de casacos e recobrimentos” (RAMOS, 2008, p. 139) –, sugere-se a necessidade de proteção contra uma hostilidade sempre latente e altamente abrangente, manifestada, por

exemplo, na agressividade do meio ambiente, da luz solar, de bactérias e parasitas que infectam os corpos – “Tudo parece se proteger do que vem de fora” (RAMOS, 2008, p. 139). Passando por uma breve associação entre a exterioridade protetiva dos recobrimentos e a camuflagem, ou os jogos de aparência e simulação, o texto chega à descrição de um complexo, gigantesco e insólito organismo mineral e orgânico – *lama-mãe* – como uma espécie de materialização sólida de instâncias discursivas e ciclos naturais que nos recobriria a todos, interligando e açambarcando toda forma de existência. Tal organismo, no entanto, materializaria também o intuito de ordenar hierarquias e instâncias de poder, revelando, sob o discurso de proteção e comunidade, a intenção de controle e submissão, numa espécie de corporificação da *microfísica do poder* foucaultiana (cf. FOUCAULT, 2007), ou do que Agamben chama, mais contemporaneamente, de “dispositivos” (cf. AGAMBEN, 2009, p. 25), em diálogo com todo o arcabouço teórico de Michel Foucault sobre a estruturação invisível e praticamente onipresente das estruturas de poder que vão muito além das instituições e discursos oficiais.

Apenas na parte final do texto, novamente, surge a figuração animal. Após digressões sobre a rebeldia dos seres, especialmente em razão dos impulsos sexuais, e de ciclos intermináveis, seriados e repetitivos, surge a cena que serve de link para a narração final: um cão girando “interminavelmente” em torno de um poste sem nunca se decidir quando parar para urinar (cf. RAMOS, 2008, p. 147). Inicia-se, então, em parágrafo da página 148, uma narrativa aparentemente autônoma com relação a todo o texto anterior. Do aparente caos essencial sob a *lama-mãe*, agora surge a ideia de “cidades” destinadas exclusivamente a algumas espécies (ratos, ácaros, pulgas e pardais), dentre as quais, a dos cães seria a mais parecida com a dos humanos (sf. RAMOS, 2008, p. 148-149), uma organização social que espelharia a dos homens, existindo sub-repticiamente e em paralelo a nossas cidades. Trata-se de mais um capítulo da série obsessiva de observações do olhar plástico de Nuno Ramos sobre cachorros, em que o animal é tomado como exemplar metafórico antropomorfizado de características e valores humanos.

Uma independência de princípio, filosófica, um arrastar pelas ruas a interrogação de suas narinas, a alegria de sua cauda, a emissão solitária, mas em bando, dos uivos e latidos acaba por transformá-los em signo nosso, e mesmo num além de nós, em algo melhor que nós. (RAMOS, 2008, p. 149).

Nessa perspectiva, a voz ensaística ficcional vê especialmente nos vira-latas uma espécie de representação prototípica para a urbanidade contemporânea, por sua constituição

mestiça, seus hábitos públicos para as necessidades mais elementares que os humanos escondem sob a ideia de privacidade e até mesmo por seus cadáveres se integrarem com o concreto urbano após a morte violenta que os humanos lhes imputam – “como restos desavergonhados no enorme azulejo urbano que os calcina e higieniza” (RAMOS, 2008, p. 151). Há na identificação entre humanos e cães proposta aqui por Nuno Ramos uma espécie de idealização, que toma o clichê da fidelidade canina incondicional para atribuir ao cão um caráter superior, mas tão somente por ele se submeter a toda e qualquer ação humana com docilidade. É visto como positivo que os cães não “nos avaliem, pachorrentos, como os animais bovinos” (RAMOS, 2008, p. 150) – em nova referência indireta ao poema de Drummond já aqui comentado – e que sempre nos ofereçam afeto, independentemente de nosso temperamento agressivo – “Até nossas palmadas despertam o inabalável bem-querer que sentem por nós.” (RAMOS, 2008, p. 150). Essa visão idealizada acaba por intensificar a agonia despertada pela figura do cachorro atropelado, novamente aqui descrita, e trazida de tantas outras formas por toda a obra do escritor e artista plástico.

Considerando a leitura do conto como um todo para recuperar o fio de sentidos que se entrelaçam nos resíduos das narrativas e/ou teses principais, o que é sempre um importante desafio colocado aos leitores de *Ó*, podemos propor que todo o texto especula em torno da tensão entre dois polos opostos: a vontade de ordem que os discursos das culturas – poderíamos até dizer os discursos cultos – propalam; e a propensão para o caótico impulso dos desejos que a animalidade representa. Ao fim do conto, o idealizado “sonho comum” que talvez todos os cachorros tenham (cf. RAMOS, 2008, p. 153), conclui a metáfora animal em tom fabular com a exteriorização de uma utopia humana, da concordância e da comunidade que aquietasse todos os conflitos e pusesse um fim apaziguador ao permanente e atemporal embate entre ordem e caos que nos consome.

O último dos textos de *Ó* no qual se faz presente o animal, o décimo sexto do livro, inicia-se por uma reflexão em torno da hereditariedade manifesta nos mais diversos sinais, físicos ou comportamentais, ainda que ausente a figura paterna ou ancestral. Em franco diálogo com as postulações freudianas de *Totem e tabu* (cf. FREUD, 1969), a tomada da figura paterna como arquétipo de referência tutelar e, simultaneamente, controladora e opressiva, gera um tom ambíguo e, por vezes, irônico, para a expressão dos sentimentos de admiração e revolta que conduzem a uma reprodução cíclica e automatizada de valores e comportamentos familiares que constituem nossa cultura.

Retomando a metáfora psicanalítica da necessidade de matar-se o pai para a constituição de uma nova ordem, que, por sua vez, estabelece-se ainda sob a forte influência

da figura do pai primevo, mitificado e idealizado em razão de sua ausência física – “o pai morto tornou-se mais forte do que o fora vivo” (FREUD, 1969, p. 146) – o ensaio ficcional de Ramos reitera o mote “um morto nos educa” (RAMOS, 2008, p. 181) para expressar que a passagem geracional das formas de conduta permanece sólida, mesmo no mundo contemporâneo, no qual a presença paterna e a constituição dos núcleos familiares tradicionais se reduzem drasticamente.

Na esteira da discussão de paradigmas por meio da análise de mitos e tempos imemoriais, tal como empreendido pelo clássico freudiano, a parte final do conto apresenta uma relação do homem com os animais que retoma a hierarquia de superioridade humana definida no livro do Gênesis – “E será o vosso temor e o vosso pavor sobre todo animal da terra, e sobre toda ave dos céus; tudo o que se move sobre a terra, e todos os peixes do mar, na vossa mão são entregues.” (BÍBLIA, Gênesis: 9-2) – para emular a dicção fabular mais tradicional, tecendo uma narrativa na qual esses ciclos culturais humanos seriam repassados também aos animais. Depois de caracterizar cada fragmento de cada ciclo cultural humano como uma nota de um canto (cf. RAMOS, 2008, p. 185), privilegiando o valor estético no estabelecimento das relações sociais, a narrativa final do capítulo trata de uma espécie de “menino” arquetípico, órfão, sozinho, e, ainda assim – ou, talvez, por isso mesmo –, portador de toda a essência cultural humana, que acorda certa manhã, cercado por animais desejosos de aprender uma canção que o menino havia ocasionalmente cantado no dia anterior. O menino, então, depois de certa reticência, canta seu canto, “um canto do que deve ser, de como se deve agir, do que é preciso fazer, do que ainda há de acontecer. Um hino.” (RAMOS, 2008, p. 188), um canto evidentemente pedagógico e, de certo modo, colonizador por ser instaurador da cultura. Depois de cantar até à exaustão, aconselhado pelos animais, antropomorfizados e capazes de se comunicarem em linguagem humana, o menino lhes conta que o canto teria sido uma habilidade primitiva dos homens, anterior à fala, em razão da qual os animais se submetiam voluntariamente a eles, trabalhando para que os homens pudessem apenas cantar. Após uma trama de traições entre quadrúpedes, especialmente jumentos, e felinos, que são usados discursivamente, todos, com valor evidentemente metafórico para determinados estereótipos comportamentais humanos, o menino conta a história do fim dessa habilidade extraordinária que teriam os primeiros homens para o canto, perdendo também o seu valor e a capacidade de dominação sobre os animais.

Essa espécie de “comunhão” pela linguagem humana, que remonta e parodia o Jardim do Éden (cf. BÍBLIA, Gênesis: 1), e até a consideração de certa equivalência entre as vidas humana e animal, como apregoado pelo pregador do *Eclesiastes* para defesa da

pequenez das vaidades e anseios humanos (cf. BÍBLIA, Eclesiastes: 3), acabam por reforçar a ideia de “espécie eleita” para dominação e direção das prioridades de toda a natureza sobre o planeta. A perspectiva da estória de Ramos, entretanto, de que isso seja feito não pela violência, pela política ou pela filosofia, tanto menos por ação mágica ou intervenção divina, mas por meio da arte, atribui à arte uma espécie de poder transcendental que mitifica o próprio fazer artístico. Desse modo, se algum tipo de superioridade queira-se reivindicar para a espécie humana sobre as demais espécies animais, a razão de tal reivindicação não residiria na nossa capacidade discursiva, na destreza proporcionada pela compleição física bípede e com polegar opositor, ou nem mesmo pela alta capacidade de processamento do córtex cerebral, mas na capacidade de criar efeito estético, de induzir sensibilidade, de fazer arte. O encantamento com a capacidade humana de fazer arte para Nuno Ramos, aliás, é o ponto decisivo para entendermos o antropocentrismo em sua dicção ao trazer a animalidade para suas obras. Existe em seu discurso, de forma subjacente ou explícita, a convicção de que o fazer artístico é fator enobecedor para os homens, que os coloca, indubitavelmente, na perspectiva de suas obras, sobrevalorizado com relação a qualquer outra espécie.

No que concerne ao pensamento sobre a animalidade estritamente, é interessante pensar num contraponto, que não desqualifica a generosa visão de Ramos quanto à importância da arte para a humanidade, inclusive como portadora suficiente de todo nosso legado histórico e cultural – tal como representado na canção do menino –, mas que destaca a arte como algo verdadeiramente especial de que dispõem os homens não para se distinguirem dos animais, mas para se aproximarem dessa alteridade tão distinta. A arte pode, portanto, ser o espaço em que a subjetividade humana se mova na direção desse outro radical, como já exposto aqui, e como o próprio Ramos procura, a seu modo, realizar. Por meio da arte, podemos abrir interlocução e emular essa “alteridade portadora de sentido” (LESTEL, 2011, p. 41) que é a subjetividade animal, como propõe também Jacques Derrida, ao converter, de certo modo, a própria poesia na figura de um ouriço, demonstrando o estranhamento inerente a qualquer analogia e o caráter aporético e até mesmo utópico de qualquer tentativa nesse sentido, mas que, por ser necessária, só se faz realizável por meio da poesia, ou, de modo mais abrangente, da arte (cf. DERRIDA, 1992). Se há uma voz essencial que extrapole a comunicação lógica e abrace a troca sensível entre alteridades tão díspares como a humana e a animal, devemos fazer coro com Ramos para dizer que essa voz é o canto, a poesia, a arte.

5.3 Considerações finais: Antropocentrismo e agonia no olhar de Nuno Ramos sobre o animal

Antes de qualquer especulação conclusiva, é preciso deixar – se ainda não está – claro que o valor das obras literárias aqui em análise não pode ser medido pelo grau de antropocentrismo ao qual recorrem. Por entrar em área do conhecimento nova, específica e com forte apelo para a militância social, é normal e esperado que a análise da presença animal em *Ó*, apoiada em conceitos formulados nesse contexto, se deixe permear pela escala valorativa com que se avalia o tratamento dado por humanos às demais espécies animais nos mais diversificados campos, da indústria à cultura. Isso, entretanto, não pode ser transferido diretamente para análise de aspectos estritamente literários. É perceptível, entre as análises deste capítulo, a referência a elementos propriamente estéticos de notório mérito do autor, especialmente pelo que temos chamado de seu “olhar plástico”, que carrega a escrita de visualidade, materialidade, corporeidade, o que acrescenta um foco estranhado e até mesmo inovador ao objeto sobre o qual se volta. Não parece interessante julgar esse olhar exclusivamente pelo seu compromisso ou não apriorístico com alguma questão exterior à tessitura da própria linguagem e, por outro lado, é uma necessidade inequívoca referendar sua contribuição estilística e potência literária. Certo distanciamento e hierarquização com relação ao objeto sobre o qual se volta, privilegiando acima de tudo a função estética da linguagem, é aspecto comum e indistinto na escrita de Nuno Ramos. É assim com os animais, com os homens e seus sentimentos, com o chumbo e a lama.

Sendo assim, abraçando a aporia incontornável da presença, em algum grau, do antropocentrismo na abordagem da questão animal feita em linguagem humana, Nuno Ramos se insere de forma significativa, pelas numerosas ocorrências e pela peculiaridade de sua linguagem, numa tradição literária e filosófica – considerando também o fato de seus textos apresentarem, especialmente em *Ó*, um tom ensaístico – de busca do pensamento humano por uma aproximação com a alteridade animal. Alguns dos nomes mais importantes dessa tradição já foram neste trabalho mencionados, desde as fábulas de La Fontaine (2005) e os ensaios de Michel de Montaigne (2000), passando pelo emblemático *A vida dos animais* de Coetzee (2002), e também pelo cânone brasileiro representado, por exemplo, pela poética de Carlos Drummond de Andrade, além de outros nomes aqui citados.

Apenas para enfatizar a importância dessa tradição na literatura brasileira, vale levantar ainda alguns exemplos, como todo um “Bestiário” de Clarice Lispector – tal como abordado por Silviano Santiago (2004) em artigo homônimo –, que passa pela barata

confrontada por G. H. (cf. LISPECTOR, 2009a), pelo basset de *Tentação* (cf. LISPECTOR, 1998) e pelo búfalo enjaulado num dos contos de *Laços de família* (LISPECTOR, 2009b, p. 126). São personagens bastante diversas entre si, mas todas portadoras de enorme força subjetiva, característica fundamental na visão clariceana sobre a animalidade, que a permite empreender forte tensão com as subjetividades humanas centrais de suas narrativas e a ajuda a constituir tais personagens nesse exercício de alteridade e autorreflexão. Tal movimento é levado ao ponto de a voz narrativa principal de *Água viva* dizer que: “Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando quieta. É o chamado.” (LISPECTOR, 1973, p. 62).

Guimarães Rosa, em seu universo ficcional sertanejo, também narrou uma vasta gama de “animais literários” já amplamente abordados pela crítica, como o arquétipo da resistência sertaneja presente no Burrinho pedrês (cf. ROSA, 1971) ou a “animalização” ou, mais especificamente, “oncificação” do protagonista de *Meu tio o Iauaretê* (ROSA, 2001). Temos, nesse último, um ótimo exemplo da potencialidade da literatura como espaço de deslocamento de perspectivas em direção à animalidade, a criação de uma subjetividade híbrida, entre o humano e o felino, tal como só a arte pode abarcar. Machado de Assis também, mesmo sendo um escritor eminentemente urbano, ofereceu importantes colaborações ao bestiário da literatura brasileira, sobretudo ao propor uma perspectiva estranhada na voz de animais capazes de se comunicarem com humanos, em geral com o intuito de criar um distanciamento para a reflexão acerca de questões morais ou éticas, como no conto *Idéias do canário* (ASSIS, 1996) ou na crônica *Um caso de burro* (ASSIS, 2008), procedimento diverso, mas com finalidade análoga à de Nuno Ramos em seus ensaios ficcionais.

Não seria interessante alongarmos em demasia a lista de exemplos, mas cabe marcar que ela é extensa. Nos três autores comentados, temos em comum, além do interesse pela animalidade, pontos de ascendência estética sobre a escrita de Nuno Ramos, especialmente o requinte com que misturam reflexão filosófica com narrativa, tal como radicalmente elaborado em *Ó*. Apenas não nos esqueçamos, antes de findar o elenco de exemplos, da cachorra Baleia (cf. RAMOS, 1969), que é um marco da emulação de uma subjetividade animal na literatura brasileira, assumindo o primeiro plano da narração na estilística de Graciliano Ramos; e de que a busca por deslocamento na direção de uma subjetividade animal vem sendo cada vez mais explorada, especialmente na literatura contemporânea, num mundo em que as discussões em torno da ética animal já ganharam uma amplitude pública significativa e em que os paradigmas estéticos literários procuram ser tensionados e não meramente reproduzidos. Nessa esteira, podemos encerrar nossa lista

mencionando alguns da poesia e prosa contemporâneas, como Eucanaã Ferraz, que traz a crueza insensível e industrial dos matadouros no poema *Fado do boi* (FERRAZ, 2008, p. 117), entre outros, e Astrid Cabral, que se banha nos signos da animalidade para tratar de sentimentos primordiais e visões de mundo contemporâneas na coletânea de poemas *Jaula* (CABRAL, 2006). Na prosa mais experimental produzida nas últimas décadas, temos, por exemplo, *Acenos e afagos* (NOLL, 2008) de João Gilberto Noll, em que a exploração dos limites do corpo, em especial de sua pulsão erótica, leva à própria metamorfose corporal, entre gêneros distintos e entre humano e animal; e *Ribamar* (CASTELLO, 2010) de José Castello, que remonta à tradição de associação metafórica da animalidade em diálogo com a obra de Franz Kafka; além de uma prosa mais diretamente comprometida com a militância em torno das questões sobre ética animal, como *Humana festa* (RHEDA, 2008) de Regina Rheda, considerado o primeiro “romance vegano” brasileiro.

Toda essa tradição à qual Nuno Ramos se filia também se constrói ora com maior ora com menor sensibilidade para questões caras aos estudos animais e à ética animal, tal como ocorre com o escritor e artista plástico paulista. Historicamente, em toda a tradição literária predomina uma abordagem apenas metafórica, uma tomada do animal como pretexto para a reflexão em torno de questões especificamente humanas, tal como também ocorre por vezes no desenvolvimento dos fios narrativo-especulativos de *Ó*. Trata-se, portanto, de movimento aquém do conclamado por Jacques Derrida ao colocar-se em confronto com a alteridade animal.

Não, e não, meu gato, o gato que me olha no quarto ou no banheiro, esse gato que não é talvez “meu gato”, nem “minha gata”, ele não vem aqui representar, como embaixador, a imensa responsabilidade simbólica de que nossa cultura desde sempre encarregou a raça felina, de La Fontaine a Tieck (o autor de *O gato de botas*), de Baudelaire a Rilke, Buber e a tantos outros. (DERRIDA, 2002, p. 26).

Por outro lado, a visão ainda que antropocêntrica do animal em Nuno Ramos não é acrítica ou arbitraria, mas, antes, agônica e questionadora. Se nos textos de *Ó* temos uma prevalência da tradição metafórica das fábulas clássicas e em *Bandeira branca* chega-se ao questionamento de maus-tratos a animais vivos, não podemos perder de vista a existência de outras obras em que o autor manifesta grande sensibilidade e simpatia para com algum animal – como já comentado acerca dos cachorros mortos, em especial no conto *Eu cuido deles* – e outros em que procura de maneira mais contundente a construção poética de uma subjetividade animal, tal como ocorre no poema a seguir, do livro *Junco*:

19.

O chão é a grande pergunta
 haver chão
 se tudo voa e quer cantar.

Haver morte e poeira
 cobrindo os lábios carnudos
 e gozo
 nos fios dos cabelos mortos.

Voltar quando partir
 parece o impulso da bússola
 parece o recado da ave
 parece a cartilha do sopro.

(RAMOS, 2011, p. 53)

A postura inquiridora do sujeito lírico, seu questionamento quanto à natureza do chão e a busca por uma resposta, um sentido para a própria essência das coisas e do mundo que as encerra, encontra a saída no voo e no canto da ave. Esboçando uma espécie de “devir animal” (cf. DELEUZE & GUATTARI, 1997), Ramos coloca em confronto e, simultaneamente, em contato humanidade e animalidade, estabelecendo como via lógica a adesão à animalidade da ave para superação da absurda ordem dos estatutos terrestres. É perceptível, portanto, que não há uma visão eminentemente antropocêntrica no poema, especialmente não do tipo valorativo, tendo em vista que o polo de valor é o do animal. O homem não está no centro, mas à margem na relação com a animalidade e vê nessa alteridade algum tipo de via para constituir-se como sujeito. Ainda assim, é interessante notar também a evocação de signos da precariedade na “solução” ou “saída” encontrada no voo, que se evidenciam no último verso do poema. O “sopro”, impalpável entidade que dita a “cartilha” que direciona a ave em seu voar e vibra propagando as ondas sonoras de seu canto, contém em si tanto a materialidade física do vento que alça os objetos quanto a invisibilidade que permeia de incerteza a sua presença. Diante disso, a ave evocada no poema alcança, em uma das formas mais bem realizadas na obra do autor, a manifestação de uma subjetividade animal, mas ainda conserva algum grau de função metafórica ou alegórica para remeter a percepções e sentimentos propriamente humanos: evasão; angústia; etc.

Poderíamos propor, então, de forma resumida, que ao se debruçar sobre a animalidade para composição de suas obras, o olhar estético de Nuno Ramos dialoga com uma longa tradição anterior a ele e chega a rasurar, propositalmente em grande medida, certos

paradigmas até mesmo de cunho ético, tomando partido em favor da arte e à despeito de qualquer outro elemento apriorístico. Para o autor, é uma perspectiva que assinala para a inevitabilidade do antropocentrismo na criação artística, ação sempre de-para-sobre homens, mas que não é completamente alheia à controversa instância discursivo-ideológica na qual ele se insere ao “colocar em cena” o animal em sua obra. Essa perspectiva está bem expressa no trecho final de seu *Fazendeiro do ar*, em que o personagem tenta não se questionar sobre todas as aves que mata e apenas “trabalha intensamente”. De forma menos cruel e irônica que na crônica já aqui analisada, e mais lírica também, no poema de número 43 do livro *Junco* – o mais extenso da obra com 157 versos – pode-se destacar um trecho que nos oferece uma melhor representação sobre como o próprio autor se coloca diante desta aporia: trazer o animal para a arte é, ao menos epistemologicamente, inerentemente antropocêntrico, mas não necessariamente repreensível, sobretudo quando não valorativo; e, ainda que repreensível e antiético em certos casos, a escolha entre fazê-lo ou não colocaria em uma balança o papel da arte – sempre prevalente para o autor – em oposição a algum tipo de responsabilidade ética.

(...)

A chuva amortalhava o céu

num chumbo azul, fosforescente
caindo explícita em meus olhos
lábios, unhas, dentes

e uma água espessa, só, salgada, quase
sêmen, há muito represada
à comporta das minhas pálpebras

bateu e transbordou, meio quente.
Era uma lágrima
minha lágrima, meu único veio

veraz, descendo inevitável
pela cara, minha cara
escorpião amável

onde os olhos dos lagartos
cachorros e siris
que em sonho e com palavras

apascentara longamente
solitários, agora congelados
aprisionados qual bonecos

de piche, ranho ou lava
oferecidos como réplicas
pálidas

à criança cruel da minha arte
sim, em minha lágrima
refletiam todos
(...)

(RAMOS, 2011, p.113-114)

Todo o trecho é marcado por lágrimas e outros signos da agonia, do lamento, da angústia. Os animais, apresentados como “bonecos de piche, ranho ou lava”, remetendo diretamente aos materiais utilizados por Ramos em seu ateliê, dão o tom dessa agonia. São animalidades contidas numa espécie de empalhamento, reconfiguradas em “réplicas pálidas”, atravessadas pelo antropocentrismo dos materiais que as destituem de sua subjetividade animal. Tal agonia, no entanto, não impede o gesto do artista de oferecê-las em tom sacrificial “à criança cruel da minha arte”, numa reafirmação da importância de insistir na busca por aproximação com essa alteridade, ainda que num gesto inescapavelmente arbitrário, antropocêntrico, até cruel. Sob a perspectiva hierarquicamente antropocêntrica da relação sujeitoXobjeto entre o artista e sua “matéria” – no caso, o animal –, Nuno Ramos vislumbra o quão contraditório é seu gesto de inserir a animalidade em sua arte, inclusive a literária. Sua percepção crítica, mesmo agônica, desse gesto, no entanto, não resulta na recusa do tema. Buscando afastar-se do antropocentrismo de cunho valorativo e problematizando a “armadilha epistemológica” de todo tipo de visão antropocêntrica da animalidade, o artista assume a contradição de sua postura, reconhecendo-a também como “matéria de poesia”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Afinal,

interessa a obra aberta, abrir a obra, não fechá-la. O trabalho de leitura apresentado nesta tese procurou, ao se debruçar sobre duas obras idiossincráticas da literatura brasileira contemporânea, não se limitar à superficialidade que poderia suscitar uma análise apenas horizontal na busca restrita pelas recorrências e regularidades. Trata-se da reafirmação de um princípio crítico de tomar a literatura como objeto central de análise, merecedora de avaliação detida e verticalizada, não cabendo, nesse sentido, um estabelecimento apriorístico de todas as linhas de leitura a partir da fortuna crítica e nem tampouco a atribuição ao texto literário de papel meramente exemplar para o desdobramento de discussões teóricas previamente selecionadas. Para isso, escolhemos dois operadores conceituais genéricos – o mosaico e o *hiperlink* – e procuramos dialogar com diferentes correntes teóricas e críticas, com o intento de apresentar leituras de particularidades, de aspectos não necessariamente centrais, mas de grande importância, que duas obras, constitutivamente dispersivas, permitem. Com o propósito de buscar espaços para a comparação e o contraste, para a síntese e a abertura, atentando para todo conhecimento acumulado, mas sem a dívida do tributo de concordância ou subserviência, operamos com diferentes ferramentas teóricas, mas sem a imposição de determinada corrente por afiliação.

Perguntar-me-ão: qual é a sua teoria? Responderei: nenhuma. E é isso que dá medo: gostariam de saber qual é a minha doutrina, a fé que é preciso abraçar ao longo deste livro. Estejam tranquilos, ou ainda mais preocupados. Eu não tenho fé – o *protervus* é sem fé e sem lei, é o eterno advogado do diabo, [...] –, nenhuma doutrina, senão a da dúvida hiperbólica diante de todo discurso sobre a literatura. (COMPAGNON, 2010, p. 23).

Com essa visão, não nos pesa concluir a tese percebendo ainda inumeráveis tópicos temáticos e caminhos discursivos a desenvolver na abordagem de *Eles eram muitos cavalos* e de *Ó*, que não pudemos aqui empreender. Poderá ser ainda muito interessante, no futuro, desdobrar a metodologia aqui esboçada para pensarmos acerca de outros temas insistentemente recorrentes na ficção ensaística de Nuno Ramos, como as reflexões sobre a morte e sobre o corpo enquanto matéria tátil e perecível; ou sobre o tempo; ou para nos aprofundarmos na relação entre corpo e linguagem, essa espécie de “tatibitátil” que o artista

paulistano cria ao reunir abstração e matéria em sua concepção do fazer-arte tendo a língua por matéria-prima. Outras proposições sobre a dispersão das linhas narrativas ou argumentativas, bem como a respeito da utilização de “excertos-chave” para o encadeamento de temas aparentemente desconexos, que aproximamos à dinâmica do *hiperlink*, também poderão ser bastante profícuas, tendo já tanto na tradição literária¹³¹ quanto na filosófica¹³² exemplares anteriores ao advento da *internet* que poderão servir como ponto de partida para uma possível arqueologia da dispersão enquanto método ou estilo. Acerca de Luiz Ruffato, nos parece apenas iniciado um caminho de investigação para entender a sua tese de fundar o “romance proletário”, que, talvez, seja um vislumbre da propensão à insurreição contra padrões hegemônicos presente no “código genético” do gênero romanesco desde seus primórdios. Hoje, tornada classe dominante a burguesia antes revolucionária, podem as classes marginalizadas se apropriarem da escrita como meio de expressão e da arte em geral como necessidade para a construção de uma nova ordem social, tornando-se guardadoras do valor do cultivo intelectual, já há muito majoritariamente desprezado pelas elites econômicas. Catando no lixo da história o valor intrínseco e indubitável de cultivar-se, que antes fora tão caro à burguesia, o proletariado poderá estar operando já a sua revolução, ao menos no campo estético, por ora, ao menos no que concerne à ficção e ao romance, por enquanto.

Especulações *ad infinitum* à parte, fica clara e manifestada a felicidade deste pesquisador pela escolha das obras sobre as quais estudar, pelas relevâncias dos autores, por tudo que ambos os textos têm de incomum, de irregular, de inconformidade, pelo sentimento diletante de passear por posmodernas digressões a respeito do que essas escritas têm a dizer por meio de dicotomias, dilemas, diálogos. Se tudo isso, por um lado, nos deixa órfãos de um trajeto metodológico acadêmico autoevidente, por outro, nos abre todo um universo de possibilidades, por aceitarmos que “a experiência estética não é reconhecadora, reafirmadora, mas questionamento do antes aceito.” (LIMA, 1981, p. 204). Cada linha, de cada obra, mereceria uma análise acurada, minuciosa, que suscitasse imediatamente outra ainda, sobre a mesma linha, até que não houvesse mais ideia alguma sobre o que dizer daquela linha, antes

¹³¹ Pensemos, por exemplo, em *A paixão segundo GH* de Clarice Lispector, que apresenta termos que se repetem entre o final de um capítulo e o início do seguinte, todavia, dando à obra, ao nosso ver, um caráter cíclico, que cumpre uma função mais coesiva do que dispersiva; ou em *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa, que, por sua vez, aciona idas e vindas no enredo a partir da menção a determinada pessoa, espaço ou sensação, emulando mecanismos da memória.

¹³² Pensemos, por exemplo, na linguagem fragmentária e nos *links* ditados ao sabor da memória e da percepção de momento em Nietzsche; ou na primazia do apelo à primeira pessoa e na ênfase à impressão pessoal para a construção de uma especulação filosófica também fragmentária em Kierkegaard.

de passarmos à linha adiante. Mas foi preciso selecionar para lidarmos com o tempo das ordens sociais, que antipatiza em tudo com a atemporalidade da linguagem literária. Era preciso terminar. Nunca acabado. Pronto!

REFERÊNCIAS

De Luiz Ruffato e Nuno Ramos

RAMOS, Nuno. *Adeus, cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010.

RAMOS, Nuno. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RAMOS, Nuno. *O pão do corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

RAMOS, Nuno. *Sermões*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

RUFFATO, Luiz. *De mim já nem se lembra*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2001.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 2. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012a.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012b.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RUFFATO, Luiz. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RUFFATO, Luiz. *Flores artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

RUFFATO, Luiz. *Inferno provisório*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RUFFATO, Luiz. *Mamma, son tanto felice* (Inferno Provisório: Volume I). Rio de Janeiro: Record, 2005.

RUFFATO, Luiz. *O mundo inimigo* (Inferno Provisório: Volume II). Rio de Janeiro: Record, 2005b.

RUFFATO, Luiz. *Vista parcial da noite* (Inferno Provisório: Volume III). Rio de Janeiro: Record, 2006.

RUFFATO, Luiz. *O livro das impossibilidades* (Inferno Provisório: Volume IV). Rio de Janeiro: Record, 2008.

RUFFATO, Luiz. *Domingos sem Deus* (Inferno Provisório: Volume V). Rio de Janeiro: Record, 2011.

RUFFATO, Luiz. *As máscaras singulares*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

RUFFATO, Luiz. Minhas memórias dos outros. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (orgs). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012c.

Sobre Luiz Ruffato e Nuno Ramos

ANDRADE, Cinthia Ramalho de. *Configurações do imigrante latino-americano como sujeito em obras de Mario Vargas Llosa e Luiz Ruffato*. (Dissertação de Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte, 2017.

ARANTES, Júlia Carolina. *Um corpo outro: Nuno Ramos, entre a literatura e as artes visuais*. 2017. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

BARBOSA, Catia Valério Ferreira. Luiz Ruffato e as vozes pregressas: experimentações e releituras. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

BEZERRA, Ligia. A representação da cultura de consumo em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, 2016.

CAETANO, Paulo R. B. ; CHAVES, Anna C. S . Galinhas, justiça, de Nuno Ramos: as condicionantes de um crime como um arquivo ignorado. In: *Colóquio Internacional Crimes, Delitos e transgressões*, 2013, Belo Horizonte. Anais do Colóquio Internacional Crimes, Delitos e transgressões, 2013. v. 1. p. 54-62.

CORREIA, Maraíza Labanca. *a mais*: Uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos. 2016. (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/LETR-ADQK33>>. Acesso em 21 dez. 2018.

COUTINHO, Ilmara Valois Bacelar Figueiredo. *Margens limiades da prosa contemporânea* : a poética do fragmento em *Eles eram Muitos Cavalos*, de Luiz Ruffato, e *Ó*, de Nuno Ramos. 2014. (Tese de Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em : < <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2187>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Ética e simpatia: o olhar do narrador em contos de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas*: ensaios sobre o romance “Eles eram muitos cavalos”, de Luiz Ruffato. Vinhedos-SP: Editora Horizonte, 2007a.

KIFFER, Ana. Entre o *Ó* e o *Tato*. *Alea*: Estudos neolatinos. Rio de Janeiro, vol. 12, n. 1, Junho de 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2010000100003&script=sci_arttext>. Acesso em 17 set. 2014.

LEHNEN, Leila. Os não-espacos da metrópole: espaco urbano e violéncia social 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. Vinhedos-SP: Editora Horizonte, 2007.

LEVY, Tatiana S. O silêncio da representação: uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*. In: *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, UNB. N.22, 2003, p. 177-184. ISSN 502316-4018 (On-line). Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2190>> . Acesso em 05 set. 2017.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. Paineis da condição humana. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance “Eles eram muitos cavalos”*, de Luiz Ruffato. Vinhedos-SP: Editora Horizonte, 2007.

MACHADO, Valéria Aparecida de Souza. *O eu e o outro na violência do assalto: vozes e olhares que se (re)velam no espaço do texto*. (Dissertação de Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte, 2009.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *Inventar uma pele para tudo: Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille)*. (Tese de Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Eles eram tantos corações, corpos, consciências. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance “Eles eram muitos cavalos”*, de Luiz Ruffato. Vinhedos-SP: Editora Horizonte, 2007.

PRADO, Rafael Lovisi. *Transescritas: fluxos entre o poético e o filosófico*. 2017. (Tese de Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

RICCIARDI, Giovanni. Pedras para um mosaico. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance “Eles eram muitos cavalos”*, de Luiz Ruffato. Vinhedos-SP: Editora Horizonte, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. Tudo fala – comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (Org.). *Possibilidade da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

TASSINARI, Alberto. O caminho dos limites. In: RAMOS, Nuno. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

VIEIRA, Gabriel Carrara. *Autonomia e referencialização em Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. 2012. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2012. Disponível em : <<http://hdl.handle.net/1843/ECAP-8RWKB5>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Anonimato e resistência em eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato. *O eixo e a roda*: revista de Literatura Brasileira. Belo Horizonte, v. 15, p. 27-41, 2007.

Outras referências: críticas, teóricas e literárias

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. e Apres. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do pensamento. *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano VIII, n. 11, p. 157-159, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos*: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino*: uma invenção do falo - Uma história do gênero masculino (Nordeste 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003.

ALENCAR, José de. *O guarani*. 19.ed. São Paulo: Ática, 1995.

ALIS, Gleidston. *Protagonista-protótipo*: O individualismo contemporâneo em “O quieto animal da esquina” de João Gilberto Noll. 2014. (Dissertação de Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-9KLJ2Y/disserta_o_gleidston_alis__vers_o_definitiva__biblioteca.pdf?sequence=1>. Acesso em: 04 jun. 2018.

ALIS, Gleidston. *Protagonista-protótipo: O individualismo contemporâneo em O quieto animal da esquina de João Gilberto Noll*. Saarbrücken, Deutschland: Novas Edições Acadêmicas, 2016.

ALPHONSUS, João. *Contos e novelas*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Fazendeiro do ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas – Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. São Paulo: M. Claret, 2005.

ANTUNES, Arnaldo; REIS, Nando; BRITO, Sérgio. Bichos escrotos. In: TITÃS. *Cabeça dinossauro*. Rio de Janeiro: WEA Discos, 1986. Faixa 9.

APPADURAI, Arjun. *O medo ao pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2009.

ARISTOTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poética, 1992.

ASSIS, Machado de. Idéias do Canário. In: _____. *O alienista e outros contos*. Rio de Janeiro: Artium, 1996.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

ASSIS, Machado de. Um caso de burro. In: _____. *Obra completa em quatro volumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v.4. p. 1061-1063.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas-SP: Papyrus, 1994.

BABO, Maria Augusta. O hipertexto como nova forma de escrita. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (orgs). *A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004.

BACON, Francis. *Ensaio de Francis Bacon*. Tradução de Alan Neil Ditchfield. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Questões de literatura e de estética: (a teoria do romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, et al. São Paulo: Ed. UNESP; Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARRENTO, João. *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés; Tradução de Mario Laranjeira e revisão de tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Tradução de Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Editora Ática, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BAZIN, Germain. *Historia da arte: da pré-história aos nossos dias*. Tradução de Fernando Pernes. São Paulo; Lisboa: 1953.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*, v.I, II. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BELL, Daniel. *O advento da sociedade pós-industrial: uma tentativa de previsão social*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas). v. 1.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas v. 1)

BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-européias*. Tradução de Denise Bottmann. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BERGER, John. Por que olhar os animais? In: _____. *Sobre o olhar*. Tradução de Lya Luft. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERTIN, Célia. *A última Bonaparte*. Tradução de Rachel Meneguello. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

BETTO, Frei. *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada: contendo o velho e o novo testamento*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOAL, Augusto. *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: _____. *Obras completas 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.

BOSI, Alfredo. Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo. In: _____ (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 16.ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 11º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, seleção e organização de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção estudos, n. 20)

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>. Acesso em: 25 jul. 2019.

BRASIL. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o *Estatuto da Criança e do Adolescente* e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8069Compilado.htm>. Acesso em 19 jul. 2019.

BROWN, Mano; ROCK, Edi. Negro drama. In: RACIONAIS MC's. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2002. Faixa 5.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*: vocábulos, expressões da língua geral e científica-sinônimos; contribuições do tupi-guarani. Santos; São Paulo: Ed. Brasília, 1974.

BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABRAL, Astrid. *Jaula*. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2006.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Re visão de Sousândrade*: textos críticos, antologia, glossário, bibliografia. 3 ed. ver. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 5 ed. São Paulo: Globo, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: 1976.

CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente*: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARROL, Lewis. *Obras escolhidas*. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1999.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CASTELLO, José. *Ribamar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Tradução de Roneide Venancio Majer. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. (A era da Informação: economia, sociedade e cultura; v.1).

CHAVARRIA, Joaquim. *O Mosaico*. Tradução de Conceição Candeias e Manuela de Oliveira. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; com colaboração de André Barbault [et al.]. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coordenação de Carlos Sussekind; Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (orgs). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

COETZEE, J. M. *A vida dos animais*. Tradução de José Rubens Siqueira; Introdução e organização de Amy Gutmann. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

COETZEE, J. M. *Desonra*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COETZEE, J. M. *Elizabeth Costello*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONSUELO, Baby; GOMES, Pepeu. Sem pecado e sem juízo. In: CONSUELO, Baby. *Sem pecado e sem juízo*. Rio de Janeiro: CBS, 1985. Faixa 1.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. 2. ed. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSCARELLI, Carla. (org.). *Novas tecnologias, novos textos, novas formas de pensar*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

COSTA PINTO, Manuel da. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CURY, Maria Zilda Ferreira; ALIS, Gleidston. A hospitalidade na literatura: uma análise de “O convívio”, de João Gilberto Noll. *Revista Gragoatá: Universidade Federal Fluminense - Instituto de Letras*. v. 18, n. 35, 2014. (p. 187-200).

CURY, Maria Zilda Ferreira; ALIS, Gleidston. “Eu é que não vou tomar a praça”: espaço público e ironia nos contos de Marcelino Freire. In: DIAS, Ângela Maria; CHIARELLI, Stefania (orgs.). *Atores em cena: O público e o privado na literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

CURY, Maria Zilda Ferreira; ALIS, Gleidston. Marcelino Freire: ação política pela palavra. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 25, p. 120-148, 23 jul. 2017. Disponível em: <<https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/373>>. Acesso 20 jul. 2019.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Intelectuais em cena. In: CURY, Maria Zilda Ferreira; WALTY, Ivete Lara Camargos (orgs.). *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias narrativas. *Letras de hoje*. Curso de Pós-graduação em Letras. Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 42, n. 4, p. 7-17, 2007b.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Poéticas da precariedade. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Brasília-DF, Universidade de Brasília, n. 41, Jan/Jun 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182013000100003&script=sci_arttext>. Acesso em 15 out. 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2012.

DANOWSKI, Débora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e barbárie; São Paulo: Instituto Socioambiental, 2015.

DEBORD, Guy. *Society of the spectacle*. Detroit: Black & Red, 1983.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DE MASI, Domenico (org.). *A sociedade pós-industrial*. 4. ed. Tradução de Anna Maria Capovilla, et al. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003a.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Tradução de Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, Editora, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. A melancolia de Abraão. In: EYBEN, Piero; RODRIGUES, Fabricia Wallace (org). *Cada vez o impossível: Derrida*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Políticas da amizade*. Lisboa: Campo das Letras, 2003b.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Maria Margarida Correia Calvente Barahona. Lisboa: Plátano, 1975.

DIAS, Ângela Maria. O gauche, a chave e o deus canhoto: o pensamento rememorante em Carlos Drummond de Andrade. In: CAMARGOS, Ivete Lara Walty; CURY, Maria Zilda Ferreira (org.). *Drummond: poesia e experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da UFMG, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

DIMENSTEIN, Gilberto. *O cidadão de papel: A infância, a adolescência e os Direitos Humanos no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 4. ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EICHENBAUM, Boris. A teoria do “método formal”. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

EISENSTEIN, Sergei M. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2002.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do estado*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1972.

FERRAZ, Eucanaã. *Cinamateca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. Revisão técnica de Gustavo Bernardo Krause. São Paulo: Annablume, 2010.

FONSECA, Rubem. *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Michel Foucault - estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999a.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 23. ed. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREUD, Sigmund. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. (Obras incompletas de Sigmund Freud ; 7).

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVII. Traduzido do alemão e do inglês, sob a direção geral de Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIII. Traduzido do alemão e do inglês, sob a direção geral de Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Apres. Fernando Henrique Cardoso. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GARAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *A globalização imaginada*. Tradução de Sérgio Molina São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. (Coleção Debates – Crítica).

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. In: *Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane. Milão, Facoltà di Studi Umanistici, Università Degli Studi di Milano, 2 (2012), p. 199-221. Disponível em: <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/viewFile/2790/2999>>. Acesso em 17 abr. 2018.

GUALBERTO, Ilza Maria Tavares. *A influência dos “hiperlinks” na leitura de hipertexto enciclopédico digital*. 2008. (Tese de Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ALDR-7LXPBA/321d.pdf?sequence=1>>. Acesso em 25 jul. 2018.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARRIS, Steve. Hallowed be thy name. In: IRON MAIDEN. *The number of the beast*. Londres: 1982, EMI. Faixa 8.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994.

HOBBSAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Construção*. Rio de Janeiro: Phonogram; Philips, 1971.

HOLLANDA, Chico Buarque de. O meu guri. In: _____. *Almanaque*. Rio de Janeiro: Ariola; Philips, 1981. Faixa 3.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João César de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bluma Waddington Vilar; João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a.

ISER, Wolfgang. *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

ISER, Wolfgang. O jogo. In: ROCHA, João César de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bluma Waddington Vilar; João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b.

ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João César de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bluma Waddington Vilar; João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999c.

JAKOBSON, Roman. Do realismo na arte. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 4. ed. rev. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Org. e Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco; revisão da tradução de Ina Camargo Costa. São Paulo: Ática, 1997.

JANSON, Horst Woldemar. *Historia geral da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 3v.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Abril Educação, 2013.

JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. 2. ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *O veredicto e Na colônia penal*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAFKA, Franz. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano*. Tradução de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores).

KLUCINSKAS, Jean; MOSER, Walter. A estética à prova da reciclagem cultural. *Scripta*. Belo Horizonte, vol. 11, n. 20, p. 17-42, 1º semestre de 2007. Disponível em: <http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20080716123213.pdf>. Acesso em 29 out. 2018.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUTI, Fela. *Beasts of no nation*. Paris: Eurobond Records, 1989. 1 CD.

LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas*. Traduzidas por poetas portugueses e brasileiros. São Paulo: Martin Claret, 2005.

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

LESTEL, Dominique. *As origens animais da cultura*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

LEVI, Eliphas. *Dogma e ritual da alta magia*. São Paulo: Pensamento, 2011.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e Teoria da Literatura: introdução às problemáticas estética e sistêmica*. Petrópolis: Vozes, 1973.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri-SP: Manole, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva: ficção*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009a.

LISPECTOR, Clarice. Tentação. In: _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009b.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2. Ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MACHADO, Jose Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. 2. ed. Lisboa: 1967.

MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lume Editor, 2008.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MACIEL, Maria Esther. Poesia e subjetividade animal. *Qorpus*. Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, n. 006, 2012. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-006-2/edicao-n-006/>>. Acesso em 12 nov. 2017.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MARCUSCHI, Luiz A. *Por uma proposta para a classificação dos gêneros textuais*. 1999, (mimeografado).

MATILDE, Braian Sanches. *O martelo transvalorador*. Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, Vol. 6, n. 2, p. 48-55, 2º semestre de 2013. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/v6n2/matilde.pdf>>. Acesso em 17 jun. 2019.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDONÇA, Carla Maria Camargos. *Moda e estilo de vida no videoclipe de rap*. 2004. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MIGLIACCI, Franco; LUSINI, Mauro. Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones. In: OS INCRÍVEIS. *Para os jovens que amam os Beatles, os Rolling Stones e... Os Incríveis*. Trad. de Brancato Júnior. Rio de Janeiro: Continental, 1967.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaios*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

MORETTI, Franco (org.). *O romance, 1: A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Tradução de Sérgio Alcides. *Revista UFMG*. Belo Horizonte, v. 19, n. 1-2, p. 42-57, jan-dez., 2012. Disponível em: <https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf>. Acesso em 12 fev. 2019.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. Tradução de Mauricio Mendonça Cardozo. *Alea*. Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 414-422, jul.-dez. 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NOLL, João Gilberto. *Acenos e afagos*. São Paulo: Record, 2008.

NOLL, João Gilberto. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NUNES, Benedito. *O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura*. Apresentação de Jaime Larry Benchimol. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v.14, suplemento, p.279-290, dez. 2007.

ORTEGA, Francisco. . São Paulo: Iluminuras, 2002.

ORWELL, George. *A revolução dos bichos: um conto de fadas*. Tradução de Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PARK, Han Woo; THELWALL, Mike. Rede de hyperlinks: estudo da estrutura social na internet. In: DUARTE, Fábio; QUANDT, Carlos; SOUZA, Queila (orgs). *O tempo das redes*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAULA, José Agrippino de. *Lugar Público*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

O PENSADOR, Gabriel; MEME. Cachimbo da paz. In: O PENSADOR, Gabriel. *Quebra-cabeça*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1997.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. 8. ed. Braga: Apostolado da Imprensa, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PLATÃO. *A república*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POMBO, Olga. Da classificação dos seres à classificação dos saberes. *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, n. 2, 1998. Disponível em: <<http://cfcul.fc.ul.pt/textos/OP%20-%20Da%20Classificacao%20dos%20Seres%20a%20Classificacao%20dos%20Saberes.pdf>>. Acesso em 01 fev 2019.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. 2 ed. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1981.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*: colônia. Entrevista Fernando Novais; posfácio Bernardo Ricupero. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

QUINTANA, Mário. *Quintana de bolso*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

RACIONAIS MC'S. Diário de um detento. In: _____. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 CD.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Prefácio de Nelson Werneck Sodré; ilustração de Percy Deane. 15ª ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1982.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Martins, 1969.

RESENDE, Beatriz. Possibilidades da nova escrita literária no Brasil. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. 1 ed. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

RHEDA, Regina. *Humana festa*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RIBEIRO, Ana Elisa. Os hipertextos que Cristo leu. IN: ARAÚJO, Júlio César e BIASI-RODRIGUES, Bernadete (orgs). *Interação na Internet – Novas Formas de Usar a Linguagem*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 124-130.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. Companhia das Letras: São Paulo, 1995.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In: _____. *Estas estórias*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. O burrinho pedrês. In: _____. *Sagarana*. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond, o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Lia – INL, 1972.

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Sales, n. 17/18, Dez/2004, p. 192-223.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano (org.). *Glossário de Derrida*; trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Milton. *O Espaço do Cidadão*. São Paulo: Edusp, 2007.

SARAIVA, F. R. dos Santos; QUICHERAT, L. *Novíssimo dicionário latino-português: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc., no qual são aproveitados os trabalhos de filologia e lexicografia mais recentes redigido segundo o plano de L. Quicherat e precedido de uma lista de autores e monumentos latinos citados no volume e das principais siglas usadas na língua latina* 10. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performático. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. (Humanitas).

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCIENCE, Chico. A cidade. In: CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Chaos, 1994. Faixa 4.

SCIENCE, Chico. Banditismo por uma questão de classe. In: CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Chaos, 1994. Faixa 2.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____. *Que horas são? – Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1990.

SINGER, Peter. *Libertação animal*. Tradução de Marly Winckler; Revisão técnica de Rita Paixão. Porto Alegre; São Paulo: Lugano, 2004.

SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (org.). *O romance, I: A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *Remate de males*. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, UNICAMP, v. 31, n. 1-2, p. 13-24, jan./dez. 2011.

TYNIANOV, Iuri. A noção de construção. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

TYLER, Tom. Como a água na água. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

UPJOHN, Everard M; WINGERT, Paul S; MAHLER, Jane Gaston. *História mundial da arte*. 8.ed. Tradução portuguesa de Rui Mario Gonçalves. Lisboa: Bertrand, 1983. 6v.

VALETTE, Bernard. *O romance: iniciação aos métodos e técnicas modernas de análise literária*. Nem Martins: Editorial Inquérito, 1992.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VELOSO, Caetano. Um índio. In: _____. *Bicho*. Rio de Janeiro: Phillips, 1977. Faixa 5.

VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*. Rio de Janeiro, v.2, n.2, out. 1996. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005>. Acesso 05 jul. 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. 22.ed. Prefácio de Manoel T. Berlinck; Tradução de Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2016.

XAVIER, Antônio Carlos. Leitura, texto e hipertexto. In: MARCUSCHI, Luiz Antônio; XAVIER, Antônio Carlos. *Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção de sentido*. São Paulo: Cortez, 2010.