

CRISTIANO FRETTA

**A RELAÇÃO FORMA LITERÁRIA E SOCIEDADE EM *ELES ERAM
MUITOS CAVALOS*, DE LUIZ RUFFATO**

PORTO ALEGRE

2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA, PORTUGUESA E
LUSO-AFRICANA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**A RELAÇÃO FORMA LITERÁRIA E SOCIEDADE EM *ELES ERAM
MUITOS CAVALOS* DE LUIZ RUFFATO**

CRISTIANO FRETTE

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Ivana de Lima Silva

Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira, apresentada como requisito parcial para obtenção de título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2013

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e à minha irmã, por serem o sustentáculo básico em tudo o que faço, nutrindo-me de vida e de incondicional apoio.

À Karin de Oliveira, minha namorada, que, ao despejar sobre mim esse sentimento indefinível a que chamamos de “amor”, deu-me um novo ânimo a viver e, conseqüente, realizar as tarefas mais árduas de minha existência.

À minha orientadora, professora Márcia Ivana de Lima Silva, pelo bom-senso com que conduziu e me orientou nos momentos de maiores dificuldades.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por ter, a partir de 2007, mudado a minha vida, ocupando o local de lar intelectual dentro de minha existência.

Aos meus amigos, também colegas, em especial a Daniela Florão e a Gustavo Rückert, sendo que as caminhadas noturnas e etílicas que tive na companhia deste foram essenciais para o estímulo na compreensão da realidade contemporânea pela via da literatura.

E por fim agradeço à própria vida que, por ter sido tão tempestuosa ao longo de toda a minha existência, deu-me subsídios de vivência que me aguçam a curiosidade em relação à realidade que vivo.

RESUMO

O presente trabalho discute as relações que podem ser estabelecidas entre forma literária e sociedade contemporânea no romance *Eles eram muitos cavalos* do escritor mineiro Luiz Ruffato. Para tanto, será analisada essa relação no mundo grego, no romance burguês do século XIX, no Modernismo do início do século XX para então chegarmos à contemporaneidade. Vendo as características textuais do romance de Luiz Ruffato, é possível que se estabeleçam nexos muito fortes com a sociedade brasileira contemporânea, ficando claro, assim, que literatura e sociedade dialogam também em termos textuais, como o gênero e desestruturação da sintaxe e da pontuação tradicional, por exemplo. Nesse sentido, o romance *Eles eram muitos cavalos* é importante para se refletir sobre forma literária e sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chaves: literatura brasileira contemporânea, Luiz Ruffato, forma literária, *Eles eram muitos cavalos*, dialética, sociedade brasileira contemporânea.

ABSTRACT

This paper discusses the relationships that can be established between literary form and contemporary society in the romance *Eles eram muitos cavalos* from the Brazilian author Luiz Ruffato. Thus, we examined this relationship in the Greek world, the bourgeois novel of the nineteenth century, modernism in the early twentieth century then we get to the present. Seeing the textual characteristics of the novel by Luiz Ruffato, it may be established very strong links with the contemporary Brazilian society, becoming clear, therefore, that literature and society dialogue also in textual terms, such as gender and disruption of syntax and traditional punctuation for example. In this sense, the novel *Eles eram muitos cavalos* is important to reflect on literary form and contemporary Brazilian society.

Keywords: contemporary Brazilian literature, Luiz Ruffato, literary form, *Eles eram muitos cavalos*, dialectics, contemporary Brazilian society.

SUMÁRIO

RESUMO.....	04
APRESENTAÇÃO.....	08
1 PROBLEMAS DA DIALÉTICA FORMA LITERÁRIA E SOCIEDADE.....	15
2 AS SOCIEDADES PRODUZEM SUA PRÓPRIA ARTE.....	28
2.1 O clássico em oposição ao mundo burguês.....	28
2.2 Modernismo e contemporaneidade.....	36
3 ASPECTOS COMPOSICIONAIS DE <i>ELES ERAM MUITOS CAVALOS</i>	55
4 LUIZ RUFFATO E REALIDADE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79
APÊNDICE 1 – ENTREVISTA COM LUIZ RUFFATO	82
APÊNDICE 2 – OBRA DE LUIZ RUFFATO.....	86

*“Si le viol, le poison, le poignard, l’incendie,
N’ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C’est que notre âme, hélas! n’est pas assez hardie.”¹*

Charles Baudelaire

¹ “Se o veneno, a paixão, o estupro, a punhalada / Não bordaram ainda com desenhos finos / A trama vã de nossos míseros destinos, / É que nossa alma arriscou pouco ou quase nada” (Tradução de Ivan Junqueira)

APRESENTAÇÃO

Uma das grandes preocupações que sempre tive dentro do universo da Letras que me acolheu durante toda a minha graduação (2007 a 2010) e também durante o Mestrado (2011 a 2013) foi o fato de sempre ser muito possível – e até mesmo prazeroso – o distanciamento do material de estudo em relação à realidade do dia a dia. Em um país em que a leitura é algo praticamente ausente como hábito cultural, a grande parafernália teórica pode servir como uma espécie de simulacro que esconde da realidade aquele que a emprega. Nesse sentido, o mundo que está para além dos muros do campus pode parecer distante e perdido em meio a inúmeras teorias, e estas podem funcionar não só no sentido do conhecimento, mas também correm o risco de servir à pura e simples aparência, espetacularizando o saber, com motivos muitas vezes puramente individuais. Muito dizemos que o conhecimento não tem valor no Brasil. Essa afirmação é em grande parte verdadeira e basta pensarmos no estímulo que o Estado brasileiro dá a ele, em todas as esferas da educação, para nos certificarmos de sua veracidade. No entanto, ao mesmo tempo, essa afirmação é radical demais, pois a distância que há entre a qualidade da nossa educação de base e uma pessoa graduada em uma universidade federal, por exemplo, ainda consegue produzir uma espécie de áurea. Quantos de nós, pelo menos no meio familiar, já não ouvimos elogios repletos de respeito por estarmos inseridos na atmosfera acadêmica. Muito já ouvi o “é para poucos”, “mas você se formou na UFRGS, hein?”. A teoria pura e simples funciona, dessa forma, como uma espécie de roupa que se perspectiva por meio de um currículo acadêmico e que, por sua complexidade aliada a uma noção de “superioridade” intelectual em relação ao resto da sociedade, acaba criando um círculo vicioso que pode perder qualquer tipo de contato com a realidade. Sendo assim, o conhecimento aplicado ao mundo real, ao mundo do que há para além do campus, é algo cada vez mais raro.

A literatura, nesse sentido de distanciamento do objeto estudado em relação à realidade, tem um lugar de destaque dentro das ciências. Segundo a pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, de 2012, o brasileiro lê uma média de quatro livros por ano, sendo que termina apenas dois deles². Se é o hábito da leitura que perspectiva a literatura em um sistema literário, temos que ter em mente que estamos lidando com um material que pouco se

² Disponível em: <http://oglobo.globo.com/educacao/brasileiro-le-em-media-quatro-livros-por-ano-revela-pesquisa-4436899>. Acessado em: 10/03/2013.

reverbera em termos sociais, e deveria ser nossa obrigação tentar traçar laços para com a realidade, e não nos distanciarmos ainda mais dela utilizando para tanto a teoria. Conheço os contra-argumentos que dirão que o papel da academia não é propriamente o de um “agente cultural”, mas sim está relacionado mais diretamente à pesquisa e à produção do conhecimento. Isso é inegável. Mas o que sempre me preocupou muito, e o digo novamente, é a capacidade que a teoria pura e simples tem de produzir um sistema que se retro-alimenta, uma “bolha” fechada em si mesma. Nesse sentido, ousou dizer que conheci inúmeros “letristas” que cultivavam o culto à teoria, mas que liam muito pouco. Por exemplo, certa vez, vi, já durante o final de minha graduação, uma debate muito acalorado, no bar da Universidade, de dois colegas meus; cada um defendia da forma mais enérgica possível posturas distintas quanto à Estética da Recepção. Eis que então surgiu a figura de Dostoiévski, e, para minha (pouca) surpresa, quando indagados por mim, fiquei sabendo o quanto cada um conhecia da obra do aclamado escritor russo: um havia lido somente “Crime e Castigo”; o outro, apenas “Memórias do Subsolo”. Ora, é possível dissertar adequadamente sobre um determinado tema se não tivermos o mínimo de base de leitura? Infelizmente o exemplo retratado não foi o único, e seria demasiado aqui me estender comentando as tantas e tantas vezes em que vivenciei debates teóricos que careciam de leitura de literatura. No entanto, a aparência continuou intocável, e ninguém “de fora” ousaria discutir a superioridade intelectual dos dois interlocutores do exemplo acima.

O meu trajeto foi sempre o contrário. Desde o início de minha graduação, já via com desconfiança a teoria que à minha frente se esboçava. No entanto, jamais nutri qualquer tipo de aversão a ela, pois creio ter sido desde antes de minha graduação, acima de tudo, um leitor de ficção, um leitor de literatura em seu sentido estrito. A insaciável sede por leitura que nutro desde minha adolescência fez com que eu visse a teoria como um aparato à ficção, como uma consequência de sua existência, e não o contrário; a teoria só deve existir se for no sentido de explicar anseios que a literatura nos produz ou está por produzir.

No entanto, gostaria de deixar bem claro que sou, com prazer, um leitor de teoria. E a teoria só consegue me encantar, pois hoje julgo ter uma boa base de leitura de literatura para ler o “cânone teórico”. A teoria, nesse sentido, me dá rumos, me orienta e organiza a minha carga de leitura de forma que a literatura passa a ter ainda mais sentido e mais importância para mim, tendo como consequência final acabar por me estimular, cada vez mais, a me lançar a novas e desafiadoras leituras, o que faz com que haja um novo sistema que se retro-alimente, mas dessa vez de forma positiva, pois há em seu centro o próprio material literário.

Porém, se atentarmos bem, é possível encontrar uma espécie de incoerência naquilo que disse: nada impediria de eu ler literatura e teoria e, mesmo assim, continuar “desconectado” do resto da sociedade e produzir uma imagem de leitor que, por si só, já é distante do resto da população. Esse foi um problema básico que me conduziu durante toda a dissertação de mestrado: não queria (e talvez nem saberia) escrever um trabalho que não tivesse relação com o social, com a “vida real”; o estímulo deveria vir da vida, das pessoas ao meu redor, das coisas ao meu redor. Sempre vejo literatura em absolutamente todos os momentos da vida, desde um ambiente extremamente formal como no meu dia a dia de pessoa urbana, imersa na realidade veloz e fragmentada de uma metrópole como Porto Alegre.

Vale lembrar que a minha experiência como professor em escolas particulares e cursos pré-vestibulares sem dúvida me deu uma visão mais prática do objeto literário, tendo a possibilidade de visualizar de que forma a literatura é manejada e recebida em contextos muitos diversos – da academia à escola básica. Nesse sentido, a análise de um material didático que será feita logo a seguir nasce do meu dia a dia na sala de aula.

A pergunta básica que me motivou a escrever foi: é possível estabelecer relações entre a minha realidade do dia a dia e a literatura contemporânea? Ou, em outras palavras, é possível dizer que o que eu vejo nas ruas, ou o que eu “sinto” nas ruas, está, de alguma forma, colocado na produção literária? Um tanto quanto instintivamente, eu tinha a quase certeza de que a resposta era positiva. Comecei, então, a ler sobre a sociedade contemporânea, e Karl Marx, Fredric Jameson, Jean Françoise Lyotart, Zigmund Bauman, Guy Debord, Marshall Berman, Edmund Willians, entre inúmeros outros teóricos, foram fundamentais para que eu desse norte em direção a uma tentativa de compreensão do mundo em que vivo. Paralelamente a isso, enquanto concluía minha graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cada vez mais (principalmente por questões financeiras) pude ter acesso à literatura contemporânea, aos livros “saídos do forno”. O que não demorou para eu me dar conta foi algo que eu também já desconfiava: embora eu acreditasse que houvesse parâmetros que delimitavam a literatura de hoje, a grande liberdade de criação dessa mesma literatura contemporânea dificultava ainda mais a minha busca por responder qual ou quais parâmetros existiam.

A solução que dei ao meu impasse foi delimitar, adequadamente, qual era a minha pergunta. E, para respondê-la, pensei de forma mais delimitada qual era, afinal, as minhas relações com a literatura. De imediato reconheci-me como um leitor incansável. Mas, então, surgiu outra pergunta: eu lia para quê? Pergunta demasiadamente complexa, mas que,

no meu caso, creio ter conseguido encontrar um ponto adequado para a resposta, a partir do momento em que pensei na grande quantidade de textos que já havia escrito, nos dois livros de contos que quase ninguém leu, nas duas tentativas de romance que abandonei pela metade, em uma novela infanto-juvenil que apenas uma pessoa havia lido e em um novo romance que estava (e ainda estou escrevendo), além de incontáveis outros textos avulsos, indo de letra de música até sonetos. Escrevia (e escrevo) sem ter leitores, e o incômodo de não ser lido não chegou nunca a abalar a quase necessidade que tenho de escrever. Já que a minha relação com a literatura estava estritamente ligada com a produção de material literário, vi que havia em mim uma pergunta que era nexa para com o que eu me questionava a respeito da relação entre a “vida” e a literatura: qual forma devo usar para escrever? Como devo manejar a sintaxe de forma a construir um estilo? Eu deveria seguir os meus impulsos de criar períodos grandes e cheios de subordinação (como sempre acabo fazendo ao escrever ficção) ou deveria limitar-me a uma forma mais concisa e clara? Por experiência, dei-me conta de que a escrita mais concisa, com períodos mais curtos fazia com que eu não me sentisse à vontade em relação àquilo que estava escrevendo, como se eu fosse mais “verdadeiro” e autêntico ao escrever as minhas grandes subordinações. Foi então que me dei conta de que eu provavelmente havia encontrado um ponto-chave: a minha preocupação, na verdade, era a relação entre o texto, em si, e o mundo que me rodeava. Por que eu e mais tantas outras pessoas, ao terem uma escrita considerada “moderna”, iam em direção a “desmontar” a sintaxe tradicional, ou pelo menos trabalhá-la com um foco bem específico em sua forma, como eu fazia? Estava, portanto, delimitado o meu objeto: a relação entre a forma literária e a sociedade.

Havia, no entanto, uma grande tentação: a temática; era muito possível ser contemporâneo por meio simplesmente da temática adotada. Em outras palavras, uma escrita linear e um narrador onisciente que não faz floreios sintáticos também poderiam ser enquadrados como contemporâneos se a temática da obra assim o fosse. No entanto, meu objeto era a forma literária em si, o que no decorrer desta dissertação será mais delimitada no sentido de gênero literário. Havia, no entanto, um outro grande problema: qual seria o meu *corpus* de análise? Entre os meus escritores preferidos no sentido da forma literária, encontrava-se uma gama muito heterogênea temporal e culturalmente falando: Willian Faulkner, António Lobo Antunes, Virgínia Woolf, David Foster Wallace, Mia Couto, José Saramago e Júlio Cortázar, por exemplo. Isso não quer dizer que os escritores cuja forma é “tradicional” não me chamassem a atenção, pois Dostoiévski, Machado de Assis, Jorge Luis Borges, Tolstói, Flaubert continuavam figurando na lista de escritores de cabeceira, entre tantos outros que, na tentativa de citar todos, acabaria por me esquecer ainda mais nomes.

Estava à procura, então, de um livro que fosse culturalmente mais perto da minha realidade. Foi então que, ao cursar, no meu primeiro semestre de mestrado, em 2011, a disciplina de *Romance brasileiro contemporâneo* na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, fui apresentado à obra de um escritor cujo nome já conhecia, embora sem nunca ter lido nenhuma obra sua: Luiz Ruffato. Mais especificamente, a leitura que entrou no programa foi *Eles eram muitos cavalos*, um romance que muitos já haviam dito que era “emblemático”, por vários motivos. Fui à livraria e, com muitas expectativas, comprei o livro e imediatamente, após ter chegado em casa, lancei-me à leitura. O que encontrei foi um livro fragmentado, que misturava vários gêneros textuais ao mesmo tempo, sem um enredo definido (não era um livro de contos, mas também não era um romance no sentido tradicional da palavra). Além disso, sua fragmentação sintática atingia níveis muito grandes, de forma a utilizar recursos gráficos diferentes durante a narração, tal como a utilização de diferentes fontes textuais (Times New Roman, Arial, entre muitas outras). O livro fazia tudo ao mesmo tempo, em uma mescla do tradicional com a desconstrução de uma forma que não perdia a sua unidade como obra literária.

Sempre havia tido a sensação de que um romance do gênero seria possível na literatura brasileira contemporânea, embora, até então, eu ainda não o houvesse encontrado.

Em um primeiro momento, minha reação não foi das melhores: achei o livro demasiadamente radial e muitas vezes puramente arbitrário quanto à utilização de determinados recursos. No entanto, tratava-se de um incômodo muito interessante, que só foi crescendo conforme mais pensava na obra e que “explodiu” quando foi incessantemente debatido em aula durante duas tardes de Abril de 2011. A pergunta básica que eu me fazia ia para muito além das inúmeras representatividades que a obra tinha. Eu me perguntava, na verdade, por que o romance era daquela forma e por que ele se parecia tanto com tudo o que eu sentia e havia estudado sobre a sociedade contemporânea. Ali estava o meu *corpus* para o mestrado: o meu objeto de análise para tentar responder minhas indagações sobre a relação entre forma literária e sociedade seria o romance de Luiz Ruffato. Para minha surpresa, a maioria da crítica acerca do livro via de uma forma um tanto quanto passiva a sua fragmentação. Ou seja, admitia sua existência, mas pouco questionava a sua “origem”. Era justamente o que eu gostaria de tentar responder: qual era, como se dava a relação entre *Eles eram muitos cavalos* e a sociedade contemporânea? E, além de tudo, o livro falava sobre algo que era a minha realidade. Nascido e criado em Porto Alegre, as minhas poucas incursões para fora do universo urbano sempre foram o litoral norte gaúcho, durante, no máximo, algumas semanas por ano, ou mesmo somente alguns poucos dias. Nasci, me criei e trabalho

na cidade grande; o universo do romance era o meu universo. Mais do que isso: era o universo brasileiro, da contemporaneidade, da urbanidade. Nesse sentido, senti um outro estímulo, pois, ao ir à procura de obras que retratassem a sociedade brasileira, dificilmente consegui fugir da noção de miscigenação; pouco há sobre a sociedade brasileira contemporânea no seu sentido mais urbano. Parece-me que há uma espécie de cacoete: ao pensarmos o Brasil, necessariamente temos que pensar na sua formação histórica quanto ao processo miscigenatório e *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, *Formação do Brasil contemporâneo*, de Cário Prado Jr., *O povo brasileiro* de Darcy Ribeiro pareciam indicar-me sempre a mesma direção. Eu precisava ver de uma forma menos anacrônica o meu país, pensando na sua urbanidade sem deixar nunca de tentar estabelecer nexos para com a forma literária. O desafio era grande e, como minha formação não é em sociologia, ao longo desta dissertação, tento utilizar o mínimo possível conceitos puramente sociológicos, para não incorrer em inverdades ou conceitos mal trabalhados. Havia, no entanto, uma zona de conforto: se havia correspondência entre sociedade e forma literária, a própria literatura se encarregaria, por si só, de explicar a sociedade. E isso seria vital para que a sociedade não servisse de justificativa para a literatura nem a literatura servisse de justificativa para a sociedade. Ambas devem andar de mãos dadas o tempo todo, para que a relação dialética produza os seus frutos.

Luiz Ruffato, nascido em 1961, é natural de Cataguases, Minas Gerais. Formado em tornearia mecânica, trabalhou na indústria têxtil. Antes, em sua juventude, já havia trabalhado como pipoqueiro e atendente. Graduou-se em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora, cidade em que exerceu a atividade jornalística em vários jornais. Em 1990, muda-se para São Paulo, momento em que vai trabalhar no Jornal da Tarde. Em 2003 abandona a carreira jornalística para se dedicar totalmente à atividade literária.

O seu primeiro livro publicado foi a coletânea de contos *História de remorsos e rancores*, em 1998. Todos os textos giram em torno dos mesmos personagens moradores do beco “Zé Pinto” em Cataguases. Em 2000 publica *Os sobreviventes*, outra coletânea de contos. O livro recebeu menção especial no prêmio Casa de las Américas, em 2001. *Eles eram muitos cavalos*, de 2001, foi o primeiro romance publicado por Luiz Ruffato. Foi vencedor dos prêmios Troféu APCA e Prêmio Machado de Assis de melhor romance de 2001.

Luiz Ruffato é um escritor cuja obra é relativamente grande e que ainda está em plena produção. Um cuidado necessário é, embora toda a sua ficção tenha sido lida, não ser levado a tentar estabelecer nexos de uma obra com outra de forma a sustentar os

argumentos da presente dissertação; isso seria alongar e, com certeza, perder toda a noção de delimitação de *corpus* que um trabalho acadêmico necessita. Os outros livros de Ruffato, portanto, não serão citados no presente trabalho, não por serem “inferiores” a *Eles eram muitos cavalos*, mas sim por um simples propósito de estabelecimento de objeto literário de análise.

A presente dissertação de mestrado tem com objetivo, portanto, compreender de que forma a sociedade contemporânea faz correspondência com as estruturas textuais do romance *Eles eram muitos cavalos*. Em primeiro lugar, será feita uma breve análise de como um consagrado material didático estabelece essa relação. Em seguida, há um breve apanhado de alguns “momentos” em que é possível diagnosticar a relação entre estrutura textual e sociedade, de forma que se chegue à noção de sociedade contemporânea. Feito isso, segue-se uma análise da estrutura do romance *Eles eram muitos cavalos*, para, no fim, ligar essas características da obra à sociedade brasileira contemporânea, para que a teoria, não valha por si só: ela precisa ter uma relação com o social, o que será o grande desafio subjacente em todo o presente trabalho.

1 PROBLEMAS DA DIALÉTICA FORMA LITERÁRIA-SOCIEDADE

Compreender a realidade que nos cerca é, em certa medida, compreender a nós próprios; e compreender a nós próprios é compreender papéis desempenhados pela individualidade frente a uma coletividade que dificilmente estará livre de relativismos.

A relação entre o individual e o coletivo se torna ainda mais explícita quando pensamos na constante falta de crédito que é atribuída ao estruturalismo puro e simples (como o estruturalismo literário russo, por exemplo) na medida em que ele se fecha à forma na pretensão de esta ser a importância última. Ora, a forma é, sim, a realização final da “coisa” em si, mas, ousando uma metáfora, seria possível entendermos a “totalidade” de um animal qualquer apenas por sua constituição física ou também seria necessário que, além de conhecermos a estrutura do animal, também tenhamos conhecimentos sobre o seu habitat, suas relações com os demais, por que ela se adequa mais a determinado habitat enquanto em outros ela sequer pode sobreviver? Com certeza, além da forma em si, a relação com o externo é de suma importância na medida em que também pode ser influenciado e influenciar o próprio objeto, em uma forte relação dialética.

No caso das artes, estamos no nível não só da significação, mas também no da interpretação, que indiscutivelmente é um ponto de intersecção com a sensibilidade, esta com o sentido de uma superfície de contato que, quando estimulada, faz com que desestabilize o nosso estado normal de racionalidade em direção a sensações mais variadas possíveis. Assim sendo, não há arte, não há realização artística final se não houver contato - o que necessariamente exige dois elementos: o interno e o externo.

Desta forma, as manifestações artísticas são sempre um ponto tenso entre o externo e o individual, entre o coletivo e o indivíduo, entre o contexto e o pessoal; nelas podemos encontrar um seguro caminho para desbravarmos o nebuloso e labiríntico bosque da relação entre forma e conteúdo. O que nos resta saber – e a isso se propõe esta dissertação – é como ela ocorre: de que forma uma reflete a outra? Quem reflete quem? Aquilo que é refletido permanece inalterado ou já é, por si só, um reflexo da coisa em si?

Perguntas profundas, mas que em seus bojos trazem a já referida realidade de que compreender a si próprio é compreender também o externo. A impossibilidade de conhecer-se sem que para isso haja minimamente um embate com o “outro” (aqui usado

simplesmente como a antítese da individualidade) já foi ela mesma demonstrada por meio de várias obras literárias. Aqui cabe Dostoiévski com o seu impactante *Memórias do Subsolo*, um livro cujo personagem principal, depois de um grande e denso monólogo interior, narra-nos um embate puro e simples com o outro, magnificamente demonstrado nas cenas em que, vencendo o desprezo que seus ex-colegas de escola sentiam por ele, convida-se para participar de um encontro em que ele sabe que não é nem um pouco bem-vindo. Além disso, se explorarmos a interioridade máxima perspectivada em literatura, podemos dizer que a relação que há entre exterior e interior nos contos de Virgínia Woolf e Clarice Lispector, por exemplo, é uma relação em que este deforma aquele por meio de um descompasso cronológico entre os acontecimentos de fora e os acontecimentos que ocorrem na consciência do narrador intimista. E por acaso não seria o sentido último dos personagens de Clarice Lispector, Virgínia Woolf e Dostoiévski: uma compreensão de si próprios?

Usamos o externo como uma tentativa de darmos concretude minimamente a nossas perguntas, e ficamos mais seguros quando encontramos uma obra de arte figurando, não necessariamente em forma de metáfora, algum aspecto mais psicológico, alguma “sensação” interiorizada, mesmo que seja compactuada por uma coletividade; há a formação de uma certa zona de conforto quando, por exemplo, o quadro *O grito*, de Eduard Munch, materializa por meio de tinta algum grito que há muito queremos soltar ou quando a leitura de *A metamorfose*, de Kafka, materializa por meio de tinta e papel o inseto repugnante que muitas vezes podemos nos sentir. É evidente que aqui estamos falando em um nível absolutamente individualizado, mas esses simples e extremamente possíveis exemplos já nos mostram justamente a existência de um grau de reflectibilidade entre o interno e o externo.

Em se tratando de literatura, importante é delimitarmos o que, especificamente, entendemos por forma, pois, grosso modo, qualquer elemento físico é composto, por si só, por uma forma.

Mas antes disso, é necessário que tomemos algumas precauções em relação àquilo que já foi referido anteriormente como “exterior”. O cuidado básico que devemos tomar trata-se na verdade de um bom senso que revela em seu centro uma dialética que não pode ser deixada de lado e muito menos ser pendida para nenhum dos lados, já que a abstração, no caso, a literatura, é com certeza o ponto mais suscetível a ser rompido ou adulterado: trata-se na relação entre literatura e Sociologia no que se refere aos estudos literários.

A relação entre forma e conteúdo é uma questão antiga e pensada de diversas formas ao longo de toda uma tradição de estudos literários. Em primeiro lugar, há o já

referido formalismo puro e simples que restringe a obra somente à sua forma, tornando a realização literária final não mais do que um acúmulo de material que se presta à descrição e consequente pura catalogação; esse ponto de vista quase positivista do método de estudo literário nem sequer chega a “condenar” o externo: a forma literária vale por si só e, nesse sentido, não pertenceria à literatura qualquer tentativa de contextualização histórica, social ou psicológica, em nenhum dos vetores da dialética, isto é, a forma que define um externo ou uma forma que é reflexo de um externo.

O mesmo radicalismo não pode ocorrer ao contrário, ao deixarmos de lado qualquer tipo de interpretação de ordem propriamente estética, relegando ao contexto social no qual a obra se insere a única possibilidade de abordagem de estudo literário; isso implica uma espécie de massificação de produção artística, aniquilando individualidades que muitas vezes podem aparecer estilisticamente, importando, portanto, por sua forma estética em si.

Um bom meio termo é o necessário, e é isso o que nos oferece Antônio Cândido em *Literatura e Sociedade*:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; de que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, nordeado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos ainda que o externo (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (*op. cit.*, p. 14)

O trecho acima cabe, na verdade, como uma resposta à indagação de Georg Lukács em seu *Sociologia do Drama moderno*:

O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra ou seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético [...] mas não determinante dele? (*op. cit.*, p. 40)

Seguindo a visão de Cândido, a fixação da dialética entre social e obra literária se dá por meio não da assimilação, mas sim por manifestação daquele nesta; em último grau, somente por meio da forma é que o último nível da análise dessa dialética pode

ser perspectivado. Para tanto, Cândido faz um caminho por entre as várias possibilidades, “tipos” de interpretação dentro dessa dialética, para, por fim, chegar ao equilíbrio pretendido, que cabem serem citados aqui:

Um primeiro tipo seria formado por trabalhos que procuram relacionar o conjunto de uma literatura, um período, um gênero, com as condições sociais.
[...]

Um segundo tipo poderia ser formado pelos estudos que procuram verificar a medida em que as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo seus vários aspectos. É a modalidade mais simples e mais comum, consistindo basicamente em estabelecer correlações entre os aspectos reais e os que aparecem no livro.

[...] o terceiro é apenas sociologia, e muito mais coerente, consistindo no estudo da relação entre a obra e o público – isto é, o seu destino, a sua aceitação, a ação recíproca de ambos.

[...] o quarto tipo, que estuda a posição com sua função social do escritor, procurando relacionar a sua posição com a natureza de sua produção e ambas com a organização da sociedade.

Desdobramento do anterior é o quinto tipo, que investiga a função política das obras e dos autores, em geral com intuito ideológico marcado.

(*op. cit.*, p. 18-20)

E, finalmente, o tipo que mais nos interessa, que nos leva a um desdobramento final, quase metodológico:

Lembremos, finalmente, um sexto tipo, voltado para a investigação hipotética das origens, seja da literatura em geral, seja de determinados gêneros. Estão nesta chave certas obras clássicas, como a de Gunnere sobre as raízes da poesia, a de Bucher sobre a correlação do trabalho e o ritmo poético, ou a investigação marxista de Christopher Caudwell sobre a natureza e as origens da poesia. [...] (*op. cit.*, p. 21)

Na realidade, a definição, ou minimamente o apontamento, de forma literária nos é trazida de maneira indireta pela citação acima de Antônio Cândido: trata-se, em última instância, da noção de Gênero Literário enquanto categoria minimamente estável, pelo menos até o presente momento. Todos os outros tipos de análise literária estão, na verdade, calcados em um modelo algo “representacional” que estabelece uma relação dialética entre literatura e sociedade via um vetor em que quase sempre a literatura está a serviço da sociologia, e mesmo quando a literatura é vista com maior autonomia, “representando” aspectos da sociedade, parece-nos que a problemática esgota-se aí, de uma maneira extremamente simplista, como se a relação dialética entre literatura e sociedade fosse extremamente simples

e resolvida em si própria. Acostumemo-nos, pois, a utilizar o termo “forma literária” como sinônimo de gênero literário, a fim de investigarmos de que forma há uma relação intrínseca entre essa forma e a sociedade, aqui ainda definida de uma forma também muito simplista, definida como o “externo” à obra.

Interessante é notarmos que a discussão entre forma e conteúdo, dentro dos estudos literários, é mais presente do que poderíamos supor em um primeiro momento. E o maior indicador disso é que ela se encontra já muito bem estabelecida – embora pouquíssimamente problematizada – em ambientes para além da academia: o livro didático.

A análise de livros didáticos é de fundamental importância por vários motivos. Em primeiro lugar, ele acaba sendo, muitas vezes – e infelizmente – a materialização última a que pode chegar a literatura; em um país em que se lê muito pouco, o contato mais direto que se tem com o material literário (mais especificamente a teoria literária) é por meio dos “manuais” de literatura – em que se pese a indigesta realidade da má preparação dos professores da rede pública e mesmo privada para executar questionamentos bem como suscitar questões sobre teoria da literatura de uma forma que o material literário não fique ainda mais distante da realidade dos estudantes. Em segundo lugar, o livro didático é importante, pois, por meio dele, temos cristalizada a tradição mais pura e simples em termos de estudo de literatura, se pensarmos que o conhecimento é construído na academia e que ele demora um tempo para ser “depurado” para, quem sabe, por fim entrar nos conteúdos básicos da escola. Nesse sentido, há determinadas maneiras de exposição de conteúdos que só estão ali por serem perspectivadas por uma ampla tradição em termos de discussão teórica.

Em relação à forma e conteúdo, utilizemos, por exemplo, as referências que são feitas ao Barroco no *Curso de literatura Brasileira*, de Sergius Gonzaga, um material didático muito bem difundido e aceito.

Logo de começo, é lançada uma “base ideológica” do barroco:

Para entender o sentido do **Barroco**, é preciso relembrar certos períodos que fornecem a base ideológica desse movimento. Uma visão rápida sobre o **Renascimento** pode oferecer melhor material de análise. (*op. cit.*, p. 57)

A seguir é mostrado um resumo sobre o Renascimento em que são explorados aspectos históricos como a Reforma de Lutero bem como breves análises de pinturas. A diferença entre Maneirismo e Barroco é explorada em termos de crise:

Essa crise – que convulsiona o Ocidente – é expressada pelo **Maneirismo** e pelo **Barroco**. A harmoniosa imagem da vida do homem renascentista dissolve-se na angústia e no caos. A realidade perde a sua coerência, os fundamentos do mundo se desmancham. O indivíduo se vê envolvido em uma rede de contradições. *Oscila entre o espiritualismo religioso dos novos tempos e a vivência humanista do Renascimento*. Orgulha-se de si mesmo e, logo depois, percebe-se pequeno, fugaz, frágil. Na tensão de elementos contrários, perde todas as certezas: “O que é certo?” “O que é justo?” “O que é verdadeiro” [...] (*op. cit.*, p. 58)

Como podemos perceber, os motivos que levam a explicar determinada tendência artística têm como ponto de chegada uma “base ideológica” que emerge do momento em que “os fundamentos do mundo se desmancham” via o “espiritualismo religioso dos novos tempos e a vivência humanista do Renascimento”. Sem entrar em motivos mais profundos, o que a explicação faz é aliar dois momentos históricos muito abrangentes com as características textuais do movimento artístico denominado Barroco. Daí resulta, como característica textual a antítese, que seria uma “materialização” desse estado de espírito por meio do texto. Na realidade, esse tipo de visada trata-se de um método autêntico. Trata-se, na realidade, do primeiro tipo de relação entre literatura e sociedade descrito por Antônio Cândido. Relembrando:

Um primeiro tipo seria formado por trabalhos que procuram relacionar o conjunto de uma literatura, um período, um gênero, com as condições sociais. (CÂNDIDO, 2010, p. 18)

A grande questão que devemos analisar é se esse método permanece coerente ao longo das chamadas escolas ou períodos literários. Vejamos.

No que se refere ao Arcadismo, logo de início aparece novamente uma contextualização histórica que dialoga muito intimamente com o que foi dito acerca do Barroco:

Se no século XVII, durante o período do Barroco, eram construídas igrejas e palácios monumentais que provocavam um misto de respeito e admiração por aquilo que simbolizavam – o *Poder de Deus e o Poder do Estado* -, no século XVIII passaram a ser construídos belos jardins e residências graciosas, anunciado uma nova visão de mundo. Ao mármore, ao bronze e ao ouro preferiam-se materiais mais simples. As cores carregadas das igrejas e dos castelos foram substituídas pelo pastel, pelo verde, pelo rosa. O pomposo e o solene cederam lugar ao íntimo e ao frívolo. (GONZAGA, 2005, p. 77)

O que aparece no trecho acima, logo de início, é a supremacia da forma para explicar uma nova “visão de mundo”, expressão demasiadamente ampla e que funciona ainda dentro do mesmo pensamento metodológico via dialética que estabelece uma simples relação entre o contexto histórico e a forma literária – esta entendida, no caso do Arcadismo, como dotada de uma clareza que seria reflexo da nova “visão de mundo” surgida a partir de fortes influências do iluminismo, tendo como consequência direta a presença da clareza, da racionalidade perspectivada por uma revalorização do clássico. Interessante é notarmos que, em se tratando de realidade brasileira, de um contexto histórico brasileiro, ao falarmos sobre Arcadismo não podemos negar a existência da Inconfidência Mineira, tentativa de revolta da elite da então Vila Rica. Coerentemente devemos seguir o mesmo fio e encontrar nesse episódio histórico algo que minimamente apareça na produção dos poetas árcades brasileiros. No entanto, nenhuma manifestação mais combativa (à exceção das *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga) aparece entre os poetas que conviveram com ideias revolucionárias ao mesmo tempo em que executavam sua produção poética. Isso pode ter duas explicações. Em primeiro lugar, e a mais simples, seria supormos que o convencionalismo da poesia da época era mais forte do que qualquer ímpeto mais combativo que pusesse em xeque esse mesmo convencionalismo. Nada de errado com o raciocínio, mas se levarmos em conta a Europa e o seu Iluminismo, seria de se supor que autores como *Diderot*, *Voltaire* e *Rousseau*, por exemplo, nada trariam de político em suas obras. Essa seria uma dedução lógica de uma ingenuidade assustadora. Um segundo motivo, e penso que muito mais coerente, seria supormos que, embora residentes em território nacional e “organizadores” de uma revolução de caráter separatista, seus pensamentos, suas ideologias eram de orientação nitidamente europeia, o que fazia com que toda suas orientações intelectuais tivessem suas origens calcadas no outro lado do Oceano Atlântico, sendo o “fato” revolução um indicativo de suas mentes europeias, e não brasileiras; na realidade, como sabemos, o que estava em jogo era a supremacia dessas ideias europeias que serviriam, em um último momento, para garantir os seus interesses de classe – pense-se, por exemplo, o quão vazio foi o posicionamento dos revoltosos acerca da escravidão. Nesse sentido, dentro do capítulo que se refere ao Arcadismo, a parte relativa à Inconfidência Mineira soa minimamente “solta”:

O crescente endividamento dos proprietários de minas com a Coroa aumentou a oposição ao fisco insaciável. Na consciência de muitos, repercutia ainda o sucesso da **Independência Americana**, e 1776. Ecoavam também as ideias iluministas – expressas em livros que circulavam

clandestinamente por Vila Rica e outras cidades. Tudo isso terminou por estimular integrantes da elite e alguns grupos populares ao levante de 1789.

Apenas a traição de **Joaquim Silvério dos Reis** impediu que a **Inconfidência Mineira** chegasse a bom termo. Porém, o martírio de **Tiradentes** e a participação de poetas árcades (ainda que tênue e por vezes equivocada) no esforço revolucionário transformaram a rebelião no episódio histórico de maior grandeza do Brasil colonial. (GONZAGA, 2005, p. 81-82)

A relação entre sociedade e literatura aparece de uma maneira que chega a beirar uma espécie de “biografia social”. A inserção desse fato histórico no material não pode ser sumariamente entendida como um problema de método, ou como uma falta de um, mas, sim, como um eco de toda uma tradição de ensino da história da literatura calcada em um ponto de vista extremamente anacrônico.

E é justamente dentro do ponto de vista da história da literatura que, conforme o material avança, menos diretas ficam as relações entre os argumentos históricos e o fato literário. Como seria de se esperar, ao abordar o Romantismo, o material dá muita vazão ao uso desses argumentos:

A independência política de 1822 gerou um conjunto expressivo de fatos sócio-culturais: o incremento urbano do Rio de Janeiro, a necessidade de ampliação dos quadros burocráticos da jovem nação, o desenvolvimento da imprensa, as primeiras instituições universitárias, o livre debate de ideias, o aumento da escolarização e o surgimento de um novo público leitor, composto por estudantes e mulheres. (GONZAGA, 2005, p. 104)

Diferentemente do que é dito na parte referida ao Neoclassicismo brasileiro, o contexto histórico aqui tem uma relação mais direta com a Literatura, uma vez que é a partir da proclamação da república em 1822 que se construiu todo um aparato que sustentasse a vida literária no Brasil de forma mais cíclica, levando em consideração o já tão difundido raciocínio de autor-obra-público. O que se percebe no contexto explicitado acima é que em nenhum momento houve uma tentativa de fazer a sexta análise proposta por Antônio Cândido, ou seja, ligar o contexto histórico com um gênero literário – ou por qualquer tipo de aspecto social, o que já ficou demonstrado que ocorreu dentro da análise do período Barroco.

Já quando a época abordada é a segunda metade do século XX, podemos assistir a um grande número de contextos históricos que atingem, de certa forma a sexta

proposição de Antônio Cândido; nesse capítulo, figuras como Karl Marx, Mikhail Bakunin, Charles Darwin e August Comte misturam-se a artistas como Gustave Coubert, Flaubert, Balzac e Stendhal. Depois de toda a exposição teórica a respeito das mais diversas teorias científicas, surgem então as “origens” do real-naturalismo no Brasil:

O término da **Guerra do Paraguai** (1865-1870) determinou o fim da legitimidade da Monarquia brasileira junto a parcelas consideráveis da população. Nem a vitória militar revigorou o regime. Ao contrário, os oficiais do Exército, em seu retorno, recusavam-se a perseguir os escravos fugitivos e começavam a ser atraídos por ideias positivistas e republicanas. Na sociedade civil, especialmente a urbana, um forte sentimento oposicionista tomou conta dos setores médios e do público e do público jovem. No Nordeste, arruinado economicamente, surgiu a *geração contestadora dos anos de 1870*. (GONZAGA, 2005, p. 177)

A exemplo da Inconfidência Mineira, o argumento histórico fica aqui um tanto quanto desconexo em relação à produção literária. O que aparece é um pano de fundo histórico, sem que possa ser estabelecida nenhuma relação dialética entre esse evento histórico e a literatura da época – a despeito da chamada geração de 1870, cuja ruína financeira bem como sua existência ficam pouco definidas, já que há pouquíssimas referências a esses autores.

A mesma lógica de apresentação do contexto histórico continua no Parnasianismo (cuja associação mais imediata é com a Belle Époque europeia), no Simbolismo e no volátil Pré-Modernismo.

No entanto, no que se refere ao Modernismo, a sexta proposição de Antônio Cândido ganha certa palpabilidade, mesmo que indiretamente; trata-se da interferência do contexto social em aspectos mais textuais, tocando inclusive na problemática do gênero:

O morticínio da guerra, com o sacrifício inútil de milhões de vidas, levou à bancarrota a *Belle Époque* europeia. A euforia e a autoconfiança cederam lugar ao desespero e à crise generalizada de valores. Os códigos dominantes, a moral, a filosofia e a religião não conseguiam explicar essa descida aos infernos. A Europa deixava de ser o modelo de civilização e passava a ser o da barbárie. (GONZAGA, 2005, p. 272)

Logo em seguida, a relação é feita:

Era natural que as formas artísticas do passado (as quais, em geral, traduziam o vitorioso modo de ser da burguesia europeia) também entrassem em colapso e se desintegrassem. *Destruir o passado* – eis a palavra de ordem de toda uma nova arte, produzida por jovens que atacavam o “bom gosto”, o “equilíbrio” e a “tradição”, como se avançassem sobre uma trincheira inimiga. (GONZAGA, 2005, p. 272)

Depois dessa contextualização, há uma exposição sobre cada um dos “ismos” do Modernismo, mas o que mais chama a atenção, no sentido de encontrarmos um gancho para a relação entre contexto histórico e gênero literário, é um subcapítulo intitulado “A revolução na prosa”. Nele, duas figuras extremamente paradigmáticas da prosa do século XX surgem: Franz Kafka e James Joyce. Em se tratando especificamente de *Ulisses*, o material não mede palavras para relatar a inovação da estrutura do romance:

Em seu conjunto, *Ulisses* deixa uma impressão dúplice e até contraditória:

- desintegra a arte romanesca tradicional e decreta seu fim;
- abre excepcionais possibilidades para os ficcionistas posteriores, por tudo aquilo que nele é audácia, ruptura, novidade técnica e sugestão de caminhos, convertendo-se, sob essa última ótica, no texto literário mais importante do século XX. (GONZAGA, 2005, p. 274)

Não é de se impressionar que, quando a ligação entre contexto e obra atinge diretamente os aspectos textuais (chegando, inclusive, a “implodir” o gênero romance tradicional), o texto de James Joyce possa ser considerado o “mais importante do século XX”.

Em termos de poesia, não há propriamente um “anti-poema”, mas sim rupturas com padrões métricos e temáticos anteriores aos acontecimentos históricos do início do século XX. Trata-se, na realidade, do verso livre, das enumerações caóticas, do fluxo de consciência (já referido na parte reservada a James Joyce), colagem e montagem cinematográfica.

Se tivermos em mente que, como o material didático mesmo diz, a realidade do mundo influenciou a construção do texto literário, encontramos nesse momento específico uma bela relação dialética entre os dois, e aqui cabe repetir as palavras de Antônio Cândido:

Lembremos, finalmente, um sexto tipo, voltado para a investigação hipotética das origens, seja da literatura em geral, seja de determinados gêneros. Estão nesta chave certas obras clássicas, como a de Gunmere sobre as raízes da poesia, a de Bucher sobre a correlação do trabalho e o ritmo poético, ou a

investigação marxista de Christopher Caudwell sobre a natureza e as origens da poesia. [...] (CÂNIDO, 2010, p. 21)

Em termos de história da literatura, o trajeto até aqui já é suficiente para que possamos diagnosticar que a relação entre contexto e literatura nem sempre segue uma proposição teórica bem definida; na realidade, o que acontece é que há determinados períodos (no caso do que foi dito aqui, o Barroco e o Modernismo) que nos trazem relação tal com o contexto histórico que é impossível ao estudioso da literatura fechar os olhos ante tais evidências. Por outro lado, se pudemos diagnosticar uma relação entre esse contexto e a forma literária no sentido mais estrito (manifestações textuais e de gênero), esse mesmo diagnóstico também pode nos levar a um ponto de vista extremamente ingênuo, na medida em que o caráter explícito de tal relação tende a simplificar o estudo e colocar um ponto-final em qualquer tipo de discussão, entendendo a dialética como uma espécie de espelho fechado em si próprio.

O que devemos fazer é investigar as profundezas dessa relação no que se refere a entender quais os mecanismos internos que regem tal dialética.

Na realidade, a forma romance presta-se incrivelmente a muitas espécies de modelagem. As temáticas empregadas sempre foram as mais diversas possíveis, e é equivocado pensarmos, nesse sentido, em “ciclos temáticos”; o Romantismo pode não se constituir mais como sistema literário, mas suas temáticas foram, sem dúvida, deixadas como legado: há atualmente um grande mercado livresco que comercializa obras cuja mola propulsora do enredo são conflitos amorosos que, após vencidos algum tipo de obstáculo social, realizam-se plenamente no final, como a série de romances “Sabrina”, para citar um “romantismo contemporâneo canônico”. Da mesma forma, a temática social, tão cara à produção literária não só brasileira mas também estrangeira da primeira metade do século XX, talvez encontre hoje um terreno extremamente fértil no que se refere a denúncias de desigualdades sociais. Também a temática da não inserção do homem dentro de alguma lógica social, tendo como paradigma temporal *O Capote*, de Nicolai Gógol, foi e é temática ainda muito presente na literatura mundial, sendo assim impossível dizermos que Gógol e Dostoiévski deram início a “ciclos” temáticos. Essas representatividades são infinitas, e dissertamos demasiadamente sobre elas seria uma perda de tempo, pois o velho ditado literário de que “o que mais importa não é o que se conta, mas sim como se conta” ganha aqui

um vulto impressionante na medida em que tira do enredo boa parte da “responsabilidade” pela totalidade de uma obra literária.

No campo do enredo, podemos dizer, também, que muitas técnicas já foram assimiladas. Não devemos ter em mente a ideia de que o enredo não-linear constitui uma espécie de “evolução” em relação ao enredo linear, pois as epopeias imediatamente nos desdiziriam – lembrando aqui que, por concepções Lukácsianas, ponho o épico em paralelo ao romance. Se já nesses épicos a narrativa não é linear, o mesmo não ocorre em boa parte, de uma maneira geral, do romance burguês do século XIX, momento em que o narrador, dotado de uma pretensa objetividade, simplesmente nos apresenta os fatos. Hoje, avultam narrativas lineares e romances extremamente fragmentados tanto em termos de enredo quanto de narradores, e é praticamente impossível fazermos juízo de valor de qualquer um dos recursos utilizados.

Ao longo do tempo, e “durante o tempo”, portanto, o romance apresenta um grau de maleabilidade muito grande. Vimos brevemente somente dois aspectos básicos de análise, o enredo e a temática, e por meio deles já foi possível ver que é extremamente dinâmico e que, portanto, suas possibilidades de estrutura e representatividade podem apontar para inúmeras direções ao mesmo tempo.

Diz-nos Georg Lukács:

Toda a forma artística é definida pela dissonância metafísica da vida que ela afirma e configura como fundamento de uma totalidade perfeita em si mesma; o caráter de estado de ânimo do mundo assim resultante, a atmosfera envolvendo homens e acontecimentos é determinada pelo perigo que, ameaçando a forma, brota da dissonância não absolutamente resolvida. A dissonância da forma romanesca, a recusa da imanência do sentido em penetrar na vida empírica, levanta um problema de forma cujo caráter forma é muito mais dissimulado que o das outras formas artísticas e que, por ser na aparência questão de conteúdo, exige uma colaboração talvez ainda mais explícita e decisiva entre forças éticas e estéticas do que no caso de problemas formais evidentemente puros. (...) (LUKÁCS, 2000, p. 71)

Sem pretender esgotar todo o aparato utilizado por Lukács, o que podemos notar é que a chamada “dissonância” faz parte da forma romanesca. Embora ele utilize a palavra “forma”, o que fica claro é a complexidade deste gênero, e assim a dissonância pode ser entendida como uma outra forma de abordar a questão da maleabilidade do gênero romanesco, daí a necessidade de “uma colaboração talvez ainda mais explícita e decisiva entre forças éticas e estéticas (...)” (*op. cit.*, p. 70)

É preciso, portanto, estabelecer bases em relação a que teoria usarmos ao tratarmos da forma romanesca, ou melhor, que ou quais teorias explicam a forma romance em relação dialética com a sociedade.

2 AS SOCIEDADES PRODUZEM SUA PRÓPRIA ARTE

Para chegarmos à contemporaneidade, precisamos antes de tudo percorrer alguns pontos fundamentais do pensamento ocidental no que se refere à relação forma e sociedade. Como o objetivo aqui não é, e nem poderia ser, reescrever uma história da arte segundo a dialética literatura-sociedade, três momentos específicos serão analisados, tendo essa análise como objetivo final moldarmos as condições de se pensar a contemporaneidade.

2.1 O clássico em oposição ao mundo burguês

Em um primeiro momento, indispensável é pensarmos sobre a sociedade clássica. Essa sociedade se impõe em nosso estudo a partir de uma obra fundamental: *A teoria do romance*, de Geórg Lukács. Utilizando as palavras de Lukács, podemos perceber uma quase completa antítese do mundo grego em relação a praticamente qualquer parâmetro da sociedade dita contemporânea – mesmo sem ainda termos sequer tentado defini-la. Em relação ao mundo grego, diz-nos Lukács:

(...) O mundo do sentido é palpável e abarcável com a vista, basta nele encontrar o *locus* destinado ao individual. O erro, aqui, é questão somente de falta ou excesso, de uma falha de medida ou percepção. Pois saber é apenas o alçar véus opacos; criar, apenas o copiar essencialidades visíveis e eternas; virtude, um conhecimento perfeito dos caminhos; e o que é estranho aos sentidos decorre somente da excessiva distância em relação ao sentido. É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade. (...) (LUKÁCS, 2000, p. 29)

A palavra mais delicada para nós, contemporâneos, sem dúvida é “homogêneo”. Por mais rasos que sejamos ao tratarmos a contemporaneidade, impossível é não encontrarmos na negação dessa palavra parâmetros sociais, artísticos e psicológicos para a nossa época. Sem dúvida a heterogeneidade, e todas as suas caleidoscópicas implicações, faz completo sentido quando pensamos em sociedade moderna. Como será demonstrado com mais profundidade mais adiante, nossa sociedade se pauta justamente pela heterogeneidade, e não o seu contrário. A nossa própria percepção de realidade nos mostra tal parâmetro. Nossa experiência urbana aponta os nossos sentidos em direção à percepção fragmentada, veloz e

heterogênea da realidade. Nada mais demonstrativo disso do que a imagem de uma cidade grande, composta por seus mosaicos de cores de pessoas caminhando, por seus mais diversos sons e pela noção da individualidade em oposição a toda essa coletividade que, como uma verdade inquestionável, afirma-se o tempo todo em nossas vidas.

O que Lukács nos traz, na realidade, é uma noção muito profunda no que diz respeito à representatividade da obra de arte em relação ao seu próprio contexto. Engels certa vez teria dito que aprendeu mais sobre a sociedade francesa lendo Balzac do que em qualquer outro tipo de livro de sociologia. Mas reparemos que não estamos discorrendo sobre as predominâncias temáticas da literatura, como já foi dito anteriormente, mas sim partindo da noção de que é o gênero utilizado que possibilita uma leitura da sociedade e vice-versa, ou seja, uma sociedade dá como molde, “força” a ocorrência de determinado gênero literário. Sendo assim, o mundo grego tinha a noção de uma forte integração do homem em relação ao meio em que vivia, o que fazia com que ele se sentisse inserido dentro do seu próprio mundo sensível. Em um eixo temático, podemos relacionar isso com a pouca noção de individualidade que a epopeia traz. Ulisses e Aquiles, por exemplo, não são indivíduos à procura de uma identidade e muito menos carecem de sua falta; o fato de serem representativos de uma coletividade pode ser entendido como sintoma de uma individualidade que está totalmente alicerçada no mundo sensível, e que portanto encontra mais base na coletividade do que em necessidades individuais de compreensão do mundo e da realidade.

Em uma noção mais religiosa, podemos dizer que, ao ver o sol, o que um grego via na realidade era o próprio deus sol, havendo assim uma total integração entre o divino e o humano, em uma noção de completude do divino para com o terreno. O distanciamento entre divindade e homens não fazia parte dos seus horizontes de expectativa, logo há uma harmonia possível do indivíduo para com os deuses.

Se nos aprofundarmos mais, e formos em direção à discussão do gênero épico, perceberemos quase que uma correlação temática entre a figura do herói e a utilização do próprio gênero no que diz respeito à estabilidade. Não é à toa que a figura do herói se perpetuou por séculos, chegando até nossos dias, e o que podemos “acusá-lo” hoje é justamente de sua falta de verossimilhança, e isso é justificável na medida em que hoje em dia esse tipo de personagem não encontra praticamente nenhum embasamento social em se tratando da dialética literatura-sociedade, muito diferentemente do mundo grego. Poderíamos hoje esperar por um épico? A resposta é não, pois a épica pressupõe uma estabilidade textual que hoje não encontra correlação social alguma. Um convencionalismo de texto, de gênero só é aceitável se assim os escritores da época se sentirem confortáveis, e mais do que isso, se

assim o público da época se julgar espelhado. No entanto, essas duas coisas nada mais são do que sintomas de que há uma correlação entre um gênero textual e uma sociedade, na medida em que eles estão não só de acordo, mas também espelham-se.

No sentido da sociedade grega, era-se, portanto, de se esperar que houvesse a tentativa de representar o mundo em sua totalidade, não dando nenhum tipo de margem a subjetivismo algum, como se a própria realidade coubesse dentro de uma produção literária. Referindo-se a um importante episódio do canto XIX da *Odisséia* (momento em que Eriicleia reconhece Ulisses por meio de sua cicatriz na coxa), diz-nos Eric Auerbach:

Mas a verdadeira causa da impressão de retardamento parece-me residir em outra coisa; precisamente, na necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado.

A digressão acerca da origem da cicatriz não se diferencia fundamentalmente dos muitos trechos onde uma personagem recém-introduzida, ou uma coisa ou um apetrecho que aparece pela primeira vez, são descritos pormenorizadamente quanto à sua espécie e origem, ainda que seja no auge de um deus que aparece, onde estiver recentemente, o que fizera por lá e por qual caminho chegara; até os próprios epítetos parecem-me ser atribuíveis, em última análise, à mesma necessidade de exteriorização dos fenômenos. Aqui, é a cicatriz que aparece no decorrer da ação; e não é possível para o sentimento homérico deixá-la emergir simplesmente da escuridão de um passado obscuro; ela deve sair claramente à luz, e com ela, um pouco da juventude do herói (...) (AUERBACH, 2011, p. 4)

Já em termos textuais, tal estabilidade também pode ser encontrada, assim demonstrando uma relação entre a ordem dos termos e a sociedade em volta:

(...) Os diversos membros dos fenômenos são postos sempre em clara relação mútua; um número considerável de conjunções, advérbios, partículas e outros instrumentos sintáticos, todos claramente delimitados e sutilmente graduados na sua significação, deslindam as personagens, as coisas e as partes dos acontecimentos entre si, e os põe simultaneamente, em correlação mútua, ininterrupta e fluente. (AUERBACH, 2011, p. 4)

Em relação ao que foi dito até então, cabem aqui as próprias palavras de Lukács no prefácio a seu texto de 1909, *A forma dramática*, em que apontava os defeitos da crítica sociológica de então, centrada nas análises de conteúdo e não da forma. Diz ele:

O verdadeiramente social da literatura é a forma. Somente a forma permite que a vivência dos artistas com os outros, com o público, transforme-se em comunicação, e é graças a essa comunicação, graças à possibilidade de fruição e à fruição que se efetiva, que a arte chega a ser – primariamente – social (In Netto, p. 174)

Portanto, a última proposição de análise de Antônio Cândido é paralela à concepção de Lukács na medida em que encontra o texto como relação última entre forma e sociedade. Talvez por prudência, nenhum dos dois teóricos, embora inseridos em contextos tão diferentes, utilizam a expressão gênero literário. No caso de Lukács, isso pode ser atribuído a sua forte tendência de trabalhar conceitos hegelianos e marxistas, sendo sua tentativa de tipologia literária sua incursão máxima na formulação de tipologias mais textuais; já no caso de Antônio Cândido, podemos supor que há, por sua parte, um contato muito mais estreito com o romance moderno, o que pode ter dado ao crítico paulista uma postura mais prudente no que se refere ao tratamento dos gêneros literários. Assim sendo, a noção de gênero literário reafirma-se como perigosa e reveladora ao mesmo tempo.

E é nessa linha de raciocínio que Lukács chega ao romance burguês do século XIX. Ora, se para ele uma forma só se justifica se nela estiver impregnada uma relação do homem com o mundo, o que podemos esperar do quase paradoxo entre a sociedade clássica e burguesa? Em primeiro lugar, o romance não é entendido como uma forma fechada em si mesma, mas sim oscilante:

(...) como forma, no entanto, o romance representa um equilíbrio oscilante, embora de oscilação segura, entre ser e devir; como ideia do devir, ele se torna estado e desse modo supera-se, transformando-se no ser normativo do devir. (LUKÁCS, 2000, p. 73)

E ainda:

(...) No romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutura eficaz da própria composição literária. Assim o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo. (LUKÁCS, 2000, p. 72)

E justamente pelo fato de o romance ser um gênero sempre em processo é que sua forma é sempre a mais “ameaçada”: “Por isso ele é a forma artisticamente mais ameaçada, e foi por muitos qualificado como uma semi-arte, graças à equiparação entre problemática e problemático” (LUKÁCS, 2000, pág. 72). Na realidade, o romance sempre será uma forma “em aberto” pois assim se perspectiva a partir de sua relação com a sociedade

burguesa. O nexu é simples porém extremamente forte no que se refere às palavras de Marx acerca da sociedade burguesa:

O constante revolucionar da produção, a ininterrupta perturbação de todas as relações sociais, a interminável incerteza e agitação distinguem a época burguesa de todas as épocas anteriores. Todas as relações fixas, imobilizadas, com sua aura de ideias e opiniões veneráveis, são descartadas; todas as novas relações, recém-formadas, se tornam obsoletas antes se ossifiquem. **Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens.** [grifo meu] (MARX, 2009, p. 25)

Se a forma é estabelecida a partir da relação do homem com o mundo em volta, e, se essa forma é agora instável, isso significa não apenas que a relação do homem com o mundo é também instável, mas muito mais: na verdade houve uma ruptura, um avesso completo ao que corresponderia ao mundo grego. Esse mundo tornou-se estranho, dinâmico e subjetivo:

Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigo que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade. Pois totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade, quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo. (LUKÁCS, 2000, p. 31)

Nesse sentido, ao não haver mais essa totalidade, essa homogeneidade no mundo burguês, o gênero passa a ser por si só uma possibilidade de criação, o que evidencia justamente a ausência de totalidade e homogeneidade:

O princípio criador de gêneros que se tem em vista aqui não exige, porém, nenhuma mudança de mentalidade; antes, força a mesma mentalidade a orientar-se por um novo objetivo, essencialmente diverso do antigo. Significa que também o antigo paralelismo entre a estrutura transcendental no sujeito configurador e no mundo exteriorizado das formas consumadas

está rompido, que os fundamentos últimos da configuração foram expatriados. (LUKÁCS, 2000, p. 37)

E é justamente nesse sentido que Lukács faz a afirmação central que norteia toda a sua *Teoria do romance*:

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

Precisamos entender que a sociedade burguesa é pautada por um constante renovar que, a partir das relações econômicas, acaba se confundindo com a esfera pessoal, criando, assim, o acúmulo de capital como a perspectiva máxima e quase única da relação do homem com o mundo. O herói (ou anti-herói) do romance é um indivíduo perdido e que, por não encontrar mais suporte no mundo em volta, deixa ser imanado de subjetividade que se mostra por um constante sentimento de não pertencimento. O esvaziamento de sua relação com o mundo em volta faz com que a individualidade seja perspectivada, pois já não é possível haver essa relação com o externo em uma sociedade que se tornou mais dinâmica e renovável do que pede o estar no mundo. Já quanto à forma romance, ela é estável em seu sentido canônico, isto é, se perguntássemos a um leitor do século XIX o que define que tal obra seja um romance, sem dúvida, a resposta iria em direção à noção de narratividade. Há sempre mais do que uma história que é contada, mas também tem de haver uma história a ser contada. Os dinamismos do gênero realizam-se por inovações formais como a variabilidade dos narradores, os enredos não-lineares e por meio da utilização de outros recursos narrativos, como as cartas, por exemplo. No entanto, se pensarmos na concepção mais clássica possível do romance, sem dúvida, teremos em mente em um narrador em 3ª pessoa que desenrola à nossa frente um enredo linear com começo, meio e fim. Mas mesmo nesse tipo de romance, como um *Madame Bovary*, por exemplo, por mais que haja um forte rigor técnico, esconde-se uma relação estrutural em sua composição com a sociedade burguesa da época, pois essa sociedade germinal da nossa atual modernidade ainda cria em totalidades, ou seja, ainda dava embasamento para que Lukács acreditasse ser possível criar uma tipologia do gênero, por

mais dinâmico que o próprio processo do romance seja, como o próprio teórico afirmou. Conforme nos diz Jameson:

(...) Assim pode-se dizer que, para Lukács, a imagem mais concreta da liberdade humana não está no herói do romance, pois ele não pode nunca vencer em sua procura pelo sentido último das coisas, mas, ao contrário, está no romancista que, ao contar a estória de um fracasso, se realiza - a sua própria criação surge como a reconciliação momentânea de matéria e espírito, reconciliação que, em vão, seu herói procura. (JAMESON, 1995, p. 73)

Não se trata de compreendermos aqui a função social do romancista, mas sim de situá-lo em uma posição que perspectiva de forma artística a relação esfacelada do homem em relação ao mundo em volta, em um sentido de unidade.

A relação entre o romance e a epopeia ocorre por oposição, já que o mundo grego e o mundo burguês estariam em oposição. Sendo assim,

Está claro para Lukács, no fim do seu livro, que a transformação do romance numa epopeia tem como pressuposto não a vontade do romancista, mas a transformação de sua sociedade e seu mundo. A épica renovada não pode emergir até que o mundo mesmo seja transfigurado, regenerado (...) (JAMESON, 1995, p. 73)

Ou seja, o romance, como forma, tenta recapturar algo da qualidade da narração épica nos tempos modernos. E o seu objetivo é a reconciliação entre espírito e matéria, entre vida e essência, categorias essas que denotam as concepções hegelianas de Lukács.

À luz do século XXI, hoje Lukács nos é interessante pela forma com que trabalha a dialética gênero literário-sociedade. No entanto, sua tendência à totalização esquemática, a proposição de uma tipologia hoje nos é um tanto quanto indigesta, pois nossa sociedade relativista não suporta mais conceitos absolutos e, por consequência, tende a encontrar argumentos que vão de encontro não só às proposições teóricas de Lukács, mas também à própria noção de gênero literário como demonstração da relação entre literatura e sociedade. Se o gênero romance trata de uma relação não mais unitária entre o homem e o mundo, e, se isso se realiza de uma forma dinâmica, esse dinamismo do gênero não pode conter infinitas proposições dentro de si, sendo essa relação não mais unitária apenas uma de suas facetas? O argumento é tentador, mas ilógico, pois é justamente nessas possibilidades de

leituras que reside o argumento principal, se levarmos em conta de que a forma apresenta uma certa estabilidade, apesar das possibilidades narrativas que o gênero apresenta.

O romance da era burguesa, portanto, nos mostra que ainda há a crença em uma totalidade ou, seguindo Lukács, de minimamente uma reconciliação da totalidade da épica. Mesmo sendo impossível, essa crença se perspectiva por meio da narratividade, que é uma maneira de dar uma certa lógica à representação de um mundo em que “tudo o que é sólido se desmancha no ar”, como disse Marx. As noções de tempo e espaço, mesmo muitas vezes interiorizadas e dinâmicas, são uma tentativa de, pelo menos na representação, isto é, via gênero literário, dar uma concretude ao mundo. No entanto, o próprio gênero se trai, tanto no dinamismo dos aspectos formais quanto no aspecto temático. Por mais descrições fotográficas que haja, por exemplo, em *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queiroz, a liberdade do uso dessas descrições juntamente com as narrações, a escolha de um narrador em terceira pessoa e as infinitas possibilidades de enredo que o livro poderia ter ganho sem ferir o gênero nos mostram o quanto há um desprendimento em relação às regras que norteavam a narrativa épica da mesma forma em que há um desprendimento em relação à maneira pela qual o homem grego entendia o mundo, quando pensamos na sociedade burguesa.

Nessa sociedade a crença da totalidade manifestou-se também por meio da ciência que desempenhou um papel quase absolutista no que se referia à explicação da própria humanidade. Tentou-se, hoje se sabe que em vão, estabelecer parâmetros fisiológicos para a compreensão de aspectos psicológicos do homem, e o Determinismo de Taine não deixa de ser um grande exemplo. Além disso, o próprio Positivismo pode ser entendido como dotado de uma pretensa sabedoria que punha sobre o crivo da razão toda a maneira de se entender o mundo. Hoje em dia, seja em qual for a esfera do pensamento humano, temos “correntes” de pensamento que muitas vezes se cruzam e se entrecruzam acabando de vez com qualquer pretensão que tenhamos em relação “A” filosofia ou “A” ciência. A burguesia acreditou em verdades universais, creditou à ciência (e mesmo à religião, tendo como exemplo máximo o Espiritismo) o domínio de explicações conclusivas em relação aos mais diversos assuntos. No entanto, a relação sensível do homem com o mundo foi demonstrada por meio da arte, do romance: a própria tentativa de totalização já traz em si própria tantas possibilidades de realização (o Positivismo, o Determinismo, o Evolucionismo, por exemplo) que essas tentativas acabam sendo por si só um demonstrativo da desintegração da relação do homem com o mundo. Hoje, “A” filosofia acaba por ser uma crença individual que, sabemos, será relativizada no coletivo. A maneira pela qual a sociedade burguesa compreendia o mundo já

não nos serve porque aquele era outro mundo: depois dos acontecimentos das primeiras décadas do século XX, não é possível mais falarmos de totalidades.

2.2 Modernismo e contemporaneidade

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) deu ao homem a possibilidade de compreender o mundo segundo um jogo de tensões mundiais, ou seja, o conflito generalizado não se configurou mais em um território geográfico em específico, mas sim foi elevado à categoria de mundial, dando uma ideia de um mundo mais conciso e bélico. Além disso, a tecnologia (ou a ciência, para usarmos um palavra mais genérica) que tanto foi louvada durante o século XIX foi usada como instrumento de extermínio em massa; o avião, o míssil, dentre outras inovações, trabalharam em prol da impessoalidade da morte, ou seja, o combate corpo a corpo abriu espaço para que a tecnologia desempenhasse o papel de uma espécie de industrialização da morte. A crença na ciência não pôde mais se manter a mesma ao longo do século XX, pois a História deixou bem claro que a energia nuclear, por exemplo, pode servir tanto para gerar eletricidade quanto para fabricar a bomba atômica. O mundo do início do século XX era diferente do mundo do século XIX em, pelo menos três aspectos.

Primeiro, ele deixou de ser eurocêntrico:

(...) Os europeus e seus descendentes estavam reduzidos de talvez um terço para no máximo um sexto da humanidade: uma minoria decrescente vivendo em países que mal reproduziam – quando reproduziam – suas populações, uma minoria cercada e, na maioria dos casos (...), erguendo barricadas contra a pressão da imigração das regiões pobres. As indústrias, em que a Europa fora pioneira, migravam para outras partes. Os países do outro lado dos oceanos, que outrora se voltavam para a Europa, agora se voltavam para outras partes. (HOBSBAWN, 2008, p. 23)

Em suma, todas as grandes potências europeias, após a 1ª Guerra Mundial, haviam desaparecido ou sido reduzidas a muito pouco, abrindo, assim, margem à hegemonia norte-americana que se afirmou incontestavelmente durante todo o século XX.

Em segundo lugar, o mundo como unidade operacional básica:

(...) Entre 1914 e o início da década de 1990 o globo foi muito mais uma unidade operacional única, como não era e não poderia ter sido em 1914. Na verdade, para muitos propósitos, notadamente em questões econômicas, o globo é agora a unidade operacional básica, e unidades mais velhas como as “economias nacionais”, definidas pelas políticas de Estados territoriais, estão reduzidas a complicações das atividades transnacionais. (HOBBSAWN, 2008, p. 24)

E por último, mas não por menos, segue a terceira transformação, essa referida mais ao aspecto cultural, mais “humano”: trata da quebra de velhas tradições oriundas da ainda então estável civilização burguesa do século XIX:

A terceira transformação, em certos aspectos a mais perturbadora, é a desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano, e com ela, aliás, a quebra dos elos entre as gerações, quer dizer entre passado e presente. Isso ficou muito evidente nos países mais desenvolvidos da versão ocidental de capitalismo, onde predominaram os valores de um individualismo associal absoluto, tanto nas ideologias oficiais como nas não oficiais, embora muitas vezes aqueles que defendem esses valores deplorem suas consequências sociais. (HOBBSAWN, 2008, p. 24)

Portanto, estamos nos referindo a um momento de ruptura um tanto quanto drástica na história da humanidade, em que laços são quebrados, tradições são solapadas, o que deve forçar a busca por novos conceitos e novos horizontes, isso em todas as esferas da sociedade, mas principalmente na artística, pois a ligação entre elas é intrínseca.

Além disso, a Revolução Russa de 1917 abriu a possibilidade de um socialismo real que englobava boa parte do território mundial, abrindo uma possibilidade sem precedentes de contestação prática da doutrina liberal do século XIX. Podemos entender a revolução russa como uma consequência um tanto quanto natural dos acontecimentos históricos do início do século XX, uma vez que o mundo estava precisando de “respostas”, de alternativas:

Parecia óbvio que o velho mundo estava condenado. A velha sociedade, a velha economia, os velhos sistemas políticos tinham, como diz o provérbio chinês, “perdido o mandato do céu”. A humanidade estava à espera de uma alternativa. Essa alternativa era conhecida em 1914. Os partidos socialistas, com o apoio das classes trabalhadoras em expansão de seus países, e inspirados pela crença na inevitabilidade histórica de sua vitória, representavam essa alternativa na maioria dos Estados da Europa (...). Aparentemente, só era preciso um sinal para os povos se levantarem, substituírem o capitalismo pelo socialismo, e com isso transformarem os sofrimentos em sentido da guerra mundial em alguma coisa mais positiva: as

sangrentas dores e convulsões do parto de um novo mundo. (HOBSBAWN, 2008, p. 62)

Em oposição à Revolução Francesa, a Revolução Russa teve consequências muito mais fortes no que se refere à história do século XX. Durante quase todo esse século, o comunismo soviético afirmou-se como uma alternativa superior ao capitalismo baseado nas doutrinas liberais. Além disso, a Revolução Russa determinou boa parte do panorama da política internacional do século XX, uma vez que o que acabou ocorrendo foi um jogo de polos opostos que acabaria por culminar, na segunda metade do século XX, na Guerra Fria, uma explicitação quase bélica do dualismo em que o mundo viveu.

Além de tudo, a queda da Bolsa de Nova Iorque tratou de liquidar de vez com as utopias liberais da civilização burguesa do século XIX. A não interferência do Estado na economia, a doutrina liberal, fez com que a economia norte-americana fosse à bancarrota, demonstrando, assim, a incapacidade do total liberalismo econômico em manter o bem-estar social.

Diz-nos Eric Hobsbawn:

De todos os fatos, os sobreviventes do século XIX ficaram talvez mais chocados com o colapso dos valores e instituições da civilização liberal cujo progresso seu século tivera como certo, pelo menos nas partes ‘avançadas’ e ‘em avanço’ do mundo (...). (HOBSBAWN, 2008, p. 23)

E ainda:

Mas a Primeira Guerra Mundial foi seguida por um tipo de colapso verdadeiramente mundial, sentido pelo menos em todos os lugares em que homens e mulheres se envolviam ou faziam uso de transações impessoais de mercado. Na verdade, mesmo os orgulhosos EUA, longe de serem um porto seguro das convulsões de continentes menos afortunados, se tornaram o epicentro deste que foi o maior terremoto global medido na escala Richter dos historiadores econômicos – a Grande Depressão do entreguerras. Em suma: entre as guerras, a economia mundial capitalista pareceu desmoronar. Ninguém sabia exatamente como se poderia recuperá-la. (HOBSBAWN, 2008, p. 91)

No aspecto artístico, interessante é notarmos a sensibilidade que a arte demonstra em relação ao mundo, pois,

Em 1914, praticamente tudo que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo do “modernismo” já se achava a postos: cubismo;

expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura. (HOBSBAWN, 2008, p. 178)

Não devemos simplesmente pensar na vidência da arte quanto à história, mas sim entender os eventos do início do século XX como pontos de chegada que já estavam sendo um tanto quanto palpáveis na sociedade, algo que os artistas conseguiram perceber e, assim, um tanto quanto inconscientemente, demonstrar nas realizações artísticas das mais diversas formas.

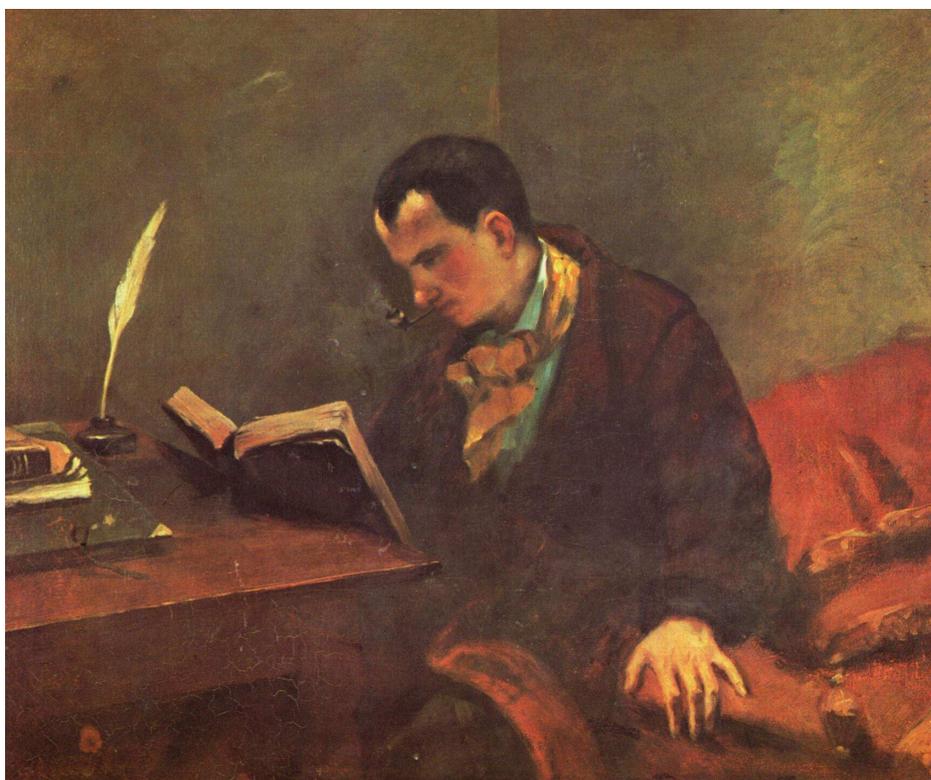
O Modernismo do início do século XX, por mais difuso que tenha sido tanto em suas manifestações quanto no aspecto temporal em que se manifestou (reparemos que as origens de muitas das vanguardas remontam ao final do século XIX), não mais acredita na ideia da totalidade, mas vê com otimismo a desintegração da arte, como se as novas possibilidades artísticas traçassem um horizonte a ser seguido. Ainda era possível que se estabelecessem os “ismos” que acreditavam em sua autonomia em relação à representação artística do mundo. Tratava-se, na verdade, de uma crença subjetiva na possibilidade de juntar os cacos do velho mundo e por meio deles formar algo novo. Reparemos que não se trata de um aproveitamento dos padrões artísticos do século XIX, mas sim de uma possibilidade de, por meio de uma postura antagônica em relação a essa época, formular novos objetivos da arte. Nesse sentido, um mundo fragmentado e inverossímil faz uma relação direta com a sintaxe fragmentada e as representações inverossímeis nas artes plásticas e na literatura. Percebamos, no entanto, que não havia a possibilidade da utilização de textos típicos da narrativa do século XIX por meio do modernismo sem que isso fosse taxado de um anacronismo. Ou seja, havia, pelo menos, a fé na revolta. Ainda era possível crer na arte como uma representação direta do mundo, embora não mais fosse possível acreditar em totalidades. Um dos problemas que o Modernismo enfrentou foi justamente a excessiva fragmentação, pois, como diz Lukács,

(...) há o perigo de que a fragmentariedade do mundo salte bruscamente à luz e suprima a imanência de sentido exigida pela forma, convertendo a resignação em angustiante desengano, ou então a aspiração demasiado intensa de saber a dissonância resolvida, afirmada e abrigada na forma conduza a um fecho precoce que desintegra a forma numa heterogeneidade disparatada, pois a fragmentariedade pode ser apenas superficialmente encoberta, mas não superada, e tem assim, rompendo os frágeis vínculos, de ser flagrada como matéria-prima em estado bruto. (LUKÁCS, 2000, p. 71-72)

Devemos compreender a afirmativa de Lukács de duas formas. Em primeiro lugar, há uma espécie de incoerência muito sutil, pois a linha de raciocínio de Lukács trabalha no sentido da equivalência entre forma literária e meio social. No entanto, e em segundo lugar, essa incoerência se desfaz na medida em que entendamos que todo o recorte de Lukács vai em direção ao romance tipicamente burguês, ou seja, da narrativa que siga os padrões esperados. Nesse sentido, se o mundo a que Lukács se refere ainda é o dos “Grandes Romances” nada mais pode ser indigesto ao teórico do que a fragmentação de tal gênero: ela simplesmente não faz sentido dentro do suporte teórico que ele usa como base argumentativa de sua teoria.

O Dadaísmo, por exemplo, baseou-se em um niilismo um tanto quanto debochado para compor sua arte. Basicamente, qualquer coisa que pudesse causar espanto em relação à arte burguesa do século XIX poderia ser usada como argumento artístico da vanguarda.

Vejamos uma obra do pintor francês Gustave Coubert (1819-1877):



(O retrato de Baudelaire, 1848-1849)

Nela, abundam noções de estabilidade burguesa tanto no eixo do tema (a leitura, o homem representado) quando da forma, pois a tendência à verossimilhança é grande, mesmo que outras de suas obras tenha preferido a pintura de camponeses.

Agora, obras dadaístas de Marcel Duchamp:



(Roda de bicicleta, 1913)

E ainda:



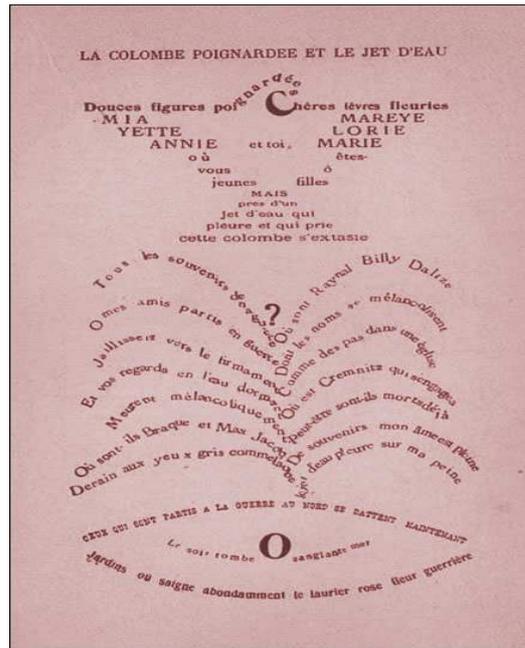
(Fonte, 1917)

A incompatibilidade das duas artes é gritante, e não seria demasiado afirmarmos que não há nada de discreto na arte dadaísta. Na mesma linha de desconstrução formal, temos o Surrealismo que, embora atraído pela revolução social, também era dedicado à desconstrução da arte até então conhecida:

Na verdade, podemos dizer que, enquanto o dadaísmo naufragava no início da década de 20 com a era de guerra e revolução que lhe dera origem, o surrealismo saía dela com o que se tem chamado de “uma súplica pela ressurreição da imaginação, baseada no Inconsciente revelado pela psicanálise, os símbolos e sonhos”. (HOBSBAWN, 2008, p. 180)

Se quiséssemos encontrar uma constante comum entre todas as vanguardas (Futurismo, Impressionismo, Expressionismo, Cubismo), sem dúvida encontraremos a tendência consciente e formal de desconstruir tudo o que era anterior a ela, em um nítido contraponto com a arte burguesa do século XIX. Vale ressaltar que as vanguardas ocorrerem em processos paralelos aos acontecimentos históricos do início do século XIX, já mencionados anteriormente. Elas não são, portanto, ponto de chegada, mas sim uma concomitância, na arte, de sentimentos que vinham se desenhando em termos históricos e sociais, que culminaram na 1ª Guerra Mundial, na Revolução Russa, na queda da bolsa de Nova Iorque.

O nexos entre a literatura e as vanguardas é imediato. Como precursor, em termos de poesia, podemos citar o poeta italiano de língua francesa Guillaume Apollinaire (1880-1918). Sua poesia é mundialmente conhecida justamente por sua fragmentação em termos de pontuação e disposição gráfica dos elementos na frase. Foi justamente durante a 1ª Guerra Mundial que o poeta publicou uma de suas obras máximas, as *Caligramas*, das quais temos um exemplo abaixo:



Pensemos, por exemplo, o que esse poema representa em relação a um típico poema parnasiano francês, como algum de Leconte de Lisle (1818-1894). Sem dúvida a destruição dos padrões oriundos do século XIX se mostra extremamente visível.

Em termos de prosa, dois grandes nomes da literatura europeia já nos servem como exemplo: James Joyce (1888-1941) e Virgínia Woolf (1882-1941)

Ulisses, obra máxima do escritor irlandês, composto entre 1914 e 1921, talvez seja o romance mais importante do século XX, pois foi através de sua dissolução de enredo e pontuação, do fluxo de consciência, do monólogo interior que a literatura mundial tenha retirado dele referências que até hoje se mantêm com incontestáveis no que se refere à representatividade da modernidade na literatura. Sua estrutura gigantesca, quase assustadora, constrói, um completo antirromance. Interessante é notarmos que Joyce usa justamente do romance para dissolver este gênero literário. Nesse sentido, não podemos falar na dissolução do romance, mas sim na dissolução do romance burguês do século XIX, baseado na linearidade sintática e em uma estruturação muito bem estabelecida. O que mais nos chama a atenção em uma obra como essa é justamente a desestruturação sintática, e não o tamanho. Pensemos que os romances de Dostoiévski e Tolstói já eram monumentais em termos de número de páginas. No entanto, o que os coloca como típicos do século XIX é sua estruturação sintática, uma crença que a estabilidade textual é inabalável e portanto corresponde a uma verdade absoluta. Muito diferente de um trecho final da obra do escritor irlandês:

Sim porque ele nunca fez uma coisa como essa antes como pedir pra ter seu desjejum na cama com um par de ovos desde o hotel CityArms quando ele costumava fingir que estava de cama com voz doente fazendo fita para se fazer interessante para aquela velha bisca da senhora Riordan que ele pensava que tinha ela no bolso e que nunca deixou pra nos nem um vintém tudo pra missas para ela e para alma dela grande miserável que era com medo até de soltar quatro xelins, para seu espírito metilado me contando todos os achaques dela com aquela velha de falação dela sobre política e tremores de terra e o fim do mundo que a gente tenha um pouco de distração pelo menos antes Deus ajude o mundo se todas as mulheres fossem como ela contra roupa de banho e decotes é claro que ninguém queria ver ela com isso eu creio que ela ora piedosa porque nenhum homem havia de olhar para ela duas vezes eu espero que não vou ser nunca como ela não admirava se ela quisesse que a gente escondesse a cara mas ela era uma mulher bem educada e sua fala tagarela sobre o senhor Riordan praqui e o senhor Riordan pralá eu penso que ele ficou contente de se ver livre dela e do cachorro dela que cheirava meu casaco de pele e se metia sempre debaixo de minhas saias especialmente quando mas ainda assim gosto disso nele com as mulheres velhas como aquela e garçons e mendigos também ele não é nada convencido mas se jamais alguma vez ele pegasse alguma coisa realmente séria muito melhor para eles seria ir para o hospital que é todo limpo (disponível em: <http://www.ufrgs.br/psicoeduc/variados/ulisses-de-james-joyce/>. Acessado em: 08/03/2013)

Virgínia Woolf, na Inglaterra, pode ser considerada como um grande nome do Modernismo na prosa literária. Seus romances marcadamente introspectivos marcam um descompasso entre o tempo cronológico e bem estruturado (típico dos romances do século XIX) e o tempo psicológico, marcadamente desestruturado e muitas vezes alheio ao transcurso externo dos fatos. Romances muito interessantes como *To the light house* (1927), *Mrs. Dollaway* (1925) e *The Waves* (1931), dentre os inúmeros outros romances e contos também trabalham no sentido de desestruturar a lógica da arte do século XIX. Interessante notarmos, no entanto, que ao nos distanciarmos diretamente das vanguardas do início do século XX e irmos em direção a autores que não faziam parte diretamente dos “ismos” europeus, mesmo assim ainda há a noção de desconstrução do modelo típico de romance burguês do século XIX. Isso nos leva a duas considerações. Em primeiro lugar, os escritores, embora de uma maneira não combativa, demonstram uma sensibilidade em relação à época em que vivem, uma vez que podemos dizer que muitos fizeram tais desconstruções estruturais de maneira um tanto quanto inconsciente, como seria mais o caso de Virgínia Woolf. Em segundo lugar, isso demonstra o quanto as vanguardas europeias souberam representar com uma sensibilidade quase assombrosa as modificações sociais de seu tempo, pois a sua grande

quantidade e diversidade mostram que a forma com que o mundo era representado existia, de alguma forma, de uma maneira “sensível”.

A partir da segunda metade do século XX, a Globalização, a mídia e o mercado de consumo deixaram em evidência que um novo tipo de contexto sócio-econômico estava vigente. A vida passou a viver sobre o absolutismo do capital e das engrenagens que o fazem mover. Inicialmente, devemos ter em mente a Segunda Guerra Mundial, que reorganizou as relações internacionais deslocando a supremacia econômica da Europa para os Estados Unidos, assim desacelerando o processo de descolonização e lançando as bases para o sistema econômico até hoje vigente.

Como consequência do absolutismo do mercado de consumo, temos a espetacularização da vida:

Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos -, o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade (DUBORD, 2002, p. 14)

Em termos culturais e psicológicos, devemos ter em mente as grandes transformações dos anos 60, que colocaram em xeque a maior parte dos paradigmas culturais e comportamentais que se impunham tradicionalmente à sociedade ocidental: movimento hippie, pílulas anticoncepcionais, movimentos estudantis. Muitos dos projetos ideológicos e culturais que foram esboçados durante a década de 50 se concretizaram efetivamente durante os anos 60. O uso das drogas, a perda da inocência, a revolução sexual. É bem sintomático que os Beatles tenham trocado, durante os anos 60, as melodias mais doces por músicas mais agressivas nessa época. As revoluções comportamentais vieram pela via do feminismo e pela defesa das “minorias”, como os homossexuais e os negros.

Devemos, no entanto, compreender essas modificações como uma espécie de preparação para os padrões econômico-sociais da nossa contemporaneidade. Aqui cabe entendermos os movimentos da civilização ocidental segundo um padrão não meramente histórico, mas também como sendo várias faces pertencendo à mesma moeda: essas modificações não alteraram a base última do sistema econômico, que se assenta, desde a segunda revolução industrial, na noção de acúmulo de capital. Assim sendo, temos vários

estágios dentro da sociedade capitalista, tornando, assim, a própria noção de passagem do tempo como pertencente à sociedade capitalista:

(...) o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova (...), mas é apenas o reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo. Não é de espantar, então, que vestígios de velhos avatares – tanto do modernismo como até do próprio realismo – continuem vivos, prontos para serem reembalados com os enfeites luxuosos de seu suposto sucessor. (DUBORD, 2002, p. 16)

E ainda:

O espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, estensa e intensivamente, sua ditadura. (DUBORD, 2002, p. 30)

O sentido que norteia a realidade acaba sendo o da aparência. Assim, o mercado de consumo, que é a lógica da sociedade, encontra-se disponível às pessoas de uma maneira sensível, e dessa forma podemos dizer que há uma integração entre o homem e o mundo na medida em que a realidade totalitária encontra-se ao alcance de sua mão e de sua possibilidade financeira. Essa lógica é inquestionável. Vive-se a ilusão de que é a única realidade possível. Os bens de consumo são, portanto, a materialização de uma quase abstração que é o mercado de consumo. Assim sendo, a ligação do homem com o mundo só pode ocorrer pelo consumo. Quem está fora dessa lógica, encontra-se fora do “sistema”, pois a noção de lucro já dominou todas as esferas da sociedade:

(...) na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo (...) (JAMESON, 2002, p. 14)

Em relação a Jameson, é de fundamental importância entendê-lo como um pensador neo-marxista inserido no contexto sócio-cultural norte-americano. Isso é importante por dois motivos: em primeiro lugar, a prática de um pensamento de orientação mais

esquerdista, por motivos históricos e culturais nos quais não pretendo entrar no mérito, é minimamente um pensamento de transgressão; em segundo lugar, ao esse tipo de pensamento chegar até nós, na periferia do capitalismo, uma série de pressupostos básicos ficam distantes no horizonte, como toda uma tradição de leitura acadêmica e um aparato crítico ao qual não temos devido acesso.

A primeira marca fundamental da contemporaneidade seria a perda da noção de historicidade, transformando tudo em um “eterno presente”, uma vez que paradigmas anacrônicos estariam cada vez mais longes. Nesse sentido nasce a utopia, vinda da noção de um passado que se perdeu para sempre e que está em vias de ser assimilado pela sociedade do capital. Além disso, o Modernismo ainda tinha uma nítida separação entre a “alta cultura” e a cultura popular. Importante é notar que a contemporaneidade, seguindo a tendência de que tudo o capital assimila, também se encarregou de incorporar o popular ao seu vasto repertório:

De fato, os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem ‘degradada’ do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader’s Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos *late shows* e dos filmes B holywoodianos, da assim chamada paraliteratura – com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia: todos esses materiais não mais apenas ‘citados’, como o poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância. (JAMESON, 2002, p. 28)

Portanto, se falamos hoje em dessacralização da obra de arte, isso não pode ser entendido sem levarmos em conta o argumento de Jameson, ou seja, a economia de mercado, em sua frenética busca pelo acúmulo de capital, encarregou-se de absorver também o que poderia ser uma antítese à alta cultura, não por acaso podendo também ser chamada de “indústria de massa”, ou seja, algo que envolve inúmeros processos de troca e que pode, portanto, prover massivos lucros.

Nessa linha de raciocínio, a inovação estética e o experimentalismo seriam pressupostos básicos para a arte pós-moderna, pois a necessidade de renovação é o que movimenta a estrutura econômica do capitalismo tardio:

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção de mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. (JAMESON, 2002, p. 30)

Dessa forma, é impossível pensar arte sem a noção de produtividade. Na Idade Média, por exemplo, a arte estava afinada com seu tempo na medida em que tinha um caráter praticamente decorativo e moralizador. Não havia a noção de autoria e muito menos a produtividade em massa. Hoje, com os meios de comunicação cada vez mais instantâneos, a arte está ao alcance de qualquer um: não é mais preciso ir a um museu para conhecer a obra de determinado pintor. Basta digitar o seu nome no Google que essa ferramenta se encarrega de reproduzir tecnicamente as obras de arte.

O que devemos ter em mente é que a noção de produtividade não combina com a de profundidade; para que esta haja, aquela tem que ser colocada em segundo plano, pois as inferências, interpretações demandam um tempo que não combinam com a lógica extremamente volátil da indústria de consumo. Logo, a arte contemporânea em grande medida perdeu o seu caráter reflexivo para ir de encontro à contemplação, devidamente esvaziada de sentido:

A primeira, e mais evidente, é o aparecimento de um novo tipo de achatamento ou de falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, o que é talvez a mais importante característica formal de todos os pós-modernismos (...) (JAMESON, 2002, p. 30)

Assim, o novo e o velho misturam-se em uma harmonia que só é possível hoje em dia, já que esses “vestígios” são, na verdade, pertencentes a uma mesma lógica. O que devemos entender é que no Modernismo ainda havia uma certa profundidade, era um momento em que a desarticulação de paradigmas estava sugerida, mas não consumada:

No modernismo (...) ainda subsistem algumas zonas residuais da “natureza”, ou do “ser”, do velho, do mais velho, do arcaico; a cultura ainda pode fazer alguma coisa com tal natureza e trabalhar para reformar esse “referente”. O pós-modernismo é o que se tem quando o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre. (JAMESON, 2002, p. 13)

Observemos aqui uma comparação entre duas obras de arte:

Obra 1:



(O par de sapatos, 1886)

Obra 2:



(parte da série *Diamond Dust Shoes*, anos 80)

A primeira é de Vicent Van Gogh, e conseguimos encontrar uma noção de profundidade na medida em que ela apresenta uma espécie de crítica social. É possível dizer que os sapatos pertencem a trabalhadores, denotando assim toda uma noção de crítica ao trabalho demasiado, conferindo à obra uma grande carga de significação.

Já a segunda é de Andy Warhol e podemos perceber que não há sentido algum que subjaz a forma artística. Podemos dizer que é uma simples representatividade praticamente carente de significação. E mais do que isso, a obra pode ser entendida como um espelho da própria indústria de consumo, corroborando o argumento de Guy Debord de que o mercado de consumo acaba pode ser a única possibilidade possível.

Sendo que a natureza se foi para sempre, fundamental é pensarmos sobre que forma isso interfere na noção de sujeito inserido dentro de uma lógica social e histórica. A problemática da inserção do indivíduo dentro da sociedade é extremamente relevante na medida em que é nela que se encontra o processo básico que faz funcionar a lógica do mundo capitalista contemporâneo: o mercado de consumo precisa não de indivíduos, mas sim de consumidores, ou seja, pessoas que tenham como único horizonte de expectativa a noção de consumo. A lógica nos diz que, se não se está consumindo, então não se faz parte de lógica nenhuma, o que faz com que o não pertencimento ganhe um vulto extremamente importante nesta etapa da história.

Uma das tarefas básicas hoje é discernir as formas de nossa inserção como indivíduos em um conjunto multidimensional de realidades percebidas como radicalmente descontínuas. (JAMESON, 2000, p. 6)

E se estamos tratando da problemática do indivíduo/individualidade do ponto de vista de sua instabilidade frente ao mundo, devemos entender que tal mudança, que a “ameaça à individualidade” não é simplesmente apocalíptica, mas também construtiva em termos artísticos, mesmo que seja criando miscelâneas que ganham vida a partir da quebra de unidade:

(...) O fim do ego burguês, ou da mônoda, sem dúvida traz consigo o fim das psicopatologias desse ego (...). Mas isso também implica o fim de muitas outras coisas – o fim, por exemplo, do estilo, no sentido do único e

do pessoal, o fim da pincelada individual distinta (como simbolizado pela primazia emergente da reprodução mecânica). No que diz respeito a expressão e sentimentos ou emoções, a liberação, na sociedade contemporânea, da antiga *anomie* do sujeito centrado pode também implicar não apenas a liberação da ansiedade, mas também a liberação de qualquer outro tipo de sentimento, uma vez que não há mais a presença de um *ego* para encarregar-se de sentir. (...) (JAMESON, 2000, p. 43)

O grande paradoxo disso tudo é que a perda não deixa de funcionar como criação de um estilo, e mesmo que não haja mais um estilo único, a própria pluralidade funciona como parâmetro de análise. O ponto de vista da perda da unidade não deixa de vir com uma carga de nostalgia que, em boa parte, explica-se pela sensação de não pertença que se vive:

(...) Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas pretensões e retenções em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos” e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmento, do aleatório. (pág. 52)

No entanto, a partir do momento em que a heterogeneidade é diagnosticada como formadora de um estilo dentro de uma unidade (uma obra literária, no caso) ela deixa de ser pedaços que constituem um mosaico para criar um mosaico que faz sentido por si só. A contemporaneidade nos traz muito forte a ideia de que não há parâmetro algum, mas por detrás dessa afirmação encontra-se um problema de lógica, pois, se não há mais paradigma, tudo é possível, incluindo a construção de um novo paradigma.

O que demonstramos acima é que a relação entre forma literária e contexto social sempre é possível. A inquietação que pode ser produzida, no entanto, é de pensarmos, nesse sentido, no autor como uma mera marionete social, destituindo-o, assim, de autonomia na medida em que ele jamais vai criar totalmente de forma autônomas, uma vez que sua escrita será produto social e assim se ligará à própria sociedade. Não vamos aqui entrar no mérito da diferença que há entre autores que fazem “alta” literatura e a literatura de best-seller, mas podemos, sim, encararmos escritores como Luiz Ruffato como mais “sensíveis” à realidade, uma vez que seu romance dá margem a serem feitos nexos entre a forma literária e a sociedade.

É possível aqui estabelecer o nexó entre o autor e a atividade lírica, uma vez que, se entendermos que o autor se manifesta por meio da subjetividade do narrador, há uma correspondência do “subjetivo” tanto na poesia lírica quanto no romance de Luiz Ruffato. Nesse sentido, a relação entre a lírica (pessoal) e a sociedade pode ser explicada nos mesmos termos:

Não apenas o indivíduo é socialmente mediado em si mesmo, não apenas seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo, também sociais, mas, inversamente, também a sociedade configura-se e vive apenas em virtude dos indivíduos, dos quais ela é a quintessência. (...) No poema lírico o sujeito nega, por identificação com a linguagem, tanto sua mera contradição monadológica em relação à sociedade, quanto seu mero funcionar no interior da sociedade socializada. (ADORNO, 2008, p. 75)

Assim sendo, a individualidade da obra literária consegue ser alçada a uma esfera coletiva e, mais do que isso, universal. A obra de arte, nesse sentido, jamais vai poder ser compreendida como uma mônoda incomunicável, pois haverá sempre de haver uma ligação do “interno” com o “externo”. O que palpabiliza essa relação, e assim explica o pequeno percurso histórico feito até aqui, é justamente a forma:

Pois o teor [Gehalt] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2008, p. 66)

Ou seja, a relação entre o individual e o universal é extremamente forte, e um sempre acaba indissociável do outro:

Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como,

inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [*allgemeine Verbindlichkeit*] vive da densidade de suas individualização. (ADORNO, 2008, p. 67)

O que torna essa relação sensível é justamente a configuração estética de uma obra, pois ela é a forma que a subjetividade encontra para transformar-se em objetividade e assim “vir ao mundo”. A linguagem, dessa forma, desempenha um papel fundamental, pois é por meio dela e de suas configurações (entendamos isso com sendo parâmetros de gênero e de sintaxe, por exemplo) que há a correspondência entre a realidade literária e a realidade social.

Se, em virtude de sua própria subjetividade, pode-se falar do teor lírico como sendo objetivo – caso contrário não seja possível explicar o simples fato que fundamental a possibilidade da lírica como gênero artístico: seu efeito sobre outros que não o poeta em monólogo consigo mesmo -, isso só ocorre se a obra de arte lírica, ao retrair-se e recolher-se em si mesma, em seu distanciamento da superfície social, for motivada socialmente, por sobre a cabeça do autor. O meio para isso, porém, é a linguagem. O paradoxo específico da configuração lírica, a subjetividade que se reverte em objetividade, está ligado a essa primazia da conformação linguística na lírica, da qual provém o primado da linguagem na criação literária em geral, até nas formas em prosa. Pois a própria linguagem é algo duplo. (ADORNO, 2008, p. 74)

No entanto, a linguagem, por si só, sempre vai ser na sua essência algo “estável”, uma configuração física. Há, nesse sentido, uma estabilidade imanente não em suas relações internas, mas sim no seu próprio uso. Nesse sentido, o sujeito lírico “soa” na linguagem, e não “é” a própria linguagem. O que muda, conforme a sociedade que está a sua volta, são os tipos de configurações que irão se estabelecer a partir da concretude da própria linguagem:

Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade. As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos

sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a um sintonia com a própria linguagem, segundo o caminho que ela mesma gostaria de seguir. (ADORNO, 2008, p. 74)

Nesse sentido, a sociedade contemporânea está representada por meio das estruturas textuais utilizadas em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Dessa forma, será necessário que se pense um pouco mais pormenorizadamente acerca da formação daquilo que podemos tentar entender como sendo a “sociedade brasileira contemporânea”.

Sendo assim, é possível estabelecer os nexos entre a forma literária do romance e parâmetros sociais da nossa contemporaneidade. Entendemos, para tanto, que um percurso histórico em direção a construir uma melhor imagem do que é contemporâneo é necessário, pois só assim conseguimos nos distanciar de uma forma segura daquilo que é do nosso dia a dia, com o objetivo de estabelecermos um objeto sólido de análise. Portanto, a relação entre forma literária e contexto social existe, o que ocorre com o romance de Luiz Ruffato e nossa contemporaneidade urbana. Porém, é necessário que haja uma descrição de alguns recursos textuais utilizados por Luiz Ruffato em seu romance.

3 ASPECTOS COMPOSICIONAIS DE *ELES ERAM MUITOS CAVALOS*

Alguns aspectos serão analisados dentro do romance de Luiz Ruffato: 1) Gêneros textuais; 2) Narrador; 3) Estrutura textual e pontuação. Percebemos que a escolha desses três itens recai justamente no que há de mais textual no livro, deixando para tanto de lado qualquer tipo de aspecto mais interpretativo, como poderia ser, por exemplo, um quarto eixo, o da classe social dos personagens, ou mesmo um quinto eixo, que tenderia a analisar os temas recorrentes dentro da obra. Dentro do que pretendemos explorar sem dúvida somente os aspectos mais “físicos”, por assim dizer, são os necessários, pois é por meio da própria estrutura social que procuramos estabelecer um laço dialético com a sociedade.

Antes, porém, de iniciarmos a análise de cada eixo, cabem algumas considerações iniciais sobre a obra:

- O livro foi publicado pela primeira vez em 2001, o que inevitavelmente o coloca como pertencente, pelo menos em termos cronológicos, à literatura brasileira contemporânea;
- A obra já passou desde então por várias reedições, o que atesta uma boa acolhida tanto de público quanto de crítica;
- O título “Eles eram muitos cavalos” é extraído da obra “Romanceiro da inconfidência”, de Cecília Meireles;
- O livro é composto, ao todo, por 68 “partes” (evitemos usar, por enquanto, a palavra “capítulo”), tendo ao todo, variando um pouco conforme a edição, um total de aproximadamente 150 páginas.

1) Gêneros Textuais

Ao longo de todo o livro o que há é um estilhamento de qualquer tipo de constância de gênero textual que vise a manter sólida uma coerência entre as diversas partes do texto. Na verdade, hipoteticamente é possível manter uma coerência narrativa mesmo que haja uma utilização de vários gêneros textuais, mas no caso de *Eles eram muitos cavalos* o efeito produzido é justamente o contrário: os mais diversos gêneros textuais são utilizados

justamente para ser levado ao máximo o efeito de fragmentação da narrativa. A primeira e a segunda partes, por exemplo, têm caráter puramente descritivo:

1. Cabeçalho

São Paulo, 9 de maio de 2000
Terça-feira.

2. O tempo

Hoje, na Capital, o céu estará variando de nublado e parcialmente nublado.
Temperatura – Mínima: 14°; Máxima: 23°.
Qualidade do ar oscilando de regular a boa.
O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.
A lua é crescente.

(RUFFATO, 2007, p. 11)

A sensação que é construída no leitor é justamente da verossimilhança, o que logo é destruída pela descontinuidade narrativa que se segue nos próximos capítulos. Aliás, já na parte 4, há um híbrido entre forma de poesia e de prosa:

O Neon vaga veloz por sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, buracos, saliências, costelas, seixos, negra nesga na noite negra, aprisionada, a música hipnótica, tum-tum tum-tum, rege o tronco que trança, tum-tum tum-tum, sensuais as mãos deslizam no couro do volante, tum-tum tum-tum, o corpo, o carro, avançam, abduzem as luzes que luzem à esquerda à direita, um anel comprado na Portobello Road, satélite no dedo médio direito, tum-tum tum-tum, o bólido zune na direção do Aeroporto de Cumbica, ao contrário cruzam faróis de ônibus que convergem de toda parte,

Mais neguim pra se foder

Um metro e setenta e dois centímetros está no certificado de alistamento militar calça e camisa Giorgio Armani, perfume Polo borrifado no pescoço, sapatos italianos, escanhado, cabelo à-máquina-dois, Rolex de outro sob o tapete,

Mais neguim pra se foder

Ela deve estar chegando, uma dessas estrelas que sobrevoam a estrada, a mulher, o patrão

Compromisso inadiável em Brasília expliquei pra

Sim, claro, ele o trata como

Filho o que gostaria de ter tido

(...)

(RUFFATO, 2007, p. 11-12)

Há momentos em que temos a presença da narrativa em versos, desta vez, portanto, fundindo os dois gêneros em um só:

(...)
 Quando ele fez quinze anos
 Colocamos duas minas peladas na cama dele
 Saímos todos para beber sopramos até a velinha tiramos o maior sarro
 E quanto meio alto ele voltou
 Sem acender a luz se enfiou debaixo do cobertor
 E se assustou com minas peladas porras escolhidas a dedo
 Por um profissional chegado nosso uma grana preta
 Para pagar tivemos que fazer até vaquinha
 Mas o crânio ficou puto mandou elas vestir a roupa e dar o fora
 Me chamou passou uma descompostura
 Eu estava meio chapado não conseguia parar de rir
 Ele foi ficando cada vez mais puto saiu pra viela
 E fosse outra pessoa eu tinha é fechado ele
 Porra a gente fez a coisa com o maior carinho
 Epara o maior mico as minas acharam estranho
 Mas o crânio tinha razão
 Ele falou quando quiser comer uma mulher não preciso de você
 (...)

(RUFFATO, 2007, p. 23)

A obra desde o seu início já impacta o leitor por meio de um descritivismo que logo em seguida será descontinuado por meio da utilização de uma narração absolutamente fragmentada. Esse recurso é extremamente interessante, pois já no começo da obra o leitor é colocado frente a frente com uma obra que, pelo menos no aspecto textual, já tende a deixá-lo desestabilizado justamente por essa descontinuidade de um mesmo parâmetro textual.

Se quisermos entender o romance de uma forma mais geral, isto é, se pusermos nele expectativas do senso-comum, sem dúvida buscaremos um parâmetro textual predominante, como se ainda conseguíssemos encontrar uma totalidade nesse aspecto. No entanto uma simples folhada no livro já nos faz chegar à conclusão de que não unidade alguma em termos de gêneros, como pode ser observado nos exemplos abaixo:

Vem os três, em fila, pela trilha esticada à margem da rodovia. A escuridão dissolve seus corpos, entrevistados na escassa luz dos faróis dos caminhões, dos ônibus e dos carros que advinha a madrugada. Caminham, o mato alto e seco roça as pernas de suas calças.

(RUFFATO, 2007, p. 14)

Após esse padrão textual bem clássico, três páginas a seguir:

cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado

a dor, as dores, as dádivas, a dor, as dores, as dores, edifícios, a chaminé, a fumaça, o cigarro, o fumo, a farinha, o feijão, o fogo, os fogos, o incêncio, as galinhas, as gentes, as traves do gol, os campos de futebol, jogadores, uniformes, cores quarando no varal, o chapéu, a bola, abelha, a bilha, os gartos, as galinhas, as janelas, os jipes, as jiboias, as janelas, as janelas, andarilhos, o medo, o mijo, os mortos, os montes, as montanhas, os mrotos, os montes, as montanhas os

E

o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuuuummmm)

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, anzon, terra seca, urubus, umbus, urubus, as vargens, o verde, o cinza, as cinzas e o cheiro de cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado

(RUFFATO, 2007, p. 17)

O mesmo processo de intercalação de narração com descrições subjaz a toda a obra. Portanto podemos chegar à conclusão de que a não predominância de um único gênero textual é uma das características chaves para que possamos compreender o livro de Luiz Ruffato.

2) Narrador

Já que temos o gênero descritivo e narrativo em constante oposição dentro da obra, somos levados inevitavelmente ao caminho de admitirmos que temos momentos com a presença de um narrador (na narração) e outro com a ausência de um narrador (na descrição). Não seria produdente entrarmos muito a fundo na questão, mas fato é que não podemos dizer que a descrição, como nos exemplos anteriores, tem uma completa ausência de narrador. Se entendermos narrador como a presença de uma voz que constrói elementos dentro de um texto, e levando em conta que a desconstrução nessa obra é mais importante do que um eixo narrativo, sem dúvida a descrição não só não se esvazia de “quem a faz” mas também ganha uma autonomia importante dentro da obra.

Já em relação ao gênero narrativo, temos a presença concomitante de narradores em primeira e terceira pessoa, como nos exemplos abaixo:

Idalina, como se necessário, calcou pé-ante-pé o quarto, embora indiferente fosse o silêncio, agora que nada mais sente a amiga, nada.

Entretando, assim entrou, no resguardo do respeito, evitando o esbarro nas coisas impregnadas do clarescuro – cinco horas lá fora, outra tarde empurrada esgoto abaixo, violetas agonizam em potes esturricados de margarina (...)

(RUFFATO, 2007, p. 73)

E em primeira pessoa:

Estou te falando, cara, vinte e cinco!, vinte e cinco só através da internet, nos chats e ICQ. E olha que eu não sacaneio não, vou logo avisando: sou baixinho, gordinho, mfope... mas muito viril! E sem Viagra! Faça tudo na cama... Bom, aí eu tasco poesia. Vinícius de Moraes é infalível. Mas se precisar, uso golpe baixo.

(...)

(RUFFATO, 2007, p. 114)

Há momentos ainda em que o próprio gênero utilizado torna ainda mais sensível a questão da presença ou ausência de um narrador, como no caso da parte 53, intitulada, propositalmente, “Tetrálogo”. Além de haver uma referência ao drama, o título também pode ser entendido como uma brincadeira por se tratar de um diálogo entre duas pessoas:

A – Boa noite.

M – Boa noite.

R – Boa noite.

N – Boa noite.

A – É... a... primeira vez?

R – É...

A – Bom, então... Hum... hum... Bom... Meu nome é Arnaldo, sou engenheiro, sócio de uma construtora... pequena... e... e essa é a Mônica... minha mulher...

R – Muito prazer.

N – Muito prazer.

M – Eu sou... pediatra... Médica pediatra...

R – Ah!, pediatra... Bom... Er... Pra gente... é meio... meio assim... constrangedor... E... bom... meu nome... Bom, meu nome é Rafael... economista... professor universitário... e esta... esta é minha mulher... Ela é designer...

(RUFFATO, 2007, p. 110)

Tendo o gênero como ponto de partida, cabem aqui as clássicas palavras de Adorno:

(...) O momento destacado será o da posição do narrador. Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração. O romance foi a forma literária específica da era burguesa.

(ADORNO, 2008, p. 55)

O que estrutura um romance tradicional é, por excelência o gênero narrativo. A descrição só deve aparecer no sentido de construir a plasticidade da cena narrada, com o intuito de dar “realismo” à matéria da narrativa. No entanto, o que há em Ruffato é justamente o contrário: não há a predominância total do gênero narrativo e, por consequência, a narração se fragmenta em várias possibilidades. Nesse sentido, podemos dizer que o subjetivismo do narrador (dos narradores, na verdade) ganha um relevo extremamente importante, corroborando com as palavras de Adorno:

(...) No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento [a construção de uma narrativa “realista”] tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrado, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade.

(ADORNO, 2008, p. 55)

Devemos entender esta subjetividade justamente como a incapacidade de narrar o mundo com a ilusão da construção de realidade dentro da obra literária. O que explicita essa incapacidade é justamente o narrador. Os motivos sociológicos para tanto bem como nexos de tais aspectos sociais com a realidade brasileira serão explorados posteriormente.

Diz-nos Adorno:

(...) O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugio da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também nos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa. (...)

(ADORNO, 2008, p. 62)

A linguagem, portanto, é fortemente afetada por essa incapacidade de narrar um mundo com a certeza de verossimilhança fotográfica. O que dá vulto a toda essa diferença é justamente o narrador, extremamente diverso, fragmentado e, portanto, sintomático dentro da obra.

3) Estrutura textual e pontuação

Em um nível ainda mais profundo, o que perspectiva a desintegração (ou a fragmentação) do narrador bem como a não predominância de um gênero textual acaba sendo a frase em seu aspecto sintático mais específico. A própria noção de sintaxe (relação entre termos dentro de uma oração ou relação entre orações) já prescinde uma estabilidade mais coesa. Portanto, mesmo que indiretamente, uma sintaxe “normal” não deixa de ser atrelada a certas regras que regem um modelo bem estruturado dentro da norma culta. Como sabemos, a norma culta é, acima de tudo, uma herança não natural, mas sim cultural e histórica. Ao utilizar uma sintaxe desmembrada, Ruffato não só desestrutura a “pintura” do que deveria ser o gênero narrativo bem estabelecido como também vai contra a concepção clássica de norma culta.

Não devemos, no entanto, entender os exemplos abaixo como sendo dotados de nexos para com o movimento Modernista do início do século XX. Essa relação é muito tentadora na medida em que a desconstrução de padrões consagrados era o grande mote textual da literatura modernista, seja pela ânsia pelo novo ou pelo embate em relação à arte burguesa do século XIX, baseada na estabilidade. O Modernismo, no entanto, acabou por ser engolido por si próprio, sendo que a desestruturação do texto servia, em muitos, mas não na maioria dos casos, mais como uma atitude de irreverência do que propriamente do que uma construção de verossimilhança de aspectos externos ao texto. É claro que não podemos entender tais manifestações como não dotadas de verossimilhança social, mas fato é que, tendo, por exemplo, o Modernismo Brasileiro como baliza, os grandes legados acabaram sendo mais temáticos e relativistas: a incorporação do cotidiano, a possibilidade da liberdade formal e reflexão estética na arte.

Sendo assim, devemos entender *Eles eram muitos cavalos* como uma obra que se opõe aos aspectos sintáticos tradicionais plenamente inserida na literatura e no contexto da sociedade brasileira contemporânea, e não presa a padrões modernistas do início do século – leitura demasiado tentadora, mas pouco produtora se quisermos nos ocupar com as

acerca do que está lendo e, em um último nível, e como consequência, na desintegração total do que se esperaria do gênero narrativo clássico.

Outro trecho que demonstra a ausência de pontuação e a fragmentação:

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

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

a adolescente rente ao corredor
madorna desordenados fascículos de cursinho pré-vestibular
derramam-se pelos braços vez em vez escorrega para os lados da velha
sobressaltada se desculpa
(ajeita-se ainda mais para o canto)

(RUFFATO, 2007, p. 43)

Há, no entanto, momentos de maior radicalização, em que não há simplesmente a supressão da norma tradicional, mas também a invenção de novos paradigmas textuais:

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

(RUFFATO, 2007, p. 82)

No entanto, no trecho acima ainda temos a presença de uma narratividade bem estabelecida, e o que há de “anormal” é o uso dos parênteses. O mesmo não acontecerá em outro trecho, em que Luiz Ruffato mescla uma pontuação singular com narração padrão e diálogos de gênero dramático:

(Sete e meia da noite e o sol ainda oprime os campos próximos a Milão que o trem rompe velozmente. Henrique e sua esposa dividem a cabina com um casal de velhinhos magros e sorridentes e um gordo e falante guarda-ferroviário de folga.

:E vocês? Estão vindo de onde?

:De Veneza.

:Veneza! Gostaram?

:Nossa! Muito!

:Vocês são... argentinos?

:Não! Brasileiros

(...)

E voltando-se para a velhinha, incentivou-a a dar sua opinião.

: É verdade.... Os lígures... os lígures são todos ladrões...

E o velhinho, que antes informara ter estado em Roma servindo durante a Segunda Guerra Mundial, assoprou, baixinho:

: Só tem um lugar na Itália pior que Gênova...

E olhando a paisagem que borrava a janela, disse:

: Nápoles.)

(RUFFATO, 2007, p. 80)

Em meio a toda essa fragmentação, interessante é notarmos que a figura do autor ganha vulto na medida em que o processo de composição, mesmo que indiretamente, aparece por meio de escolhas que foram feitas ao longo da composição do livro. É importante não confundi-lo com o narrador, pois este é já uma manifestação “pronta”. O processo de composição em que avulta a figura do autor faz parte de uma esfera mais paradigmática, que pode ser percebida ao longo do livro. Já que este é muito fragmentado, acaba por perder qualquer tipo de voz onisciente ou onipresente que em teria. Sobre isso, cabem as palavras, novamente, de Adorno:

(...) Só hoje a ironia enigmática de Thomas Mann, que não pode ser reduzida a um sarcasmo derivado do conteúdo, torna-se inteiramente compreensível, a partir de sua função como recurso de construção da forma: o autor, com o gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar. (...)

(RUFFATO, 2007, p. 60)

Não caberia aqui uma comparação estruturada entre o autor de “A montanha mágica” e o romance de Luiz Ruffato, mas o que fica é que essas várias variantes de gêneros textuais, narradores e a grande fragmentação textual (que, diga-se de passagem, estão presentes no texto juntamente com os seus opostos canônicos), faz com que consigamos vislumbrar uma atitude um tanto quanto irônica do autor (e, novamente, não narrador) do texto em relação à própria matéria escrita.

O romance de Luiz Ruffato tem como palavras-chave “heterogeneidade” e “fragmentação”. Como dito no capítulo anterior, isso não quer dizer que não haja qualquer tipo de constância, pois o simples fato de diagnosticarmos a heterogeneidade e a fragmentação como sendo características marcantes da obra já faz com que possamos dizer que elas caracterizam, sim, um estilo. Portanto, não há uma obra que por ser variada não constitui uma unidade, mas sim uma unidade que é constituída justamente pela variação. Podemos dizer que em *Eles eram muitos cavalos* a constituição dessa unidade baseada na fragmentação e na heterogeneidade nos leva a importantes caminhos no que se refere à relação dessa obra com a sociedade brasileira contemporânea.

4 LUIZ RUFFATO E REALIDADE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Em termos de localização geográfica, podemos dizer que o romance de Luiz Ruffato não é fragmentado. Muito pelo contrário, todos os fragmentos encontram-se como que propositadamente situados na cidade de São Paulo. Essa metrópole, uma das maiores cidades do mundo, não por acaso é palco de todo o livro. Ela representa a magnitude da urbanidade, reverberando assim noções extremamente representativas como o caos, a paranoia e a velocidade. Quando pensamos em uma cidade grande, sem dúvida essas palavras nos vêm à cabeça.

Devemos compreender que a noção de narrador fragmentado do romance vem oriunda da própria sociedade em que o livro está inserido, uma vez que o narrador não deixa de ser uma matéria social. A subjetividade de que nos fala Adorno não deve aqui ser utilizada no sentido proustiano da palavra, isto é, puramente interiorizada; ela deve ser vista como uma antítese completa ao que se esperaria de um romance realista que prezasse pelo verossímil. A fragmentação, dessa forma extremamente representativa da subjetividade do narrador, acaba por ser verossímil na medida em que o narrador é matéria social. O que temos que levar em conta é que a noção de verossimilhança que Adorno tinha não é mais a mesma que estamos aqui trabalhando. Ao falarmos da sociedade contemporânea, tão suscetível a relativismos, impossível seria dizermos que o mundo, por mais fragmentado que esteja, ainda possa ser representado de forma totalmente verossímil por meio de uma escrita padrão.

Observemos o trecho abaixo:

Não é dado a todo o mundo tomar um banho de multidão: gozar da presença das massas populares é uma arte. E somente ele pode fazer, às expensas do gênero humano, uma festa de vitalidade, a quem urna fada insuflou em seu berço o gosto da fantasia e da máscara, o ódio ao domicílio e a paixão por viagens.

Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis pelo poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão também não sabe estar só no meio de uma multidão ocupadíssima. (BAUDELAIRE, 2007, p. 44)

Comparando esse trecho ao livro de Ruffato, qual dos dois pode ser considerado mais verossímil do ponto de vista social? Neste ponto de análise, é muito

provável que o romance seja a resposta. E ela seria embasada no argumento da forma, pois nossas próprias experiências urbanas nos levam em direção ao romance como resposta. E isso só é possível graças ao narrador do livro, que explicita toda essa fragmentação. Não estamos querendo pôr em xeque o inquestionável gênio de Baudelaire, mas o que hoje faz com que Ruffato nos represente mais a realidade urbana do que o poeta francês é justamente a fragmentação, o que a torna extremamente verossímil. Mesmo que Baudelaire tenha dito, no prefácio de *Spleen de Paris*, que a vida moderna exige uma nova linguagem, “uma prosa poética, musical mas sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e suficientemente rude para adaptar-se aos impulsos líricos da alma, às modulações do sonho, aos saltos e sobressaltos da consciência”, essa fragmentação só vai aparecer textualmente durante o século XX.

O que o livro de Ruffato aborda é o contexto da sociedade brasileira contemporânea por um ponto de vista estritamente urbano. Dessa forma, podemos dizer que ele representa a urbanidade já consagrada, colocando a noção história de êxodo rural em um patamar já longínquo, em que a cidade grande exerce inquestionável construção de valores culturais e psicológicos. A oposição entre cidade e campo, levando em conta as grandes metrópoles brasileiras, acaba se esfumando, pois, por mais que o Brasil seja um país do “verde”, a supremacia econômica e a densidade populacional encontram-se nos grandes centros urbanos, conferindo a eles um grande protagonismo na cena nacional.

O que faz com que as noções de contemporaneidade de Fredric Jameson e Guy Debord sejam correspondentes à realidade nacional é o fato justamente de o Brasil estar aberto ao mercado internacional, demonstrando, assim, a postura neoliberal do país. Historicamente, a incorporação do capital internacional no Brasil foi sendo feita ao longo do século XX, como durante o período do presidente Juscelino Kubitschek e, um pouco depois, durante a ditadura militar de 1964 a 1985:

O período do “milagre” estendeu-se de 1969 a 1973, combinando o extraordinário crescimento econômico com taxas relativamente baixas de inflação. O PIB cresceu na média anual de 11,2% no período, tendo seu pico em 1973, com uma variação de 13%. A inflação média anual não passou de 18%.

O milagre tinha uma explicação terrena. Os técnicos que o planejaram, com Delfim à frente, beneficiaram-se, em primeiro lugar, de uma situação da economia mundial caracterizada pela ampla disponibilidade de recursos. Os países em desenvolvimento mais avançados aproveitaram as novas oportunidades para tomar empréstimos externos. O total da dívida externa desses países, não produtores de petróleo, aumentou de menos de 40 bilhões de dólares de 1967 para 97 bilhões em 1972 e 375 bilhões em 1980.

Ao lado dos empréstimos, cresceu no Brasil o investimento de capital estrangeiro. Em 1973, os ingressos de capital tinham alcançado o nível anual de de US\$ 4,3 bilhões, quase o dobro do nível de 1971 e mais três vezes o de 1970.

Um dos setores mais importantes do investimento estrangeiro foi o da indústria automobilística, que liderou o crescimento industrial com taxas anuais acima de 30%. A ampliação do crédito ao consumidor e a revisão das normas de produção, autorizando a fabricação de carros de tamanho médio, atraíram fortes investimentos da GM, da Ford e da Chrysler. (FAUSTO, 2008, p. 258)

Nas décadas subsequentes, o processo de globalização se afirmou com ainda mais força, principalmente a partir do governo Sarney e se consagrou com a era das grandes privatizações do governo que FHC, que colocou importantes setores da realidade brasileira nas mãos da iniciativa privada internacional.

Essa globalização, que consiste numa integração internacional entre processos econômicos, políticos e culturais também nos afeta drasticamente, e por consequência, no meio social. Podemos dizer que a globalização nasceu dentro do próprio capitalismo, para suprimir a necessidade de ampliar o seu mercado em escala mundial, e, como consequência, as fronteiras geográficas foram praticamente suprimidas, o mundo ficou “menor”, mais próximo, demonstrando assim o estreitamento que os laços de capital proporciona ao mundo. Essa integração só foi possível graças às melhorias tecnológicas nos meios de comunicação, pois isso propicia a difusão de informações e dados entre empresas e instituições financeiras.

O incremento no fluxo comercial mundial tem como principal fator a modernização dos transportes, especialmente o marítimo, pelo qual ocorre grande parte das transações comerciais (importação e exportação). O transporte marítimo possui uma elevada capacidade de carga, que permite também a mundialização das mercadorias, ou seja, um mesmo produto é encontrado em diferentes pontos do planeta.

Tentador seria, mais uma vez, procurarmos pela globalização nos temas do romance de Luiz Ruffato. Isso seria facilmente visualizado por meio de personagens, dos meios de transporte que aparecem, das referências às conversas virtuais como o comunicador instantâneo MSN e ao e-mail. No entanto, o romance explicita, por meio da sua forma, as tecnologias propiciadas pela globalização. O uso de fontes diferentes, de negrito, de itálico, do sublinhado, demonstra que o narrador tem acesso e domina esses meios de escrita, essas ferramentas típicas do dia a dia de quem está integrado à tecnologia da informática. Assim, a forma romance, por meio de seu caráter tipográfico, já demonstra a integração entre a

literatura e os meios de tecnologia, usando e abusando dos negritos, sublinhados, itálicos, dando a certeza da inserção da criação literária na lógica do mercado de consumo, dos bens não-duráveis.

Muito tentador também seria entendermos toda a heterogeneidade do romance *Eles eram muitos cavalos* como uma simples oposição àquilo que não é heterogêneo. Isso daria uma certa autonomia à fragmentação, mas por outro lado seria como deixar de lado qualquer tipo de tentativa de elaboração de um nexo entre essa fragmentação e aspectos externos ao texto. A fragmentação deve ser vista também como uma oposição a um texto dentro dos padrões “normais”, mas também precisa ser vislumbrada dentro de um contexto mais amplo. Em outras palavras, seria possível que houvesse um romance totalmente fragmentado, isto é, sem utilizar nenhum tipo de padrão “tradicional” (como não é o caso de *Eles eram muitos cavalos*) e ainda assim poderíamos tentar encontrar as “origens” de tal fragmentação. Há, portanto, a possibilidade do estabelecimento de um nexo.

A impossibilidade de que o gênero narrativo seja mantido em sua integridade reside no fato da noção de um eterno presente. Em outras palavras, o extremo dinamismo de nossa sociedade pautada no consumo produz uma espécie de incapacidade de se olhar e analisar fixamente o passado. Uma sociedade que é o consumo, uma realidade que tem como seu padrão quase que único o acúmulo e a rotatividade do capital vai demonstrar, nas vias textuais, uma incapacidade de lidar com a linearidade temporal.

Ora, é da natureza da narrativa a concatenação lógica de eventos que se situem em uma esfera temporal. Tomando algum grande romance do século XIX como paradigma, como *Ana Karenina*, de Tostói, por exemplo, podemos dizer que a obra como um todo só se completa após a construção de uma noção de uma série de fatos que ficam no passado. Após fecharmos um grande romance, é inegável a sensação de que “vencemos” a leitura, e por trás disso fica a noção não só das centenas de páginas “superadas”, mas também das inumeráveis situações de enredo temporal a que fomos expostos. Há, ao final de uma leitura como essa, toda uma temporalidade construída por meio do próprio gênero narrativo. Podemos dizer que somente a estabilidade de tal gênero consegue construir a noção de passado que se perspectiva por meio da leitura. Hoje, com a grande e curiosa exceção da literatura de puro entretenimento, a literatura brasileira, e também em um sentido mais geral, tem produzido poucos grandes romances no seu sentido de tamanho, e isso também é sintomático. O argumento que muitas vezes tenta justificar a não leitura de grandes narrativas é justamente o tempo que ela consome: um grande livro exige, acima de tudo, uma grande dose de dedicação por parte do leitor; ele precisa ter a “paciência” de se deixar levar por algo

que é construído aos poucos e que não se renova na velocidade da sociedade do consumo que o cerca. Nesse sentido, cada vez mais, hoje em dia, é raro encontrar, “difundidos” na sociedade, leitores de autores como o próprio Tolstói e muitos outros escritores do século XIX.

Eles eram muitos cavalos, em sua estrutura geral, é uma anti-narrativa por excelência: seus inúmeros fragmentos desconectados entre si dão ao leitor uma noção de pequenos “flashes” que produzem a sensação de um eterno presente que se renova por si só. A fragmentação do gênero narrativo como um todo é ponto-chave para se pensar a desintegração dos outros aspectos do livro: de alguma forma, esse gênero precisa ser desconstruído para além da não continuidade de um enredo. E é, como consequência disso, que os aspectos textuais de desconstrução sintática e pontuação irão aparecer: são eles que irão perspectivar, de uma vez por todas, a ausência de uma narratividade que perpassa toda a obra e que, em última medida, irão dar a ideia de um eterno presente, de uma obra que se renova o tempo todo, inclusive nos aspectos mais estritamente lingüísticos.

O que dá base para a desestruturação do gênero narrativo em *Eles eram muitos cavalos* é nova noção de organização espaço-temporal em voga na contemporaneidade. Com o domínio da produção de mercadorias por um ponto de vista estritamente quantitativo e não qualitativo, impossível seria que a percepção de espaço-tempo continuasse a mesma. Isso não quer dizer que hoje em dia, na experiência cotidiana, por exemplo, ainda não haja uma noção muito bem estruturada de tempo e de espaço; a própria lógica de um mundo que funciona em prol do mercado de consumo pede uma mínima organização cotidiana para que a lógica continue funcionando. Acordar, arrumar-se, ir ao emprego, cuidar da família, dormir para no outro dia acordar continuam sendo imperativos de nossa existência no século XXI. No entanto, em longo prazo, a experiência passa a ser outra:

Com efeito, a volatilidade torna extremamente difícil qualquer planejamento de longo prazo. Para falar a verdade, hoje é tão importante aprender a trabalhar com a volatilidade quanto acelerar o tempo de giro. Isso significa ou uma alta adaptação e capacidade de se movimentar com rapidez em resposta a mudanças de mercado, ou o planejamento da volatilidade (HARVEY, 2010, p. 259)

A experiência espaço-temporal pode ser representada de uma forma extremamente fragmentada sem que isso deixe de ser verossímil, pois a noção de espaço-tempo foi redimensionada segundo uma lógica de produção de mercadorias.

Com a redução das barreiras espaciais, aumenta muito mais a nossa sensibilidade ao que os espaços do mundo contêm. A acumulação flexível explora tipicamente uma ampla gama de circunstâncias geográficas aparentemente contingentes, reconstituindo-as como elementos internos estruturados de sua própria lógica abrangente. (HARVEY, 2010, p. 260)

Essa fragmentação também pode ser vista de um ponto de vista um tanto quanto “angustiado”, na medida em que

O bombardeio de estímulos, apenas no campo da mercadoria, gera problemas de sobrecarga sensorial que tornam a dissecção dos problemas da vida urbana modernista na virada do século (...) insignificante em termos comparativos. (HARVEY, 2010, p. 261)

Portanto, os vários espaços e vários tempos no romance de Luiz Ruffato dialogam diretamente com a condição contemporânea do tempo e do espaço. Reafirmando aqui um dos argumentos centrais de Fredric Jamenson, não há praticamente nada que não tenha sofrido, de uma forma ou outra, a intervenção do capital e de sua volatilidade. Aqui cabe pensarmos, ao longo de nosso trajeto, o quanto a sociedade do século XIX era “lenta” se comparada aos nossos padrões de hoje; a quantidade de informações vindas ao mesmo tempo das mais diversas partes do globo terrestre faz com que sejamos estimulados a uma nova organização mental, e há estudo que hoje em dia já apontam para a diferença de aprendizado que uma criança que nasceu já na era do Google apresenta em relação a uma época em que a tecnologia não era assim tão dominante. Acostumamo-nos com o excesso de coisas, e a melhor maneira de a arte representar isso é justamente o excesso.

Não deve haver o pessimismo de dizermos que hoje em dia não há mais o que narrar; o que há é justamente o seu contrário: há uma multipossibilidade de narrativas que vêm todas ao mesmo tempo, de espaços diferentes. Essa é a materialização máxima, em termos de literatura, de nossa experiência sensível do dia a dia frente a um estímulo tão grande de informações.

Nesse sentido, em termos de tempo, a obra de Ruffato apresenta vários presentes ao mesmo tempo: nenhum fragmento do livro se sobrepõe ao outro, e um exercício interessante de ser feito seria reler o romance de forma completamente alternada, sem obedecermos a uma ordem linear de leitura. Feito isso, a sensação seria a de que cada parte do livro funciona autônoma e, principalmente, concomitante em relação às outras partes.

Os vários gêneros e os vários narradores são uma consequência natural desses eternos presentes. Ao invés do silêncio, há a multiplicidade de possibilidade, e isso, por si só, é contemporâneo.

Quanto à estruturação do texto e à pontuação, podemos dizer que esse é o alicerce quase “físico”, por assim dizer, que dá estabilidade aos gêneros. A partir do momento em que eles entram em colapso (como é o caso de *Eles eram muitos cavalos*), podemos dizer que os gêneros também entram.

Essa fragmentação “física” do texto quebra, inclusive, com a noção de leitura que se tem. Os olhos não mais têm certeza se devem ler determinados fragmentos da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, e essas várias possibilidades dão heterogeneidade inclusive à leitura, que, de um ponto de vista canônico, é indiscutível dentro de um romance tradicional. As associações a serem feitas são inúmeras, e uma grande liberdade é colocada nas mãos do leitor que pode se sentir um tanto quanto perdido, à procura de um norte em meio a toda fragmentação.

Além disso, vale lembrar que os 70 fragmentos ainda podem ser entendidos como materialização da própria experiência urbana da cidade de São Paulo, uma vez que uma megalópole fisicamente não consegue manter nenhum tipo de unidade. Nesse sentido, a experiência urbana dos vários lugares, da desigualdade social perspectivada por meio das imagens urbanas fazem com que os fragmentos sejam, por si só, verossímeis quanto à estrutura da própria cidade.

Dessa forma, vemos que a contemporaneidade vai se transformando em linguagem a partir de vários estratos que formam uma unidade justamente a partir da heterogeneidade.

A ausência de pontuação pode ser entendida como algo mais “psicológico” dentro do romance de Luiz Ruffato, e faz com que, nesse sentido, ele converse diretamente com o fluxo de consciência já canonizado dentro da tradição literária ocidental. Vale lembrar que o próprio termo foi cunhado pela primeira vez em 1882 pelo filósofo e psicólogo William James. Os processos mentais afloram, mas no caso de Luiz Ruffato não há pura e simplesmente a introspecção, mas também a própria narrativa em terceira pessoa assume, em alguns momentos, tal fluxo. Nesse sentido, podemos dizer que há a experiência humana urbana materializada dentro do próprio texto de Luiz Ruffato. Na vivência urbana de inquestionável velocidade, ainda há lugar para tantas vírgulas, no que se refere a manter as coisas em sua devida ordem, uma ordenada atrás da outra? Não, e essa ausência de pontuação

aponta para o aspecto textual mais específico que virá a desconstruir por total a noção de estabilidade do livro.

Interessante também é notarmos que toda a heterogeneidade presente no romance pode nos levar a ideia de que ele se trata de uma espécie de “livro-teste”³. Mesmo que o autor o tenha escrito com a intenção de testar suas próprias possibilidades literárias, isso não compromete em nada o que até aqui foi dito, pois o texto é uma realidade em si. Além disso, a própria noção de pura experimentação estética aponta para a direção de que o romance não tem uma forma consolidada, pois, caso contrário, qualquer tipo de teste seria uma espécie de transgressão, o que não o é, em absoluto.

Vale lembrar aqui que o oposto da fragmentação existe no romance sem que isso gere nenhum tipo de embate dentro da obra. É possível, inclusive, dizermos que os opostos funcionam de uma forma muito interessante, pois eles acabam por se harmonizar e assim criar uma obra totalmente multifacetada.

Isso aponta para duas direções.

Em primeiro lugar, poderíamos supor que a utilização de uma forma padrão dentro do romance demonstra que ele não se desenraizou de todo da tradição. Se levássemos isso como um critério qualitativo, teríamos que supor que, para que uma obra hoje seja verossímil do ponto de vista social, ela teria de se desprender de qualquer tipo de tradição, o que vai em total contradição com o romance de Luiz Ruffato.

Em segundo lugar, pensando na direção correta, a própria presença da tradição implica não um erro de composição de um romance que queira ser entendido como contemporâneo, mas justamente um acerto: é incorreto, atualmente, pensarmos na superação de formas antigas. Por mais que tenhamos falado sobre o “eterno presente”, seria um erro supor que esse presente não agrega nada do passado; muito pelo contrário: o passado está ali o tempo todo, só que desta vez englobado pelo presente, também transformado, em vários momentos, em mercadoria “moderna”. Curioso é pensarmos como ultimamente algumas coisas “velhas” passaram a ser atuais, tal como a revalorização do vinil e do uso de algumas peças de roupas. Penso que isso não pode ser entendido somente como um sentimento de nostalgia, mas, acima de tudo, deve ser pensado como a incorporação do tempo pelo mercado de consumo. Portanto, o romance de Luiz Ruffato, ao agregar várias formas literárias também agrega valores e sensações presentes na nossa sociedade atual, pois suas múltiplas faces também apontam para a incorporação do passado.

³ O próprio Luiz Ruffato nos fala a respeito na entrevista em Apêndice da presente dissertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar das restrições culturais que distanciam a maior parte da população do hábito da leitura, isso não anula o material em si, ou seja, o romance continua a ter uma importância fundamental na possibilidade de se pensar a sociedade brasileira. O papel que, assim, é relegado ao escritor é de um protagonismo imenso dentro da cultura, uma vez que é a partir de suas produções que conseguimos enxergar com maior visibilidade a nossa própria sociedade.

Há poucos estudos que abordam a realidade nacional pelo ponto de vista da modernidade contemporânea. O padrão, quando se pensa em sociedade brasileira, é ainda estar preso a noções de miscigenação e formação social-histórica, correndo-se o risco de cairmos em um anacronismo que causa uma espécie de miopia em relação ao presente, havendo o risco de vê-lo com pouca clareza ou objetividade.

(...) Formado sob sua égide, o escritor brasileiro guardou sempre algo daquela vocação patriótico-sentimental, com que justificou a princípio a sua posição na sociedade do país autonomista, e logo depois independente; o público, do seu lado, sempre tendeu a exigí-la como critério de aceitação e reconhecimento do escritor. Ainda hoje, a *cor local*, a exibição afetiva, o pitoresco descritivo e a eloquência são requisitos mais ou menos prementes, mostrando que o homem de letras foi aceito como cidadão, disposto a *falar* aos grupos; e como amante da terra, pronto a celebrá-la com arroubo, para edificação de quantos, mesmo sem o ler, estavam dispostos a ouvi-lo. (CÂNDIDO, 2010, p. 91)

O processo miscigenatório pode ser considerado como completo dentro do Brasil, embora, é verdade, ainda não assimilado em sua totalidade no que se refere a suas implicações históricas e sociais. Isso, no entanto, não impede que possamos perceber uma lógica mais urbana da sociedade brasileira, extremamente presente para milhões de brasileiros, fazendo, assim, também parte da nossa cultura.

Como diz Antônio Cândido,

(...) a própria literatura hermética apresenta fenômenos que a tornam tão social, para o sociólogo, quanto a poesia política ou o romance de costumes, como é o caso do desenvolvimento de uma linguagem pouco acessível, com a conseqüente diferenciação de grupos iniciados, e efeitos positivos e negativos nas correntes de opinião. (CÂNDIDO, 2010, p. 31)

Em outros termos, embora boa parte da população brasileira não tenha letramento suficiente para ler e atribuir algum tipo de sentido em relação ao romance de Luiz Ruffato, o fenômeno por si só é social. O papel do escritor assume, assim, uma face que demonstra como toda a sua sensibilidade criadora é essencial para pensarmos a nossa sociedade: é por meio dele, por meio de suas escolhas estéticas (como demonstra esse trabalho) que conseguimos estabelecer laços e compreender melhor a sociedade em que vivemos.

E, embora o romance de Luiz Ruffato seja inegavelmente hermético, a inegável repercussão que ele teve – e ainda tem – entre a crítica e o público leitor põe a obra em um sistema literário que inegavelmente “funciona”. Ora, muito se tenta desqualificar a crítica literária, dizendo que ela é extremamente subjetiva e, muitas vezes, politizada. No entanto, devemos ter o bom-senso de nos darmos conta de que, se há muito comentário, é de se suspeitar que o romance tenha uma consistência que atraia os holofotes para aspectos minimamente relevantes. Em oposição, o simples fato de o romance ser tão distinto daquilo que pensaríamos como sendo um romance tradicional já o coloca, por oposição, em certa evidência. A evidência da obra perante o público e a crítica é, portanto, inegável:

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. (CÂNDIDO, 2010, p. 31)

Um contra-argumento interessante a toda relação entre forma literária e sociedade seria dizer que não estamos “deixando espaço” para a individualidade do escritor. Em outras palavras, o autor, como um indivíduo, tem a liberdade de escrever aquilo que quiser da forma como bem entender, e, ligar sua obra diretamente à matéria social poderia ser uma tentativa de anular a espécie de livre-arbítrio que a criação artística dispõe, relegando-a ao hall das ações socialmente explicáveis. Nesse ponto de vista, estaríamos cometendo, mesmo que indiretamente, um erro tanto quanto mais delicado: o indivíduo seria sempre subordinado à sociedade, e sua individualidade assim, de uma maneira geral, não existiria, pois sempre seria resultado ou relação com o que há de externo a ele. No entanto,

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há

necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. (CÂNDIDO, 2010, p. 35)

E ainda:

(...) Quando se diz que escrever é imprescindível ao verdadeiro escritor, quer isto dizer que ele é psiquicamente organizado de tal modo que a reação do outro, necessária para a autoconsciência, é por ele motivada através da criação. Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos. (CÂNDIDO, 2010, p. 86)

Aqui seria interessante pensarmos em como uma mesma tendência literária pode ser comum mesmo entre escritores que nunca se leram, entre públicos-leitores que não dialogam em nenhum tipo de contexto – e é dessa forma que é possível, sim, delimitarmos padrões constantes para a produção literária contemporânea em uma escala geográfica bem ampla.⁴

Um bom meio termo entre o individual e o coletivo é possível, e assim podemos concluir que o que faz esse meio-termo é justamente a forma estética, aquilo que materializa a relação da criação literária com o mundo, a relação do indivíduo e a sua sociedade, por meio, no caso do romance, da figura do narrador:

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar. (CÂNDIDO, 2010, p. 63)

Nesse sentido, podemos concluir que o romance de Luiz Ruffato é contemporâneo não por ter sido publicado à luz do século XXI, mas sim por representar aspectos que vão para muito além do puro texto e assim cumpre uma das funções fundamentais da literatura que é justamente ser “representativa”. Se ela pode ser entendida pela via do estranhamento, da palavra elevada à categoria artística, podemos aqui delimitá-la

⁴ A título de provocação, poderíamos pensar nos contos de Murilo Rubião: o autor desconhecia a obra de Kafka e fez literatura fantástica antes que isso virasse uma espécie de tendência nos escritores latino-americanos.

de uma forma ainda mais restrita: ela precisa representar algo, seja no âmbito da temática (e talvez isso explique o porquê da atualidade de escritores como Dostoiévski) ou da forma estética ou de ambos, como é o caso de *Eles eram muitos cavalos*.

Portanto, a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *práxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo. (CÂNDIDO, 2010, p. 65)

Interessante é pensarmos que o conhecimento da historiografia da literatura brasileira, como seria o caso dos romances de Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo, justifica-se não pela questão do conhecimento puro e simples; novamente por oposição, é necessário entendermos o que se fez no século XIX para termos a noção de que “algo” também é feito no século XX.

Ou seja, é inegável que *Eles eram muitos cavalos* nos comunica, e os porquês disso não estão somente no eixo temático, mas também no próprio eixo da estrutura textual, como foi demonstrado no trabalho acima.

Algo muito comum hoje, ao se pensar a contemporaneidade, é uma espécie de visão apocalíptica sobre tudo: nada mais há, tudo está perdido, não há mais padrão para nada. Esse apocalipse, que é antes uma resposta psicológica a um momento histórico de transição ou exacerbação, não pode ser entendido ao pé da letra. A contemporaneidade dá muita vazão a este tipo de pensamento. No entanto, ele esconde a armadilha de acharmos que estamos compreendendo a sociedade à nossa volta (algo demasiado tentador para qualquer pessoa que esteja imersa em alguma situação que não seja de alheamento social ou individual) sem precisarmos fazer muito esforço reflexivo; já que não há mais nenhum tipo de padrão para nada e já que tudo está imerso em um universo infinito de possibilidades em que todas elas estão corretas, por que haveria a necessidade de estudarmos a fundo? De uma forma ainda mais radical, abnegarmos à nossa própria necessidade de buscarmos conhecimento já seria uma atitude justificável pelos padrões atuais. Por mais tentador que isso seja, há a urgência de posicionamentos que sejam justamente o contrário da tendência atual de sociedade baseada no volúvel mercado de consumo e de ida em direção ao resgate de tendências históricas, pois não é a primeira vez que a sociedade (ocidental, pelo menos) passa

por algum momento de transição, e a sensação de alheamento, de falta de horizontes sempre foi comum nessas situações.

Fiquemos com a certeza de que *Eles eram muitos cavalos* expõe uma relação íntima entre o texto e a sociedade, demonstrando, assim, que texto e sociedade estão intimamente ligados, que um depende do outro. Viver é narrar, mesmo que a leitura não seja por meio de um livro, que ela ocorra por meio dos nossos olhos, no dia a dia de uma grande metrópole. E narrar, por mais que isso pareça ser o contrário, deve ser viver, pois a literatura deve estar a serviço da vida, deve representá-la. Caso contrário, vira coisa fechada em si mesma, vira um círculo vicioso que a ninguém representa. E a grande função da arte é justamente o contrário: ser representativa. Caso contrário, não é arte: é forma que distancia os produtores da arte da realidade vivida, o que infelizmente é extremamente comum. É possível, dessa forma, “sentirmos”, *Eles eram muitos cavalos* em cada esquina das nossas experiências urbanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2008.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos Poemas em Prosa**. São Paulo: Hedra, 2007.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BORDINI, Maria da Glória (org). **Lukács e a Literatura**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2003.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2008.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. São Paulo: Global, 2009.

GONZAGA, Sergius Antonio Marsiano. **Curso de Literatura Brasileira**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2005.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 2010.

HOBSBAWN, Eric. **A Era dos Extremos: o Breve Século XX (1914-1941)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ática, 2002.

_____, Fredric. **Marxismo e Forma: Teorias Dialéticas da Literatura no Século XX**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1985.

_____, Fredric. **Modernidade Singular: Ensaio sobre a Ontologia do Presente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____, Fredric. **Inconsciente Político: a Narrativa como Ato Socialmente Simbólico**. São Paulo: Ática, 1992.

LUKACS, George. **Teoria do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARX, Karl. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Escala, 2009.

MORETTI, Franco (org). **A Cultura do Romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a Formação e o Sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RUFATTO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Best Bolso, 2007.

_____. **Inferno Provisório – Volume I: Mamma, son tanto felice**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Inferno Provisório – Volume II: O Mundo Inimigo**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Inferno Provisório – Volume III: Vista Parcial da Noite**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **Inferno Provisório – Volume IV: Estive em Lisboa e lembrei de você.**
Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. **Inferno Provisório – Volume V: Domingo sem Deus.** Rio de Janeiro:
Record, 2011.

SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas.** São Paulo: Editora 34, 2009.

APÊNDICE 1 – ENTREVISTA COM LUIZ RUFFATO

As palavras de Luiz Ruffato, abaixo reproduzidas em sua integridade, foram obtidas por meio de um e-mail a ele enviado em de fevereiro de 2013. Vale ressaltar que, durante todo o transcurso da realização da presente dissertação, o autor foi informado sobre o andamento do trabalho não no sentido de ter informação direta sobre a teoria utilizada, mas sim tendo notícia de que os passos da dissertação sobre a sua obra literária estavam sendo realizados.. Desde o momento em que foi informado sobre a realização de uma atividade absolutamente acadêmica a partir da leitura de seu romance até o presente momento, Luiz Ruffato mostrou-se extremamente disponível e feliz com a realização do trabalho. Sua disponibilidade foi essencial para que o estímulo à escrita continuasse de forma muito viva.

Vale ressaltar que as palavras do escritor não devem ser norteadoras de eixos teóricos do presente trabalho. Achar incoerências das palavras do escritor para com a presente dissertação, ou vice-versa, seria embater dois materiais bem diferentes, pertencentes a contextos distintos. As palavras de Ruffato são, por mais que se tenha tentado evitá-lo ao elaborar as perguntas, de natureza pessoal ou, em outras palavras, não integradas, no momento em que as perguntas foram elaboradas e enviadas a ele, ao corpo do trabalho.

As palavras do escritor devem ser apreciadas no sentido reflexivo de seu próprio fazer literário, e possíveis dissonâncias entre as palavras de Luiz Ruffato e a presente dissertação devem servir no sentido reflexivo e não no de julgamento, pois se trata de pontos-de-vista vindo, como já foi dito, de contextos muito diferentes. Não cabe aqui, portanto, “julgar” suas respostas. Ao mesmo tempo, termos acesso à “voz” do autor serve não só como curiosidade, mas também como reflexão sobre o próprio fazer literário.

Eis as perguntas e suas respectivas respostas:

1) Há algo específico que serviu como "gatilho" para a escrita do romance ou sua motivação surgiu de forma assistemática?

Quando me pus a refletir sobre como tornar a cidade de São Paulo um espaço ficcional, como trazer para as páginas de um livro toda a sua complexidade, me lembrei de uma instalação de artes plásticas, exposta na Bienal Internacional de Artes de São Paulo de 1996 (“Ritos de Passagem”, de Roberto Evangelista): centenas de calçados usados,

masculinos e femininos, de adultos e de crianças, tênis e sapatos, chinelos-de-dedo e pantufas, botas e sandálias, sapatinhos de crochê e coturnos, caoticamente amontoados a um canto... Cada um deles trazia impressa a história dos pés que os usaram, impregnados pela sujidade dos caminhos percorridos. A partir desta iluminação, percebi que ao invés de tentar organizar o caos - que é o que mais ou menos o romance tradicional objetiva - tinha que simplesmente incorporá-lo ao procedimento ficcional: deixar meu corpo exposto aos cheiros, às vozes, às cores, aos gostos, aos esbarrões da megalópole, transformar as sensações coletivas em memória individual. Compreendi que o tempo em São Paulo não é paulatino e seqüencial, mas sucessivo e simultâneo. Então, assumi a fragmentação como técnica (as histórias compondo a História) e a precariedade como sintoma - a precária arquitetura do romance, a precária arquitetura do espaço urbano. A violência da invisibilidade, a violência do não-pertencimento, a violência de quem tem que construir uma subjetividade num mundo que nos quer homoganeamente anônimos. E a linguagem acompanha essa turbulência - não a composição, mas a decomposição.

2) Como você considera "Eles eram muitos cavalos" do ponto de vista do resto de sua obra?

Eles eram muitos cavalos é um exercício formal para a composição da pentalogia Inferno Provisório. Eu queria escrever sobre o universo proletário - raras vezes representado nas páginas da literatura brasileira - mas não sabia como fazer isso. Para mim, seria uma contradição usar a forma do romance burguês, que traz em si não só uma temática, mas uma visão de mundo, para falar da classe média baixa, do trabalhador urbano. Eu só consegui resolver esse impasse quando escrevi o Eles eram muitos cavalos. Neste romance, testei as várias linguagens possíveis para tratar dos mais diversos temas disponíveis.

3) Houve alguma surpresa do ponto de vista da receptividade do público ou da crítica?

Quando entreguei os originais do meu livro para a minha primeira editora, ela disse: ninguém vai entender esse livro, ele não vai vender, você está me devendo um romance de verdade. Fiquei frustrado, claro, mas compreendi e até concordei com ela. Para

nossa surpresa, naquele ano Eles eram muitos cavalos ganhou o Prêmio Machado de Assis de Narrativa da Biblioteca Nacional, o prêmio de romance da Associação Paulista de Críticos de Arte e foi finalista do Prêmio Jabuti. Além disso, no final do ano, 2001, o jornal O Globo me elegeu Personalidade do Ano no campo da literatura. Isso lançou luzes sobre o livro, ele vendeu bem (no final do ano seguinte já estava na terceira edição) e caiu nas graças da crítica. Hoje ele se encontra em 8ª. Edição, além de estar na 2ª. Edição de bolso... Está publicado na França, Itália, Portugal, Argentina, Colômbia, Alemanha e tem contratos para os Estados Unidos e Croácia (além de estar parcialmente publicado em polonês). E há dissertações e teses em várias universidades brasileiras e estrangeiras...

4) Mesmo levando em conta que a escrita é uma atividade irremediavelmente racional, é possível afirmar que a fragmentação sintática de alguns trechos de seu romance pode ser entendida como algo mais "instintivo", por assim dizer?

Meu trabalho é bastante racional – isso não significa que eu queira dominar todo o processo. O que tem de “instintivo” – e deve haver – é a minha submissão à linguagem poética, que se realiza num plano mais menos chão...

5) O seu romance, por inúmeros aspectos, é contemporâneo por excelência. Do seu ponto de vista, como essa contemporaneidade pode ser encontrada em seu próprio texto?

O conceito de contemporaneidade é sempre problemático. Por exemplo, me sinto mais contemporâneo do D. Quixote, de Cervantes; do Tristram Shandy, do Sterne; do Joyce; do Memórias póstumas de Brás Cubas, do Machado de Assis; de alguns autores do nouveau roman, do que de meus colegas escritores de hoje. Eu gosto da experimentar formas e linguagens – e hoje diz-se que o que caracteriza a nossa linguagem é a fragmentação... A fragmentação é apenas um elemento... Há fragmentação, mas não ousadia formal ou invenção na linguagem...

6) Na sua opinião, é possível dizer que hoje em dia a escrita da literatura esteja submetida a alguma espécie de padrão normativo, isto é, é possível afirmar que há a imposição de normas ditas como "corretas" à produção literária contemporânea?

Há uma clara renúncia à pesquisa formal. E há uma tentativa de construir uma literatura palatável, que agrade aos públicos brasileiro e estrangeiro. Nesse sentido, caminhamos para a supremacia da literatura de entretenimento...

APÊNDICE 2 – OBRAS DE LUIZ RUFFATO

Segue abaixo uma extensa lista que faz menção a toda sua obra, incluindo os contos, romances, ensaios, traduções, participação em antologias, entre outros.

Contos:

- Histórias de Remorsos e Rancores - São Paulo: Boitempo, 1998.
- (os sobreviventes) - São Paulo: Boitempo, 2000.

Romance:

- Eles eram muitos cavalos - São Paulo: Boitempo, 2001.
- Mamma, son tanto felice (Inferno Provisório: Volume I). Rio de Janeiro: Record, 2005.
- O mundo inimigo (Inferno Provisório: Volume II). Rio de Janeiro: Record, 2005.
- Vista parcial da noite (Inferno Provisório: Volume III). Rio de Janeiro: Record, 2006.
- De mim já nem se lembra. São Paulo: Moderna, 2007.
- O livro das impossibilidades (Inferno Provisório: Volume IV). Rio de Janeiro: Record, 2008.
- Estive em Lisboa e lembrei de você. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- Domingos sem Deus (Inferno Provisório: Volume V). Rio de Janeiro: Record, 2011.

Poesia:

- As máscaras singulares - São Paulo: Boitempo, 2002 (poemas)
- Paráguas verdes - São Paulo: Ateliê Acaia, 2011.

Ensaio:

- Os ases de Cataguases (uma história dos primórdios do Modernismo) - Cataguases: Fundação Francisca de Souza Peixoto, 2002.

Organização de Coletânea:

- Leituras de Escritor. Coleção Comboio de Corda - São Paulo: Edições SM, 2008.
- Sabe com quem está falando? contos sobre corrupção e poder - Rio de Janeiro: Língua Geral, 2012.
- Questão de Pele - Rio de Janeiro: Língua Geral (2009)
- RUFFATO, Luiz & RUFFATO, Simone (orgs). Fora da ordem e do progresso - São Paulo: Geração Editorial, 2004.
- Emediato, Luiz Fernando. Trevas no paraíso: histórias de amor e guerra nos anos de chumbo - São Paulo: Geração Editorial, 2004.
- 25 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira - Rio de Janeiro: Record, 2005.
- Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira - Rio de Janeiro: Record, 2005.

- Tarja preta - Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- Quando fui outro - Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- Francisco Inácio Peixoto em Prosa e Poesia - Cataguases, Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2008.
- Contos antológicos de Roniwalter Jatobá - São Paulo: Nova Alexandria, 2009.
- Mário de Andrade: seus contos preferidos - Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2011.
- A alegria é a prova dos nove - São Paulo: Globo, 2011.

Participações em Antologias:

- Olívia. In: Marginais do Pomba - Cataguases, Fundação Cultural Francisco Inácio Peixoto, 1985, p. 69-73.
- O profundo silêncio das manhãs de domingo. In: Novos contistas mineiros - Porto Alegre, Mercado Aberto, 1988, p. 83-85.
- Lembranças. In: 21 contos pelo telefone - São Paulo, DBA, 2001, p. 73-75.
- O ataque. In: OLIVEIRA, Nelson de (org.). Geração 90: manuscritos de computador - São Paulo: Boitempo Editorial, 2001, p. 223-238.
- Depoimento. In: MARGATO, Isabel e GOMES, Renato Cordeiro (org.). Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos. In: PENTEADO, Rodrigo (org.). Corrupção – 18 contos. Transparência Brasil/Ateliê, 2002, p. 71-73.
- André (a.C.). In: DENSER, Márcia (org.). Os apóstolos – doze revelações - São Paulo: Nova Alexandria, 2002, p. 24-35.
- Vertigem. In: GARCIA-ROZA, Livia (org.). Ficções fraternas - Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 71-87.
- Paisagem sem história. In: FREIRE, Marcelino; OLIVEIRA, Nelson de (orgs.). PS: SP - São Paulo, Ateliê, 2003, p. 58-63.
- Assim. In: FREIRE, Marcelino (org.). Os cem menores contos brasileiros do século - São Paulo, Ateliê, 2004, p. 52.
- Paisagem sem história. In: Geração Linguagem - São Paulo, Sesc-SP/Lazuli, 2004, p.67-74.
- Kate (Irinéia). Inspiração - São Paulo, F.S Editor, 2004, p. 111-113.
- O profundo silêncio das manhãs de domingo. In: RESENDE, Beatriz (org.). A literatura latino-americana do século XXI - Rio de Janeiro, Aeroplano, 2005, p. 56-66.
- Sem remédio. In: Tarja preta - Rio de Janeiro, Objetiva, 2005, p. 65-77.
- Cicatrizes (uma história de futebol). In: COELHO, Eduardo (org.). Donos da bola - Rio de Janeiro, Língua Geral, 2006, p. 86-96.
- Mirim. In: LAJOLO, Marisa (org.). Histórias de quadros e leitores - São Paulo, Moderna, 2006, p. 75-81.
- Trens. In: MORAES, Angélica (org.). O trem – crônicas e contos em torno da obra de Thomaz Ianelli - São Paulo, Metalivros, 2006, p. 57-63.
- O repositório. In: GONÇALVES, Magaly Trindade; AQUINO, Zélia Thomas; BELLODI, Zina C. (orgs.). Antologia comentada de literatura brasileira – poesia e prosa - Petrópolis, Vozes, 2007, p. 533-534.
- Ciranda. In: OLIVEIRA, Nelson de (org.). Cenas da favela – as melhores histórias da periferia brasileira - Rio de Janeiro, Geração Editorial, 2007, p. 118-130.
- Paisagem sem história. In: MOREIRA, Moacyr Godoy (org.). Contos de agora – audiobook - São Paulo: Livro Falante, 2007.

- COELHO, Eduardo e DEBELLIAN, Marcio (orgs.). *Liberdade até agora* - São Paulo: Móbile, 2011.

Traduções:

Alemão

- *Es waren viele Pferde* [Eles eram muitos cavalos]. Tradução Michael Kegler. Berlim: Assoziation A, 2012.

Espanhol

- *Ellos eran muchos caballos* [Eles eram muitos cavalos]. Tradução Mario Camara. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- *Estuve en Lisboa y me acordé de ti.* [Estive em Lisboa e lembrei de você]. Tradução Mario Camara. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- *Mamma, son tanto Felice.* Tradução Maria Cristina Hernández Escobar. Cidade do México: Elephas, 2011.
- *El mundo enemigo* [O mundo inimigo]. Tradução Maria Cristina Hernández Escobar. Cidade do México: Elephas, 2012.
- *Ellos eran muchos caballos* [Eles eram muitos cavalos]. Tradução Mario Camara. Bogotá: Rey + Naranjo, 2012.

Francês

- *Tant et tant de chevaux* [Eles eram muitos cavalos]. Tradução Jacques Thiériot. Paris: Éditions Métailié, 2005.
- *Des gens heureux* [Mamma, son tanto felice]. Tradução Jacques Thiériot. Paris: Éditions Métailié, 2007.
- *Le monde ennemi* [O mundo inimigo]. Tradução Jacques Thiériot. Paris: Éditions Métailié, 2010.

Italiano

- *Come tanti cavalli* [Eles eram muitos cavalos]. Tradução Patrizia di Malta. Milão: Bevivino Editore, 2003.
- *Sono stato a Lisbona e ho pensato a te* [Estive em Lisboa e lembrei de você]. Tradução Gian Luigi de Rosa. Roma: La Nuova Frontiera: 2011.

Português

- *Eles eram muitos cavalos.* Espinho: Quadrante Edições, 2006.
- *Estive em Lisboa e lembrei-me de ti* [Estive em Lisboa e lembrei de você]. Lisboa: Quetzal Edições, 2010.
- *De mim já nem se lembra.* Lisboa: Tinta da China, 2012.

Participações em Antologias no Exterior:

- A mancha. In: MÃE, Valter Hugo et alli (orgs.). Putas: novo conto português e brasileiro. Porto: Quasi, 2002, p. 149-161.
- L'ultima volta. In: Scrittori brasiliani. A cura di Giovanni Ricciardi. Trad. Jéssica Falconi. Napoli, Túlio Pironti, 2003, p. 611-612 (651-643).
- La demolición; la solución. In: NÁPOLI, Cristian de (org.). Terriblemente felices – nueva narrativa brasileña.. Buenos Aires, Emecê, 2007, p. 127-146.
- Il profondo silenzio della domenica mattina. In: Il Brasile per le strade. A cura di Silvia Marianecci. Roma, Azimut, 2009, p. 61-74.
- Estação das águas. In: OLIVEIRA, Celina de; MATEUS, Victor Oliveira (orgs.). Um rio de contos – antologia luso-brasileira. Dafundo, Tágide, 2009, p. 152-155.
- Taxi. In: Brazil – a traveler's literary companion. Edited by Alexis Levitin. *Translated by Alison Entrekin. Berkeley, Wheresabout, 2010, p. 87-94.
- MARIANECCI, Silvia (org.). Latino americana: II Brasile per Le Strade. Itália: Azimut, 2009.

Contos em Periódicos Estrangeiros:

- The mark (A mancha). Brasil/Brazil, n. 24, ano 13, 2000. Translated by Marguerite Harrison, p. 77-86.
- Gual!. Grumo, n. 3, jul. 2004. Buenos Aires/Rio de Janeiro, p. 100-101.
- La démolition (A demolição). MEET, n. 9, nov. 2005, Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint Nazaire (France). Traduite de portugais (Brésil): Sébastien Roy. p. 51-57.
- La solution (A solução). Riveneuve – Continents, n. 2, printemps 2005, Marseille (France). Traduit de portugais (Brésil) par Luciana Uchôa, p. 245-252.
- A demolição. Maldoror – revista de la ciudad de Montevideo, n. 24, mayo 2006, p. 156-159.
- Haveres. Correntes d'Escritas, n. 6, fev. 2007, Póvoa do Varzim (Portugal), p. 27-30.
- Sorte teve a Sandra. Egoísta, n. 33, dez. 2007, Estoril (Portugal), p. 53-55.
- Ecos. Egoísta, n. 34, mar. 2008, Estoril (Portugal), p. 50.
- A cidade dorme. Sítio, n. 4, abr. 2008, Torres Vedras (Portugal), p. 5.
- Ellos eran muchos caballos (fragmentos). Quimera, n. 312, nov. 2009, Barcelona (Espanha), p. 54-57.

Prêmios e reconhecimentos:

- 2001 - Prêmio APCA de Melhor Romance - "eles eram muitos cavalos"
- 2001 - Menção Especial no Prêmio Casa de las Américas
- 2001 - Prêmio Machado de Assis de Narrativa da Fundação Biblioteca Nacional
- 2005 - Selecionado para Bolsa Vitae
- 2005 - Prêmio APCA de Melhor Ficção - "Mamma, son tanto Felice" e "O mundo inimigo"
- 2006 - Finalista do Prêmio Portugal Telecom
- 2007 - Finalista Prêmio Zaffari Bourbon de Literatura
- 2007 - Finalista Prêmio Jabuti
- 2012 - Finalista Premio São Paulo de Literatura

2013 - Prêmio Casa de las Américas - "Domingos Sem Deus".