

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Gabriel Carrara Vieira

**AUTONOMIA E REFERENCIALIZAÇÃO EM *ELES ERAM MUITOS CAVALOS*,
DE LUIZ RUFFATO**

BELO HORIZONTE

2012

Gabriel Carrara Vieira

**AUTONOMIA E REFERENCIALIZAÇÃO EM *ELES ERAM MUITOS CAVALOS*,
DE LUIZ RUFFATO**

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

Área de concentração

Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa

Poéticas da Modernidade

Orientador

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas

BELO HORIZONTE

2012

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R922e.Yv-a Vieira, Gabriel Carrara.
Autonomia e referencialização em *Eles eram muitos cavalos*, de
Luiz Ruffato [manuscrito] / Gabriel Carrara Vieira. – 2012.
89 f., enc.

Orientador: Marcus Vinicius de Freitas.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

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

Bibliografia: f. 83-89.

1. Ruffato, Luiz, 1961-. – *Eles eram muitos cavalos* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Derrida, Jacques, 1930- – Teses. 3. Autonomia – Teses. 4. Literatura – Experiências – Teses. 5. Realidade em literatura – Teses. 6. Reformulação de texto (Literatura) – Teses. 7. Crítica – Teses. 8. Percepção visual na literatura – Teses. 9. São Paulo (SP) – Teses. I. Freitas, Marcus Vinicius. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.342



Dissertação intitulada *Autonomia e referencialização em "Eles eram muitos cavalos"*, de Luiz Ruffato, de autoria do Mestrando GABRIEL CARRARA VIEIRA, , apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG

Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty - PUC/MG

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão
Subcoordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2012.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo a análise dos conceitos de autonomia e referencialização na literatura, e suas implicações na relação entre texto e realidade em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. A escolha da obra foi motivada pelo seu caráter fragmentário e sua tentativa de abarcar com vários episódios um dia na cidade de São Paulo, transitando entre o parcial e o total. Foram tomados como ponto de partida os postulados da teoria da desconstrução, principalmente as ideias de Jacques Derrida sobre escritura e suplemento, e as reações críticas a esse projeto. A partir da delimitação de conceitos, foi possível uma análise que estabelecesse uma relação entre obra e teoria baseada em contribuições recíprocas, de modo que uma não se sobrepusesse à outra. Essa aproximação permitiu a formulação de propostas que contemplassem a obra literária tanto em seu pertencimento histórico-real, quanto em sua autonomia de produção.

Palavras-chave: autonomia, referencialização, Luiz Ruffato, Jacques Derrida, ética narrativa.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the concepts of autonomy and referentiality in the literature and its implications on the relation between text and reality in Luiz Ruffato's *Eles eram muitos cavalos*. This choice was motivated by its fragmentary characteristic and its attempt to cover with several episodes a single day in the city of São Paulo, moving between partiality and totality. As a starting point, the postulates of the theory of deconstruction were discussed, particularly Jacques Derrida's ideas about writing and supplement, and also the critical reactions to this project. After delimitating concepts, it was possible to do an analysis that establish a relation between Ruffato's text and theory based on reciprocal contributions, in which one does not superpose other. This approach allowed the formulation of proposals that take the literary work in both its historical and reality pertaining, and in its autonomy of production.

Keywords: autonomy, referentiality, Luiz Ruffato, Jacques Derrida, narrative ethics.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Marcus Vinícius de Freitas, um leitor que trouxe contribuições fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação;

À Verônica, pela paciência e apoio incontestes;

Aos meus pais, por tudo e mais um pouco;

Aos amigos Igor, Tiago e Marcolino, pelas boêmias discussões em que a literatura era tratada como algo sem a qual não se poderia viver;

À Dona Elazir, minha avó, que teve a capacidade de sintetizar em poucas palavras questões aqui discutidas;

Ao programa de Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais;

Aos livros, parceiros de sempre.

SUMÁRIO

1. ELAS ERAM MUITAS REALIDADES	9
2. EIXOS TEÓRICOS: AUTONOMIAS E REFERÊNCIAS	16
2.1 A desconstrução do mundo	18
2.2 A reconstrução do mundo	31
2.3 Repensar o mundo	41
3. EIXOS DE LEITURA: <i>ELES ERAM MUITOS CAVALOS</i>	49
3.1 Estrutura social e fragmentação	50
3.2 Fragmentação e sentido solidário	55
3.3 Desumanização e esforço subjetivo	63
3.4 Fragmentação e linearização	68
3.5 Realidade e visibilidade	75
4. SÃO PAULO LÁ FORA E AQUI DENTRO	79
5. BIBLIOGRAFIA	83

O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.

Em todo o Sacramento está Deus todo,
E todo assiste inteiro em qualquer parte,
E feito em partes todo em toda a parte,
Em qualquer parte sempre fica o todo.

O braço de Jesus não seja parte,
Pois que feito Jesus em partes todo,
Assiste cada parte em sua parte.

Não se sabendo parte deste todo,
Um braço, que lhe acharam, sendo parte,
Nos disse as partes todas deste todo.

*Ao braço do mesmo Menino Jesus quando apareceu,
de Gregório de Mattos.*

Compor música, escutar música, ler concentradamente,
são momentos integrais de minha existência;
a palavra hobby seria escárnio em relação a elas.

Theodor Adorno

1. ELAS ERAM MUITAS REALIDADES

*tudo tem a cor cansada
e os corpos mais cansados
mais cansados
Eles eram muitos cavalos*

O dia nove de maio do ano de 2000 não apresenta nenhuma efeméride na cidade de São Paulo que o destaque de outras terças-feiras. Mas, para o autor Luiz Ruffato, o cotidiano é um campo de eventos de proporções cruciais na vida dos habitantes da metrópole. Em *Eles eram muitos cavalos*, o escritor mineiro elabora uma narrativa que busca dar forma a embates individuais que são ofuscados pela aglomeração de quase 20 milhões de pessoas.

Dividida em 69 unidades, que dificilmente poderiam ser chamadas de capítulos, e um “epílogo”, *Eles eram muitos cavalos* apresenta ao leitor um dia da cidade de São Paulo sob diferentes perspectivas de classe social, etnia e gênero. A escolha de Ruffato pela complexidade é bem evidente, ao trazer para o romance realidades díspares entre si, como o funcionário responsável pelo caixa-dois da corretora (“A caminho”, RUFFATO, 2001, p. 11), o jovem prestes a realizar um assalto para comprar o aparelho de som para sua mãe (“Brabeza”, idem, p. 41), o médico que se recusa a operar o homem que assaltou sua casa (“De branco”, ibidem, p. 109) e a mulher que vive em condições miseráveis com os filhos (“Ratos”, ibidem, p. 20).

Apondo-se à pluralidade de vozes que emergem na narrativa, há uma recorrente violência, manifesta por agentes diversos, que ronda a vida das personagens. Embora não sejam todos trechos que apresentem uma tragédia urbana interrompendo a vida de um habitante da metrópole, fica claro no decorrer dos episódios que a violência é um campo comum a todos, indistintamente.

Além da temática pertinente à realidade brasileira, a obra apresenta uma estruturação não linear, de interesses difusos, mas mantendo a cidade de São Paulo como um eixo condutor. Cada uma das 69 unidades de divisão em *Eles eram muitos cavalos* se mostra autônoma em relação às outras, com cada episódio independente do subsequente para que haja uma conclusão ou um desfecho – ainda que parciais.

Além das narrativas, o espaço textual é entrecortado pela emergência entre as unidades de santinhos, listas de livros e cardápios. Por se apresentarem autônomos, esses fragmentos não narrativos atestam a independência que cada uma das 69 unidades possui,

levando o leitor a encarar cada uma delas como completas; contudo, é pela justaposição dos trechos que se pode perceber que todos estão circunscritos a São Paulo e que é possível a visualização de um panorama mais amplo, para além do que é descrito em cada unidade. É essa proximidade que justifica suas existências, que, por um processo solidário, ao mesmo tempo em que uma unidade garante o sentido as outras, tem o mesmo sentido resguardado por elas. A respeito disso, Helder Macedo comenta:

[O livro é] Composto de aparentemente *fait divers* ostensivamente autossuficientes e que o monstruoso organismo vivo por eles construído sobre o mapa urbano de São Paulo é povoado por dezenas (centenas?) de personagens e situações (...). Mas é um organismo que também está sendo significado por poemas que *só a meio* se entende que são poemas e não é necessário saber de quem seriam; ou por um cardápio de restaurante. (2007, p. 54-55, grifo nosso)

Entre as reflexões de certo Luciano sobre o fim da cidade (“Tudo acaba”, RUFFATO, 2001, p. 72) e a narrativa de uma mulher que contrai AIDS do marido (“Festa”, *idem*, p. 74), há uma indicação de leitura do salmo 38, à maneira das simpatias de jornais. Recorrer ao texto bíblico se faz pertinente, principalmente se for lembrada a epígrafe inicial do salmo 82. Naquele, lê-se Davi dizer: “fazei-me conhecer, Senhor, o meu fim / e o número de meus dias, para que eu veja como sou *efêmero*” (grifo nosso).

A pertinência desses versículos para o entendimento da obra se encontra na questão da efemeridade. No universo de *Eles eram muitos cavalos*, muitas vidas são passageiras, por terem a duração de um breve relato, geralmente interrompido por um episódio violento – como em “Regime”, em que uma balconista tem suas divagações bruscamente cessadas por uma bala de revólver (RUFFATO, 2001, p. 79). Contrapondo-se à efemeridade, há também os episódios em que os sujeitos buscam ir de encontro a essa transitoriedade, como no caso do taxista que narra toda sua vida a um passageiro (“Taxi”, *idem*, p. 84) e o relato de Paulo Sérgio Módena e sua reunião de amigos que atravessou os anos (“Nosso encontro”, *ibidem*, p. 129).

Em um campo entre a transitoriedade e a permanência, encontram-se personagens que anseiam por emergirem da massa de 20 milhões de pessoas e conseguirem expressarem-se. Tal é o desejo da esposa sufocada pela violência e pela rotina (“O que quer uma mulher”, *ibidem*, p. 22), do homem que gostaria de ter conhecido o vizinho recentemente assassinado (“Nós poderíamos ter sido grandes amigos”, *ibidem*, p. 43), do pregador que deseja a atenção dos transeuntes, (“O evangelista”, *ibidem*, p. 56), e, em uma narrativa irônica, mas que apela

igualmente à visibilidade, dos dois operários que caem de um andaime antes dos clientes chegarem a um restaurante (“Chegasse o cliente”, *ibidem*, p. 49).

Os embates descritos são ressaltados por leituras que enfocam a questão urbana em *Eles eram muitos cavalos*, sendo um dos principais eixos de análise, como pode ser verificado ao se recorrer a outros estudos sobre a obra. Um dos expoentes dessa linha é o livro *Uma cidade em camadas* (HARRISON, 2007), pensado pela organizadora como uma “homenagem coletiva ao romance” (*idem*, p. 9). Em *Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato*, de Andrea Saad Hossne, a questão da cidade em *Eles eram muitos cavalos* é posta nos seguintes termos:

Mais do que espaço, mais do que personagem, mais do que tema, a cidade é antes de tudo as relações que nela se estabelecem: a sociabilidade na cidade é a história mesma que se conta no livro, de tal forma que a escolha por um único dia não é imitação de um modelo joyceano, ou um “maneirismo” contemporâneo qualquer, mas, como dito, uma necessidade constituinte da obra. Por meio de colagens, de simultaneidade e de acumulação, é a própria degradação urbana que se constrói diante do leitor (HOSSNE, 2007, p. 36).

As questões sobre o lugar do indivíduo no meio urbano tomam forma principalmente na crítica ao desamparo a que estão sujeitas as camadas mais pobres. Em *Pedras para um mosaico*, Giovanni Ricciardi (2007, p. 49) comenta que “Luiz Ruffato vem construindo uma obra do ponto de vista proletário, de um ponto de vista dos despossuídos e dos marginais desde o primeiro livro”. Embora haja narrativas sobre a extrema pobreza na cidade, como no episódio “Ratos” (RUFFATO, 2001, p. 20), creditar apenas a esses episódios o eixo temático é ignorar tanto a pluralidade da obra de Ruffato como reduzir a problemática urbana. O artigo de Ivete Walty, *Anonimato e resistência em Eles eram muitos cavalos*, explora essa questão, ao comentar que “percebe-se um movimento de interpenetração de grupos sociais diversos, sem a possibilidade de se detectar os agentes ou pacientes da violência social” (2007, p. 59). Na São Paulo de Ruffato, todas as camadas se encontram em uma situação de vulnerabilidade.

Essa condição de fragilidade dos sujeitos é abordada por Leila Lehnen em *Os não-espacos da metrópole*, ao apontar para a fragmentação como um dos elementos fomentadores da violência, em uma alienação indicada pela autora tanto na estrutura como no enredo da obra: “EEMC revela como o ritmo rápido da vida urbana leva à falta de comunicação, ao rompimento, ou ao não estabelecimento de relações pessoais e sociais significativas” (2007, p.81). Ao considerar o aspecto da alienação tanto na estrutura como no enredo, Lehnen expressa uma preocupação de Ruffato em não apenas narrar, mas em *como*

narrar a cidade de São Paulo. Como bem indica Schollhammer (2007, p. 71), “Ruffato responde ao desafio de procurar uma linguagem capaz de expressar a metrópole moderna”. Recuperando a figura do *flâneur*, o autor o atualiza para um ritmo mais acelerado da modernidade, proporcionando o surgimento de um *zappeur*, que passa do olhar urbano para uma sequência de “flashes, zooms, fotogramas” (DEALTRY, 2007b, p. 169).

Questões formais sobre a obra de Ruffato constituem outro eixo de abordagem presente nos estudos literários. Aproximações com o cinema (DAYRELL, 2010), a experiência da pós-modernidade (BUSCÁCIO, 2007; DEALTRY, 2007a; FERREIRA, 2009) e a falência do sistema urbano (GERMANO, 2009; SILVA, C., 2009) são algumas leituras encontradas, as quais buscam expor o papel da linguagem fragmentária de *Eles eram muitos cavalos*.

Tais estudos buscam compreender a *interação entre conteúdo e forma*, como indica Harrison na introdução de *Uma cidade em camadas* (2007). Nesse sentido, é pertinente a citação de Hans Ulrich Gumbrecht na abertura do texto de Schollhammer, principalmente se recuperarmos em um artigo do teórico alemão sua definição para forma: “*unidade de diferença entre referência interna e externa*” (GUMBRECHT, 1998a, p. 148, grifo do autor). Com base nessa terminologia, pode-se associar as narrativas, as histórias, as subjetividades que emergem, ao plano da *referência interna*; e os fragmentos, o caráter fragmentário da obra, ao *externo*. Essa divisão é semelhante à proposta de análise que Cecilia Almeida Salles (2007) indica em “Um 9 de maio qualquer”, com *fragmentos* e *nexos* como modos de aproximação.

A organização da obra em trechos não-contínuos, tanto nas rupturas abruptas entre as unidades, quanto no fluxo narrativo perpassado por diferentes vozes em um mesmo episódio, é apresentada por Germano (2009) e Gomes (2007) como uma *incapacidade narrativa*. Para ambos os autores, a experiência da cidade moderna amputa os sujeitos de uma coerência espacial e temporal frente à falência de um modelo, estando eles “resignados ao ritmo veloz, às pressões totalizantes da cultura do consumo, à impotência da condição excluída, aos ciclos de trabalho alienante, às perdas de balizas e de sonho” (GERMANO, 2009, p. 435). É nesse esteio que Gomes (2007, p. 134) apresenta a obra de Ruffato nos seguintes termos: “cabe então indagar quais estratégias discursivas podem ainda dar conta da representação da cidade contemporânea desse mundo desencantado, atravessada pelo multiculturalismo, pela fragmentação, pelas simultaneidades temporais e espaciais”.

Entre a descontinuidade dos fragmentos da metrópole e a repetição de nexos que permitem identificar uma relação existente, as personagens emergem com uma necessidade de

expressão frente aos cortes, narrativos ou sociais, a que são submetidas. Nesse sentido, é muito pertinente a ponderação de Dealtry (2007b, p. 169) ao afirmar que em *Eles eram muitos cavalos* é posta em questão a “possibilidade de uma construção subjetiva”.

Independentes, porém desempenhando um mesmo propósito aparente. Essa linha tênue que coordena as 69 divisões de *Eles eram muitos cavalos*, contudo, esvaece tão logo seja proposto um fechamento: o que as liga é a pobreza? Não, pois há episódios com ricos. O que as liga é um olhar simpático aos que sofrem com a pobreza? Não, pois nem todos os episódios são de sofrimento. O que as liga é a violência? Não, pois uma reunião de amigos pode ser nostálgica e prazerosa.

No plano temático, os episódios não são contíguos como aparentam. A dúvida que persiste pode ser expressa, entre inúmeras possibilidades, pela pergunta: como, com tantas fraturas e lacunas, *Eles eram muitos cavalos* ainda consegue se manter coeso o bastante para que seja encarado como um “romance sobre São Paulo”? Independentemente da resposta, pode-se afirmar com certa segurança, a despeito das fraturas e lacunas, que ele *é* um romance, e *é sobre* São Paulo, ainda que dúvidas permaneçam.

A própria obra, contudo, faz questão de complexificar esse dado implícito: “são paulo é o lá fora? é o aqui dentro?” (“Vista parcial da cidade”, *ibidem*, p. 94). Mesmo que essa pergunta não tenha destaque ou papel central em *Eles eram muitos cavalos*, inserida em um fragmento que parece ser a descrição dos passageiros presentes em uma viagem de ônibus pela cidade, ela traduz uma desconfiança em relação a um dado aparentemente pacífico, pois introduz a distinção dentro/fora que pode ser pensada tanto nos termos dentro e fora de cada fragmento, como dentro e fora da própria obra.

Embora essa mesma pergunta tenha um aspecto retórico na unidade de que participa, é pelo aspecto solidário da justaposição dos trechos que ela, relacionada às lacunas, se mostra importante para questionar as certezas do “romance sobre São Paulo”. Pois, haja vista que a afirmação de que a São Paulo é *ou* o dentro, *ou* o fora, o problema que surge é a consequente negação de um desses aspectos, ao se optar por um em detrimento do outro. Afirmar ou negar tal pergunta implica em questões ontológicas muito mais estruturantes que o aspecto lírico e descompromissado de “Vista parcial da cidade” pode sugerir, por abordar a que mundo o texto se refere e ao próprio processo de referenciação em si.

Em *A literatura em perigo* (2009), Tzevetan Todorov faz um levantamento da abordagem teórica que analisa as relações entre texto e mundo. Segundo ele, “permanece o fato de que a tendência que se recusa a ver na literatura um discurso sobre o mundo ocupa

uma posição dominante no ambiente universitário, exercendo uma influência notável sobre a orientação dos futuros professores de literatura” (2009, p.40). Nessa tendência, as respostas à pergunta em *Eles eram muitos cavalos* seriam, em grande parte, ora negar a São Paulo de fora, ora isolar completamente a São Paulo de dentro. Esse niilismo e solipsismo, respectivamente, que Todorov aponta, vêm minando a capacidade da literatura de se apresentar como relevante perante a sociedade:

Niilismo e solipsismo são claramente solidários. Ambos repousam na ideia de que uma ruptura radical separa o eu e o mundo, isto é, de que não existe mundo comum. Só posso declarar a vida e o universo como totalmente insuportáveis se previamente me excludo deles. Reciprocamente, só decido me dedicar exclusivamente à descrição de minhas próprias experiências se considero o restante do mundo sem valor e indiferente a mim. Essas duas visões de mundo são, portanto, igualmente parciais: o niilismo omite a inclusão de um lugar para si mesmo e para os que lhe são semelhantes no quadro de desolação por ele pintado; o solipsismo negligencia a representação do contexto humano e material que o torna possível. Niilismo e solipsismo mais completam a escolha formalista do que a refutam: a cada vez, mas a partir de modalidades diferentes, é o mundo exterior, o mundo comum a mim e aos outros, que é negado e depreciado (idem, p. 44).

Indagações desse gênero podem ser vistas, em grande parte, como distinções entre dentro e fora e o valor atribuído a cada uma dessas instâncias. Como bem colocou Todorov, trata-se de uma questão metodológica que, por meio do ensino, começa a disseminar uma imagem da literatura como desvinculada, descompromissada ou irrelevante em relação ao mundo em que os leitores vivem e circulam – no caso específico apontado por ele, disseminada entre jovens leitores que cresceram com essa ideia. Intitulando sua obra como *A literatura em perigo*, ele deixa bem evidente sua posição em relação aos resultados atuais do postulado teórico de linha formalista-estruturalista.

Se, por um lado, há esse alerta metodológico, por outro há a própria obra de Ruffato que convida a olhar para o cotidiano na cidade de São Paulo e os embates que nela se dão entre os sujeitos. Seria o caso então do autor apresentá-la como uma não-São Paulo, um ponto em negativo que anula a referência real e se basta? Que tipo de relação *Eles eram muitos cavalos* faz entre sua estrutura entrecortada e o mundo concreto dos conflitos cotidianos anônimos?

Percebe-se, pois, que a pergunta presente na obra de Ruffato é estendida e complexificada quando confrontada com a análise do crítico búlgaro. Prestar-se a respondê-la implica não apenas em compreender a obra, como também – e, talvez, principalmente – em analisar os conceitos que regem tal resposta. Há uma imensa gama de termos, com diversas nuances teóricas, que são utilizados para descrever, ao fim, a relação entre o texto e o mundo

que o cerca. Independentemente de quais sejam utilizados, o *modo* como a relação se dá é um dos grandes questionamentos deste trabalho.

Compreender os niilismos e os solipsismos que povoam a teoria literária é um caminho a se tomar para se compreender a inserção da literatura em nossa vida cotidiana. De nada servem argumentos apaixonados sobre o “poder da literatura” se esta é encarada com base em um pensamento que solape toda sua ligação com esse mesmo mundo em que atua; neste caso, teríamos uma estranha relação, em que a literatura é “objeto de fé e apostasia” (COMPAGNON, 2006, p. 258).

Quando afirma que “a aspiração à arte pura não é, como se costuma crer, uma soberba, mas sim, pelo contrário, uma grande modéstia. A arte, ao esvaziar-se do patetismo humano, fica sem transcendência alguma – como apenas arte, sem mais pretensão”, Ortega y Gasset (2005, p. 82) capta bem, opondo-se à “nova arte” do início do século XX, uma questão de o que será feito da literatura, questão essa que busca avaliar os termos envolvidos na constante negociação que se dá entre o texto e sua utilização – ou ainda, sua *utilidade*. Independentemente das suas conclusões, ainda há que se pensar qual seu lugar no mundo em que vivemos; ainda que temporária, pois se além ao determinante histórico em que está inserida, a teoria busca criar abalos no terreno estabilizado na qual os estudos literários se assentam; e ainda que eles fracassem, como diz Compagnon, o resultado seria “uma lucidez crítica renovada” (2006, p. 260).

O pequeno “terremoto” aqui apresentado poderia ser pretensiosamente conclamado a atuar no “centro da questão”. Contudo, é o próprio tremor que cria seu epicentro: quando critica o niilismo e o solipsismo, Todorov não está indo de encontro a um corpo estranho na teoria, senão a um produto dela própria. Pensá-la é, antes de pensar em respostas, pensar em sintomas que a levaram a existir, um processo de anamnese e autocrítica.

A dúvida sobre o dentro e o fora de São Paulo retirada da obra de Ruffato há de ser recordada como uma dimensão performativa do questionamento crucial neste trabalho. Conforme indicado no título, esta dissertação pode ser, em termos gerais, definida por um esforço em descobrir o que define e como se relacionam os comportamentos *autônomo* e *referencial* da literatura. A discussão a seguir buscará pontuar essa relação, partindo-se das observações de Todorov, investigando-se, principalmente, as lacunas que permitiram a ampla disseminação de tais niilismos e solipsismos no âmbito dos estudos literários.

2. EIXOS TEÓRICOS: AUTONOMIAS E REFERÊNCIAS

*e nada nada disso restará nada o bairro se transformará em
lugar ermo a morte sob cada poste de luz apagada em cada
esquina botequins agachados meia folha cada pardieiro cada
sobrado cortiço cada gato cachorro cada saco de lixo e tudo
terá sido em vão são paulo inteira decadência*
Eles eram muitos cavalos

A discussão teórica será iniciada com a contribuição dos críticos pós-estruturalistas à questão da relação entre texto e mundo. Essa opção, contudo, não implica em primazia daquela corrente nessa questão, que encontrou pensadores interessados em debatê-la desde Aristóteles e sua *Arte Poética*.

Esse recorte é justificado devido a duas contribuições principais. A primeira delas é a composição do panorama da crítica literária contemporânea realizado por Tzevetan Todorov em *A literatura em perigo* (2009). Contrastando com uma proposta de estudo literário que, em *As estruturas narrativas* (2006), adota a linguagem “ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada” (2006, p. 53) da literatura, a obra mais recente visa a uma investigação que “nos conduz a um conhecimento do humano” (TODOROV, 2009, p. 89).

Se antes a caminhada par a par da linguagem e da literatura era um processo que tenderia a se confundir (TODOROV, 2006, p. 54), agora as promessas do estruturalismo parecem não se concretizar. A teoria centrada na plena dominância da linguagem em explicar, descrever e recriar o mundo teria promovido a autotelia da literatura e sua consequente desumanização, que a coloca em perigo no mundo contemporâneo. Em suma, Todorov busca alertar que falta ao texto analisado sob essa ótica um acesso em relação ao mundo e à condição humana, ou, ainda, que lhe falta uma proposta, um “dizer sobre” a condição humana.

A segunda contribuição foram as obras *Pensamento 68* (1988), de Luc Ferry e Alain Renaut, e *De Praga a Paris* (1991), de José Guilherme Merquior, que voltam seu olhar à produção intelectual francesa da segunda metade do século XX, berço das tendências estruturalistas e pós-estruturalistas. Essas duas histórias das ideias analisam as fontes dessas correntes, seus principais postulados, e a chamada “vulgata” da teoria que viria em seguida.

Em ambas, é possível ler claramente a atribuição à tendência pós-estruturalista da negação do real como condição de verdade – Merquior escreve que “toda a preocupação com o conhecimento objetivo é abandonada: chega de verdade, razão, evidência e referência” (1991, p. 271), e Ferry e Renaut apontam para a “dissolução da ideia de verdade” (1988, p. 31) – e uma desconfiança no caráter pacífico e homogêneo da relação entre texto e mundo.

Em *Pensamento 68*, os autores afirmam que, caso fosse necessário atribuir a pensadores como Derrida, Lacan, Althusser e Foucault apenas um único mérito, esse seria o de questionar o “*humanismo tradicional e ingênuo*” (idem, p. 23, grifo dos autores) do ocidente. A análise de Ferry e Renaut identifica como fonte dessa discussão uma suspeita muito forte de tais autores em relação ao que o homem produz de humano para si mesmo, seja no âmbito da linguagem, da psique, da cultura ou do Estado.

Nessa estrutura da filosofia dos *sixties* proposta em *Pensamento 68*, são ressaltados (i) o tema do fim da filosofia, abordando o esgotamento da filosofia em “dizer algo”; (ii) o paradigma da genealogia, que coloca em segundo plano o dito em detrimento da busca pelo local de onde é dito; (iii) a dissolução da ideia de verdade; e (iv) a historicização das categorias e o fim de toda referência ao universal. A partir dessa estrutura, sob o risco de serem acusados de reducionistas, como bem ressaltam, os autores expõem a maneira com a qual o pós-estruturalismo desconstrucionista respondeu à questão do sujeito na pós-modernidade.

Já a obra de Merquior, *De Praga a Paris*, se presta a expor a trajetória do pensamento estruturalista, desde o Círculo Linguístico de Praga aos seus maiores expoentes franceses, Lévi-Strauss e Barthes, fechando com o pós-estruturalismo de Derrida. Em sua história das ideias, o crítico brasileiro visa inicialmente pontuar a maneira pela qual o projeto da antropologia estrutural serviu de base a vários ramos das ciências humanas, indicando a linguagem e seu poder normativo como o principal elemento da organização humana.

Esse projeto, contudo, passa a ser alvo de suspeição de seus principais autores, que, em um segundo momento, questionam as mesmas bases levantadas por eles. Essa demolição, feita pelo lado de dentro, é uma crítica aos próprios operadores analíticos criados no esteio do estruturalismo e um abalo na estabilidade e na efetiva capacidade da linguagem em categorizar o mundo.

Em ambas as obras, a figura de Jacques Derrida é capital nesse movimento de descentramento do pensamento sobre as produções humanas. Neste trabalho, iniciar-se-á discutindo algumas de suas teses e o papel da desconstrução no reposicionamento de

operadores analíticos próprios à teoria literária. A partir da leitura de suas obras e de outros autores que seguem e aprofundam a linha pós-estruturalista, será possível identificar os pontos nos quais ela se baseia para promover sua crítica e qual o posicionamento da literatura em meio a tais postulados.

2.1 A desconstrução do mundo

Em *Sobre a desconstrução* (1997), Jonathan Culler retoma Jacques Derrida para expor uma crítica baseada nos postulados da desconstrução. Em sua obra, os principais termos dessa corrente teórica são pontuados, visando precisar o impacto das ideias de Derrida no campo da análise textual.

É vasto o horizonte da desconstrução vislumbrado por Culler. Entre as várias definições do termo pinçadas em Derrida, ele acrescenta outra: “desconstruir um discurso é mostrar como ele *mina a filosofia que afirma*, ou as oposições hierárquicas *em que ele se baseia*, identificando no texto as operações retóricas que produzem o fundamento de discussão suposto, o conceito chave ou premissa (1997, p. 100, grifo nosso). Na perspectiva estruturalista, que visa “em primeiro lugar à organização do sentido, à autonomia e ao equilíbrio próprio, à constituição acabada de cada momento, de cada forma” (DERRIDA, 2002, p. 47), a linguagem era colocada como o campo em que os fenômenos humanos se davam e eram interpretados, oferecendo suas próprias categorias à organização dos termos. Opondo *grosso modo* essa atitude ao pós-estruturalismo, poder-se-ia dizer que, neste, a própria matriz de respostas, a linguagem, tem suas oposições binárias postas em suspensão.

Em seus questionamentos, a desconstrução analisa a hierarquia da literariedade, “reinscrevendo a distinção entre obras literárias e não-literárias dentro de uma literatura ou textualidade geral” (CULLER, 1997, p. 212). Por “textualidade geral”, pode-se compreender, entre vários aspectos, a capacidade de se produzir leituras desconstrutivas em diversos campos do conhecimento. Afinal, um dos méritos de Derrida, segundo Culler, é justamente sua leitura de textos da filosofia como se fossem literários, vislumbrando sua dimensão performativa, “organizando e organizados por uma variedade de forças discursivas, nunca simplesmente presentes em si mesmo ou com controle de suas implicações, e relacionados de maneiras complexas a uma variedade de outros textos escritos e vividos” (idem, p. 209).

Pode-se então pensar nas contribuições do pensamento derridiano para responder a pergunta do texto de Ruffato, inscrita na temática da relação entre texto e mundo. O questionamento primeiro, contudo, não seria “são paulo é o lá fora? é o aqui dentro?”, mas sim “o que é fora? o que é dentro? *como se relacionam?*”. Na textualidade geral da desconstrução, a pergunta de *Eles eram muitos cavalos* perde o foco do dito e se desloca para o antedito.

A princípio, poder-se-ia associar o texto ao “dentro” e a realidade ao “fora”, mas até mesmo uma distinção aparentemente pacífica seria questionável. O que está em jogo na resposta é justamente o que inscrever na esfera dentro-texto-literário e na fora-mundo-não-literário, apontar qual regime de distinção foi utilizado para operar essa categorização. Esse posicionamento fundador tem a amplitude necessária para determinar os critérios de todas as perguntas subsequentes que podem ser feitas a um texto – ou, ainda, todas as perguntas feitas *pelo* texto. A abordagem de Culler passa pela análise da necessidade de presença apontada por Derrida:

Há um investimento metafísico em manter a distinção entre a representação e o que é representado, e a prioridade do que é representado sobre sua representação. Mimese e *mnémè* (memória) estão intimamente associadas - a memória é uma forma de mimese ou representação - e a mimese é articulada sobre o conceito de verdade. Quando a verdade é concebida como *aletheia*, o revelar ou tornar presente o que estava oculto, então a mimese é a representação necessária a esse processo, a duplicação que alguma coisa se apresente. Quando a verdade não é *aletheia* mas *homoiosis*, adequação ou correspondência, então a mimese é a relação entre uma imagem ou representação daquilo a que pode verdadeiramente corresponder. Em ambos os casos, Derrida escreve, “a mimese deve seguir o processo da verdade. Sua norma, sua regra, sua lei, é a presença do presente” (*La Dissémination*¹, p. 220/193). (ibidem 1997, 213-4).

Na obra citada por Culler, *La Dissémination*, encontra-se o ensaio *A farmácia de Platão* (1997), o qual aborda a questão da autoridade do presente em relação a um ausente. Partindo da crítica de Platão à escrita, a que ele atribui um caráter ambíguo de veneno e remédio, Derrida analisa a necessidade da presença para o *lógos*. Essa necessidade é associada à figura psicanalítica do pai, associada ao bem, ao capital, ao chefe; é ele que outorga autoridade ao *lógos*, que o inscreve na hierarquia dos valores de conveniência, posse e poder.

Derrida ressalta que “não que o *lógos* seja o pai. Mas a origem do *lógos* é *seu pai*. Dir-se-ia, por anacronia, que o ‘sujeito falante’ é o pai da fala” (1997, p. 22, grifo do autor). Tanto em *A farmácia de Platão*, como em *Gramatologia* (2004), ele aponta para a primazia

¹ DERRIDA, Jacques. **La Dissémination**. Paris: Seuil, 1972.

da *phoné*, da fala do sujeito, sobre a escrita na metafísica grega. Por ser contíguo ao sujeito que o enuncia, o lógos proferido por uma voz em presença teria a *força* de seu pai, o “sujeito falante”, e a autoridade necessária para se fazer valer. Sua relação com a verdade seria mais próxima e imediatamente atestável – e, portanto, mais adequada ao projeto filosófico baseado na primazia do lógos, do discurso racional.

A escrita, contudo, não carrega a presença do pai, não o tem *ao seu lado*. Lógos sem paternidade, a escritura é órfã, “não *reconhece* mais suas origens: no sentido do direito e do dever” (DERRIDA, 1997, p. 23, grifo do autor). Para Derrida, a mimese é regida pela presença do presente. Sem a força da verdade do pai, a escrita mimética não reconhece a verdade como direito e dever. Análogo ao “se Deus está morto, tudo é permitido”, poder-se-ia dizer “se o pai da escritura é morto, todo sentido é permitido”. A textualidade geral não possui o sopro vital, a *pneuma* que propicia e presentifica a *phoné*, para que haja o pai do lógos. Em suma, a escrita não tem como imperativo categórico a verdade, ou, ainda, a verdade não atua como *condição de existência* para ela.

A associação entre o *phármako*, veneno e remédio, e a escritura, tem suas consequências diretas na constituição da memória do homem. Narrando o mito de Thot, deus egípcio que propôs ao rei-sol a criação da escrita como um *remédio* para a memória, Derrida aponta para o fato de que, em sua exposição, Thot não menciona o par remédio/veneno; contudo, o rei sol reabilita a comunicação entre essas duas facetas. *Na perspectiva do pai*, o *phármako*/escrita poderia ser uma solução para que o homem não se esquecesse das coisas, *caso* não estimulasse a pura repetição.

Essa determinação do rei-sol é analisada por Derrida partindo da oposição *mnéme*, dialética viva, repetição do verbo, à *hupomnesis*, a repetição do repetido. A mimese da escrita inserir-se-ia na segunda esfera, que contém “os inventários, os arquivos, as citações, as cópias, as narrativas, as listas, as notas, as duplicações, as crônicas, as genealogias, as referências” (idem, p. 54). Com a promessa de ampliar o saber e a memória, a escritura, na verdade, os reduziria, deslocando esse aspecto vivo em detrimento de um não-vivo. Ora veneno, ora remédio, o *phármakon* atua por promessas inconclusas, apresentando-se como “meio no qual se opõem os opostos, o movimento e o jogo que os relaciona mutuamente, os reverte e os faz passar um no outro” (ibidem, p. 74).

O *phármakon*, contudo, não se fixa em um de seus polos. A transmutação, a *passagem* entre veneno e remédio é o seu verdadeiro distintivo, o seu valor identitário, e não a fixação em uma substância. No mito de Thot, o rei-sol reabilita essa comunicação entre os

polos e expõe a escrita ao seu caráter ambíguo. Contudo, como Derrida bem compreende, a história é contada *na perspectiva do pai*. É o “pai do lógos” que declara que o remédio pode se transformar em um veneno; ele é o mesmo que é morto na escrita, impossibilitando o exercício dos valores de bem, posse e poder; e é exatamente ele que vai condenar a escrita que tem condições de matá-lo. Em sua perspectiva, a despeito da conexão entre os termos ser reestabelecida, ele substancializa o *phármako* no veneno. “A escritura é *dada* como suplente sensível, visível, espacial da *mnème*; ela se verifica em seguida nociva e entorpecente para o dentro invisível da alma, da memória e da verdade” (ibidem, p.74, grifo do autor).

Como o apresentado como remédio se torna veneno, o contrário pode também ser observado: Derrida comenta que a cicuta, utilizada na morte de Sócrates, é veneno para o corpo, mas benéfica para a alma, por libertá-la de sua prisão corpórea. A escritura, associada ao *phármakon*, teria condição também de operar nos dois sentidos, transformando em arquivo morto o que a dialética viva produziu e revelando o lógos latente dos inventários, das cópias, das *narrativas*. Essa leitura por Derrida do mito da criação da escrita é uma das bases de sua concepção como um elemento potencialmente transgressor – e, por isso, uma potencial ameaça à autoridade e ao poder do pai.

Se o *phármakon* é a comunicação entre polos, veneno e remédio são limites. Assim como o rei-sol comenta que a escrita será benéfica ao homem *até que* promova o esquecimento, o veneno será maléfico para Sócrates *até que* liberte sua alma. Derrida comenta que

o limite (entre dentro e fora, o vivo e o não-vivo) não separa simplesmente a fala e a escritura, mas a memória como desvelamento (re-) produzindo a presença e a rememoração como repetição do monumento: a verdade e seu signo, o ente e o tipo. O ‘fora’ não começa na junção do que chamamos atualmente o psíquico e o físico, mas no ponto em que a *mnème*, em vez de estar presente a si em sua vida, como movimento da verdade, se deixa suplantar pelo arquivo, se deixa excluir por um signo de re-memoração ou de com-memoração. (DERRIDA, 1997, p. 55-6)

Tem-se aí o *fora* como aquilo que é suplementar. Essa determinação aparece mais claramente em *Gramatologia* (2004), em que Derrida dispõe que “a escritura, a letra, a inscrição sensível, sempre foram consideradas pela tradição ocidental como o corpo e a matéria exteriores ao espírito, ao sopro, ao verbo e ao *logos*” (2004, p. 42). A fala natural do mundo, a *phoné*, é suplantada então pela escrita, cultural. A tradição ocidental, contudo, faz uma clara hierarquização, optando pela voz presente em detrimento da escritura ausente. O logofonocentrismo, por sua distinção originária, suspendeu e reprimiu a colocação da escritura dentro da problemática do lógos.

Sobre isso, Culler entende que “privilegiar a fala, tratando a escrita como uma representação parasitária e imperfeita dela, é um modo de deixar de lado certas características da língua ou aspectos de seu funcionamento” (1997, p.116). Essa atitude é, antes de tudo, uma forma de resguardar o bem, a posse e o poder do “pai do lógos”. Nessa hierarquia, o ente presente força sua primazia sobre o ausente: fora, a escritura deveria se contentar ao seu papel subjugado na demonstração da verdade, a “repetição do repetido”.

A ordem logofonocêntrica, contudo, tem sua lógica traída pelo mesmo movimento que a cria: “o problema relativo à alma e ao corpo, sem dúvida alguma, derivou-se do problema da escritura a que parece – ao invés – emprestar as metáforas” (DERRIDA, 2004, p. 42). A asserção de Derrida, para ser compreendida, precisa ser inserida em sua discussão sobre o modelo linguístico de Saussure, que pensa a linguagem como um sistema formado por puras *diferenças*, da qual a escrita é excluída. Se todo o sentido passa necessariamente por um jogo de oposições sistêmicas, por *diferências*² (*différance*), então a *phoné* não pode estar mais próxima ao significado mesmo, pois este só existe pelas diferenças. A escritura, por estar *fora* do sistema linguístico, e, logo, *diferente*, é então associada por Derrida à plena diferiçã, sendo, assim, não apenas *dentro* do sistema, como base do mesmo: “é necessário um intervalo que o separe do que não é ele (a apresentação, L.F. e A.R.), para que ele seja ele mesmo (o presente, L.F. e A.R.)³” (FERRY, 1988, p. 165).

É a partir dessa diferiçã que Derrida consegue contrariar a hierarquia metafísica ocidental, dissociando, pela escritura, o lógos e o pai do logos – ou seja, verdade e presença, a “fala plena que afirma ser a verdade” (DERRIDA, 2004, p. 85-6). O modelo de significação sîgnica não se sustenta mais com a fratura entre significante e significado, a que Derrida chama de *brisura*; ela “marca a impossibilidade para um signo, para a unidade de um significante e de um significado, de produzir-se na plenitude de um presente e de uma presença absoluta” (idem, p. 85). Tanto para o rei-sol, em *A farmácia de Platão*, quanto para Rousseau em *Essai sur l’Origine des Langues*, citado em *Gramatologia*, o *phármako*/suplemento velam a memória/voz, associadas à verdade, e tornam opaco o sentido – por isso, devem ser rebaixados. Esse ideal de transparência da fala plena, contudo, necessita

² Na tradução usada de *Gramatologia*, por Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro, a *différance* foi traduzida por diferença. Contudo, usaremos no restante desta dissertação o termo *diferir*. Segundo o dicionário Michaelis, ele designa tanto um adiamento quanto um ser diferente. Parece-nos especialmente fecundo na discussão sobre Derrida utilizar um termo que englobe tanto uma ausência, um retardamento na concretização, quanto um ato de distinguir-se.

³ O trecho de Derrida citado por Ferry e Renaut encontra-se em: **Marges de la philosophie**. Paris: Minuit, 1972, p. 13. As iniciais dos autores indicam suas ponderações sobre a formulação citada do filósofo franco-argelino.

do suplemento, do *phármako*, da escritura, da diferiçãõ para se articular. Já no início de *Gramatologia*, Derrida escreve:

Sabemos que a temática do signo é, desde cerca de um século, o trabalho de agonia de uma tradição que pretendia subtrair o sentido, a verdade, a presença, o ser, etc., ao movimento de significação. Lançando a suspeição, como fizemos agora, sobre a diferença entre significado e significante ou sobre a ideia de signo em geral, devemos imediatamente esclarecer que não se trata de fazê-lo a partir de uma instância de verdade presente, anterior, exterior ou superior ao signo, a partir de lugares de diferença apagada. Muito pelo contrário. Inquieta-nos aquilo que, no conceito de signo - que nunca existiu nem funcionou fora da história da filosofia (da presença) -, permanece sistemática e genealógicamente determinado por esta história (ibidem, p.17).

A brisura que interpõe significante e significado tem consequências na relação entre texto e realidade. Chamada de “pertencença histórica” por Derrida, tal relação não se disporia como linha reta, causalidade de contágio, acumulação de camadas e justaposição de peças emprestadas. Essa “consciência de si” de um texto que pode ser apreender na leitura atua em-direção-a, e não estando-em, pois entre a apresentação e o presente há uma lacuna que impossibilita o texto efetivamente de *estar*; é uma consciência sugestiva, e não conclusiva. “Se um texto se dá sempre uma certa representação de suas próprias raízes, estas vivem apenas desta representação, isto é, de nunca tocarem o solo. O que destrói sem dúvida a sua *essência radical*, mas não a Necessidade de sua *função enraizante*” (ibidem, p. 126, grifos do autor). Embora não toque o solo, as raízes se *direcionam* a ele. A análise de Derrida, mesmo retirando do texto-raiz a sofreguidão de conseguir tocar efetivamente o solo, atende ao íntimo e *ad infinitum* entrelaçamento de raízes e *não exclui* o direcionar-se-para da raiz em direção ao solo – ou seja, torna a pergunta “o que isso representa no texto?” inócua, ainda que não exclua o mundo exterior.

O representar do texto, que simula – ou melhor, *emula* – as próprias raízes, dadas *a posteriori* e não *a priori*, é dotado de movimento – *enraizante*, e não enraizada. Desta forma, a análise parece dirigir-se à pergunta sobre qual “solo” – ou qual *mundo* – a raiz-texto *busca*, e menos em qual ela *toca* – o que, nessa perspectiva, seria impossível. Pois o movimento perpétuo é comum a todas, e disto decorre seu entrelaçamento, mas não se pode dizer que todas se dirigem ao mesmo “quinhão de terra”. A lacuna entre o solo e a raiz não deixa de ser tomada como um critério de veracidade do texto: “presença a si, proximidade transparente no cara-a-cara dos rostos e no imediato alcance da voz, esta determinação de autenticidade social é, pois, clássica” (ibidem, p. 170). Um “texto autêntico” revelaria a voz por trás da escritura, como se, em meio à narrativa, houvesse uma pessoa real, doando sua

voz, determinando a autenticidade da escrita – um pai do lógos. A busca por um “por-detrás-do-texto” visaria a encontrar uma voz presente, um *acima* e um *fora* do texto, ou, ainda, a *verdade* que rege aquele lógos.

Mesmo eliminando a presença segura e estabilizante da terra, ainda é necessário que a raiz se ligue a algo, a despeito de sua impossibilidade de tocar o solo – afinal, a figura da raiz implica em um ligar-se a algo. Sem o solo, o movimento sugerido por Derrida implica em “entrelaçar as raízes ao infinito” (ibidem, p. 126), em uma dinâmica em que as raízes se doam como solo às outras. Essa sugestão é corroborada pela leitura de *Essai sur l’Origine des Langues* de Rousseau em *Gramatologia*:

Falar da escritura de Rousseau, é tentar reconhecer o que escapa às categorias de passividade e de atividade, de cegamento e de responsabilidade. E menos ainda se pode fazer abstração do texto escrito para precipitar-se em direção ao significado que ele *quereria dizer*, por que o significado é aqui a própria escritura. Tampouco se deve buscar uma *verdade significada* por estes escritos (verdade metafísica ou verdade psicológica: a vida de Jean-Jacques atrás de sua obra) pois, se os textos por que vamos interessar-nos *querem dizer* alguma coisa, é o engajamento e a pertencença que encerram no mesmo *tecido*, no mesmo texto, a existência e a escritura. O mesmo aqui se denomina suplemento, outro nome da diferença. (ibidem, p. 183)

Mais adiante, Derrida completa:

No que se denomina a vida real destas existências “de carne e osso”, para além do que se acredita poder circunscrever como a obra de Rousseau, e por detrás dela, nunca houve senão a escritura; nunca houve senão suplementos, significações substitutivas que só puderam surgir numa cadeia de remessas diferenciais, o ‘real’ só sobrevivendo, só acrescentando-se ao adquirir sentido a partir de um rastro e de um apelo de suplemento etc. E assim ao infinito pois lemos, *no texto*, que o presente absoluto, a natureza, o que nomeiam as palavras de ‘mãe real’, etc., desde sempre se esquivaram, nunca existiram; que, o que abre o sentido e a linguagem é esta escritura como desapareição da presença natural. (ibidem, p. 194, grifo do autor)

Se “por trás” do texto há apenas suplementos – ou seja, suplemento atrás de suplemento –, tem-se uma cadeia de rastros suplementares, porém nunca o “mundo real” – apenas raízes em meio a raízes. A textualidade geral não garante acesso ao real, mas sim à diferiçã – outro nome para o suplemento. Com a “desaparição da presença natural”, é preciso então produzir ao infinito, já que a própria desapareição é uma premissa e um imperativo para que se produza sempre. Justamente por isso, Culler pode dizer que a desconstrução permite à crítica a construção de estruturas, pois o que está em questão é um jogo de suplementariedades, e não de significações.

O raciocínio de Derrida nos leva do texto ao texto como forma de revelar sua auto referencialidade. Afinal, se a cadeia suplemento-escrita-diferiçã nos leva à diferiçã – logo, ao texto e, logo, ao suplemento –, é a diferiçã própria que permitiu a estruturaçã do texto. “Se a crítica desconstrutiva é uma busca de diferenças – *diferenças cuja supressã é a condiçã de qualquer entidade ou posiçã particular* –, então ela nunca pode alcançar conclusões definitivas, mas para quando não pode mais identificar e dismantelar as diferenças que agem para dismantelar outras diferenças” (CULLER, 1997, p. 277, grifo nosso). Desta maneira, o texto, incluindo-se aí o literário, não revela em sua auto referênciã uma transparênciã em relaçã a algo oculto, mas sim a incongruênciã entre seu dizer e seu fazer, entre o sensível aparecendo e seu aparecer vivido, entre o constatativo e o performativo, entre a afirmaçã e a contradicçã. Sua atuaçã aproxima esses polos, ao mesmo tempo em que expõe o paradoxo em que se fundamentam.

A operaçã argumentativa de Derrida segue em cadeia, com a escritura associada à diferiçã, que, por analogia, também não possui a verdade como condiçã de existênciã. Segue-se, pois, que as diferenças produzidas têm um caráter, se não irreal, posto que a ausênciã da verdade como condiçã de existênciã não implica em uma mentira, fantasmagórico, de *jogo*. Este jogo de suplementos da desconstruçã, por não revelar existênciãs de “carne e osso” nos textos, eliminando-se a noçã de fora e trás amplamente utilizadas ao se referir a uma obra literária, acaba por eliminar também o sujeito. Derrida é claro neste ponto, ao dizer que “a escritura é outra que o sujeito, em qualquer sentido em que seja entendida. Ela não poderá jamais ser pensada sob sua categoria” (2004, p. 84).

Como apontam Ferry e Renaut, a linha de pensamento na qual se insere Derrida fez uma clara opçã pelo anti-humanismo, que “se apoia sempre sobre uma argumentaçã, segundo a qual o humanismo da filosofia moderna, aparentemente emancipador e defensor da dignidade humana, não teria feito mais do que se transformar em seu contrário para tornar-se o cúmplice, ou mesmo a causa, da opressã” (1988, p. 20). O apontamento dos autores é preciso ao mostrar que a crítica ao humanismo parte de contradicções internas – o que não quer dizer que o sujeito inexista, mas sim que é um critério incapaz de realizar a emancipaçã do homem. A escritura, longe do pai-lógos, afasta-se também do critério de constituiçã mesma do sujeito, como um ente dotado da *capacidade da fala*, senhor do sentido pleno; instaurar a escritura ausente de subjetividade como critério é explorar a capacidade da escritura em subverter a autoridade do autor, em subverter a própria noçã de autoridade.

A investigação teórica derivada vai buscar solapar toda uma tradição de crítica literária baseada nos aspectos humanos que o texto revelaria. Em *The Critical Difference: Barthes/BalZac* (1982), Barbara Johnson pontua alguns aspectos da leitura desconstrutiva de *S/Z*, de Barthes. Embora essa obra não lance mão do conceito derridiano propriamente dito da diferiçã, o mecanismo apresentado é similar, como uma diferiçã *avant la lettre*: “se algo é destruído na leitura desconstrutiva, não é o texto, mas a reivindicação de dominaçã inequívoca de um modo de significaçã sobre outro. A leitura desconstrutiva é uma leitura que analisa a especificidade da diferençã crítica de um texto para si próprio” (1982, p. 5, traduçã nossa⁴).

Em *S/Z*, Barthes propõe que “interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é, ao contrário, *estimar de que plural é feito*” (1992, p. 39, grifo nosso). Sua distinçã entre textos escrevível e legível, ainda bem à moda estruturalista, busca fundar uma leitura necessariamente aberta, produtiva, ilimitada e não constrangida por ideologias e gêneros textuais, *contra a leitura burguesa*, caracterizada como omissa e mecânica. A busca pela prática da escritura é a busca da produçã de diferençã, ilimitada, que se recusa à submissã a um posicionamento.

Quando Barthes afirma que ler é “deslocar sistemas cujo percurso não para no texto nem no ‘eu’” (idem, p. 44), há uma necessidade implícita de não se acomodar em relaçã às proposições do próprio texto, de ir contra as próprias instruções dadas por ele. Esse posicionamento agrega-se à criaçã de estruturas indicada por Culler, a um “interesse em qualquer coisa no texto que contrarie uma interpretaçã autorizada, inclusive interpretações que a obra parece incentivar mais enfaticamente” (1997, p. 245). Isso porque a tarefa proposta é “afirmar o ser da pluralidade que não é o ser do verdadeiro, do provável ou até do possível” (BARTHES, 1992, p. 40).

Nota-se na proposiçã de Barthes uma tentativa de deslocar o texto literário da sua autoridade sobre si mesmo. Este é pós-ideologia, pós-gênero, pós-crítica; por isso, a leitura deve buscar avaliá-lo com critérios anteriores a esses posicionamentos e, assim, restabelecê-lo em sua pluralidade que permite a infinidade de leituras. Esse projeto só tem sucesso a partir do momento em que se desafia o texto e a linguagem que o forma, que se pratica uma leitura baseada na *açã*, e não na *reaçã*.

⁴ “If anything is destroyed in a deconstructive reading, it is not the text, but the claim to unequivocal domination of one mode of signifying over another. A deconstructive reading is a reading that analyzes the specificity of a text’s critical difference from itself”.

A leitura de autores de inclinação desconstrucionista, como Paul de Man (1983, 2002), Barbara Johnson (1982) e Joseph Hillis Miller (1984), e até mesmo o Roland Barthes de *S/Z*, revela um projeto crítico interessado pelo processo de disseminação de diferenciações próprio da linguagem. Em de Man, podemos ler que “não é certo *a priori* que literatura é uma fonte segura de informação sobre qualquer coisa que não sua própria linguagem” (DE MAN, p. 11, 2002, tradução nossa⁵). Além disso, “o mais simples dos desejos não pode se expressar sem se esconder atrás uma tela de linguagem que constitui um mundo de intrincadas relações intersubjetivas, todas elas potencialmente inautênticas” (DE MAN, 1983, p. 11, tradução nossa⁶), o que demandaria do crítico voltar-se não para o sujeito que seria evocado pelo texto, mas pela opacidade da linguagem que o ocultaria.

Esse retorno à linguagem é apontado por Merquior como uma tendência niilista da desconstrução, sintetizado por ele da seguinte forma: “toda ficção é crítica (porque trata de outras ficções); a crítica propriamente dita trata apenas da impossibilidade de se tratar de algo: seu sujeito real é a ‘impossibilidade da própria existência’” (1991, p. 281). Disto resultaria que, haja vista que a relação entre homem e realidade é intermediada pela linguagem, sendo esta permeada de significados sociais arbitrários, manipulados e inconscientes, a correlação com o mundo é uma impossibilidade, havendo tão somente *poiesis*, produções, e não mímese, referências.

O niilismo, aliás, é associado ao próprio movimento de desconstrução metafísica. Milles comenta que a leitura de textos busca “o desembaraçar da inerência da metafísica no niilismo e do niilismo na metafísica” (1984, p. 230, tradução nossa⁷), embora não seja possível ultrapassar completamente nem “a ideia por trás do texto”, nem “a ausência de ideia do texto”. Partindo dessa impossibilidade, a desconstrução buscaria então tornar visíveis as fronteiras invisíveis entre esses dois campos. Não seria o caso de dizer que a desconstrução é uma teoria apologética ao niilismo; contudo, o próprio fato de tomá-lo como uma aporia interna de todo o projeto da linguagem humana ocidental faz dele uma possibilidade.

Na própria leitura de Merquior, o niilismo não se dá por uma expressa negação do mundo, mas sim pela posição do texto. Se “não há fora do texto”, como pensar a “são paulo lá fora”? A textualidade geral, a função enraizante entre os textos, é levada a uma hipertrofia que

⁵ “It is therefore not a priori certain that literature is a reliable source of information about anything but its own language”.

⁶ “The simplest of wishes cannot express itself without hiding behind a screen of language that constitutes a world of intricate intersubjective relationships, all of them potentially inauthentic”.

⁷ “The untangling of the inherence of metaphysics in nihilism and of nihilism in metaphysics”.

engloba absolutamente tudo e passa a exigir que o mundo seja pensado como resultado de uma articulação da linguagem. Não se trata de dizer que a linha derridiana nega a realidade, mas sim repensar o papel do mundo em relação à escritura. Sem distinção “fora do texto” – ou seja, tudo nele é escritura, tudo nele é diferenciação pura, nada é representação –, as raízes de um texto são emuladas por ele mesmo, que se liga apenas a outras raízes de textos. Como não há sujeito no texto, apenas operações da diferenciação, a leitura de cunho humanista é uma impossibilidade.

Em *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon (1991, p. 45) aborda a maneira pela qual a arte tem reagido em relação à historicidade e à sua pertencença:

O que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de um dia conseguirmos *conhecer* os “objetos fundamentais” do passado. Ele ensina e aplica na prática o reconhecimento do fato de que a “realidade” social, histórica e existencial do passado é uma realidade *discursiva* quando é utilizada como referente da arte, e, assim sendo, a única “historicidade autêntica” passar a ser aquele que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. O passado como referente não é enquadrado nem apagado, como Jameson gostaria de acreditar: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes.

Dois pontos dessa citação deixam bem evidente a postura pós-moderna, na qual Hutcheon inscreve a desconstrução, em relação ao texto e sua relação com a realidade. O primeiro deles são as aspas nos termos *objetos fundamentais*, *realidade* e *historicidade autêntica*, que colocam em suspensão os valores transmitidos e afirmados por eles: *origem*, *verdadeiro*, *autoridade*. O fato de ser possível apenas o acesso *discursivo* a tais instâncias é motivo para colocar o acesso mesmo *sub judice*; ainda em *A Farmácia de Platão*, Derrida comenta justamente sobre posse, conveniência e poder que são usurpados ao pai-lógos pela escritura.

O segundo ponto surge como uma consequência desta constatação: haja vista a negação ao acesso, o que é permitido é a produção dos textos baseado nas discursividades do real. Assim, “ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” a cada nova subversão paródica que a crítica faz do “suposto real”. Em *S/Z* de Barthes, essa ideia tem um contorno interessante, quando ele afirma que não existe nada fora do texto, ou seja, apenas os discursos, nem o texto todo, ou seja, o texto em sua plenitude (1992, p. 40). Com a questão posta dessa maneira, o problema do acesso estaria justamente nessa incompletude do texto, que é simultaneamente meio único e insuficiente.

Toda a argumentação pós-moderna desconstrutiva apresentada desemboca em uma eliminação do sujeito como instância organizadora das textualidades e em denúncias

sobre a ilusão da historicidade autêntica. A pergunta a ser feita neste momento é: por quê? Uma dos fatores apontados por Ferry e Renaut é o “fantasma da conspiração” (1988, p. 36): foi próprio da filosofia dos anos 60, em que vicejaram os principais expoentes do pós-modernismo, uma denúncia virulenta das várias formas de violência discursiva, seja ela na forma de misoginia, racismo ou reacionarismo burguês. O resultado nos escritos de tais pensadores foi o empenho em sistematicamente minar o que eles identificaram como o embrião de tais formas de opressão – no caso de Derrida, é o próprio monumento metafísico e o *falologocentrismo* dele resultante; em Barthes, há os valores burgueses que se pospõem ao texto.

Outro fator, e, talvez, o principal, foi a barbárie promovida pelo nazismo. A catástrofe no século XX do projeto Iluminista, racionalista e humanista, serviu como base para um pensamento incrédulo na emancipação do homem a partir de valores humanos: “cúmplice, ou mesmo a causa, da opressão” (idem, p. 20). Um dos críticos da desconstrução, David Hirsch (1991, p. 70) vai apontar para o fato da desconstrução europeia se apresentar como uma “tábula rasa” do humanismo após a Segunda Guerra, visando apagar o sujeito – ou melhor, o projeto de sujeito – para, desta forma, buscar a tão propagandeada emancipação. Essa argumentação, segundo Hirsch, se baseia em uma posição da linha desconstrutiva em encarar o próprio sujeito não como vítima, mas sim como um dos principais veículos da opressão e barbárie.

O fim – ou melhor, *a leitura desses eventos como o fim* – do projeto ocidental de sujeito fomentou o pensamento pós-moderno a criar estratégias que não dependessem dele para sua operacionalização: “essa contestação do indivíduo unificado e coerente se vincula a um questionamento mais geral em relação a qualquer sistema totalizante ou homogeneizante” (HUTCHEON, 1991, p. 29). Como o estruturalismo buscou na linguagem a constituição do homem, e o avanço do homem e, conseqüentemente, da linguagem geraram opressão, a solução buscada foi uma arqueologia do que há anterior às discursividades organizadas por um modelo de subjetividade. Para Barthes, suprimir a diferença é assumir uma posição (1992); por conseqüência, toda posição é repressiva – e não seria justamente o sujeito um modelo de posicionamento?

Entretanto, os ataques ao sujeito, ao homogêneo e à totalidade projetam sobre a crítica textual pós-moderna um paradoxo constante. Como viabilizar uma crítica que seria, pelos seus próprios postulados, natimorta? Na verdade, pensadas a partir de um modelo

dialético, as teses de Derrida parecem na própria gênese impossibilitadas de concluir; seu objetivo, contudo, é o descentramento profundo, atuante nas bases do argumento.

Em *Derrida e a literatura*, Evando Nascimento indica que “o problema está na domesticação, na redução à lógica da identidade, do tradicional, do logocentrismo” (2001, p. 78, grifo do autor), quando a desconstrução aborda elementos da cultura – que, em latim, compartilha o mesmo radical de *colônia*. Seria preciso pensar, pois, a literatura fora da colonização do próprio sujeito, instância que passa necessariamente por uma relação com o outro, mas fatalmente centrada no “eu”.

Talvez uma maneira interessante de se pensar a brisura no sujeito que a desconstrução opera seja traçando um paralelo com a noção de *suspensão voluntária da descrença*, proposta por Coleridge e bastante comentada por Compagnon em *O demônio da teoria* (2006). Em linhas gerais, o termo designaria a postura do leitor da poesia em levantar suas suspeitas em relação à veracidade do relato e se deixar guiar pelo texto. Pode-se reformular essa proposta pensando o descentramento do sujeito em relação à escritura; a suspensão voluntária da descrença, em uma leitura desconstrucionista, se daria não em relação à ficcionalidade, mas sim ao par eu/outro.

Desacreditando a concepção do outro – no caso, a escritura – como o outro e transformando-o em eu, pode-se inscrevê-lo no sujeito e levar ao mesmo a aporia fundamental da metafísica que Derrida identifica como a questão da relação de identidade e presença. Em uma perspectiva moralista-idealista da literatura, a ficcionalidade retrataria tipos altos e baixos da humanidade; na pós-modernidade, “iludiria” o eu a aceitar o outro como eu para desconstruir esse mesmo eu, seja pensando na destituição de autoridades narrativas que incidem no eu, como religião, capital, estado e raça, seja na própria constituição do sujeito, destituindo-o do próprio centro de ser um eu.

Assim como o mundo real é um local de conflitos e acordos, vidas e mortes, a literatura e os sentidos do texto também possuem “negociações de significado”. O sentido estável e que sempre retorna a si, analisado por Gumbrecht (1998c) como fruto da noção de um autor que intencionalmente escolheu *aquele* sentido para *aquele* signo, não se sustenta devido à “descoberta” de outras vozes que emergem no texto. O resultado final não haveria de ser pacífico, pois demanda supressão de algumas vozes em detrimento de outras. Para a desconstrução, seria fundamental que todas essas fossem potencialmente ouvidas, por menor que sejam – não teria tentado Derrida (2002), enquanto legítimo herdeiro do *cogito ergo sum*, dar ouvido aos gatos? A atitude da desconstrução de sempre trazer novas margens para o

centro é o modo encontrado para que a supressão seja sempre contornada, ainda que não completamente abolida.

2.2 A reconstrução do mundo

Em *Deconstruction of literature*, David Hirsch (1991) busca pontuar uma série de excessos da teoria derridiana, principalmente em sua vertente norte-americana. Levando-se em conta a desconstrução como “um certo modo de proceder” e não como “um programa que regula uma série de operações que se devem realizar, apontado erros evitáveis, em vista de um resultado determinado” (OLIVEIRA, 2001, p. 268), a atitude teórica de Hirsch não deixa de aproximá-lo dos próprios alvos de sua crítica, já que ele busca nos elementos internos à linha anti-humanista a própria defesa do humanismo. Suas ponderações, contudo, são uma crítica contundente ao apagamento de sujeitos e do mundo pela retórica da desconstrução.

Um dos primeiros pontos levantados por ele é o esvaziamento da teoria. Hirsch compara o esforço teórico atual ao tapete de Penélope, feito de dia e desfeito à noite. Se a desconstrução e as correntes pós-modernas aboliram um conhecimento último, uma finitude do texto, não é apenas a “galáxia de significante” de Barthes que não tem fim, mas também não há *aonde se chegar com* um texto. Por isso mesmo o jogo, valor que define a “produtividade pura” (idem, p. 270), é um conceito tão caro a Derrida.

Para Hirsch, na desconstrução “nenhum movimento de avanço se dá” (1991, p. 23, tradução nossa⁸) em relação aos textos analisados – que, como acusa Merquior (1991), não seriam de fato analisados, sendo utilizados como *pretextos* para pensamentos outros. Além de Hirsch, Jean-Luc Nancy, em *Birth to presence*, obra em que ele se volta à questão da presentificação, também revela certo desconforto com posturas investigativas que “têm nenhuma outra preocupação senão fazer um pouco mais de sentido, refazer ou aprimorar delicados trabalhos de significação” (NANCY, 1994, p. 5, tradução nossa⁹).

O “vácuo teórico” derridiano é apontado – irônica, paradoxal, mas, também, fatalmente – como fruto da própria teoria, embora os críticos alinhados à agenda pós-moderna argumentem o contrário. Paul de Man sugere que “por mais negativa que possa soar, a

⁸ “No forward movement takes place”.

⁹ “Have no other care than to make a little more sense, to redo or perfect delicate works of signification”.

desconstrução implica em *possibilidade* de reconstrução” (1983, p.140, grifo e tradução nossa¹⁰); Linda Hutcheon afirma que “o impulso pós-moderno não é buscar nenhuma visão total. Ele se limita a questionar. Caso *encontre* uma dessas visões, ele questiona a maneira, como, na verdade, a *fabricou*” (1991, p. 73, grifo da autora). Contudo, para Hirsch, e também Merquior, essa é uma promessa inconclusa. O comentário que o crítico brasileiro faz sobre a leitura de Platão por Derrida ilustra bem sua posição: “infinitamente mais fantasista do que convincente” (1991, p. 255).

Na verdade, importa menos a conclusão de Derrida do que sua postura em relação ao texto, desapropriadora, contradizente – o resultado final é secundário em relação ao andamento do jogo. Também Barthes, em *S/Z*, desconstrói a narrativa sem tomar bases pressupostas que a análise estruturalista – lembrando aqui a extensa nomenclatura elaborada *a priori* que se ligava aos elementos narrativos –, mas recria um novo enredo sobre *Sarrassine* que não mais é o texto de Balzac – e isso só é possível pois, segundo ele, ler o texto é um trabalho de “deslocar sistemas que não para no texto nem no ‘eu’” (1992, p. 44). A cada leitura nova é colocado um novo suplemento, que é incorporado à “galáxia de significantes”.

A “produtividade pura” do jogo é ao mesmo tempo infinita e auto reprodutiva, ou seja: novas leituras vão criar novas leituras, que, por sua vez, vão criar novas leituras, sem que haja um imperativo de se chegar a um resultado quantificado e correto. Embora proponha uma “poética da pós-modernidade”, Linda Hutcheon não está muito certa dessa mesma possibilidade da reconstrução que parte da própria desconstrução, como foi apontada por de Man, já que esta “se limita a questionar”, e, *caso* encontre resposta, continuará a perguntar. A teoria se vê então refém daquilo que, em tese, serviria como libertação e ruptura com pressupostos, por não conseguir escapar deste trabalho de Sísifo. De acordo com J. Hillis Miller, “a justificativa final para este modo de crítica [desconstrução], como de qualquer modo concebível, é que ele *funciona*” (MILLES, 1984, p.252, grifo e tradução nossa¹¹) – mas ela foi pensada justamente para funcionar sempre, *independentemente* de constrangimentos reais que possam surgir.

Desde Aristóteles, com o conceito de catarse, a literatura, observada pela perspectiva humanista, desempenhava uma função didático-moral, de enriquecimento do homem. Compagnon, em *Literatura para quê?* (2009), recupera o conceito do filósofo grego em sua abordagem sobre o poder da literatura e não se priva de afirmar um poder moral – o

¹⁰ “However negative it may sound, deconstruction implies the possibility of rebuilding”.

¹¹ “The ultimate justification for this mode of criticism, as of any conceivable mode, is that it works”.

que, pensado pela desconstrução, seria não menos que espúrio. Sem mundo e sem sujeito como validadores, a literatura perde essa função e passa a expor não mais elementos da condição humana, mas sim a própria gênese da linguagem, *poiésis* e não *mimese*, como cita Merquior (1991, p. 281).

A tese de Hirsch é bem contundente neste ponto: se de fato Auschwitz desempenhou um papel fundamental para uma guinada nos estudos literários baseados na autotelia plena e no jogo de linguagem, como forma a fazer “tábula rasa” do humanismo, então a reação desconstrutiva teria errado nas causas e ignorado consequências. Pois, ao colocar no plano estrito da linguagem a motivação e o meio para todas as dimensões possíveis de dominação, perde-se a dimensão real e concreta dos milhões de vidas sistematicamente eliminadas por vias que escapam à anulação discursiva do sujeito.

É importante ressaltar na argumentação de Hirsch seu apontamento de que há *implicações éticas* na teoria. Citando a defesa de Paul de Man proferida por Derrida, quando da divulgação de seus textos colaboracionistas na Segunda Guerra, Hirsch resalta um trecho: “até aqueles que gostariam de rejeitar ou queimar a obra de de Man sabem muito bem e terão de se resignar ao fato de que de agora em diante ela está inscrita e radiando no *corpus* de nossa tradição” (HIRSCH, 1991, p. 82, tradução nossa¹²). Não deixa de ser curioso que Derrida utilize o conceito de tradição, de certo modo tributário à metafísica que ele tanto questiona, para defender de Man em uma questão moral e real tão delicada, e em termos tão resignados e totais. Para Hirsch,

Derrida e os outros defensores de de Man querem continuar jogando o jogo de fingirem que questões morais são, ao final, apenas uma questão de retórica; eles tentam vestir sordidez em uma eloquência deslumbrante e uma elaborada racionalização. No entanto, quão fraco o caso para de Man se mostra quando vemos o quão fundo seus defensores devem chegar para defendê-lo. Em seu ensaio, Derrida cria um elaborado contexto histórico em que de Man é essencialmente uma pessoa semidivina, que fez nem mais, nem menos, do que aquilo que ele foi forçado a fazer pelas circunstâncias da época. (idem, p. 82, tradução nossa¹³)

A defesa de de Man é mais uma prova para Hirsch de como a desconstrução utiliza de uma retórica para apagar traços concretos do mundo real – o que, não raro, aparece suspenso entre aspas, como no texto de Hutcheon. Essa postura, contudo, é altamente

¹² “Even those who would like to reject or burn de Man’s work know very well and will have to resign themselves to the fact, that from now on it is inscribed, at work, and radiating in the body of the corpus of our tradition”.

¹³ “Derrida and the other defenders of de Man want to keep playing the game of pretending that moral issues are, after all, only a matter of rhetoric; they try to clothe moral shabbiness in dazzling eloquence and elaborate rationalization. Yet how weak the case for de Man appears when we see the depths to which his defenders must stoop to defend him. In his essay, Derrida creates an elaborate historical context in which de Man is essentially a quasidivine person who did no more nor less than what he was forced to do by circumstances of the times”.

questionada, pois, “ao levantar seu ataque ao humanismo, o qual eles tomam como o coração do mal da cultura ocidental, os pós-modernistas inevitavelmente, e talvez involuntariamente, aliam-se a linguagens e agendas das ideologias mais destrutivas de nossa época” (ibidem, p. 162, tradução nossa¹⁴). E justamente pelo fato de a própria argumentação de Derrida apontar para o suplemento como interno ao texto, e não um a parte, um fora, essa inclinação ao totalitarismo não deveria ser vista como o desvio, mas sim como a própria regra, já presente desde o início na teoria.

Sem a validade de questões morais e reais para embasar uma produção crítica, o resultado final para Hirsch é uma ausência de diferenças, com a produtividade pura da diferiçãõ atuando apenas em prol de si e sem engajamento algum em questões que escapam à linguagem. Ilimitada, a diferiçãõ se dissemina por todos os domínios possíveis e apaga os limites. Sem essa diferença, real e ficcional seriam iguais – e é justamente por isso que Hirsch diz ser possível à retórica da desconstrução fazer a defesa de de Man, ficcionalizando sua colaboração com os nazistas e criando uma narrativa que suprime o real, quando na verdade deveria estabelecer um outro tipo de relação com ele que não de anulação. Assim como a teoria da literatura está plena de críticas a certas falácias, como a falácia intencional e a falácia afetiva, pode-se apontar a contribuição de Hirsch para se propor uma “falácia amoralista” aos estudos literários.

Embora Hutcheon indique que, no pós-modernismo, “a ideia não é necessariamente a de que o mundo não tenha sentido, mas de que qualquer sentido existente venha da nossa própria criação” (1991, p. 68), se há o apagamento do sujeito, então não há fonte de produção do sentido. Mesmo que Derrida busque explorar a ausência do pai-lógos da escrita como uma virtude libertária, e que Barthes tenha em alta conta os leitores que escreveriam as obras que leem, ainda existem questões bem reais e concretas que escapam ao puro jogo da linguagem. Como ressalta Rosalind Krauss,

ao invés de uma obra ser “sobre” a Monarquia de Julho ou morte e dinheiro, ela é “sobre” suas próprias estratégias de construção, suas próprias operações linguísticas, sua própria revelação da convenção, sua própria superfície. Nessa formulação, a fonte de autenticidade do texto é mais Autor ou Literatura do que Mundo ou Verdade. (1980, p. 38, tradução nossa¹⁵)

¹⁴ “In mounting their attack on humanism, which they take to be the evil heart of Western culture, the postmodernists unavoidably, and perhaps unintentionally, align themselves with the languages and agendas of the most destructive ideologies of our time”.

¹⁵ “Instead of a work's being ‘about’ the July Monarchy or death and money, it is ‘about’ its own strategies of construction, its own linguistic operations, its own revelation of convention, its own surface. In this formulation it is the Author or Literature rather than the World or Truth that is the source of the text's authenticity”.

Não obstante, ela pôde afirmar que “Barthes e Derrida são os *escritores*, não os *críticos*, que os estudantes leem agora” (idem, p. 40, grifo e tradução nossa¹⁶); e Todorov, quando da morte de Barthes, o coloca como “ao invés de o romancista autêntico de uma história fictícia, Barthes foi o criador inautêntico de histórias verdadeiras (ou discursos)” (1981, p. 450, tradução nossa¹⁷). Essas duas asserções, quando aproximadas, revelam que, não apenas os textos filosóficos foram lidos de forma literária, performativa, mas sua escritura, crítica e filosófica, também se baseou em uma retórica literária, apresentando-se mais como narrativas climáticas sobre temas diversos do que uma argumentação dialética¹⁸.

A disposição da língua, do texto e das condições de leitura como impositivos – não é muito tarde para recordar a associação de Barthes entre língua e fascismo – fez com que a teoria da desconstrução se dispusesse a marretá-los até que fosse possível chegar a um estado de diferiçã, ao rastro, à brisura, ao suplemento, ou a qualquer outro termo dessa cadeia significante. Sem os constrangimentos pospostos ao texto, ele poderia se expressar em sua diferiçã plena, de forma livre, sem que haja quaisquer relações de dominaçã. Tal acesso à diferiçã plena seria também um acesso à produtividade pura, uma verdadeira explosã na galáxia de significantes.

Em Giorgio Agamben, pode-se observar a hipostasia da ideia da opressã em *O que é dispositivo*, em que controle é associado tanto à opressã do capital, como à submissã a uma religiã, ao domínio da linguagem e até aos usos da agricultura e telefone celular. Segundo ele, um dispositivo seria “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2010, p. 40). O uso consciente dos mesmos está fora de cogitaçã, pois essa seria uma visã extremamente ingênua para o filósofo italiano; a soluçã seria a profanaçã dos dispositivos, a “restituiçã ao uso comum daquilo que foi capturado e separado nesses” (idem, p. 51).

A interpretaçã de Agamben parece povoada do mesmo “fantasma da conspiraçã” que Ferry e Renaut identificaram na filosofia dos anos 60. É emblemática, em seu texto, a continuidade da cadeia significante do seu conceito de controle a toda uma série

¹⁶ “Barthes and Derrida are the writers, not the critics, that students now read”.

¹⁷ “Rather than the authentic novelist of a fictive story, Barthes was the inauthentic maker of true stories (or discourses)”.

¹⁸ É interessante neste ponto ressaltar a proposta de pesquisa de Marcus Vinicius de Freitas, exposto no artigo *O escritor e seu ofício: em busca da Teoria da Literatura* (2010), que busca na reflexã dos próprios autores caminhos para se pensar a literatura. Se a pós-modernidade permitiu, como aponta Krauss, que críticos como Barthes e Derrida sejam colocados como autores, pensar em autores como autocríticos de seu ofício é uma resposta interessante ao estado atual da teoria.

de termos amplamente opressivos. De fato, a associação é legítima, porém não é irrestrita. Não seria a língua um modo de *controle* de sons, que visa a criar uma articulação de sentidos pensados e imaginados? Ou, ainda, voltando ao objeto de análise desta dissertação, não teria Ruffato *controlado* sua experiência não-textual da cidade de São Paulo em uma forma textual?¹⁹

O acesso irrestrito à linguagem, anterior a criações de categorias distintivas, anterior a controles de quaisquer espécies – uma espécie de “luddismo²⁰ da linguagem” –, é um ponto da desconstrução que levanta questionamentos. Como bem aponta Hutcheon, a teoria do pós-modernismo tem como características “as dominadoras negativas do domínio, os coesos ataques à coesão, os essencializantes desafios às essências” (1991, p. 39), em uma postura que Derrida soube expor muito bem. Sua análise da nudez em *Animal que logo sou* (2002), por exemplo, é mais um de seus descentramentos de questões até então pacíficas e naturalizadas. Essa leitura da animalidade, contudo, contrasta com a complexa e altamente codificada retórica desconstrutiva que se tornou uma das marcas da linha derridiana.

Paradoxalmente, a busca pelas contradições e mecanismos de uma organização textual levaria a uma outra retórica, de ordem teórico-técnica, e não ao referencial do texto. É contra esses mecanismos pretextuais da desconstrução que Hirsch se volta. O mundo real, sendo repleto de questões morais, não se resume apenas a uma retórica, já que aquelas implicam efetivamente em vidas e mortes; e seria igualmente da ordem do real restrições e imposições de ordem que independem por completo do emaranhado da linguagem.

Se, como lembra Culler, Derrida tem como mérito a leitura ficcional de textos filosóficos, pelo próprio projeto da desconstrução seria lícito, e também necessário, lê-los como ficção. No capítulo XXV da *Arte Retórica*, Aristóteles (s.d.) trata de “Como se deve apresentar o que é falso”, ao que propõe: “é preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível” (s.d., p. 281). Já que o convincente, ainda que impossível, deve ser preferido ao possível, mas não convincente, não seria a labiríntica retórica de Derrida fiel à normativa aristotélica? A escritura abriria possibilidade para fazer do mais espúrio fato

¹⁹ Interessante contrapor a visão de Marshall McLuhan em relação aos meios. Como já é apresentado no título de seu mais conhecido livro, *Os meios de comunicação como extensões do homem* (2003), os dispositivos são tomados em uma dimensão humana, como *extensões* dos seres que os utilizam, e não *construções* como Agamben coloca.

²⁰ Referente a Ned Ludd, proletário inglês que quebrou máquinas como forma de manifestação contra a opressão que elas imputariam aos trabalhadores. Seu ato inspirou o luddismo do início do século XIX, movimento que protestou contra a grande perda de empregos na indústria têxtil devido à introdução de novo maquinário. O desemprego, contudo, era atribuído às máquinas em si, e não ao processo da mais-valia desenvolvido por Marx quase meio século depois.

imaginado uma possibilidade argumentativa, e, assim, um impossível verossímil; como o lógos filosófico minaria as bases em que se afirma, o seu possível é pouco convincente.

Essa proposta implica em como enxergar o caráter da mimese, da representação em um texto. Segundo Costa Lima (2003, p. 45), “o produto mimético é um microcosmo interpretativo de uma situação humana. (...) Ele sem dúvida se alimenta de matéria histórica, mas se configura de tal maneira que não identifica seu produto com sua matéria”: tem-se aqui a noção de que há, de fato, fragmentos, vestígios do real no literário, mas não há uma *relação de identidade* entre eles. Pensando com Derrida, não seria um excesso dizer que o real seria a escritura da linguagem, em uma inversão tipicamente desconstrutiva. Essa asserção não é apenas um jogo de espelhos; ainda em Costa Lima, lê-se:

A situação histórica funciona portanto como possibilitador do significado que será alocado no texto. A obra, enquanto tal, é um significante a que o leitor empresta um significado. Ela permanece tomada como artística enquanto a situação histórica permitir a alocação de um significado ficcional, sendo próprio do ficcional permitir a descoberta, na alteridade da cena do texto, de uma semelhança com a cena dos valores de quem o recebe. Esta conclusão torna pois forçoso o desenvolvimento, aqui, não praticado, do conceito de ficção e de seu papel nas sociedades humanas como agenciador do imaginário. (COSTA LIMA, 2003, p. 81)

Se, como Costa Lima afirma, a definição do lógos não se dá “pela correspondência com a cena de que fala, mas com o *lugar* de onde fala” (idem, p. 33, grifo do autor), e encarada a “relação mimética como a alocação de significados sobre um corpo discursivo significante” (ibidem, p. 80), o projeto de mimese não se pretende um substituto, mas um indício de elementos realocados em um *locus* que não o seu. Como visa a um pensamento descentralizado e sem uma origem pura, não é surpresa que Derrida seja um crítico da representação e da mimese.

Contudo, estas promovem também um deslocamento de um dado real – ou *consensualmente* real – para um produto textual, que, com a leitura, se dá o ato da crítica em relação a todos esses termos apropriados: fato dado, consenso, real, produto e texto são postos à prova. Entendida nessa relação de re-inscrições, a mimese se desvincula das conotações do termo latino *imitatio*²¹ e se presta a colocar em suspensão, e não apenas apresentar, elementos

²¹ Interessante notar que, como Costa Lima defende que a mimese é fruto de um momento histórico da Grécia Antiga, contígua às reformas de Sólon e ao nascimento da tragédia, a tradução latina por *imitatio* não deixa de ser produto mimético da Roma Antiga em reproduzir e emular o projeto de vida dos seus inspiradores gregos. Naquela, o *imitatio* era uma forma bem concreta de organização social, mas teve o termo deslocado para conotações mais ligadas à cópia e ao simulacro.

da realidade histórica: pode-se pensá-la na relação mimética não como um suporte, como algo que sustenta o discurso, mas como um *aporte*, um subsídio para um fim.

Em *A conquista da América*, Tzvetan Todorov (2010) busca, por meio de relatos de época, reconstruir o encontro entre europeus e índios. Violento e destrutivo, o processo de colonização que obliterou não apenas vidas, mas todo um modo de viver, teve, de acordo com o crítico búlgaro, além da eficiência bélica, uma aliada poderosa: a linguagem. Além de ressaltar a diferença na relação com os signos entre ambas as civilizações, Todorov busca compreender a forma como os índios foram completamente anulados enquanto sujeitos – e tal investigação passa, necessariamente, pela linguagem.

É interessante notar que, embora Cortéz e Colombo tivessem suas diferenças de abordagem em relação aos índios, ambos utilizaram dos signos para reescrever as novas formas de subjetividade encontradas em um regime outro que não o de sujeito como eles, muitas vezes objetificando-os. Embora seja um anacronismo dizer que não houve um respeito à condição do outro, talvez devido à ainda atrofiada noção moderna de sujeito, é possível afirmar que o massacre que se deu foi em grande parte amparado por um lógos exitoso em esvaziar o real que gritava frente aos espanhóis. Em seu relato, Todorov pergunta-se sobre a questão da extrema crueldade dos conquistadores, e propõe que qualquer outra nação que tivesse desembarcado lá teria condições de realizar as mesmas atrocidades.

De sua análise, retém-se aqui sua aguda percepção de que a sucessão de eventos foi possível pela primazia da linguagem sobre o real. A tendência humanista de *A conquista da América*, talvez tributária do postulado *historia magistra vitae*, não deixa de ser uma crítica ao projeto de uma linguagem hipertrofiada, que se basta em uma lógica interna para incidir sobre sujeitos – basta lembrar a passagem do livro em que ele comenta como os espanhóis liam aos nativos, em espanhol, as demandas do rei, podendo eles acatarem e pagar os impostos ou rebelarem-se e sofrerem na escravidão, mesmo que desconhecassem por completo o idioma que os dominadores utilizavam para proferir essas mesmas instruções.

Talvez faltasse ainda uma dimensão da linguagem que tivesse condições de se enxergar – o que não é o mesmo de uma linguagem autotélica. Em *A modernização dos sentidos*, Hans Ulrich Gumbrecht (1998c) comenta que, no período da Renascença, a que ele denomina modernidade epistemológica, é que começa a se desenvolver a noção do observador de segunda ordem, ou seja, um observador autoconsciente das observações que faz de um objeto.

A atitude dos conquistadores é de tornar estável o sentido da linguagem no Novo Mundo: lembra-se aqui da presença constante nos relatos apresentados em *A conquista da América* da descrição de um pensamento *errado* dos índios, o qual seria *corrigido* pelos europeus. Segundo Gumbrecht, o processo moderno de criação do autor como uma máscara textual viria como forma a reduzir a instabilidade do sentido, sendo este influenciado, na Idade Média, além da consciência do leitor, pelo corpo do declarante: “dissimulando corporalidade e temporalidade enquanto fatores de um sentido instável, o papel do autor, como máscara, cria, portanto, a impressão de uma *intencionalidade*” (1998c, p. 100, grifo do autor). O processo de conquista em marcha no Novo Mundo não deixa de ser também um processo de apagamento de corporalidades e estabilização de significados, um exercício de autoria.

Aproximando-o de Hirsch e sua crítica do Holocausto, a análise de Todorov não deixa de ser também, além da história de um genocídio, um alerta dos efeitos da linguagem plena sobre o real, uma capacidade irresistível de reescrever o mundo à revelia do mesmo, de suas condições históricas e de seus sujeitos viventes. O esvaziamento do mundo frente às articulações da linguagem é também um dos motivos indicados por Eric Voegelin, em *Hitler e os alemães* (2008), para a ascensão do nazismo. Para ele, isso só foi possível devido à aceitação do discurso criado pelos ideólogos do partido pela população, gerando uma segunda realidade, sustentada por uma reiterada mentira: “a consequência de viver na segunda realidade é, exatamente, o conflito com a primeira realidade, que, na verdade, não é cancelada pelo fato de eu ter feito para mim mesmo uma ideia falsa dela e viver de acordo com isso” (p. 146).

Embora possa parecer para alguns um tanto apocalíptico, e até mesmo *naïf*, pregoar “os perigos da linguagem”, esses três autores revelam uma preocupação em comum com o real, o aspecto humano, e os rumos que a desumanização pode tomar. O apelo moral de Hirsch faz com que a discurso teórico ganhe uma nova dobra sobre si, esforçando-se em se ater às vidas que, a despeito da teoria lhes dizer que o mundo é uma convenção, ainda sim se deparam com questões muito palpáveis e determinantes.

A questão da confiabilidade no real e nos discursos é abordada em um interessante trecho de *A conquista da América*:

Um fato pode não ter acontecido, contrariamente às alegações de um cronista. Mas o fato de ele ter podido afirmá-lo, de ter podido contar com sua aceitação pelo público contemporâneo, é pelo menos tão revelador quanto a simples ocorrência de um evento, a qual, finalmente, deve-se ao acaso. A recepção dos enunciados é mais reveladora para a história das ideologias do que sua produção; e, quando um autor comete um engano ou mente, seu texto não é menos significativo do que quando diz

a verdade; o que importa é que o texto possa ser recebido pelos contemporâneos, ou que seu produtos tenha acreditado nele. Nessa perspectiva, a noção de “falso” é não-pertinente. (TODOROV, 2010, p. 74-5)

É interessante contrapor essa visão de Todorov à de Paul de Man:

Para nos tornarmos bons historiadores da literatura, devemos lembrar que aquilo a que usualmente chamamos história da literatura tem pouco ou nada a ver com literatura, e o que chamamos de interpretação literária - conquanto apenas seja boa interpretação - é, na verdade, história da literatura. Se nós estendermos essa noção além da literatura, isso apenas confirma que as bases para o conhecimento histórico não são fatos empíricos, mas textos escritos, até mesmo se esses textos se mascaram na forma de guerras ou revoluções. (1983, p. 165, tradução nossa²²)

Confrontadas, as citações de Todorov e de Man sintetizam, com a moderada acuidade própria das generalizações, dois pontos de vista em relação à falseabilidade da escrita, em especial à literatura. Por um lado, *mesmo que seja falso*, um texto tem condições de revelar certos elementos próprios ao momento histórico real em que foram produzidos; por outro, *ainda que seja verdadeiro*, os dados de momentos históricos reais são textos e, assim, fruto de interpretações. Ambos tendem a confluir no afastamento da verdade como condição de existência de um texto, embora diverjam quanto às consequências. Todorov afirma que a aceitação do público vem em caráter de verdade, e isso já revelaria dados suficientes para se praticar a crítica de um texto; já para de Man, um texto será sempre interpretado, e, por isso, muito pouco real.

Em meio a tais posicionamentos, resta saber em que local se situa a pergunta de *Eles eram muitos cavalos*, “são paulo é o lá fora? é o aqui dentro?”. Como bem pondera Compagnon, as várias instâncias de resposta “não são independentes. Formam um sistema. Em outras palavras, a resposta que dou a uma delas restringe as opções que se abrem para responder às outras” (2006, p. 26).

²² “To become good literary historians, we must remember that what we usually call literary history has little or nothing to do with literature and that what we call literary interpretation - provided only it is good interpretation - is in fact literary history. If we extend this notion beyond literature, it merely confirms that the bases for historical knowledge are not empirical facts but written texts, even if these texts masquerade in the guise of wars or revolutions”.

2.3 Repensar o mundo

Em *O demônio da teoria*, Compagnon tende a sugerir que as exigências feitas à e pela literatura são da ordem da adesão irrestrita, relegando os meios-termos ao espaço da inocuidade completa. Pensar em novos caminhos para a discussão apresentada não necessariamente implica em uma via do meio, mas, sim, em como atender a demandas bem colocadas da própria literatura. O debate agora direcionar-se-á não aos pontos de vista divergentes, mas às faíscas resultantes de tal contato.

Uma perspectiva para abrir a questão pode ser encontrada na obra de Hans Robert Jauss. Em *Sketch of a Theory and History of Aesthetic Experience* (1982), ele propõe uma experiência estética em um campo pré-cognitivo, frutivo e emancipador. Podem-se destacar na estética da recepção de Jauss três pontos importantes: o caráter positivo, em que a obra soma-se ao mundo (“experimentando a si em um ser possível”²³); a necessidade de participação ativa (“própria atividade produtiva e recepção da experiência de outros”²⁴); e a fruição, destacando o prazer estético (“compreensão frutiva e fruição compreensiva”²⁵). Seu modelo aponta para um comportamento necessariamente interpenetrante da obra estética, e, para evidenciar esse “mutualismo”, ele recorre a três instâncias: consciência produtiva, consciência receptiva, e experiência intersubjetiva, respectivamente *poiesis*, *aesthesis* e *catharsis*.

A concepção de uma experiência estética *comunicativa* implica principalmente na sua descrição enquanto *fluxo* – ou, para se afastar de uma noção linear, um *fluir*. Enquanto *poiesis* e *aesthesis* são descritas como as instâncias produtiva e receptiva, respectivamente, a *catharsis* é colocada como eficiência comunicativa. Isso leva a crer que, para a obra de arte se realizar, e, assim, comunicar e propiciar uma experiência estética, há a necessidade de uma produção por parte do leitor, sob pena da obra se dar incompleta ou ineficiente.

A proposta da instância produtiva não é buscada por Jauss em termos a-históricos. Em seu estudo, observa-se que a atividade da *poiesis* encontra-se desde a sublimação da natureza à arte conceitual; contudo, o aspecto de emancipação deve ser observado, da *imitatio naturae* no primeiro caso, e do objeto, no segundo. Nesse esteio, ele coloca a *poiesis* como

²³ “Experiencing oneself in a possible being”.

²⁴ “Own productive activity and the reception of the experience of others”.

²⁵ “Understanding enjoyment and enjoying understanding”.

“processo durante o qual a atividade estética liberta-se passo a passo das restrições que foram impostas tanto pela tradição clássica como bíblica²⁶” (1982, p.46).

Na pós-modernidade, Jauss observa que as restrições foram ainda mais reduzidas, liberando a arte de modelos pré-determinados de belo. Tomando como exemplo a roda de bicicleta de Duchamp, ele comenta que há uma intensa transferência da *poiesis* do criador, cuja atuação se restringe à seleção de um objeto, para a do receptor, que precisa construir um conceito de arte frente ao objeto que o provoca (idem, p. 58). O movimento histórico da *poiesis* levou o artista a “esvaziar” sua obra para que o leitor ocupe este lugar:

Para o objeto esteticamente indiferente cumprir uma função estética, o próprio observador deve criar o horizonte de condições para uma nova gênese de arte, independentemente se o *object ambigu* exige para isso o contexto de uma realidade existente, o cânone de uma arte anterior, ou meramente a oposição entre uma nova e uma velha teoria da arte (ibidem, p. 62, grifo do autor, tradução nossa)²⁷.

Apenas a recepção de obras artísticas não supriria o prazer estético. Para ele, a adesão colaborativa é fundamental na experiência, principalmente pelo apelo que a arte faz à desfamiliarização, conceito emprestado do formalismo russo, ou, ainda, a uma necessidade “sentir-se em casa no mundo produzindo arte”²⁸ (ibidem, p. 34, tradução nossa). Um ponto, contudo, que não é esclarecido por Jauss é como se dá essa colaboração na arte, o ato de “completando a concretização de sua forma e sentido”²⁹.

Na verdade, em *Sketch of a Theory and History of Aesthetic Experience*, seu interesse principal é delimitar a experiência estética, a qual passa pela *poiesis*. Embora lacunar em alguns conceitos, sua proposta aponta para uma *metodologia* que necessita tanto de uma contextualização quanto da abordagem de obras. Por si só, *poiesis*, *catharsis* e *aesthesis* são apenas possibilidades, uma potência do texto, que necessita de uma análise concreta para ser observável.

Não faltam, contudo, questionamentos às posições de Jauss. Em seu panorama da estética da recepção, *Reception theory* (1984), Robert Holub é bem reticente em apontar grandes contribuições da corrente aos estudos literários. Esse pensamento é compartilhado por

²⁶ “Process during which aesthetic practice frees itself step by step from restrictions that were imposed on productivity in both the classical and the biblical tradition”.

²⁷ “For the aesthetically indifferent object to fulfill an aesthetic function, the viewer himself must create the horizon of conditions of a new genesis of art, regardless of whether the object ambigu demands for this the context of an existing reality, the canon of the earlier art, or merely the opposition between a new and an old theory of art”.

²⁸ “To be at home in the world by producing art”.

²⁹ “Completing the concretization of its form and significance”.

Compagnon, que, aludindo à estética da recepção de Jauss, afirma que “todas as posições medianas parecem frágeis e difíceis de ser defendidas” (2006, p. 164). E Hirsch é ainda mais incisivo, ao apontar para a tendência dos textos de Jauss em “flexibilizar” a leitura histórica – atitude essa no mínimo suspeita ao se avaliar sua participação na SS durante a 2ª Guerra Mundial.

Embora seja difícil argumentar com base em binarismos após a leitura de Derrida, recorrer-se-á a dois termos que, não como categoria, mas sim como operadores de análise, conseguem organizar razoavelmente bem os polos conflitantes até então: *poiesis* e *mimese*. Essa oposição, aliás, não é uma novidade, e já havia sido apontada anteriormente no texto de Merquior.

Se a produção de sentido e de subjetividade não se encontra mais nas interpretações, então cria-se a necessidade de abordar outras formas de entendimento da arte e da literatura. A contribuição de Hans Ulrich Gumbrecht a este respeito é bem interessante por sua investigação ocorrer em dois eixos: o da autonomia literária e das possibilidades de construção de sentido. Dois textos sobre o tema contribuirão para esta discussão: *Patologias do sistema da literatura* e *O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação* (1998a).

No primeiro deles, Gumbrecht levanta questionamentos em relação às experiências possíveis da literatura frente à “realidade múltipla” da atualidade. Em suas palavras, “não mais dispomos de *uma* única realidade; portanto, a literatura perdeu a exclusividade no tocante à função de fornecer ‘outras versões da realidade’” (1998a, p. 112). Em seu percurso histórico, a literatura – no caso estudado por Gumbrecht, os poemas medievais – se apoiou em diferenciais como a moral e o amor, para, finalmente, se ver livre em um primeiro momento, e tautológica em seguida.

Nesse texto, tanto no início como no fim, o autor recupera as ideias de Niklas Luhmann, teórico da área da sociologia, mas com alguns textos voltados para as artes. Citando sua definição de função da arte, Gumbrecht escreve: “opor à realidade (familiar, reconhecível por alguém) outra versão da mesma realidade [enquanto] produção de contingência” (1998a, p. 81). Essa função designada por Luhmann se aproxima muito das condições determinantes da experiência estética de Jauss, mas há ainda outra contribuição sua que merece destaque: a da literatura enquanto sistema. Em *Patologias no sistema literário*, Gumbrecht não expõe esse conceito com tanta clareza como em *O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação* (1998a):

a noção de sistemas autopoieticos parte do pressuposto segundo o qual os sistemas são “cegos” em relação ao que lhes é exterior. Na teoria dos sistemas, a percepção de um mundo exterior nada seria senão um produto secundário da autorreferência produzida. Em outras palavras, cada sistema produz uma descrição de si mesmo, estabelecendo assim uma referência interna. Simultaneamente, este sistema necessita pressupor algo que lhe é exterior, mas o faz sem poder considerá-lo (1998a, p. 144)

A literatura faria parte dos chamados sistemas autopoieticos, em que seus elementos constituintes geram outros da mesma natureza, sendo eles próprios a sua forma de diferenciação: “tais sistemas produzem os elementos de que consistem a partir dos elementos de que consistem. (...) articulam a sua relação com a ambiência a partir de *interrelações operacionais circularmente fechadas*” (LUHMANN, 1996, p. 241, grifo nosso). A defesa da autonomia na construção do texto e a autorreferencialização da literatura no contexto da modernidade (GUMBRECHT, 1998a) apontam para duas direções: (i) um esforço teórico voltado e baseado na e para a literatura em si, mas que (ii) não nega a existência e possibilidade de articulação, pois “ainda que o texto organize extensivamente sua própria inteligibilidade, ele necessita do conhecimento prévio por parte dos leitores” (idem, p. 97).

Como um leitor de Jauss, a grande contribuição de Gumbrecht é complexificar o processo pelo qual um sujeito apreende um sentido – ou ainda, como ele tem uma experiência estética. Afastando-se da atividade interpretativa, ele sugere: “não mais procuramos identificar o sentido, para logo resgatá-lo; porém, indagamos das condições de possibilidade de emergências de sentido” (1998a, p.147). Se em Jauss a *poiesis* é o ato de “completar a concretização de sua forma e *sentido*” (grifo nosso), em Gumbrecht encontramos perguntas acerca da estrutura em que essa concretização é possível.

Sua retomada dos sistemas autopoieticos parece se mostrar uma alternativa de análise que englobe tanto a participação quanto a autossuficiência. Uma de suas capacidades é a de permitir uma *acoplagem*, ou seja, uma relação interdependente entre sistemas. Sua ocorrência pode se dar como uma “acoplagem de primeiro nível”, descritiva, ou na chamada “acoplagem de segundo nível”, que possui o diferencial de um *caráter produtor de auto-observação*. Gumbrecht a explica por meio de um paradoxo: “por um lado, sendo parte da acoplagem, dela se origina; por outro, parece independe-se da acoplagem; pois permite observá-la de seu exterior” (1998a, p. 150).

Tomam-se as asserções de Jauss, Gumbrecht e Luhmann não como um ponto de chegada, algo como uma conclusão *deus ex machina*, mas sim como uma espécie de interlúdio teórico, a fim de revigorar a discussão tida até então. Analisando-se uma definição

de Gumbrecht, na qual ele afirma que o sistema “produz uma descrição de si mesmo, estabelecendo assim uma referência interna” e que “necessita pressupor algo que lhe é exterior, mas o faz sem poder considerá-lo”, poder-se-ia pensar em novos termos a relação entre mimese e *poiesis*. Embora produtora de autonomia, a *poiesis não* seria autônoma; sua atuação, tanto na proposta de Jauss, como na crítica de Merquior associada à desconstrução, depende de pressuposições externas para se colocar em movimento.

Pensada dessa maneira, o ataque à mimese tornaria inócua a própria atividade criativa e emancipadora da *poiesis*. Como aponta Costa Lima, o próprio conceito de mimese é uma resposta filosófica a um momento histórico da Grécia antiga – no caso, as reformas de Sólon e o nascimento da tragédia. Sem uma atividade mimética, não há *locus* onde a *poiesis* possa atuar senão em si mesma, aumentando drasticamente suas revoluções internas e tornando inofensivas suas atuações externas – haveria, portanto, uma íntima relação entre elas que as coloca em um estado não de dependência, mas em colaboração.

Se Derrida questiona a relação entre o interno e o externo, pode-se suspeitar se, de fato, esse é um conceito de que se possa prescindir. Na proposta de Gumbrecht (1998a), forma é entendida como uma diferença entre o interno e o externo – ou, expandindo o conceito, entre o projeto que o observador cria para si e aquilo que ele supõe estar fora. O problema dessa colocação é que ela oculta o sujeito, chamando-o de sistema, e retorna toda a questão do mundo a uma simples disposição de pontos de vista – ou seja, ainda dependente de uma linguagem reguladora a que nada escapa.

O questionamento de Derrida, e até mesmo a proposta de trabalho de Gumbrecht, são dependentes em absoluto de uma exterioridade, embora tendam a realizar um movimento centrípeto de revelar interno ao ponto de referência aquilo que se acreditava fora. Mas, pensando-se na função enraizante dita pelo primeiro, e nas acoplagens pelo segundo, percebe-se que as coisas encontram-se no dentro não por um truque de prestigitação, em que a humanidade se enganaria para colocar como objetivos os dados criados pela sua própria subjetividade, mas sim por um processo de atração.

Um bom exemplo dessa situação é o comentário que Robbe-Grillet faz a respeito das críticas de que o *nouveau roman* fala apenas dos objetos, e nada diz sobre o homem. No artigo *Novo romance, homem novo*, ele defende que “o Novo Romance visa apenas uma subjetividade total” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 92), já que todos seus romances são narrados por um homem que, pelas suas paixões, deforma a realidade que vê. Em suma, aos que o acusam apenas de objetividade, deparam-se apenas com uma plena subjetividade,

irresistível em seu poder de atração. Isso não implica, contudo, em ser uma arte mais “humana”. Como ressalta Ortega y Gasset:

Se agora, em vez de nos deixarmos ir nessa direção [aos objetos] de propósito, a invertermos e, virando-nos de costas para a suposta realidade, tomarmos as ideias conforme elas são - meros esquemas subjetivos - e as fizermos viver como tais, com seu perfil anguloso, débil, porém transparente e puro - em suma, se nos propusermos deliberadamente a realizar as ideias - teremos desumanizado, desrealizado estas. Tomá-las como realidade é idealizar - falsificar ingenuamente. Fazê-las viver em sua irrealidade mesma é, digamos assim, realizar o irreal enquanto irreal. Aqui não vamos de mente ao mundo, mas, ao revés, damos plasticidade, objetivamos, *mundificamos* os esquemas, o interior e o subjetivo. (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 64-5)

A força centrípeta do sujeito não implica que, ao final, esteja tudo dentro de si. Aquilo a que se dá o nome de forma, ato de denominação este que, como aponta Derrida, é feito a posteriori de sua apreensão, diferido, pode ser vista também como um rastro da passagem do externo ao interno. Nessa refração, a forma, mas que também é o próprio desvio, é a maneira pela qual a passagem própria pode ser apreendida, em que os elementos inscritos em cada regime, o da interioridade e da exterioridade, são manipulados.

A proposta estruturalista propunha a nominação da forma, identificando-a como plenamente dominante ao conteúdo; em Derrida, o ataque à forma implica no distanciamento do conteúdo, sempre adiado; com a discussão feita até agora, seria o caso de pensar em uma inominabilidade da forma, o que não implica de tudo em seu apagamento. Pode-se pensar em um *ethos da forma*, um pensamento que seja marcado pelo aspecto *solidário* desde sua origem, entendendo o termo como uma relação e uma negociação de responsabilidades recíprocas. Se, como afirma Derrida, as oposições são a base para a marcação do sentido, todo elemento da galáxia de significantes *precisa* ser solidário ao outro, o que não implica em subordinação: autônomos, porém interdependentes. Pensar em suplementos que, paradoxalmente, geram-se em outros, é fechar o suplemento em si, em desvinculá-lo do aspecto solidário da oposição como fonte de sentido – e, portanto, tautológico, pacificado e inofensivo.

Sem essa solidariedade, o texto não só nada toma, como nada oferece. Ele se torna, ao fim, potencial criativo pleno; a potência, contudo, ainda não é o produto. Não seria errado ler Derrida como um pensador da potência irrestrita da linguagem, esta que, efetivamente, conseguiria colonizar todas as esferas de domínio humano; posta como potência, contudo, ela perderia a dimensão do potente, a potência consumada. Essa tendência derridiana pode ser lida também como um receio de contaminar a potência da linguagem, com

a qual Derrida e Barthes possuem uma relação quase sensual, com certo produtos da linguagem, como a deixá-la livre *a priori* de todas as formas de dominação. Sempre há, contudo, gênios da estirpe de Cortez e Hitler para se ater aos casos expostos por Todorov e Voegelin, para promoverem o apagamentos de corpos em momentos em que a linguagem se basta à sua própria criação.

Em *Mal de Arquivo*, Derrida (2001) indica que o arquivo é o local da memória e de registros passados, submetido também à revisão do processo psíquico. Nostalgia com vistas ao futuro, determinada por certos cortes e censuras, é o começo e o comando, o social e o histórico. Sua destruição é travestida por um “simulacro erótico”, levando, assim, ao “mal de arquivo”, que é “interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde” (DERRIDA, 2001, p. 118).

Tanto ele como Barthes podem ser diagnosticados com esse “mal de arquivo”, que os moveu com tanto empenho rumo a uma linguagem que eles cuidadosamente esconderam de si mesmos, praticando um *fort-da* com cadeias significantes que, ao final, apenas ocultavam a linguagem – ou ainda, lembrando a associação de Agamben (2009, p.63) entre trevas e o ser contemporâneo, sendo perfeitamente do tempo de onde falavam.

A leitura “tradicional” demanda que o texto forneça as razões para que tal interpretação seja validada. Contudo, esse aspecto tradicional é, em muitos casos, um consenso, um acordo tácito de desdobramentos previsíveis: fazem-se perguntas que já estão dominadas pela resposta. Derrida irracionaliza a leitura ao propô-las concentrando o sentido em um foco, em um termo, abrindo longas cadeias significantes que escapam ao domínio do próprio texto. Como lembram Ferry e Renaut:

Contra a filosofia que “no passado” tinha sido invariavelmente uma “filosofia da presença”, marcada pela obsessão de um significado presente por trás das palavras e por trás das aparências, Derrida se dirigia à prática de um pensamento que “não quer dizer nada” e que pretende ser um puro indício, uma pura significação, sem significado originário (1988, p. 27)

Nessa intertextualidade derridiana, não são os pontos comuns internos dos textos que são aproximados, mas os textos em si, que, por serem textos, se integram nessa intertextualidade em uma cadeia sem limites. Como consequência, ao mesmo tempo em que são geradas leituras inovadoras e que de fato questionem bases hierárquicas onde está assentada a sociedade, incluindo uma dimensão ética do olhar dirigido ao marginal, produz estruturas retóricas complexas, auto reflexivas e autossuficientes: “se o pensamento 68 não se

reduz seguramente a tais efeitos de linguagem, foi, contudo, em princípio, seu produto” (idem, p. 27).

O desvio que há entre a mimese e a *poiesis*, contudo, é necessário. Se a *Arte Poética* de Aristóteles fosse seguida à risca, ter-se-ia hoje uma ampla sequência de obras idênticas entre si, aplicadas à exaustão a todas as regras do livro do filósofo grego. A noção de desleitura é mais sutil do que a deliberada “leitura errada”, descompromissada, irresponsável e egótica: é a ratificação da necessidade de diferir para que se produzam textos. Por isso que Derrida e Barthes se transformaram em dois pináculos da obstinada tentativa de desler – logo, de *produzir*.

Seria impossível o potencial e a promessa de libertação pela literatura se dar sem que haja uma moral e os valores citados por Voegelin (2008), como humildade e coragem. Além disso, a catarse só é possível pela sua referência ao real. Seria algo estranho sofrer por um traço de diferença; compadece-se, contudo, da dor de Julieta, pois ela poderia muito bem ser a nossa, em uma angústia muito similar às criadas pela nossa própria imaginação ao nos narrar algum agravo possível. O gancho da reflexão do homem inserido em sua própria condição humana não poderia ser outro que não a moral; contudo, o fato de ser feito um apelo à moral não implica na neutralidade desses valores, ou, ainda, em qualquer moral. Barthes, por exemplo, denunciava a opressão da moral burguesa àqueles fora desse grupo – o proletariado, as mulheres, os imigrantes, os homossexuais. O fato de que grupos se apropriem do discurso de certos valores em benefício próprio não implica na falácia moral de tais valores: embora o apelo à coragem no verso *Alemanha acima de tudo* do hino nacional tenha sido apropriado pelo regime nazista, isso não a restringiu como um valor na discussão de Voegelin em *Hitler e os alemães*.

3. EIXOS DE LEITURA: *ELES ERAM MUITOS CAVALOS*

(são paulo é o lá fora? é o aqui dentro?)
Eles eram muitos cavalos

Após a elaboração de um panorama crítico da desconstrução e o movimento em resposta a ela, é preciso pensar nas perguntas e respostas que a literatura faz a tais articulações. Na relação a ser feita entre *Eles eram muitos cavalos* e as teorias abordadas no capítulo anterior, ter-se-á três perspectivas em mente, que não serão discutidas separadamente; são, na verdade, um olhar, um modo de conduzir o debate.

A primeira delas é a contribuição que a teoria tem na leitura de um texto literário. Como bem indica Compagnon, o objetivo da teoria é produzir “uma lucidez crítica renovada” (2006, p. 260). Contudo, apenas o fato de ser uma crítica nova, pelo ineditismo da produção de seu autor, não implica que haja, necessariamente, uma renovação – que também não quer dizer uma inovação. O que a leitura à luz da teoria anteriormente discutida busca fazer é apresentar as bases em que o texto está assentado - na perspectiva derridiana, bases que o texto *cria* para se assentar; na crítica de Hirsch e outros, bases das quais *depende* sua existência – e identificar o que ele propõe para sua origem.

O segundo elemento que se buscará neste capítulo é a crítica de uma postura teórica que busca apenas a ratificação de si mesma pelo texto, realizando uma leitura de mão única. Uma teoria que espolie o texto literário a fim de produzir as mais espúrias leituras, visando a si própria como fim, tem muito a apresentar sobre sua própria metodologia e pouco sobre a literatura. Se o esforço deste trabalho desde o início está vinculado a um olhar sobre a relação entre mundo e texto, é importante que se distinga entre ferramentas a serviço de um pensamento crítico e máquinas teórico-retóricas. É fundamental que o texto literário intervenha no debate teórico para apontar quando ocorrem trabalhos de ventriloquia feitos em seu nome.

Por último, observar-se-á a relação em si entre texto literário e teoria, os limites estabelecidos *por* eles e *a* eles. Essa etapa não deixa de ser uma autocrítica da análise literária, deixando claras as pegadas dessa caçada, aproveitando a metáfora que Compagnon (2006) recupera em Montaigne entre leitor e caçador. Embora se possa associar tal teoria a tal texto, alinhando-os enquanto modernos, ou clássicos, ou de vanguarda, acredita-se que há uma

negociação entre os termos regida por uma relação de recuos e avanços, perdas e ganhos, e não por um processo de interseção.

Para analisar um texto fraturado como o de Ruffato, tentar reorganizá-lo em uma ordem linear cronológica seria um duplo erro: primeiro, por assumir que haveria como fazer uma espécie de concerto nos episódios narrados, revelando um olhar viciado das expectativas da análise em relação ao que se espera de uma obra literária; segundo, por automaticamente colocar o texto teórico como acima do literário, capaz de ditar as regras. A lição aprendida com Barthes em *S/Z* é também na organização do texto de análise, que pode ser feita por cortes sem um avanço predeterminado.

Contudo, pode-se argumentar que Barthes desmembrou um texto linearizado, e que, por *Eles eram muitos cavalos* não o ser, a tarefa da análise crítica seria reorganizá-lo. De fato, no ato de leitura há um esforço de organização dos fragmentos em uma rubrica única, seja ela “romance”, “*Eles eram muitos cavalos*”, “São Paulo” ou “do autor Luiz Ruffato”. O argumento aqui não é de ignorar a força de atração de tais rubricas, mas sim colocá-la em confronto com outros cortes textuais, inclusive verificando se tal organização central e linear é uma possibilidade.

3.1 Estrutura social e fragmentação

Em uma pesquisa sobre os romances brasileiros contemporâneos, Regina Dalcastagnè (2005) traça um amplo panorama das personagens que neles transitam. Partindo de uma análise quantitativa em um corpus de 258 obras, publicadas entre os anos de 1990 e 2004, o objetivo da pesquisadora é identificar quem são os autores e sobre quem eles escrevem.

Como alerta Dalcastagnè, “estudos literários são, em geral, avessos aos métodos quantitativos, que parecem inconciliáveis com o caráter único de cada obra” (2005, p. 27). Em contrapartida, estes métodos fornecem informações importantes sobre quadros recorrentes. Além de desveladas questões raciais e de gênero, a pesquisa traz um dado interessante sobre classe: 51,4% das personagens encontram-se na classe média, 31,5% na elite econômica e

23,9% são pobres³⁰. Cruzando esses dados com outras estatísticas, tem-se que a personagem mais comum nesses romances é homem, adulto, heterossexual, branco e de classe média.

Uma das críticas de Dalcastagnè ao romance contemporâneo é uma aparente homogeneização dessas personagens, com um “insulamento no mundo doméstico das classes médias brancas” (idem, p. 66-7). Em uma primeira leitura, a obra de Ruffato parece se afastar desse caráter isolacionista: no grande organismo que é a São Paulo da obra, há um contato – ou *fricção* – incessante entre classes, raças e gêneros.

Em *Uma literatura anfíbia*, Silviano Santiago, embora se refira “à parca dramatização na literatura dos problemas dominantes na classe média” (2004, p. 67), dado contestável se tomado o artigo de Dalcastagné, aponta para o fato de que “a classe média só toma consciência da sua situação específica sob a forma de desclassificação social” (idem, p. 67). É essa mesma desclassificação que retiraria não apenas a classe média de seu insulamento, mas garantiria a todas, pela fricção entre elas que a megalópole proporciona em *Eles eram muitos cavalos*, um grau de autoconsciência de classe.

Isso é visível em episódios como “Malabares” (RUFFATO, 2001, p. 121), em que uma prostituta vê a fragilidade de sua condição ao ser violentada por jovens de classe média, após ter se envolvido com um gentil homem rico:

pensam que sou, meu deus, o quê?, se eu não fizer o que eles mandam vão me encher de porrada, já estão doidos, cheiraram cocaína e beberem uísque, o sacana me deu um tapa na cara, cortou meu lábio, agora não vai ter mais jeito, vão me currar, e sempre que acontece uma coisa ruim assim eu lembro daquele dia, o Shopping Iguatemi, o bufê em Moema, aquele restaurante na Oscar Freire, onde provavelmente esses putos nunca entraram, nunca entraram nem nunca vão entrar, nunca vão entrar... (idem, p. 123)

Em “O ‘Crânio’”, (idem, p. 98), um jovem ligado ao crime decide vingar seu irmão humilhado por policiais, embora este esteja ciente da condição em que se encontram:

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 (...)
seus babacas os ricos não estão nas ruas
estão lá no alto em helicópteros
cagando de rir de você aqui em baixo se matando
o crânio é revoltado
por ele a gente pegava os trabucos ia fazer uma revolução (ibidem, p.101)

³⁰ Eram possíveis múltiplas respostas nesse campo.

A permanente situação de conflito se torna visível na obra não pela sua presença em todos os fragmentos, mas pela possibilidade de ocorrência em todos os eixos identitários que perpassam a obra – gênero, classe, raça, naturalidade. Sobre essa impossibilidade de uma “comunidade imaginada” homogênea, Silviano Santiago comenta que:

Uma nova e segunda forma de multiculturalismo pretende (1) dar conta do influxo de migrantes pobres, na maioria ex-camponeses, nas megalópoles pós-modernas, constituindo seus legítimos e clandestinos moradores, e (2) resgatar, de permeios, grupos étnicos e sociais, economicamente desfavorecidos no processo assinalado de multiculturalismo a serviço do estado-nação (SANTIAGO, 2004, p. 59).

Sob essa ótica, o livro de Ruffato surge como uma resposta à insularidade da literatura. Ele não se presta a um retrato das classes mais baixas – o “ponto de vista proletário” apontado por Giovanni Ricciardi (2007, p. 49) –, embora seja irônico em alguns trechos sobre os mais ricos; mas, principalmente, *Eles eram muitos cavalos* revela a desclassificação por meio da violência urbana. Neste cenário, a análise de Dealtry é muito pertinente ao indicar no livro uma busca pela “possibilidade de uma construção subjetiva”: em meio à fragmentação de sua vivência, as personagens do romance almejam fazer valer a sua voz e seus anseios.

É interessante neste ponto fazer uma breve análise nos moldes da pesquisa de Dalcastagnè sobre as classes que aparecem nos 69 fragmentos. Excluindo-se aqueles em que não há narrativa e os indeterminados, pode-se chegar ao número de 24 episódios focando nas classes mais baixas, 19 nas médias e 7 nas altas – ou 48%, 38% e 14% da obra, respectivamente.

A relevância de tais números pode ser expressa em dois pontos principais. O primeiro deles é no tocante à semelhança entre a proporção dessas narrativas e a própria estrutura societária brasileira. Não se pretende com essa informação, contudo, advogar em prol de uma obra engajada; mas, sim, indicar um forte ponto de contato entre a obra e a realidade social que ela se propôs a narrar. Outro ponto importante é revelar que *Eles eram muitos cavalos* não é uma obra que se prende a “um ponto de vista dos despossuídos”, prezando pela diversidade narrativa – embora, seja preciso ressaltar, haja um olhar “satírico, às vezes até perverso” (CURY, 2007, p. 111), incidindo sobre os que estão em uma posição econômica mais confortável.

Embora não apresente os mesmos 51,4% da pesquisa de Dalcastagnè, a classe média em *Eles eram muitos cavalos* é um relevante elemento de tensão narrativa por

conseguir exacerbar os polos. Como no episódio “O que quer uma mulher”, em que a esposa discute com o marido a situação de vida em que se encontram – “*você não entende nunca entendeu você acha realmente que a vida se resume a isso morar mal dever pra todo mundo nunca ter dinheiro pra comprar uma coisinha diferente pra comer fora viajar*” (RUFFATO, 2001, p. 26, grifo do autor) –, a classe média se vê prensada entre expectativas além de suas condições e a ameaça de engrossar as estatísticas das classes menos favorecidas.

O desabafo da mulher com seu marido parece ser justamente a situação que Santiago aponta ao dizer que “a classe média só toma consciência da sua situação específica sob a forma de desclassificação social” (SANTIAGO, 2004, p. 67). Mas tal desclassificação só seria possível *em relação* a outras; de tal forma que o quadro crítico proporcionado pela obra, almejado tanto por Santiago como Dalcastagnè, necessita mais do conflito do que apaziguar tensões com uma solução definitiva. A ideia de que “o leitor de bons sentimentos se alimenta da brutalidade dos fatos que lhe são transmitidos e perde o norte de si mesmo na contundência dela” (idem, p. 70) pode ser pensada também para o “autor de bons sentimentos” e, principalmente, para uma “narrativa de bons sentimentos”.

A importância de tais conflitos entre as classes sociais como elemento crítico se dá pela dinâmica que eles introduzem na narrativa. Tomado isoladamente, o fragmento “Ratos” (RUFFATO, 2001, p. 20) chama à solidariedade pela descrição de uma situação miserável:

Pensam, é fácil, mas forças não tem mais, embora seus trinta e cinco anos, boca desbanguelada, os ossos estufados os olhos, a pela ruça, arquipélago de pequenas úlceras, a cabeça zoeirenta. E lêndeas 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. Já pediu-implorou para a de treze anos ajudar, mas, rueira, some, dias e noites. Viu ela certa vez carro em carro filando trocado num farol da Avenida Francisco Morato. Quando o frio aperta, aparece. (idem, p. 22, grifo nosso)

Poucas páginas após este episódio, surge “Nós poderíamos ter sido grandes amigos”, com preocupações e uma realidade muito distintas daquelas narradas em “Ratos”:

Eu o convidaria para um jantar sábado à noite, aqui, em nosso apartamento, serviríamos um magnífico pernil de cordeiro da Nova Zelândia acomodado em ramos de alecrim, um honesto Quinta da Bacalhoa, e ouviríamos, encantados, o último disco do Chico Buarque, uma coletânea da Dinah Washington, uma outra cantora que agora me foge o nome, adquirida na Tower Records, em Londres (ibidem, p. 43)

É na contraposição entre episódios como “Ratos” e “Nós poderíamos ter sido grandes amigos” que a miséria ganha força contestatória por habitar o mesmo ambiente urbano. A ratificação da heterogeneidade da experiência da metrópole introduz uma descontinuidade que, segundo Lehnen (2007, p. 77), traz a “ruptura dos laços comunitários que uniam os habitantes das metrópoles brasileiras e lhes davam a impressão de pertencerem a uma comunidade”. Pensa-se, contudo, que o fim dessa “impressão” seja importante justamente por expor fragilidades e traze-la à crítica; segundo Luiz Costa Lima, citado por Dalcastagnè (2005, p. 66), “enfatizando o documental e a ‘realidade’ de que a obra se quer ‘retrato’, satisfaz-se o ‘bom senso’ do leitor, que, entusiasmado, vê a obra confirmar suas expectativas e então confirmar suas pressuposições”.

A crítica de Costa Lima pode ser dirigida ao leitor estrangeiro descrito por Silviano Santiago, ávido pela “exótica miséria” dos trópicos brasileiros. Contudo, é ainda mais contundente se pensada no consumo dessa mesma “miséria literária” por leitores brasileiros, utilizando-se do “retrato”, do “bom senso” e dos seus “bons sentimentos” como panaceia ideológica. Ao colocar os dramas da classe média como um “vazio temático”, apagado entre o “resgate dos miseráveis” e a “análise da burguesia econômica”, Santiago (2004, p. 66) identifica dois polos de interesse social da literatura. Contudo, a conciliação – ou ainda, a crítica – desse caráter ao qual ele chama “anfíbio” parece ser justamente a “dramatização na literatura dos problemas dominantes da classe média” (idem, p. 67): o “bom senso” de resgatar os miseráveis como humanos e a necessidade de se manter, e até ascender, no mundo econômico burguês.

Neste sentido, conflito e fragmentação surgem não apenas como a falência de modelos e a incapacidade de narrar a experiência, mas como elementos fundamentais da crítica da literatura em relação à condição social na qual está inscrita a classe média. A literatura de “temática modesta” criticada por Dalcastagnè (2005) é atribuída em grande parte à pouca variação dos tipos sociais encontrados na pesquisa desenvolvida por ela; é, contudo, reflexo da pouca variação encontrada entre os próprios autores. Como a questão dos autores foge ao campo intra-literário, permanece a pergunta: como estabelecer suas capacidades críticas?

A desclassificação social parece surgir como um elemento que desloca o “eu” para o “outro”, saindo de seu confortável centro de referência. Para sair do insulamento, não bastam autores de “bons sentimentos” escrevendo sobre classes mais pobres, principalmente quando se observa na pesquisa de Dalcastagnè que a maioria deles encontra-se em um

confortável estrato social e educacional. Esse perfil, muito próximo ao homem, adulto, heterossexual, branco e de classe média dos protagonistas, agrava-se com a função “documental” do “ponto de vista dos despossuídos e dos marginais” por justamente isolá-los em função do “bom senso”.

Embora não se pretenda fazer uma apologia de *Eles eram muitos cavalos*, é importante ressaltar não sua crítica social em si, mas o *modo* pelo qual a obra chega a ela. Seu caminho traçado não é o da totalidade dos marginalizados, compondo um grande “catálogo” das especificidades – ou pressupostos, como alerta Costa Lima – de cada grupo. A desclassificação da classe média apontada por Silviano Santiago é necessariamente relacional, e igualmente necessário que se dê em outras classes também. Isso evitaria o romance de bons sentimentos, que por meio de uma visão bem intencionada, porém “modesta”, isola e condiciona o “outro” em formas e locais pressupostos pelo “eu”.

3.2 Fragmentação e sentido solidário

Nos episódios referentes às classes média e baixa em *Eles eram muitos cavalos*, pode-se observar a relação existente entre a desclassificação social e a fragmentação da obra. Pensada em sentido amplo, esta implica em descontinuidades e incomunicabilidades entre os sujeitos participantes da narrativa. A pergunta que se coloca é: qual a real dimensão da fragmentação, tanto em sua constituição, quanto em sua função.

Pensando-se especificamente as críticas de Dalcastagnè (2005) e Santiago (2004), tem-se a fratura em *Eles eram muitos cavalos* atuando como um elemento de desclassificação social, expondo os sujeitos a uma autoconsciência de sua situação na metrópole, por retirá-los de uma zona de familiaridade e lançá-los em um ambiente inóspito que vai de encontro a suas vidas e subjetividades. Em episódios como “Chegasse o cliente” (idem, p. 49) e “Rua” (ibidem, p. 137), essa situação é bem evidenciada: em todos eles, as perspectivas das personagens são frustradas por episódios que só são possíveis devido a descontinuidades – no primeiro, os clientes de um restaurante que não veem um acidente: “chegasse o cliente antes dez minutos que fosse e veria dois corpos (...) chegasse o cliente antes meia hora e notaria no alto do edifício um baita espetáculo dois operários num estrado podre de madeira” (ibidem, p. 50) – e incomunicabilidades – no segundo, o ex-porteiro do prédio que sucumbe ao

alcoolismo e vive anônimo na antiga rua em que trabalhava: “e, se, azar, um morador antigo do prédio... a gente nunca sabe... a vergonha” (ibidem, p. 138).

Embora separadas, observa-se que as unidades que compõe o livro de Ruffato não se encontram insuladas. Há uma série de fatores de apreensão rápida que corroboram com essa afirmação: os episódios estão circunscritos à cidade de São Paulo; há na contracapa a indicação de que se trata de um romance; algumas situações, como as de violência inesperada, se repetem. Esses elementos já servem para uma tênue coesão que permite ao leitor passar por todos os fragmentos encarando-os como parte de um mesmo elemento coordenativo interno, ainda que dispersos.

Observar tais características na obra de Ruffato não explica, contudo, a forma pela qual a fragmentação atua como crítica, nem que pode ser tomada como tal, mas indica por onde começar a fazer tais perguntas. No caso, trata-se de questionar como o sentido se inscreve nessa superfície significativa e de como ocorre a articulação entre fragmentação e coesão.

O ponto de conflito na apreensão da forma de *Eles eram muitos cavalos* se dá pela relação entre autonomia e referencialização: por um lado, cada unidade tem em si os elementos necessários para que aquela narrativa tenha seu núcleo encerrado, ainda que haja desdobramentos em aberto; por outro, o mosaico da São Paulo textual só se dá por uma rede de referências adiadas, tanto entre as unidades, como os episódios de violência citados, quanto em relação à própria cidade de São Paulo real.

Antes de prosseguir com a discussão, é importante recuperar a definição de Walter Benjamin sobre o mosaico, já que é um tópico que surge reiteradas vezes na crítica sobre a obra de Ruffato. Em *Origem do drama barroco*, lê-se:

Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. *O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde*, e o brilho da representação depende desse valor da mesma forma que o brilho do mosaico depende da qualidade do esmalte. A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material. (BENJAMIN, 1984, p. 50-51, grifo nosso).

A associação de Benjamin entre “elementos isolados e heterogêneos” e força de impacto é marcante nessa definição do mosaico. Pensando na obra de Ruffato, poder-se-ia dizer que a fragmentação “manifesta com mais força o impacto transcendente” da verdade? Se

assim for, obras mais fraturadas teriam um apelo maior à verdade – silogismo ingênuo que não se sustenta. Na verdade, o mosaico aparenta ser a condição da verdade, e não o contrário; o conceito parece indicar uma composição necessariamente heterogênea de verdade, ou, ainda, de verossimilhança. Essa leitura é corroborada pela afirmação do autor ao colocar que “o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos *pormenores* do conteúdo material” (grifo nosso). Em um ambiente teórico contemporâneo em que proliferam olhares dirigidos ao multicultural, ao marginal, ao polifônico, a proposta de Benjamin, escrita em 1928, adquire ares proféticos.

Se os elementos são isolados e heterogêneos, seu sentido só se daria em relação ao todo, sentido este que é mais forte na medida em que se afasta da concepção imediata do todo. Seria a relação de verdade do mosaico uma relação de distância? Benjamin ainda afirma que “quanto maior o objeto, mais distanciada deve ser a reflexão” (idem, p. 51); portanto, é lícito aqui pensar na *distensão* como elemento revelador da verdade. Assim, afastando-se de cada elemento particular, chega-se a uma visão total do mosaico, e aquele fragmento torna-se menos particular, sem deixar nunca de refletir a condição heterogênea da verdade mosaicista.

Pode-se perceber certo encanto de Benjamin ao identificar naquele elemento isolado, heterogêneo, sem relação imediata com a concepção que o rege, distante, a revelação do mosaico, seu “impacto transcendente”. Talvez a força a qual ele se refira seja essa necessária mudança de perspectiva que o fragmento implica para se tornar inteligível; não se trata de advogar em prol do fragmento, mas, sim, constatar que sua força advém dessa distensão que ele promove.

O caráter heterogêneo, contudo, não se restringe a obras como *Eles eram muitos cavalos*, em que a narratividade se mostra difusa e fracionada. Em *Problemas na poética de Dostoievski*, Bakhtin (2002) enfatiza a polifonia presente nas obras do escritor russo, “a afirmação (e não-afirmação) do ‘eu’ do outro pelo herói” (BAKHTIN, 2002, p. 8) – e isso sem que haja uma narrativa recortada como a de Ruffato. Portanto, atribuir um caráter heterogêneo apenas a obras não-lineares é um engano. Assim, ao se falar em fragmentação, não está implicada necessariamente a fragmentação formal exemplificada por *Eles eram muitos cavalos*. O conceito parece se desenhar em pontos de diferença, ou pontos de *diferença*, dentro de um texto, e isso pode se apresentar até mesmo em diálogos entre as personagens, por exemplo. É interessante pensar nessas múltiplas vozes como secções de autoridade, pontos em que certas discursividades são colocadas como interditos e necessariamente postas à prova pela sua relação com outras.

O apelo à heterogenia e aos fragmentos, contudo, induz a um pensamento quantitativo em que tais obras seriam “mais críticas” que outras lineares, unifocais e sem quebras formais. É bastante sedutora no meio acadêmico a ideia de que, quanto mais vozes textuais, mais contestador seria um texto, mais plural, menos assimilado por hegemonias. O quantitativo aqui parece ser um dado de primeira apreensão, e pouco relacionado com uma qualidade de ruptura.

Para se fazer essa distinção, é interessante recorrer à definição de Compagnon sobre a citação: “é o lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura” (COMPAGNON, 1996, p. 19). A citação marca, pois, o encontro com o texto, e necessariamente implica em integração, em uma vasta rede que agrega auto e extrarreferenciação; é uma “possibilidade de todos os textos se unirem nos termos da coordenação ou justaposição” (OTTE, 1996, p. 220, grifo do autor).

Com a citação, chega-se a uma questão importante: haja vista que ela se aproxima do processo de acomodação de fragmentos de um mosaico, demanda-se saber de que modo se dá sua operação e qual a implicação na produção de sentido. Novamente, a leitura de Benjamin indica um caminho: em *A doutrina das semelhanças* (1996a, p. 108), o olhar para esfera do semelhante “deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças”. Pensando-se na fragmentação do mosaico, seria o caso de pensar menos nos elementos que se repetem em cada um deles, e mais na criação do mosaico, que efetivamente torna o heterogêneo parte de um mesmo todo.

Embora se possa dizer que *Eles eram muitos cavalos* é uma obra fraturada, característica essa reiterada nos artigos de *Uma cidade em camadas* (HARRISON, 2007), deve-se questionar a real dimensão da fragmentação, não no âmbito da superfície material em que se inscreve, mas nas relações que estabelece, “estimar de que plural é feito” (BARTHES, 1992, p. 39). A fragmentação parece só se dar quando a própria *relação* entre os termos se baseia em assimetrias e descontinuidades. Seria a mesma diferença entre um mosaico bizantino e uma parede de pastilhas simetricamente colocadas: apenas no primeiro caso pode-se pensar em fragmentos, pois é a assimetria entre os termos que permite pensar que não se trata de peças acabadas, ao contrário do que acontece na parede de pastilhas, em que a simetria dá contornos mais definidos e inteiriços às peças. Isso não implica, é bom repetir, que os textos “menos polifônicos”, como diz Bakhtin, sejam menos transgressores.

Seguindo Derrida, independeria que um texto expusesse na forma sua heterogeneidade, pois sua própria apresentação homogênea se trairia e revelaria uma série de descontinuidades argumentativas. É pela própria leitura que isso é exposto, desvelando a presentificação homogênea que a escritura emula. Na cadeia significante derridiana, pode-se prosseguir, após os termos escritura e diferiçã, com fragmentaçã também; seria uma forma de compreender que uma obra, por sua inserçã no mundo, reflete a multiplicidade de elementos de que é composta a verdade – ou melhor, reflete *um modo* de expor essa multiplicidade.

Se *Eles eram muitos cavalos* se apresenta como uma obra que tem a fragmentaçã da relaçã entre os sujeitos como um ponto de interesse, é preciso ainda perguntar qual a relaçã entre essa fragmentaçã interna, autorreferente, e a externa, extrarreferente. Para muitos dos leitores de Ruffato, a organizaçã do texto em fragmentos é uma resposta ao caos urbano – ou seja, a organizaçã geral responderia a um motivo externo. Assim, em *Fragmentos do real e o real do fragmento*, lê-se que “Ruffato responde ao desafio de procurar uma linguagem capaz de expressar a metrópole moderna” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 71); Andrea Hossne, em *Degradaçã e acumulaçã: consideraçães sobre algumas obras de Luiz Ruffato*, afirma que “por meio de colagens, de simultaneidade e de acumulaçã, é a própria degradaçã urbana que se constrói diante do leitor” (HOSSNE, 2007, p. 36); Ivete Lara Camargos Walty, em *Anonimato e resistênci*a em *Eles eram muitos cavalos*, aponta para o fato de as diversas inserçães de sinais gráfcos e frases interrompidas na narrativa “fragmentam o texto como a sociedade fragmenta seus grupos, ao mesmo tempo em que exibem a continuidade de açães e reaçães” (WALTY, 2007, p. 61); e Terezinha Perini Ferreira, em sua dissertaçã *Caótica unidade* (2009), aborda a tematizaçã de um “mundo ficcional que transita do caos da cidade à cosmogonia narrativa”

Todos os autores indicam a própria dinâmica de São Paulo como uma fonte da fragmentaçã da obra de Ruffato, dinâmica essa associada à degradaçã urbana, ao caos e à segmentaçã. Contudo, isso poderia fazer crer que essa seria a melhor maneira de dar conta de uma realidade social da metrópole; sendo assim, seriam possíveis obras linearizadas sobre São Paulo? O próprio conceito de verossimilhança já indica que existe essa possibilidade; portanto, atribuir a fragmentaçã *apenas* a uma leitura social das descontinuidades da metrópole é um erro.

Tomando-se o conceito de Gumbrecht de forma, sobre a qual ele afirma ser “*a unidade de diferença entre referênci* externa e interna” (GUMBRECHT, 1998a, p. 148,

grifo do autor), passa-se a pensar em uma maneira de definir a fragmentação que comporte mais nuances, abarcando o processo de passagem de um campo a outro. Se tanto a referência interna de *Eles eram muitos cavalos* – ou seja, a constituição do enredo e das personagens em si e para si mesmas, os elementos que permitem a inteligibilidade da narrativa – como a externa – a divisão das unidades, a relação que elas estabelecem entre si – foram identificadas como fragmentadas, ela não seria uma “unidade de diferença” como propõe Gumbrecht³¹.

Não se pode, contudo, negar algumas sugestões que a leitura da obra fornece apenas para ratificar uma proposta teórica – no caso, ignorar a presença das fraturas na narratividade. A questão a ser colocada então é: de qual natureza é a fragmentação do romance de Ruffato? Quais elementos ela traz para a leitura e para o aparato crítico de análise?

Para avançar nessa discussão, é preciso pontuar melhor alguns termos, principalmente a diferença a que Gumbrecht se refere. Segundo Derrida, ela é o fruto posterior de uma diferiçã, de um intervalo entre a apresentação e o presente (FERRY, 1988, p. 165), de um adiamento no sentido que se almeja frente aos olhos. Pode-se então pensar nessa “unidade de diferença” como uma unidade da distensão, um ponto de convergência das referências externa e interna que são adiadas.

Contudo, a própria noção de referir indica uma relação de aproximação, oposta à distensão, constitutiva do conceito de forma proposto por Gumbrecht. Ter-se-ia então um jogo de forças que, por um lado, converge os elementos, organizando-os em uma lógica referencial, e, por outro, adia referir-se a eles. Embora aparente ser um paradoxo, tal proposição é bem próxima ao questionamento de Derrida sobre a secção entre interno e externo, já que o adiamento de uma referência interna não poderia recair senão no regime das referências externas, e vice-versa. A forma seria, assim, um limite de referencialidade, o ponto máximo em que um sistema de sentidos, ou uma “galáxia de significantes”, consegue alcançar antes de diferir uma referência: “[diferência] não é mais sensível que inteligível, e ela permite a articulação dos signos entre si no interior de uma mesma ordem abstrata – de um texto fônico ou gráfico, por exemplo - ou entre duas ordens de expressão. (...) A diferença é portanto a formação da forma” (DERRIDA, 2004, p. 77). A expressão “unidade de diferença”

³¹ É importante ressaltar que a noção de referência interna e externa depende da perspectiva em que o crítico se coloca. Neste momento da análise de *Eles eram muitos cavalos*, o olhar está voltado para as unidades que dividem a obra; assim como sugere Benjamin, analisar a relação texto e mundo demandaria um distanciamento muito maior, devido à grandiosidade do objeto em questão. Acredita-se, contudo, que sejam respostas complementares e solidárias.

comportaria essa sutileza terminológica de distensão e atração, por invocar tanto o unitário quanto o plural.

É importante retomar que tal delimitação entre interno e externo, dentro e fora, é questionada por Derrida, já que, na cadeia de suplementos, o externo é uma expulsão e um isolamento de algum elemento do interno. Tal formulação é possível pois ele não pensa a diferiçã sob categorias de sujeito, não havendo uma questão de perspectiva como no mosaico observado por Benjamin. Na verdade, por si só, a forma seria uma instância sem preenchimento, uma diferiçã pura a espera de uma inscrição, seja por parte do autor, do leitor, ou do próprio texto.

Em *Eles eram muitos cavalos*, o adiamento na referência pode ser observado em diferentes níveis na organização da obra. No âmbito da narrativa dos episódios – denominado de referência interna –, como “A caminho” (RUFFATO, 2001, p. 11) e “Mãe” (idem, p. 16), a interpolação de elementos diversos em meio à narrativa é uma maneira de adiar uma referência, de lançar para uma instância outra que não a própria narrativa a construção do sentido de determinado episódio.

No primeiro caso, a frustração do funcionário responsável pelo caixa-dois da empresa em relação ao seu empregador é apresentada alternando-se ora na narrativa, ora nos cortes de reflexões inseridos:

há dois anos ganha dinheiro pro
o velho não vai deixar porra nenhuma para mim
há um ano cuida do caixa-dois da corretora
vai ficar tudo pros
ela desembarca london-gatwick um anel adquirido na portobello road na palma da
mão
é seu
londres como estava?
tum-tum tum-tum tum-tum tum-tum (ibidem, p. 13, grifos do autor).

Já no segundo, a apreensão da senhora que saiu de Pernambuco em direção a São Paulo se furta a uma referência direta, lançando mão dos elementos do cenário e onomatopeias para isso:

E
o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuummmmm)
nuvens, noite, a noite noite, a pá, o pé, a poeira, paragens, picadas, pedras pedras pedras, pontes plantações, ratos, roupas, o sertão, a seca, o sol, o silêncio, o sumo, o sol o sol o sol o sol o sol, anzol, terra seca, urubus, umbus, urubus, as vargens, o verde, o cinza, as cinzas, e o cheiro de
cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado (ibidem, p. 17)

No tocante à organização das unidades, o adiamento da referência é ambíguo: por um lado, a primeira informação dada pela obra é sobre a data, o local e o tempo, levando o leitor a encarar o que vem a seguir como circunscrito a essa referência, principalmente por todas as unidades seguirem uma ordem numérica crescente; por outro, episódios como “Tetrálogo” (ibidem, p. 111), em que dois casais combinam uma fantasia sexual, e “Natureza morta” (ibidem, p. 30), em que as crianças de uma escola descobrem a sala destruída por usuários de crack, não possuem uma indicação de tempo e espaço definidas como em “Slow motion” (ibidem, p. 117), sobre um jogo do Corinthians no estádio do Pacaembu.

A referencialização de tais episódios depende necessariamente da composição do todo narrativo de *Eles eram muitos cavalos*. Seria espúrio dizer que, por não estarem explicitamente referencializados, tais episódios não compõem a São Paulo fictícia; mas é preciso notar que tal referência é adiada para outras unidades justapostas, que por um processo solidário garante a produção de um sentido em comum.

Se, por um lado, a fragmentação atua como “degradação urbana que se constrói diante do leitor” (HOSSNE, 2007, p. 36), por outro ela demanda que a cadeia significante tenha elementos solidários entre si. Se existe a diferiçãõ do sentido, então é igualmente necessário que outro significante atue em sua produção. Quando Derrida aponta para a “Necessidade de sua *função enraizante*” (DERRIDA, 2004, p. 126, grifos do autor), em que as raízes de um texto, mesmo sem tocarem o solo, criam um emaranhado entre si, há ali um espaço de troca, uma *produção*, e não um *vácuo* entre o texto e o mundo. A imagem da raiz sem um solo é utilizada para questionar a origem de um texto; mas, também, é preciso lembrar sua função vital, função essa que depende do entrelaçar.

Assim como o texto, que é incapaz de se colocar isolado e autossuficiente, o fragmento indica colaboração. Sua especificidade seria de ordem enfática, ou, como diz Benjamin, da ordem de um “impacto transcendente”. A relação de inversa proporcionalidade se basearia em “pressões condensadas” do todo em um fragmento cada vez menor – e, por menor, mais dependente de um sentido solidário obtido pela composição do mosaico. Tal posicionamento encararia, portanto, a fragmentação como ênfase em certos aspectos do texto, um elemento motivado e não um reflexo de uma sociedade; pode ser pensada como um *locus* retórico, dentre vários outros.

Assumir o aspecto fragmentário necessariamente como um elemento da produção literária contemporânea, respondendo a uma demanda de representação social da condição urbana, é fazer uma análise baseada nas relações de identidade entre o texto e o mundo. É fato

que o fragmento, por depender de relações para estabelecer um sentido, se aproxima da leitura da condição contemporânea de destotalização, destemporalização e desreferencialização indicada por Gumbrecht (1998a); isso não o faz, contudo, a forma contemporânea por excelência, capaz de estabelecer uma produção mimética mais verossímil que outras.

3.3 Desumanização e esforço subjetivo

No episódio “Na ponta do dedo (1)” (RUFFATO, 2001, p. 40), uma lista de empregos surge em meio a narrativas. Antes dele, o leitor já havia encontrado inserções como “Hagiologia” (idem, p. 11), contando a história Santa Catarina de Bolonha³², “66”, sobre “a vibração do número de hoje” (ibidem, p. 18), e “Touro” (ibidem, p. 29), com um trecho do horóscopo. O que faz do primeiro deles um ponto de interesse é o fato de ser uma lista, que, em um primeiro momento, encontra-se “dessubjetivada”.

Na verdade, essa impressão se esvai ao se atentar para um exclamativo “Ah!” que se encontra junto à profissão de maçariqueiro. Antes dessa, outras funções que demandam maior grau de especialização e estudo, como gerente de marketing, instalador de som e instrumentista eletrônico, estão descritas nessa lista de emprego. Após o “Ah!”, a lista passa para a especificação de duas vagas: a primeira exigindo até a 8ª série incompleta, 24 meses de experiência, e idade entre 28 a 50 anos; a segunda, sem exigência de escolaridade, experiência de 12 meses e idade entre 25 e 45 anos.

A aparente ausência de um sujeito faz do fragmento “Na ponta do dedo (1)” um interessante ponto de discussão, pois algumas informações podem ser obtidas apenas a partir de tal exclamação: trata-se de uma pessoa em busca de emprego, sem muita educação formal, e possivelmente um desempregado. Pensada em conjunto com outras unidades de *Eles eram muitos cavalos*, como “A espera” (ibidem, p. 37), em que um jovem passa por dez entrevistas de emprego em dois meses, e “Trabalho”, em que um homem precisa morar com a esposa na casa do sogro por falta de um emprego que não seja “mero pretexto para a consentida

³² Embora a estrutura de *Eles eram muitos cavalos* faça o leitor pensar que 9 de maio seja o dia de Santa Catarina de Bolonha, uma pesquisa breve em um calendário hagiológico aponta o dia 9 de março como a data dedicada à santa. No episódio “Slow motion”, contudo, verifica-se a paridade de datas, e o jogo entre Corinthians e Rosário Central de fato ocorreu na data indicada no cabeçalho da obra.

escravidão, oito horas de suador diário, duzentos paus no fim do mês” (ibidem, p. 93), a lista de empregos do maçariqueiro torna-se também um fragmento da situação de alto desemprego.

Em outros momentos da obra, surgem novas listas: “Uma estante” (ibidem, p. 51), com livros; “Uma copa”, a descrição do cômodo de uma dona de casa “que sai na agonia da madrugada para trabalhar” (ibidem, p. 65); “Na ponta do dedo (2)” (ibidem, p. 90), com pessoas que buscam relacionamento; “Na ponta do dedo (3)” (ibidem, p. 137), com anúncios de cunho sexual; e “Cardápio” (ibidem, p. 146), último fragmento numerado de *Eles eram muitos cavalos*, com itens de um bufê. A partir de tais informações, é possível imaginar alguns habitantes de São Paulo e o modo como vivem.

É interessante notar que, mesmo com uma lista aparentemente desconexa da narrativa sobre os sujeitos que integram a cidade, Ruffato consegue expor outras facetas da vida na metrópole. A fragmentação, que pode em um primeiro momento se mostrar excessiva, revela o aspecto plenamente solidário da construção de sentido em *Eles eram muitos cavalos*. Sobre isso, Lúcia Sá comenta que

Ao invés de um homem caminhando por São Paulo, centenas, milhares ou milhões de homens, mulheres, crianças, animais e objetos na cidade, sem nunca se encontrarem, sem nunca saberem da existência uns dos outros. Essa ausência de encontros cria, por assim dizer, um espaço entre os esquetes, que se torna, por sua vez, a principal linha narrativa do romance. Em outras palavras, o que faz de EEMC um romance é a falta eloquente de um enredo integrado - uma falta que não é propriamente uma ausência, mas presença da negação. A cidade não se define assim por uma imagem central facilmente reconhecível, mas pela multiplicação de partes ignorantes umas das outras. E essas partes são ao mesmo tempo semelhantes entre si e absolutamente diferentes. (SÁ, 2007, p. 98)

A tentativa de Derrida em pensar a cadeia diferiçã-escritura-suplemento sem a categoria de sujeito é contrariada pelas listas e sujeitos nela ocultos de Ruffato. Quando afirma que a escritura “é outra que o sujeito” e que “não poderá jamais ser pensada sob sua categoria” (DERRIDA, 2004, p. 84), o movimento realizado é bem próximo ao denunciado por ele próprio ao questionar Saussure por deixar *fora* da linguística a escrita: “uma linguística *não* é geral enquanto definir seu fora e seu dentro, a partir de modelos linguísticos *determinados*” (idem, p. 52, grifo do autor). Seguindo-se o projeto de diferiçã plena, das galáxias de significantes, “Uma estante” e “Na ponta do dedo (1)” poderiam ser vistas como produtos do próprio texto, ainda que escritas por um ser de carne e osso; o que valeria é a produtividade plena de tais fragmentos, que ratificam a força potencial da complementariedade da escrita. Contudo, mesmo que se pense nestes termos, é impossível ignorar na dobra do

texto o sujeito em emersão, discretamente se expressando por um “Ah!”, oculto por uma diferiçãõ que teria justamente como característica não ser sujeita a nada.

Ao denominar a desumanizaçãõ como tornar “as ideias conforme elas sãõ – meros esquemas subjetivos”, Ortega Y Gasset (2005, p. 64) associa-a à “nova arte” do início do século XX, incomodamente modesta a seus olhos. Uma arte desumanizada seria a arte pura – ou a diferiçãõ plena de Derrida –, que aborda apenas as ideias e, esvaziada “do patetismo humano, fica sem transcendência alguma - como apenas artes, sem mais pretensãõ” (idem, p. 82). Pensar as listas como produto da potência do texto é cobri-las de desumanizaçãõ; mas encará-las como “signos da cidade incluídos entre os signos da ficçãõ” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 71) é ratificar a caráter indexical do texto em relaçãõ à barbárie urbana, “à representaçãõ do espaço urbano fraturado e da violência social resultante desta fragmentaçãõ” (LEHNEN, 2007, p. 77), ignorando-se a possibilidade de um sujeito ali se expressar.

Para se avançar nessa questãõ, é preciso pontuar duas características explicitadas pelos fragmentos de *Eles eram muitos cavalos*. Ainda que sejam produto da potência do texto ou signo da cidade no texto, as listas só têm seu sentido assegurado por um empréstimo. Isso é a ratificaçãõ do comportamento solidário na produçãõ de sentido: tanto as listas, não explicitamente inscritas no código São Paulo, necessitam das outras unidades para conseguirem expressar ideias como “desemprego” ou “solidãõ” e circunscreverem-se no mesmo espaço narrativo; como essas mesmas unidades tomam a desreferencializaçãõ de tais listas e outras inserções não-narrativas, como a oraçãõ a Santo Expedito, o atestado de sua relaçãõ fragmentária com o todo.

O alerta de Ortega y Gasset encontra eco em Merquior (1991), quando este aponta para a colonizaçãõ da teoria contemporânea pela arte moderna, preocupada em expurgar o sujeito das produções. Contudo, inserido em meio a outras 68 unidades, “Cardápio” (RUFFATO, 2001, p. 146), contrariando as expectativas iniciais de ser uma apenas fria lista de pratos de um bufê, revela as desigualdades de uma cidade em que convivem um bebê criado em meio a ratos e uma “salada de aspargo fresca com medalhãõ de lagostas e endívias”. É nesta rede de referências e distensões que o sujeito resiste a apagamentos como “Cardápio” e consegue sobreviver a prognósticos que conclamam sua morte, buscando se inserir e se posicionar neste espaço entre ratos e lagostas. Mesmo que a diferiçãõ seja, como diz Derrida, o outro do sujeito e impossível de ser pensada sob esta categoria, e ainda que se aceite a diferiçãõ plena da galáxia de significantes, ter-se-ia uma cadeia suplementar *ad infinitum* de outros em relaçãõ aos quais o sujeito poderia se posicionar.

O apontamento desse aspecto resistivo, é preciso dizer, é inspirado na leitura de *A resistência da poesia* de Jean-Luc Nancy (2005). Na sua exposição, o teórico francês aponta para a persistência da poesia em despontar até mesmo em “misérias literárias” de cunho mais baixo, seja imiscuída em meio a esoterismos, sentimentalidade ou pensamentos pequeno-burgueses. A esse não render-se poético, Nancy aponta dois motivos: por um lado, “é uma resistência ao discurso; no sentido preciso em que não é uma resistência ao conceito, à razão, nem ao juízo, à lógica ou à prova, mas uma resistência ao infinito (ao “mau infinito”, em termos hegelianos) do discurso que se esgota” (NANCY, 2005, p. 34); por outro, “o que resiste com a poesia (...) é o que, na língua ou da língua, anuncia ou contém mais do que a língua. Não da ‘sobre-língua’ nem da ‘além-língua’, mas a articulação que precede a língua ‘em’ si mesma” (idem, p. 36).

Resistir *ao* discurso que se esgota – um “mau infinito”, uma superação irreal da finitude do real – e *com* a capacidade própria da língua em articular-se é resistir tanto a inícios e fins. Em *Eles eram muitos cavalos*, a questão da “possibilidade de uma construção subjetiva” (DEALTRY, 2007b, p. 169) é colocada com os sujeitos em uma oposição tanto à forma autorreprodutiva dos fragmentos, finda apenas com uma arbitrária página preta que encerra a continuidade de sua contagem, como aos cortes abruptos.

Quando aponta para a indissociabilidade entre experimentalismo formal e preocupação ética, Lúcia Sá (2007, p. 100) parece ir de encontro às conclusões de Ortega y Gasset. Não seriam, assim, as vanguardas do início do século XX, mas também a experiência fragmentária de Ruffato, uma preocupação ética, portanto, humana? Ironicamente, o ocultamento do sujeito na “arte pura”, ou na fragmentação que “remete à condição de ruína da realidade urbana contemporânea” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 70), parece ser um importante tópico re-humanizante. Sobre isso, Ivete Walty comenta que “o processo de anonimato que sustenta a construção da(s) narrativa(s) é, paradoxalmente, um processo de nominação, antirreificação e resistência” (2007, p. 63).

Além das listas, é preciso ainda se perguntar sobre o papel desumanizante da fragmentação. Em episódios como “O evangelista”, o fim abrupto da narrativa é um corte também na fala de um sujeito que deseja expressar-se:

alguns segundos? minutos? um par de sapatos um par de tênis solas gastas aproximam-se bitucas folhas copos descartáveis pombos guardanapos palitos papéis de bala poça de mijo “Tudo bem aí?” “Tudo... Tudo bem...” levanta-se espina a calça o paletó o lenço descobre um filamento de sangue na calva capenga rumo ao Largo de São Francisco arde o estômago lateja a cabeça *Senhor, não sou digno* (RUFFATO, 2001, p. 59, grifo do autor)

Como pode-se observar, a fragmentação em *Eles eram muitos cavalos* é um dos elementos de desumanização com os quais os sujeitos devem lidar. Em alguns episódios, como “Táxi”, o motorista tem tempo para se expressar e sair do anonimato em relação ao seu cliente, contando sua história: “Mas, só pra concluir, esse menino, meu neto, o João Paulo, ganhou outro dia uma olimpíada de matemática, o senhor acredita? Olha, vou deixar um cartão pro senhor, esse aqui é o número do celular, se precisar é só chamar: Claudionor, a seu dispor. Muito obrigado e boa viagem. Até a volta!” (idem, p. 90); em outros, como “O evangelista”, isso não é possível.

Em certos aspectos, a composição da São Paulo de Ruffato se aproxima da figura do *flâneur*. Benjamin, em uma passagem comentando a *flânerie* de Baudelaire, pondera que “aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem. Provavelmente isso ocorreu com as ruas de Paris daquele tempo” (1991, p. 85). Nesse ato criador, a cidade é citada por meios de fragmentos, em uma ruína antecipada “que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós”. Sob esta perspectiva, São Paulo e seus vinte milhões de habitantes são uma força de apagamento, justamente por ser fragmentária.

A referência ao *flâneur* em Ruffato é atualizada por Giovanna Dealtry (2007) na figura do *zappeur*, uma variação pós-moderna baseada no zapping de canais televisivos, sem se fixar em nenhum, nem produzir sentido a partir deles. Nesta atividade, o que resta é o constante fluir, independentemente do que está sendo oferecido: tão logo se fixe em um canal, o *zappeur* perde sua condição enquanto tal. Contudo, é preciso pontuar essa relação, já que episódios como “Nosso encontro” apontam para construções de subjetividades. Nele, há uma narrativa sobre os encontros de um grupo que se reúne há dezesseis anos em todo nove de maio: “Sobram-nos as velhas referências, a sólida terra firme do companheirismo antigo, aqueles que nos viram pelados, que um dia desconstruíram nossa história, *que sabem da nossa dor*, da nossa solidão, do nosso destempero. Quem está na mesa agora é a fina flor do ‘nosso tempo’” (RUFFATO, 2001, p. 130-1, grifo nosso).

Em *Eles eram muitos cavalos*, pode-se observar esses dois direcionamentos. Há, por um lado, uma atividade similar à *flânerie* descrita por Walter Benjamin, que busca construir São Paulo a partir de fragmentos vulneráveis à passagem do tempo, ideia corroborada pela sugestão do trecho “Leia o Salmo 38” (idem, p. 73): “fazei-me conhecer, Senhor, o meu fim / e o número de meus dias, para que eu veja como sou *efêmero*” (grifo nosso). É neste espaço que certos conflitos ocorrem, e há a busca por uma construção subjetiva.

Ao mesmo tempo em que as peças do mosaico vão se formando por um olhar mais de *organizador* do que de narrador, elas são colocadas em movimentos pelos cortes abruptos de um *zapping* que passa pelos fragmentos ignorando-se a programação – no caso, o sujeito em questão, como em “O evangelista”. Na tópica pós-moderna, esse movimento é capaz de fragmentar até mesmo o fragmento, hiperbolizando-o tanto em sua condição fragmentária, quanto na desumanização promovida pela imputação de cortes aos sujeitos.

Com isso, é importante notar, primeiramente, que o *zappeur* não seria uma atualização do *flâneur*, mas uma atividade distinta e até mesmo antagônica. Além disso, é preciso entender o processo de desumanização como uma autoconsciência da forma fragmentária, necessariamente motivada, e não refletida, por ser fruto de opções textuais. Essa ênfase na desnaturalização contrasta com um apelo real das personagens: contra a desumanização, segue-se a resistência do sujeito. Dizer isso não significa apontar um mérito no texto de Ruffato, um diagnóstico preciso e consciente seu, mas sim verificar que, apesar das propostas de se pensar a construção de textos e sentidos sem um sujeito, ou, ainda, sem uma instância humana, para evitar associações com um termo notadamente datado do Iluminismo, esta ainda resiste.

3.4 Fragmentação e linearização

Retirado da obra *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, o título do livro de Ruffato pertence aos versos de abertura do “Romance LXXXIV ou dos cavalos da inconfidência”: “Eles eram muitos cavalos,/ mas ninguém mais sabe os seus nomes,/ sua pelagem, sua origem...”. Como distintivo, apenas sua quantidade.

Ao fazer a crítica da situação na Alemanha que propiciou o domínio nazista, Eric Voegelin recupera *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, para fazer sua análise da maciça desumanização à época. Segundo ele:

o homem sem qualidade é contrastado com as qualidades sem o homem. O herói vive numa relação sombria consigo mesmo. Ele não reconhece suas qualidades como suas porque elas funcionam como qualidade de um papel particular e não como qualidades de um homem. As qualidades são classificadas dentro de contextos específicos. O “homem sem qualidades” pode fazer isso e aquilo; ele apenas exerce papéis diferentes. As qualidades são definidas em termos de sua função social. Mas nenhum homem pertence a elas. Neste contexto, a expressão “espírito” tornou-se sem sentido; já não há nenhuma experiência meditativa. O herói descobre que não

ama a si mesmo. Aristóteles definiu *noûs* como o cerne da personalidade. Se o homem não ama esse cerne, e então seu próprio eu, ele perdeu contato com a realidade. (VOEGELIN, 2008, p. 328-9)

Sem qualidades que possa desempenhar como suas, o homem sofre com “a falta da experiência da transcendência, que leva à *desumanização*” (idem, p. 339, grifo nosso). Este termo, tanto para Ortega y Gasset como para Voegelin, refere-se à perda de contato com o mundo: no pensamento do filósofo espanhol, fazer a ideia “viver em sua irrealidade mesma é, digamos assim, realizar o irreal enquanto irreal” (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 64); com Voegelin³³, tem-se uma primeira realidade, onde o “homem normalmente ordenado vive”, e uma segunda realidade, onde o “pneumaticamente³⁴ doente agora vive” (VOEGELIN, 2008, p. 146), promovendo um conflito entre o vivido – ou a qualidade – e o vivido imaginado – ou a função da qualidade.

A utilização da imagem dos cavalos sem nome, sem pelagem e sem origem definidos reforça aspectos na obra de Ruffato como anonimidade, apocrifidade e desreferencialização. Assim como o homem sem qualidades da leitura de Voegelin, os sujeitos em *Eles eram muitos cavalos* encontram-se por vezes, ainda que resilientes e/ou resistentes, entrincheirados na cena em função do fragmento, que impõe seu ritmo imprevisível.

Comparando-se o episódio “O evangelista” (RUFFATO, 2001, p. 56) com “Rua” (idem, p. 137), percebe-se que a expressão da subjetividade do pregador da Praça da Sé é interrompida pelo fim do fragmento, enquanto a narrativa do porteiro que perde o emprego e cai no alcoolismo encontra um desfecho.

Contudo, é preciso levantar uma pergunta: o ato de resistência do sujeito frente à desumanização não prossegue, ainda que interrompida em um episódio, em outros fragmentos? Se se abordou a noção de sentido solidário entre as peças do mosaico, então é necessário também compreender como essas lacunas interagem entre si. Ainda que o fragmento promova cortes de natureza imprevisível e arbitrária, certas linhas ainda podem ser traçadas. O exemplo das listas de emprego, companhia e sexo, com uma segunda numeração – (1), (2) e (3) – que indica uma sequência além daquela dos fragmentos, permite pensar em

³³ Baseando-se na obra do escritor austríaco Heimito von Doderer.

³⁴ Voegelin se refere a *pneuma*, indicando um problema de cunho espiritual, no *noûs* do homem, sua porção de transcendência. Tal distinção é feita por ele para escapar de interpretações do nazismo como um problema do intelecto, produzido por homens loucos, quando, na verdade, o movimento teria sido elaborado por sujeitos perfeitamente sãos, mas espiritualmente amputados.

uma continuidade narrativa iniciada pelo “Ah!” do maçariqueiro em “Na ponta do dedo (1)” (ibidem, p. 40).

Cecília Almeida Salles, em seu artigo *Um 9 de maio qualquer*, propõe dois tipos de aproximação ao texto de Ruffato, sendo uma pelos seus fragmentos, outra pelos nexos. Para ela, “o jogo com as *possíveis montagens*, que o escritor nos propõe, nos afasta, de modo definitivo, da cronologia sugerida pela numeração dos fragmentos. Os números tornam-se, paradoxalmente, índices de uma ordenação artificial” (2007, p. 46, grifo nosso). Justamente por ser arbitrária, sem uma relação naturalmente motivada – ou que emule uma naturalidade – que os agrupe, a disposição dos fragmentos pode ser livremente articulada. Na produção do sentido pelo leitor, outros nexos vão sendo criados para além das expectativas funcionais que a numeração ou os cortes desempenham.

Os nexos decorrentes da articulação entre os fragmentos traçam um caminho para os sujeitos que desempenha uma inserção real na cidade, uma inserção que supere a distância fragmentária em direção ao que ela alude como semelhante. Mas, como foi visto com Benjamin, superar o fragmento é alcançar um “impacto transcendente”, um “brilho da representação” do mosaico, e observar tais linhas de força é observar a “reprodução dos processos que engendram tais semelhanças”. Para se guiar pelos nexos – ou melhor, para se *criar* tais nexos, emulando raízes para uma “Necessidade enraizante” do texto – e fazer resistir o sujeito, é preciso não ir de encontro ao fragmento, como pode parecer à primeira vista um ato de resiliência, mas sim *utilizar do* fragmento. É a própria fragmentação que permitirá tal apropriação de certos elementos do texto para se escapar de um esquema funcional de cortes e censuras: embora faça secções, o fragmento permite a moldagem.

Toma-se primeiramente o vigésimo-oitavo episódio, “Negócio” (RUFFATO, 2001, p. 59), em quem um pai vai buscar seu filho na Graduate School. Atarefado com ligações em seu Mercedes blindado azul-marinho, ele esconde do filho sua verdadeira atividade:

nas linhas da palma da mão macia de suas mãos, unhas bem tratadas, leem-se
portos, aeroportos, pistas de pouso clandestinas, pontes, rios, estradas
por onde borbulham
pistolas Glock austríaca e Jericó israelense” (idem, p. 62, grifo nosso)

A princípio, um fragmento como tantos outros, que ratifica um olhar “satírico, às vezes até perverso” (CURY, 2007, p. 111), em relação ao universo dos mais ricos. O episódio, contudo, pode ser visto como um prólogo, ou mesmo em paralelo, com quadragésimo-sétimo

episódio, “O crânio”. Nele, o jovem amante de livros que vive na periferia tem consciência de que

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 segurança na porta (RUFFATO, 2001, p. 101, grifo
nosso)

Após o Crânio ser humilhado por policiais, por não apresentar seus documentos na entrada da favela, seu irmão se prepara para uma vingança: “estou indo agora no barraco pegar minha *glock* com o crânio” (idem, p. 103, grifo nosso).

Enquanto descreve as qualidades do Crânio, o irmão se lembra de um episódio em que “um dedo mole pum fechou um sujeito no farol” (ibidem, p. 101) e que Crânio certamente não aprovaria. É possível lembrar, neste momento, do vigésimo episódio, “Nós poderíamos ter sido grandes amigos”, em que um homem lamenta não ter conhecido seu vizinho, assassinado em um sequestro-relâmpago:

Mas nós não nos conhecíamos. Nos vimos algumas vezes no elevador de serviço, a caminho da garagem do prédio, uma ou outra vez piscina, ele lendo a Veja, eu nadando com a Joana e o Afonsinho.
Hoje soube que ele não vai mais voltar para casa.
Ele foi vítima de um sequestro-relâmpago.
Os bandidos pegaram ele, parece, na Avenida República do Líbano, roubaram os documentos, cheques, cartões de débito e crédito.
Depois, numa quebrada escura lá para os lados da Represa de Guarapiranga, puseram ele de joelhos, deram um tiro na nuca.
O corpo foi encontrado hoje de manhã.
O carro ainda não. (ibidem, p. 46)

É possível também, haja vista a pouca idade do grupo de Crânio e seus irmãos, ligar as histórias do grupo narrado à cena descrita em “Chacina nº41” (ibidem, p. 28), décimo-primeiro episódio, em que um cão fareja os corpos de garotos executados e deixados no asfalto:

O sangue borbotava das várias perfurações na pele formando no chão uma mancha vermelho-escura que, espalhando-se pela calçada, descaía na direção da guia, quando reduzia-se a dois débeis fiozinhos que, mal alcançando a rua descalça, morriam absorvidos pela terra. Concentrado, buscava reconhecer os rostos, dois dos três eram garotos ainda (ibidem, p. 29)

Em momento algum, os fragmentos organizados por Ruffato se entregam ao leitor como uma concatenação causal: não há na narrativa uma indicação clara, direta e conclusiva

de que o irmão de Crânio tenha pegado uma Glock vendida pelo dono do Mercedes blindado, nem que o grupo tenha assassinado o vizinho, nem que tenha sido mortos em uma chacina. Essa semelhança, na verdade, é apenas o primeiro passo para se estabelecer uma rede de articulações entre os fragmentos, à maneira de um caleidoscópio que muda o arranjo para descobrir novas imagens. Nesses mosaicos que vão surgindo, a perda de referências espaciais e temporais é contornada a cada novo nexos que se traça, propiciando a emergência de outras expressões do sujeito que então não se postavam visíveis.

Essa abertura de se criar nexos levanta outra questão. Assumindo-se que no episódio “O evangelista”, por exemplo, há o corte na expressão do sujeito, o qual é adiado para outros fragmentos, diz-se de uma antecipação no desfecho, o que implicitamente acarreta pensar em um ponto central na narrativa. Contudo, não seria o processo do pregador em tomar coragem para expor seu relato de vida em praça pública, após passar por dificuldades, um ápice e centro narrativo, ainda que a concretização da pregação não consiga emergir à visibilidade? Não só o aspecto cêntrico de *Eles eram muitos cavalos* é questionado, mas também o próprio eixo narrativo interno aos fragmentos.

É preciso pensar neste problema por duas perspectivas. Por um lado, tem-se o esforço subjetivo, partindo tanto das referências internas – as personagens – como das externas – o próprio leitor –, que vão reorganizar a obra visando à produção de sentido; por outro, um limite nesta mesma produção, pouco visível, turvo e certamente questionável, que evite espoliar o texto de seus sentidos para imputar-lhes outros. Isto não se encerra em uma ponderação metodológica, pois revela pela metodologia mesma questões éticas bem abordadas por Hirsch (1991). Seu apelo a uma moral faz com que a discurso teórico ganhe uma nova dobra sobre si, esforçando-se em se ater às vidas que, a despeito da teoria lhes dizer que o mundo é uma convenção, ainda sim se deparam com questões muito palpáveis e determinantes.

Para se avançar nesta questão, é preciso evitar pensar a obra como um espaço de imperfeições³⁵ a serem corrigidas pela leitura. Traçar nexos e caminhos para além daqueles nos quais a obra se inscreve é abrir novas possibilidades de construção subjetiva. Mas isso não é possível apenas pela produtividade plena, por textos que “têm nenhuma outra

³⁵ Interessante notar que essa fragmentação é comparada a uma desordem da fala, como algo a que a escrita viria a corrigir - a crítica dessa ideia já existe em Saussure, e reaparece em Derrida também. “De ferramentas mais diversas a arte se utiliza para apreender a realidade. A dinâmica desse texto está relacionada com a possibilidade de dialogar com outras linguagens artísticas (...) redimensionando o próprio gênero ficção, que recupera também a linguagem da oralidade” (SILVA, N., 2007, p. 90). A percepção vigente parece ser de uma realidade caótica e uma escrita irreal, preferindo-se uma literatura ordenada por uma oralidade real.

preocupação senão fazer um pouco mais de sentido, refazer ou aprimorar delicados trabalhos de significação” (NANCY, 1994, p. 5, tradução nossa). A atividade proposta é semelhante ao rastro derridiano, uma atividade a partir da qual é possível identificar por onde se passou, como se passou, quem passou - dar nome, pelagem e origem aos cavalos. Ou seja, qualidade. Isso só é possível ultrapassando-se a funcionalidade fragmentária; mas, também, deixando-se no texto todas as pegadas³⁶.

Mesmo que o nexos gere uma estrutura de coesão, de uniformidade, de causalidade, de contiguidade, esta é *uma* das várias possíveis. Em *S/Z*, Barthes comenta que suprimir a diferença é assumir uma posição; mas afirma também que “em presença do texto plural, o esquecimento de um sentido não pode, pois, ser considerado uma falta” (BARTHES, 1992, p. 45). Buscar um nexos em *Eles eram muitos cavalos* é assumir uma posição, um ponto de referência para um traçado, com a implicação de colocar em movimento um processo criação de centros e margens no texto.

É nesse ponto que o anti-humanismo, paranoico para Ferry e Renaut e perverso para Hirsch, mas plenamente produtivo em Derrida, busca inserir o paradoxo fundador na tensão entre fragmentação e linearidade: se o centramento de uma determinada subjetividade implica em marginalizar outras, então o centramento é impossível, sempre adiado. Diferir é preciso, para que nunca se viole pela escolha. Contudo, o lançado à margem não é obliterado do texto, mas lançado a uma sombra, a um segundo plano; como colocou Barthes, o esquecimento, *voluntário ou não*, não implica em uma falta.

Assumir a coexistência simultânea dos fragmentos levanta outro problema, apontado por Gumbrecht. Em *Em 1926*, ele busca, por meio de recortes de diversos elementos de destaque naquele ano, como “boxe”, “transatlânticos” e “americanos em Paris”, fazer um texto estritamente descritivo:

O discurso é feito para revelar percepções de superfícies dominantes, tais como elas eram proporcionadas por determinados fenômenos materiais, e visões de mundo dominantes, tais como elas eram produzidas por determinados conceitos, durante o ano de 1926. Cada verbete abstém-se tanto quanto possível de “expressar” a voz individual do autor, de interpretações profundas e de contextualizações diacrônicas através da evocação de fenômenos e visões de mundo que ocorreram “antes” e “depois” de 1926. (GUMBRECHT, 1998b, p. 9)

³⁶ A tetralogia *Inferno Provisório* de Ruffato, composta por *Mamma, son tanto felice* (2005a), *O mundo inimigo* (2005b), *Vista parcial da noite* (2006), *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingo sem Deus* (2011), apresenta alguns episódios e situações de *Eles eram muitos cavalos*, (*os sobreviventes*) e *Histórias de remorsos e rancores* reorganizados e reescritos.

Nota-se uma preocupação do autor em se afastar de uma interpretação do ano, atribuindo a ele sentidos que estariam além ou aquém de 1926. Para Gumbrecht, expor os fragmentos seria uma forma de fazer o leitor “viver” novamente aquele ano, “evocar alguns dos mundos de 1926” (idem, p. 10).

A censura à voz individual do autor e a não-linearidade dos fragmentos – “simplesmente comece com um verbete que lhe interesse em particular” (ibidem, p. 9) – implicam diretamente na ausência de um sujeito. Conforme Gumbrecht indica, “a sequencialidade depende de sujeitos para unir pela ação passado, presente e futuro. Em uma organização simultânea, essa relação e até mesmo a presença do sujeito seria inviável” (ibidem, p. 481).

Assumir a simultaneidade dos fragmentos em *Eles eram muitos cavalos* não seria de antemão inviabilizar a emergência do sujeito no texto? A leitura de Gumbrecht de uma oposição entre a organização simultânea e a sequencialidade subjetiva pode ser em grande parte atribuída a seu diagnóstico sobre como a literatura se comporta frente aos mundos possíveis: haja vista que, devido à emergência e à ampla disseminação de outras mídias, como televisão, cinema e internet, o texto literário teria perdido sua primazia na criação de mundos possíveis.

Para Gumbrecht, “não mais dispomos de *uma* única realidade; portanto, a literatura perdeu a exclusividade no tocante à função de fornecer ‘outras versões da realidade’” (1998a, p. 112). Isso não quer dizer que a literatura, e, de modo mais amplo, a escrita, venham a sucumbir em um futuro próximo, ou até mesmo que *já* tenham sucumbido, mas que produzir e organizar os tempos de um mundo possível e imaginado já não se sustentam mais como justificativas únicas de existência à literatura. Sua caminhada teórica parece indicar um caminho para esse problema, já que em *Em 1926* ele esboçou um projeto baseado na premissa de tornar algo novamente presente, e em *Produção de presença* (2010) lançou o esboço teórico de tal tentativa.

Pode-se pensar nas relações entre a proposta de Gumbrecht e de Ruffato. Ambos lidam com a questão da heterogenia simultânea no texto e com a (im)possibilidade de um sujeito inserir-se nessa rede. Para o teórico alemão, a construção subjetiva interna à obra parece não ser uma possibilidade – ou, pelo menos, parece não ser uma *necessidade*, haja vista que seu projeto visa dar conta da “produção de presença” de tais realidades múltiplas. A problematização do sujeito em *Eles eram muitos cavalos*, contudo, coloca tanto o texto – ou seja, a referência interna –, como a cidade de São Paulo – ou seja, a referência externa –,

como um campo em que ocorrem decisões que incidem diretamente sobre a vida e a dignidade dos sujeitos, de modo que tais ações tomem proporções de uma necessidade real e premente: ignorar essa questão apenas para que o texto se adeque a uma abordagem teórica não parece ser uma via de análise interessante.

Se Gumbrecht afirma que “a interpretação seria a *relação* – ou distúrbio – entre a referência interna e aquilo que se supõe que seja a referência interna de uma referência externa” (1998b, p. 471, grifo nosso) e a forma como “*unidade de diferença entre referência interna e externa*” (GUMBRECHT, 1998a, p. 148, grifo do autor), pode-se voltar à questão da fragmentação e subjetividade pensando nesta também como o processo de linearização e formação de nexos em *Eles eram muitos cavalos*. Assim, interpretar, atribuir sentido, seria um movimento muito próximo à emergência, ou à *marcação*, de um sujeito no texto.

Conforme foi abordado anteriormente, a fragmentação atua na obra em um processo de desumanização e de ocultação de subjetividades. Se o traçado de nexos lineares, ainda que estes sejam múltiplos, paralelos, e nunca definitivos, é fundamental para se descobrir o sujeito imiscuído no texto, então é lícito afirmar que linearizar e desvelar o sujeito são processos simultâneos – daí a busca de Gumbrecht seguir por outra abordagem teórica, a da produção de presença e das condições materiais, revelando a multiplicidade em *Em 1926* e afastando-se da expressão da subjetividade. Compreender esses dois movimentos em sua simultaneidade parece ser mais importante do que desvinculá-los para se identificar uma relação de causalidade.

3.5 Realidade e visibilidade

Após as ponderações feitas sobre a emergência dos sujeitos em meio à rede textual de *Eles eram muitos cavalos*, resta ainda ponderar sobre a relação que a obra estabelece com a cidade de São Paulo em si – ou, colocando em termos mais amplos, com a *realidade*. Para essa abordagem, retornar-se-á a Walter Benjamin.

Em seu conceito de fragmento, ele realça o caráter relacional que o mosaico apresenta na construção de sentidos e na revelação do “impacto transcendente”. Contudo, se sua condição de existência é exatamente esta justaposição de elementos, então não seria possível atribuir a origem do fragmento ao mosaico: produtor de sentido e revelador da

transcendência, este revela a heterogeneidade de pertencenças sem que se possa tomá-lo também como uma atribuição de origem.

Assim como os cavalos de Cecília Meireles e Ruffato, tão logo os fragmentos incorporem uma organização em mosaico, não é mais possível tratá-los em termos de uma raiz única. A lógica da origem não se aplica mais, pois sua condição de existência passa a ser a do mosaico. Sendo assim, é preciso pensar a pertencença do fragmento sob outros termos.

Em *Gramatologia* (2004), Derrida questiona como se daria a “pertencença histórica” de um texto. Segundo o autor, ela não seria: uma linha reta, deduzindo-se daí que não se trata de ligar *um* ponto a outro; uma causalidade de contágio, com a simultaneidade temporal atuando como fator de pertencimento inconteste; acumulação de camadas, com vários estratos reais se aglutinando; e justaposição de peças emprestadas, utilizando-se de elementos da realidade histórica como origem, mas mantendo suas integralidade e estabilidade de sentido à revelia do próprio processo de empréstimo. Para o pensador do suplemento, o “atrás do texto”, aquilo a que se chama realidade, não poderia se revelar senão pela própria suplementariedade: “nunca houve senão suplementos, significações substitutivas que só puderam surgir numa cadeia de remessas diferenciais, o ‘real’ só sobrevivendo, só acrescentando-se ao adquirir sentido a partir de um *rastro* e de um *apelo de suplemento*” (2004, p. 194, grifos nossos).

Embora a aproximação de *Eles eram muitos cavalos* com a cidade de São Paulo seja um dado pacífico – quem haveria de negar que o livro *não* se passa lá, ou que se trata apenas de uma cidade *ficícia*? –, a relação entre eles não se dá docilmente. É possível apontar para os “signos da cidade incluídos entre os signos da ficção” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 71), e traçar diversos paralelos entre os locais apresentados, o trânsito caótico, as situações recorrentes de violência; isso revelaria, contudo, apenas pares de semelhanças, a interseção dos conjuntos real e texto, linhas retas que unem pontos distantes entre si. Tomando-se novamente Benjamin, em *A doutrina das semelhanças*, apenas realizar uma ligação entre os elementos comuns não revelaria “os processos que engendram tais semelhanças” (1996a, p. 108).

É preciso lembrar que a pertencença histórica não é um dado estático, mas uma relação, uma “Necessidade *enraizante*”, nos termos de Derrida. Sendo assim, ela se dá mediante um movimento, que não necessariamente se dá em presença – por isso, o crítico franco-argelino utiliza-se do conceito de *rastro*, o qual também está presente na obra de

Benjamin, para apontar para uma relação entre o texto e o mundo que *existe*, porém pode já ter sido *rasurada*.

As noções de fragmento e semelhança benjaminianas e rastro derridiana apontam para uma pertencença em que a origem consegue se expressar por mais por sugestão do que por categorização – talvez venha daí também a reação de Gumbrecht para buscar uma presentificação do ano 1926, por exemplo. Essa situação é exposta pelas listas em *Eles eram muitos cavalos*: embora se liguem a uma subjetividade oculta, essa ligação existe apenas no âmbito de uma alusão, pois sua origem é rasurada no processo de inserção na obra.

Em *A literatura em perigo*, Todorov faz uma interessante ponderação acerca dessas relações:

[William] Turner não inventou o *fog* londrino, mas foi o primeiro a tê-lo percebido em si e a tê-lo mostrado em seus quadros – de algum modo, *ele nos abriu os olhos*. O mesmo acontece na literatura: Balzac “cria” mais suas personagens do que as descobre, mas, uma vez criadas, elas se introduzem na sociedade contemporânea e, a partir daí, não cessamos de cruzar com elas pelas ruas. A vida em si é “terrivelmente desprovida de forma”. (2009, p. 65-6, grifo nosso)

O argumento do crítico búlgaro é voltado para a defesa da inserção da literatura na vida cotidiana contemporânea, a despeito do progressivo esvaziamento que ela vem sofrendo em diversas frentes – até mesmo pela própria teoria, ressalta Todorov. É o comentário sobre o pintor William Turner, contudo, que parece pontuar com mais precisão a relação de pertencença anteriormente abordada.

O que Todorov indica é um abrir de olhos para algo já existente: não que os ingleses não haviam tomado ciência do *fog* até então, mas que passaram a se relacionar com ele de outra forma, como se o *fog* de Turner se pusesse em paralelo à neblina real. Para o pintor, o desafio colocado era o de transpor a cena para um novo regime, de cores e telas, engendrando aí relações entre o que ele julgou como semelhanças. A pertencença não se daria então pelas identidades existentes entre tela e cena, entre texto e realidade, como em uma atividade de ligar os pontos, mas sim pela visibilidade que a cena dá ao próprio *fog*, independentemente de como foi pensada sua relação³⁷.

³⁷ Talvez essa relação seja o que se habituou a chamar de “visão do artista”. Para o presente trabalho, as nuances que engendram cada uma delas e como diferem não importam; busca-se, na verdade, descobrir seus contornos e precisar sua existência.

Para evidenciar tais asserções, é interessante retornar a Costa Lima (2003) e sua definição da mimese como fruto de um momento específico da Grécia Antiga. Recuperando o conceito no momento de sua concepção, ele pôde relacioná-lo a uma situação histórica definida, a uma pertencença determinada por um conjunto de crenças, uma visão de mundo e a uma série de pequenos fragmentos do cotidiano que, ao final, abarcam virtualmente tudo o que diz respeito àquele momento. Por isso, ele pode definir o produto mimético como “um microcosmo interpretativo de uma situação humana. (...) Ele sem dúvida se alimenta de matéria histórica, mas se configura de tal maneira que *não identifica seu produto com sua matéria*” (2003, p. 45, grifo nosso).

Na produção mimética, essa matéria histórica – ou essa *pertencença* – ganha visibilidade, *ainda* que não sejam mais os mesmos elementos tomados do real a que se refere. Por isso, utilizar dos indícios da São Paulo real como um fim, e não como um princípio da relação com *Eles eram muitos cavalos*, equivaleria utilizar um termo tanto como substantivo como o adjetivo que o qualifica, um ato tautológico de atribuição de sentido.

Se ocorre a rasura do rastro com o real, “de tal maneira que não identifica seu produto com sua matéria”, esse é um efeito necessário à criação de uma nova forma de visibilidade, de um novo produto visível. A identidade com São Paulo real é rasurada de forma que uma São Paulo fictícia seja criada e elas se coloquem em paralelo. A pluralidade de situações descritas em *Eles eram muitos cavalos* corresponde à heterogeneidade própria da verdade, como se leu em Benjamin, e a definição unívoca dos episódios escapa tão logo seja enunciada – o que as liga é a pobreza? O que as liga é um olhar simpático aos que sofrem com a pobreza? O que as liga é a violência? –; apelando ao visível, a obra literária consegue evidenciar aspectos do real, sejam eles centrais ou marginais, em sua dimensão plural. A obra de Ruffato busca atuar neste sentido, trazendo para sua própria organização interna, por meio da fragmentação, as várias possibilidades de uma mesma realidade. Ainda que sejam apenas 69 fragmentos frente aos milhões de sujeitos reais, a via literária atua pelo seu caráter qualitativo, e não por um quantitativo, dando forma à pluralidade da vida.

4. SÃO PAULO LÁ FORA E AQUI DENTRO

O leitor comum, que continua a procurar nas obras que lê aquilo que pode dar sentido à sua vida, tem razão contra professores, críticos e escritores que lhe dizem que a literatura só fala de si mesma ou que apenas pode ensinar o desespero.
A literatura em perigo

A incursão em uma discussão sobre a teoria da literatura decerto demanda atenção do crítico. Um breve desvio conceitual, um pressuposto tomado, uma terminologia específica, acabam por gerar uma reação em cadeia que influenciam todos os termos que se pretende avaliar. Partindo-se da decupagem que Compagnon faz em *O demônio da teoria* (2006), esses termos seriam mundo, leitor, autor, estilo, valor, história e a própria literatura. Por prover a vida de forma, essa vida “terrivelmente desprovida de forma” (TODOROV, 2009, p. 66) e extremamente ampla, a literatura, mesmo que dê sentido ao menor e mais tímido fragmento da vida, ganha dimensões totais. Uma abordagem da teoria da literatura, por menor que seja, não poderia ser diferente.

Esses desvios, pressupostos e especificidades, contudo, não devem ser considerados como incorreções. O mesmo Compagnon ressalta a “aventura” crítica que é, ou deveria ser, a teoria da literatura. Em grande parte, esta dissertação buscou se guiar por esse espírito de aventura que guiou tantos outros, como Barthes, Derrida e Todorov, independentemente de suas filiações teóricas.

A escolha da relação entre texto e mundo, entre a autonomia daquele e a referência a este, como ponto de partida da discussão é uma aventura grande por demais, talvez a maior delas no campo teórico. O recorte, partindo da desconstrução, buscou evidenciar uma sistemática tentativa de inserir uma ruptura nessa relação. Se ela certamente trouxe um amplo leque de contribuições, como um afastamento, e até certa ojeriza, a “vinculações claras” e lugares-comuns, é preciso se perguntar também até que ponto essas soluções não seriam, na verdade, sintomas.

Fraturas, descontinuidades, anulação dos sujeitos, descentramento, alineariedade, todos esses elementos em *Eles eram muitos cavalos* podem ser vistos como sintomas de uma condição da escritura, entendida, lembrando-se do termo de Derrida, a partir de sua “pertencença histórica”. Pensá-las como respostas é encerrá-la em um fim em si mesmo, autorreflexivo. Simplesmente partir da enumeração desses elementos para uma correlação

com suas expressões na realidade vivida dos homens é apenas enumerar, quantificar e processar os dados em uma tabela de correspondências.

Um sintoma é um forte indicativo, mas não serve como uma resposta. É o primeiro passo para a produção de sentido, é o local onde se inscrevem as diferenças, as diferenças. É preciso passar dessa “vinculação clara”, baseada em correspondências quantitativas³⁸ e formuladas por um raciocínio que se encerra no par “existe no real, existe na obra”, para uma produção qualitativa. Se o texto toma do real, embora não o seja, é preciso questionar justamente essa preferência por parecer algo que se sabe não o ser, por um produto da verossimilhança.

A crítica desconstrucionista se posiciona como uma resposta a um problema criado pela inserção do sujeito. Contudo, há de se pensar se ela não seria, na verdade, um sintoma de um problema que suas próprias proposições criam. Hirsch é bem enfático ao apontar, em *Deconstruction of literature* (1991), que a crítica da desconstrução ao humanismo é um erro grave na análise das ferramentas de opressão do homem, já que essas seriam fruto da supressão do sujeito que a própria desconstrução derridiana propõe.

As implicações de fazer dos estudos literários uma forma de analisar uma linguagem que fala apenas de si são vislumbradas desde o título da obra de Todorov: *A literatura em perigo*. Mesmo que ela fale de si, que fale da linguagem, essa é apenas uma das formas da literatura atuar. Afirmar apenas essas facetas é ignorar, por exemplo, o porquê de *Eles eram muitos cavalos* textualizar São Paulo, independentemente de qual aspecto da obra se ressalte: a autonomia da literatura de falar de si mesma depende de uma referência a algo que não seja ela mesma. Sem essa base, ela simplesmente inexistente.

Um dos riscos da problematização teórica é a formulação de um construto conceitual que abdique da abordagem de seu objeto – no caso, a literatura – para apenas se descrever. Ainda que discuta metodologias, análises e preconceitos na leitura do texto literário, a discussão teria como fim último uma ratificação da sua inserção na vida do homem. Se se presta a dissertar sobre seu comportamento, é por crer-se que ela seja capaz de desempenhar algum papel relevante – ainda que se creia que tal papel seja nocivo e, portanto, deva ser combatido.

³⁸ O termo *quantitativo* aqui não tem a mesma conotação da metodologia utilizada por Dalcastagnè (2005), mas sim indica uma postura em que as impressões dependem de um valor quantitativo – mais, menos, muito, pouco, maior, menor – para se expressarem, como se fosse possível medir a ocorrência de certos elementos em uma obra para atribuírem, pela própria medição, algum sentido a ela.

Com a leitura de *Eles eram muitos cavalos*, tem-se condição de conhecer um poder-ser do real – que, como o mosaico de Benjamin indica, é necessariamente heterogêneo – vislumbrado graças à capacidade da literatura em tornar visíveis certos elementos que compõe sua pertencença histórica. Além de dar visibilidade, a leitura do texto de Ruffato permite ao leitor estabelecer valores qualitativos entre os elementos que a obra oferece. A relação dos fragmentos na obra, vista como um sintoma, é posta pelo leitor em busca de um diagnóstico, de um sentido que a organize, de uma inserção em um *campo comum*, contrariando o *lugar comum* das relações quantitativas.

As ideias aqui discutidas colocam em xeque tanto uma teoria do “texto total”, em que a literatura torna visível apenas o seu desvelamento, quanto da “leitura total”, em que a leitura do sujeito usa do texto como um pretexto. A dupla negativa, contudo, não quer dizer que o caminho teórico a ser buscado seja o do meio termo – é interessante voltar a Compagnon e sua afirmação que “todas as posições medianas parecem frágeis e difíceis de ser defendidas” (2006, p. 164). A questão aqui é assumir a indissociabilidade entre eles. A literatura se funda nesse pacto, e a anulação de um pelo outro a impossibilitaria mais do que a fomentaria.

A leitura de *Eles eram muitos cavalos* feita nesta dissertação é fruto de certas opções teóricas e metodológicas, como já foi dito anteriormente. Além disso, nem todos os fragmentos foram abordados, e isso se deveu a certas escolhas no caminho da análise. O processo de visibilidade engendrado pela obra tem um comportamento semelhante. Quando fala de um projeto de “lucidez crítica renovada”, Compagnon busca uma maneira de revigorar a leitura, realizando uma autocrítica de quais elementos são levados à visibilidade e quais são mantidos ocultos.

É por isso que, quando se abordou uma dimensão ética na produção crítica, conforme Todorov, principalmente em *A conquista da América*, e Hirsch, buscou-se olhar para aporias e pontos cegos da teoria que desvinculassem autonomia e referencialização. A plena autonomia, a autotelia da literatura, é também uma forma de apagar as visibilidades do real em prol de uma diferenciação pura, de uma textualidade geral. Embora se trate de uma obra literária, não trazer à esfera do visível elementos referentes à violência, à condição urbana, à composição social existentes em *Eles eram muitos cavalos*, ou desvinculá-los de uma inscrição real, é uma maneira de rasurar não só essas condições, como as subjetividades que nela poderiam estar inscritas.

Se para nós certas chacinas não surtem o mesmo efeito catártico que outras, então cabe questionar a própria historiografia, estrábicas ao contemplar violências cometidas na periferia de seu campo de visão. Obras como a de Ruffato revelam uma fragmentação social – talvez exacerbada – como sintoma do fim da capacidade de certas hegemonias darem respostas satisfatórias a questões bem reais. Talvez seja por isso que organizar os fragmentos sob uma rubrica única de violência ou espaço urbano, por exemplo, se mostre insuficiente.

É possível que literatura seja necessária, e não um deleite inútil, pois nos atém à infinita multiplicidade da vida e do mundo. Enquanto ainda houver caminhos a experimentar e correções a fazer, lá ela estará. Pensando assim, um mundo sem literatura seria pleno e bom, pois ela perderia sua função de existir – nesse momento, nos saberíamos melhores.

5. BIBLIOGRAFIA

5.1 Bibliografia sobre Luiz Ruffato

BUSCÁCIO, Livia Letícia Belmiro. **O projeto de escritura literária de Ruffato**. Dissertação de mestrado. Niterói: UFF, 2007.

DAYRELL. A montagem em *Eles Eram Muitos Cavalos*. In: **Anuário de Literatura**. V15. N1. Santa Catarina: UFSC, 2010.

DEALTRY, Giovanna. Diante de janelas: fronteiras entre público e privado na (pós) modernidade. In: **Estudos e pesquisas em Psicologia**. V7. N2. Rio de Janeiro: UERJ, 2007a, p. 188-197.

_____. O romance relâmpago de Luiz Ruffato: um projeto literário-político em tempos pós-utópicos. In: **Alguma prosa**: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007b.

FERREIRA, Terezinha Perini. **Caótica unidade**: a narrativa de Luiz Ruffato em *Eles eram muitos cavalos*. Dissertação de mestrado. Três Lagoas: UFMS, 2009.

GERMANO, Idilva Maria Pires. **As ruínas da cidade grande**: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. In: **Estudos e pesquisas em Psicologia**. V9. N2. Rio de Janeiro: UERJ, 2009, p. 425-446.

GOMES, Renato Cordeiro. Móviles Urbanos. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte, 2007.

HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte, 2007.

HOSSNE, Andrea Saad. Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte, 2007.

LEHNEN, Leila. Os não-espacos da metrópole. In: _____.

MACEDO, Helder. Um livro que exarceba. In: _____.

RICCIARDI, Giovanni. Pedras para um mosaico. In: _____.

RUFFATO, Luiz. **Domingo sem Deus**. Inferno provisório V5. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. **Mamma, son tanto felice**. Inferno provisório V1. Rio de Janeiro: Record, 2005a.

_____. **O livro das impossibilidades**. Inferno provisório V4. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **O mundo inimigo**. Inferno provisório V2. Rio de Janeiro: Record, 2005b.

_____. **Vista parcial da noite**. Inferno provisório V3. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SÁ, Lúcia. Dividir, multiplicar, repetir: a São Paulo de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte, 2007.

SALLES, Cecília Almeida Salles. Um 9 de maio qualquer. In: _____.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Fragmentos do real e o real do fragmento. In: _____.

SILVA, Cristina Maria da. **Rastros das socialidades**: conversações com João Gilberto Noll e Luiz Ruffato. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2009.

SILVA, Fabiana Carneiro da. Eles eram muitos cavalos: leituras. Breves considerações estéticas e políticas. In: **Revista Crioula**. N6. 2007. Acessado em 08/09/2011. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/edicao06.php>

SILVA, Nádia Regina Barbosa da. Urbe contemporânea: motivo e linguagem “Eles eram muitos cavalos”, de Luiz Ruffato. In: **Revista L.E.T.R.A.S.** V34. Santa Maria: UFSM, 2007.

WALTY, Ivete Lara Camargos Walty. Anonimato e resistência em *Eles eram muitos cavalos*. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). **Uma cidade em camadas**. Vinhedo: Horizonte, 2007.

5.2 Bibliografia geral

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. In: _____. *Arte Retórica e Arte Poética*. 16 ed. São Paulo: Ediouro, s.d.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996a.

_____. A Modernidade. In: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 49-79.

_____. Sobre o conceito de História. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996b.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. **O trabalho de citação**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímese e modernidade**. 2 ed. São Paulo: Graal, 2003.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1997.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. N26. Brasília: UnB, 2005.

DE MAN, Paul. **Blindness and insight**. 2 ed. London: Methuen, 1983.

_____. Resistance to theory. *In: _____*. **Resistance to theory**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **A farmácia de Platão**. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **Gramatologia**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Mal de arquivo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. A diferença. *In: Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. **O animal que logo sou**. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

ELLIS, John Martin. **Against deconstruction**. Princeton: Princeton University Press, 1990.

FARINACCIO, Pascoal. A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo. *In: Estudos de literatura brasileira contemporânea*. V20. Brasília: UNB, 2002.

FERRY, Luc; RENAUT, Alain. **Pensamento 68**. São Paulo: Ensaio, 1988.

FOKKEMA, Douwe Wessel. **Theories of literature in the twentieth century: structuralism, Marxism, aesthetics of reception, semiotics**. New York: St. Martin's Press, 1978.

FREITAS, Marcus Vinicius. **O escritor e seu ofício: em busca da Teoria da Literatura**. In. Aletria. V20. N2. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma**. Rio de Janeiro: UERJ, 1998a.

_____. **Em 1926**. São Paulo: Editora 34, 1998b.

_____. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998c.

_____. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HIRSCH, David H. **The Deconstruction of Literature: Criticism after Auschwitz**. Hanover: University press of New England, 1991.

HOLUB, Robert C. **Reception theory: a critical introduction**. Londres: Methuen, 1984.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAUSS, Hans Robert. Sketch of a Theory and History of Aesthetic Experience. In: _____. **Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics**. Minneapolis: University of Minneapolis, 1982, p. 3-151.

JOHNSON, Barbara. The Critical Difference: BartheS/BalZac. In: _____. **The Critical Difference**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.

KERMODE, Frank. **A sensibilidade apocalíptica**. Lisboa: Século XXI, 1997.

KRAUSS, Rosalind. Poststructuralism and the "Paraliterary". In: **October**. V13. Cambridge: MIT Press, 1980, p. 36-40. Acessado pela plataforma JSTOR em 30/11/2011.

LAGE, Celina Figueiredo. **Teoria e crítica literária na República de Platão**. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

LUHMANN, Niklas. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Praga a Paris**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MILLER, J. Hillis. A ética da leitura. In: _____. **A ética da leitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. The critic as host. In: _____ et al. **Deconstruction and criticism**. Nova York: Continuum, 1984.

NANCY, Jean-Luc. **Birth to presence**. Stanford: Stanford University Press, 1994.

_____. **Resistência da poesia**. Lisboa: Vendaval, 2005.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a Literatura**. Niterói: EDUFF, 2001.

OLIVEIRA, Roberto Charles Feitosa de. O gosto do desgosto: mimesis e expressão em Kant e Derrida. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (Org.). **Mimesis e expressão**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

ORTEGA Y GASSET, Ortega. **Desumanização da arte**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2005.

OTTE, Georg. Remoração e citação em Walter Benjamin. In: **Revista de Estudos de Literatura**. V4. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Documentos, 1969.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: _____. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

STEINER, George. **Real presences**. Chicago: University Of Chicago Press, 1989.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

_____. **As estruturas narrativas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006

_____. The last Barthes. In: **Critical Inquiry**. V 7. N 3. Chicago: University of Chicago Press, 1981, p. 449-454. Acessado pela plataforma JSTOR em 30/11/2011.

VOEGELIN, Eric. **Hitler e os alemães**. São Paulo: É Realizações, 2008.

WALTY, Ivete Lara Camargos Walty. Leitura literária em tempos de crise. In: **SCRIPTA**. V7. N14. Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.