

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC - SP**

Luciana Greanin Rostello

**CORRESPONDÊNCIAS E CONEXÕES EM *ELES ERAM MUITOS CAVALOS*, DE
LUIZ RUFFATO: ROMANCE, POESIA E ARTE.**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**SÃO PAULO
2020**

Luciana Greanin Rostello

**CORRESPONDÊNCIAS E CONEXÕES EM *ELES ERAM MUITOS CAVALOS*,
DE LUIZ RUFFATO: ROMANCE, POESIA E ARTE.**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE no Programa *de* Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.a, Dra. Maria José Gordo Palo

São Paulo, 20 de janeiro de 2020

SÃO PAULO
2020

Luciana Greanin Rostello

**CORRESPONDÊNCIAS E CONEXÕES EM *ELES ERAM MUITOS CAVALOS*,
DE LUIZ RUFFATO: ROMANCE, POESIA E ARTE.**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária

Banca Examinadora

Dedicatória

Ao meu esposo, Fábio Pazzanese Neto, a quem admiro em sua essência, por seu amor, paciência, compreensão e dedicação, principalmente, nos momentos em que não pude estar próxima.

À minha querida mãe, Cacilda Alves Greanin Rostello, e ao meu amado pai, Carlos Eduardo Rostello, por ambos construírem, com bons valores, os alicerces que suportam a minha personalidade.

Às minhas irmãs, Lidi e Tami, esteios de amor e carinho, que, a cada dia, me incentivam no esforço de ser uma pessoa melhor.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001

Agradecimentos

À minha querida orientadora, Professora Doutora Maria José Gordo Palo, mulher incrível, admirável e forte, que não esmorece perante a vida, mulher essa sobre a qual digo, em tom de brincadeira, que almejo “ser igual, quando eu crescer”. A ela agradeço pela confiança depositada em mim na ocasião do oferecimento do tema da dissertação, pelos preciosos direcionamentos e por sua fibra, caráter e sensibilidade, o que nos incita à pesquisa e ao prazer na literatura.

À sensacional Ana Albertina, sempre ávida em ajudar, “puxar a orelha” e incentivar a mim e a todos do Programa.

Ao meu eterno Comandante, Cel. PM Ronaldo Miguel Vieira, que, apesar das urgências do serviço ordinário, sempre permitiu e estimulou, de maneira compreensiva e paciente, o meu progresso nos estudos.

À minha querida amiga e irmã dada por Deus, Maria Conceição Zeoti, que tem muito orgulho de minhas conquistas, e que, sempre solícita, como madrinha de casamento, separou um tempo para revisar o texto.

A todos aqueles que contribuíram para o conceber dessa dissertação e auxiliaram não só na minha pesquisa, mas no meu crescimento como ser humano: muito obrigada!

*Eles eram muitos cavalos.
E morreram por esses montes,
esses campos, esses abismos,
tendo servido a tantos homens.
Eles eram muitos cavalos, mas
ninguém mais sabe os seus nomes,
sua pelagem, sua origem...
E iam tão alto, e iam tão longe!
E por eles se suspirava, consultando o
imenso horizonte! Morreram seus flancos
robustos, que pareciam de ouro e bronze.
(MEIRELES, 1953, p. 235)*

ROSTELLO, Luciana Greanin. Correspondências e conexões em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato: romance, poesia e arte. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2020. pp. 90

RESUMO

Este estudo visa à leitura contemporânea do romance *Eles Eram Muitos Cavalos*, de Luiz Ruffato (2017), por meio do levantamento de elementos estruturais que o caracterizam como um romance de estranhamento estabelecendo correspondências e conexões com outros suportes como a poesia, a poética e a arte. Esta leitura se fundamenta no conceito de contemporaneidade, segundo Giorgio Agamben, e se apoia no levantamento das correspondências e conexões entre os seguintes conceitos: narrador e os procedimentos narrativos, segundo Todorov; a polifonia, à luz de Bakhtin; a relação tempo e espaço, segundo Walter Benjamin; elementos pós-modernos vinculados à poesia brasileira e à arte surrealista de Kazimir Severinovich Malévich. Privilegia-se uma leitura da forma do romance em conexão com o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles (1953), transcendendo a questão do texto como reflexo do momento histórico-social brasileiro. Entende-se que, ao fundamentar esta leitura polifônica sob a concepção do contemporâneo, essa perspectiva aplicada ao romance *Eles eram muitos cavalos* possibilita-nos um estudo mais amplo de sua composição literária, atualizado e mediado pelas correspondências e conexões entre o romance, a poesia e arte, enquanto revê alguns indicadores da historicidade do romance brasileiro contemporâneo.

Palavras-chaves: Luiz Ruffato; Eles eram muitos cavalos; Romanceiro da Inconfidência; Cecília Meireles; Literatura Contemporânea.

RÉSUMÉ

Cette étude vise la lecture contemporaine du romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2001), à travers l'étude des éléments structuraux qui le caractérisent comme un roman d'étrangeté établissant des correspondances et des liens avec d'autres supports tels que la poésie, la poétique et art. Cette lecture est basée sur le concept de contemporanéité, selon Giorgio Agamben, et est basée sur l'étude des correspondances et des connexions entre les concepts suivants: narrateur et procédures narratives, selon Todorov; polyphonie, à la lumière de Bakhtine; la relation entre le temps et l'espace, selon Walter Benjamin; éléments postmodernes liés à la poésie brésilienne et à l'art surréaliste de Kazimir Severinovich Malévich. Il privilégie une lecture de la forme du romance en lien avec le *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles (1953), transcendant la question du texte comme reflet du moment historique et social brésilien. Il est entendu que, en fondant cette lecture polyphonique sous la conception contemporaine, cette perspective applié sur la composition littéraire, donne a nous une lecture plus profonde de sa composition littéraire mise à jour et médiatisée par les correspondances et les connexions entre le roman, *Eles eram muitos cavalos*, la poésie et l'art, tout en passant en revue certains indicateurs de l'historicité du roman brésilien contemporain.

Mots-clés: Luiz Ruffato; *Eles eram muitos cavalos*; Cecília Meireles; *Romanceiro da Inconfidência*; Littérature Contemporains.

Lista de Figuras

Figura 1 - Episódio 2 de EEMC	20
Figura 2 - Capa atual de Eles eram muitos cavalos	21
Figura 3 - O Grito de Edvard Munch	22
Figura 4 - Anúncios Telefone Público/Anúncio Jornal	24
Figura 5 - Último verso - Romanceiro	25
Figura 6 - Primeiro texto EEMC	25
Figura 7- Cardápio antigo leiloado	27
Figura 8 - Colagens/lambe-lambe trago a pessoa	28
Figura 9 - O Cortejo (Leirner)	29
Figura 10 - Diagrama Eles eram muitos cavalos	30
Figura 11- Sequência o encontro	35
Figura 12 - "Santinho" Milheiro de Santo Expedito	42
Figura 13 - Romance XXII	53
Figura 14 - Episódio 6 e 7	54
Figura 15 - Episódio 37 Festa	54
Figura 16 - Romance XXIII	55
Figura 17 - Episódio 33	56
Figura 18 - Diagrama EEMC x Romanceiro	59
Figura 19 - Primeira capa EEMC	77
Figura 20 - O Quadrado Negro (K. Malevich)	79
Figura 21 - páginas 124/125 EEMC	81
Figura 22 - páginas 126/127 EEMC	81
Figura 23 - páginas 128/129 EEMC	82

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
Capítulo I – Um romance em limiares: <i>Eles eram muitos cavalos</i>	19
1.1 Correspondências presentes: romance, poesia e arte.....	19
1.2 Conexões contemporâneas: rupturas, dissociações e acronias	31
1.3 Indicadores da performance poética e romanesca	40
Capítulo II - Mosaico textual: <i>Eles eram muitos cavalos</i> e <i>Romanceiro da Inconfidência</i>	48
2.1 Correspondências romance e romanceiro.....	48
2.2 Limiares: semelhanças e diferenças metafóricas.....	58
2.3 Compatibilidades e incompatibilidades: poesia e narrativa	65
Capítulo III - Correlações conjunção e disjunção em <i>Eles eram muitos cavalos</i>	70
3.1 Espaço poético: células temporais.....	70
3.2 Distâncias entre o poético, o artístico e o literário	73
3.3 A ambivalência da imagem verbal e visual	76
Considerações finais	84
<i>Referências Bibliográficas</i>	87

INTRODUÇÃO

O romance contemporâneo tem conquistado um amplo espaço de leitura, o que o torna um objeto de estudo frequente em face dos admiráveis títulos que invadem as prateleiras de livrarias e bibliotecas, surpreendendo a crítica pela capacidade inventiva revelada por sua construção discursivo verbal.

No rol dos romances contemporâneos, o autor cujo romance é objeto desta dissertação é Luiz Ruffato, romancista mineiro de Cataguases (1961 - x), filho de analfabetos, pai pipoqueiro e mãe lavadeira de roupas, que trabalhou como auxiliar de pipoqueiro, caixeiro, balconista de armarinho, operário têxtil, gerente de lanchonete, professor e vendedor ambulante de livros.

Em 1977, formou-se em tornearia-mecânica no *Senai* de Cataguases e em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1981), fez carreira em São Paulo, a partir de 1990, como repórter de Economia, redator, subeditor e editor de Política, coordenador de Política e Economia e secretário de Redação, até que, em abril de 2003, deixou de exercer essas atividades para dedicar-se unicamente à literatura.

Como escritor lançou seu primeiro livro de contos em 1998, *Histórias de remorsos e rancores*, e, após dois anos, *os sobreviventes* (2000), que ganhou uma menção honrosa com o Prêmio *Casa de las Américas*, em Cuba. Os dois livros são coletâneas de contos, que, segundo o autor já ressoavam sua voz literária, porém, essas publicações ainda não o satisfaziam do ponto de vista formal, e embora tenham sido bem vendidos, o autor afirma que não serão mais reeditados.¹

Luiz Ruffato considera sua estreia literária efetiva o romance *Eles eram muitos cavalos* (2001), um exercício literário que o fez compreender sobre o "quê" e principalmente "como" escrever. O quarto e o quinto livro, lançados em 2002, foram *As máscaras singulares* (poesia) e *Os ases de Cataguases* (ensaio).

Em 2005, deu início ao projeto *Inferno Provisório*, composto por cinco volumes: *Mamma, son tanto felice* (2005), *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006), *O livro das impossibilidades* (2008), *Domingos sem Deus* (2011). Este último, segundo Ruffato,

¹ Disponível em: <http://desacontecimentos.com/tag/historias-de-remorsos-e-rancores/>, acesso em: 17 Dez, 2019

seria uma saga, que pretende dar forma à sua inquietação sobre a sociedade, discutindo a formação e evolução da sociedade brasileira, a partir da década de 1950, quando ocorre uma sensível mudança socioeconômica no país, saindo de um modelo agrário, conservador e semifeudal para uma urbanização, que entende como desenfreada, desarticuladora e pós-industrial, o que gera consequências na desagregação do indivíduo.

O autor ainda possui um livro de poemas, *O amor encontrado* (2013) e os romances *Flores Artificiais* (2014), *De mim já nem se lembra* (2007) e *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009). Luiz Ruffato possui também uma obra infantil, *A verdadeira história do sapo Luiz* (2014), e, por fim, os dois títulos mais recentes: *A cidade dorme* (2018) e *Verão tardio* (2019).

Dentre a produção literária do autor, selecionamos, como *corpus* de estudo, o romance *Eles eram muitos cavalos* (2017), em razão dos inúmeros recursos literários e estéticos utilizados pelo autor, já que o próprio Ruffato destaca a importância estética do mencionado romance: “tem que ter, para mim, um componente de prazer estético, tem que ser um desafio intelectual, se o que tento passar me comove esteticamente, talvez eu consiga comover o leitor” (2011). Aliado ao descrito, soma-se à visão crítica marcada por um viés sociológico no romance, que aborda os problemas do cotidiano e da realidade brasileira.

O escritor afirma que *EEMC* é o seu mais importante romance, que nasceu de uma necessidade de entender o que estava acontecendo à sua volta, e, para isso, ele escolhe a cidade de São Paulo como um microcosmo da sociedade brasileira para tecer a sua trama ficcional.

O título da obra, na sua primeira edição, era grafado na capa em letra minúscula e sua história é constituída por 70 episódios em narrativas curtas que relatam um dia vivido na capital paulista, especificamente, o dia 9 de maio de 2000, uma terça-feira. Durante esse período de 24 horas, Ruffato chama a atenção para os anônimos, vítimas da invisibilidade social, que, imersos em suas vivências cotidianas, conjugam esforços na construção da metrópole.

O romance se revela uma grande metáfora social, pela anonímia de suas personagens, pelo título e pela configuração, sendo habilidosamente construído pela combinação de diferentes formas textuais: cabeçalho, previsão do tempo, salmos, classificados de jornais, horóscopos, cartas, breves descrições, fluxos de consciência, diálogos, com emprego de palavras e construções frasais próprias da oralidade, às vezes pontuadas, às vezes não, e com a utilização de líricas passagens. As histórias diferem entre si, possuindo diferentes

protagonistas, no qual os elementos que alinhavam o romance são o tempo espaço da cidade de São Paulo e os eventos que se sucedem em um único dia.

A escolha do romance *Eles eram muitos cavalos*² para este estudo da leitura polifônica, nesta dissertação, justifica-se ao observar que o romance não se identifica com “a tradição naturalista de romances documentais e de testemunhos”, e, sim, com a ruptura da tradição. Composto não só de rupturas, mas também de correspondências, conexões, dissociações, acronias, o romance promove um múltiplo diálogo com a poesia e as artes plásticas.

Como exemplo, pode-se apontar a ausência de dois componentes essenciais na obra romanesca: o enredo e a unidade de dicção. O fato é que tais recursos não são novidades na literatura, contudo o romance chama a atenção sobre como esses elementos diferenciados da unidade interagem na composição do texto, e como as figuras anônimas são reunidas, reordenadas e alocadas na temporalidade da narrativa, trazendo à luz o seu caráteracrônico próprio ao contemporâneo.

De pronto, nota-se que a narrativa assemelha-se a uma espécie de colcha de retalhos, melhor dizendo, um mosaico feito de estilhaços ou fragmentos polifônicos, a saber: o romance em 1ª pessoa e em 3ª pessoa; o discurso direto, o discurso indireto, o discurso indireto livre, o discurso citado, etc. Verifica-se, portanto, o exercício da polifonia, segundo a teoria bakhtiniana, não somente entre um fragmento e outro, já que não há permanência das vozes invadindo o interior dos próprios trechos; entre eles ocorrem bruscas mudanças nas vozes intra-fragmentos e intertextuais ordenados pela temporalidade difusa do romance.

No desenvolvimento do estudo da obra, foi-nos possível constatar a existência de uma fortuna crítica de alguns trabalhos acadêmicos a respeito do romance. Tais estudos foram suportes críticos de grande contribuição para esta dissertação, uma crítica que conta com mais de 20 trabalhos, entre teses e dissertações, que transitam entre análises sociológicas, estéticas e até performáticas, além de ensaios e artigos diversos publicados sobre o romance.

Contudo, foram selecionados apenas os estudos que se relacionam diretamente com a temática desta leitura, dentre eles o artigo *Eles eram muitos cavalos, uma poética contemporânea de reinvenção da tradição literária*, de Carolina Barbosa Lima e Santos,

² Doravante, usaremos, no transcorrer desta dissertação, a sigla *EEMC* para designar o título da obra *Eles eram muitos cavalos*.

publicada na XV Abralic (2013). O artigo trata as afinidades estéticas da obra com as propostas da vanguarda futurista italiana, apresentando-a como uma literatura arquitetada sob uma poética fragmentada, imagística e multifacetada, com reflexões observadas no espaço urbano. Esse artigo nos mostra uma visão estética fundamentada pela literatura comparada, apontando alguns importantes indicadores estranhos ao gênero romance em vigência na literatura brasileira.

Acreditamos que a análise feita no artigo *Eles eram muitos cavalos: marcas da pós-modernidade na literatura contemporânea*, de Maurício Silva e Talita Libreon, publicado na Revista ContraPonto³, proporciona à leitura inúmeros deslocamentos estruturais em sua ficção, destacando aspectos formais do romance que apontam para a perspectiva estética de *EEMC*. O artigo expõe, em paralelo, valores histórico-sociais no transcorrer da narrativa ou uma ideia de uma sociedade em camadas, paradigmas de linguagem escrita e oral. Já o artigo de Ivete Walty, PUC-Minas (2007), *Anonimato e resistência em eles eram muitos cavalos*, apresenta o modo como o romance se mostra contemplado pelo conceito de contemporaneidade, mediante a temática do cotidiano.

O enfoque a ser aplicado à esta leitura, distintamente daqueles já explorados em *EEMC*, leva em si a pré-indicação do romance como um romance de ruptura, pois, ao se realizar um julgamento quanto à forma propriamente dita, constata-se que o texto causa instabilidade ao leitor, dada à sua composição inusitada, que rompe paradigmas de construção da narrativa, o que provoca um questionamento do conceito da forma do romance contemporâneo, sobretudo no que se refere à sua fragmentação ficcional e ao possível caráter formal estético.

Na verdade, é a observação que se relativiza no romance moderno contemporâneo, revelando-se ao leitor como um texto performático e sinestésico, repleto de referências externas a ele, que ressignificam continuamente sua natureza literária.

Com o objetivo de validar a percepção do novo como elemento presente no romance contemporâneo, esta dissertação pretende demonstrar o modo como se dá o processo de construção da forma do romance sob a ótica do diálogo que ele estabelece dentro e fora do texto, criando uma perspectiva feita de limiares entre correspondências e conexões, ótica

³ Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3260, acesso em: 09Jul19

inerente à estrutura da contemporaneidade. Busca-se, portanto, ilustrar como se edifica essa relação estrutural em *EEMC*, constituída pelo novo e pelo estranhamento, por meio da detecção dos distintos indicadores que estruturam esse romance.

A investigação das correspondências e conexões estéticas literária em *EEMC* tem a finalidade de corroborar a fortuna crítica do autor, para demonstrar que o romance não relata ou reproduz, ao representar movimentos sociais, geográficos e históricos, e, sim, o faz ao traduzir o modo como a contemporaneidade se manifesta na construção do literário por meio de recursos literários, poéticos e artísticos distintos. Dessa forma, a fruição do romance transcende marcações históricas, tendendo para uma experiência sensorial e estética inerente ao conceito de contemporâneo, vindo a gerar uma escritura frutiva de prazer e conhecimento.

Para alçar tal objetivo, será justaposto o romance/poesia *O Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles (1953), em diálogo com *Eles eram muitos cavalos*, que, a nosso ver, ultrapassa o mero nomear do romance ruffatiano, principalmente, o poema 84, o qual será trazido à baila para o exame de alguns paralelos, compatibilidades e incompatibilidades entre os recursos estéticos literários que promovem a criação de limiares entre o *Romanceiro e EEMC*, dando destaque às identificações que permitem evidenciar a presentidade de Cecília Meireles na estrutura do romance, assim como a sua atemporalidade sincrônica.

Bem além do literário, o romance será conjuntamente lido com a obra "O quadrado negro", do pintor russo Kazimir Severinovich Malevich (1915), para a discussão do imagético que permeia *EEMC*, sedimentando as constatações correspondentes quanto aos aspectos expressivos contemporâneos.

Com os objetivos específicos, busca-se demonstrar essas correspondências e conexões dos elementos estéticos que enfatizam a tônica da contemporaneidade de *EEMC*. Projetando a enunciação que se contrapõe como dominante ao enunciado pela *performance* da palavra literária, apresentam-se sintaxes combinatórias intensas, sensíveis e estranhas à nossa análise.

Para melhor entendimento do proposto, adotamos o conceito de contemporâneo de Giorgio Agamben (2009, p. 59): “de aquilo que está lotado na atualidade, ou pertence à mesma época”. Neste trabalho, agora a atenção é dirigida ao não-vivido (AGAMBEN, 2009, p. 70), e o contemporâneo é delineado por alguns princípios da Arte Contemporânea, que o entende como aquilo que possui uma singular relação com o próprio tempo e que, apesar de estar

inserto nele, toma seu distanciamento de forma anacrônica. A inter-relação, ora mencionada, dá-se por correspondências entre *EEMC*, o *Romanceiro* de Meireles e a arte de Malévich nos quais a intertextualidade os conduz à presença alógica do contemporâneo.

O ser contemporâneo que alude esta dissertação está exposto nas reflexões do filósofo Giorgio Agamben, quem entende, no olhar voltado para o passado e o futuro, a presença de uma fratura que direciona a capacidade de avaliar as trevas e a luz. Leiamos: “ [...] ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós”. (AGAMBEN, 2009, p. 65)

Para elucidar esses conceitos sobre a contemporaneidade, é de extrema importância a noção de estranhamento (Chklóvski, 1976), por meio da leitura do presente na experiência: “todos os tempos são para quem experimenta sua contemporaneidade” (AGAMBEN, 2009, p. 62).

Nesse modo de pensar, em *EEMC*, há um encontro entre o passado e o atual, num constante retorno para reencontrar as origens que se perderam no tempo. Há, no texto, uma metaleitura que projeta a poesia de Cecília Meireles no romance, a partir da própria epígrafe, enquanto faz uma conexão entre a poesia e a narrativa do passado e presente de Luiz Ruffato. Da mesma maneira acontece com "*O quadrado negro* (1915), obra que se apresenta à semelhança de um buraco negro, que absorve e concentra em si, potencialmente, todas as formas sensíveis possíveis.

Evidenciam-se, para nós, nessa trajetória, os seguintes aspectos: o narrador e os procedimentos narrativos, segundo Tzvetan Todorov; a polifonia, à luz de Mikhail Bakhtin; o tempo e espaço, segundo Walter Benjamin, além de alguns elementos artísticos referentes à arte surrealista do artista russo Kazimir Severinovich Malevich (1915).

Pretende-se realizar uma exposição qualitativa, exploratória e descritiva, para o que serão utilizados os métodos indutivo e hipotético-dedutivo. Constituem-se etapas da metodologia: 1) realizar a pesquisa bibliográfica no que se refere ao romance contemporâneo e à estética; 2) revisitar a fortuna crítica e as teorias que contextualizam *EEMC* na seara do romance contemporâneo; 3) trazer à discussão alguns conceitos referentes à estética contemporânea; 4) demonstrar a natureza estrutural do gênero romance em estudo, reforçando a percepção de que sua construção apreende o contemporâneo; 5) comprovar o romance de

ruptura sob a diversidade de *performances* manifestas no centro da estrutura atemporal da narrativa. Relendo Gilles Deleuze, justificamos: "Assim há sobre a linha reta um eterno retorno como o mais terrível labirinto de que falava Borges, muito diferente do retorno circular ou monocentrado de Cronos: eterno retorno que não é mais o dos indivíduos, das pessoas e dos mundos, mas o dos acontecimentos puros que o instante deslocado sobre a linha não cessa de dividir em já passado e ainda por vir." (DELEUZE, 1974, p. 182)

O primeiro capítulo discorre sobre os limiares entre o romance e a poesia, apresentando as correspondências e as conexões entre *Eles eram muitos cavalos* e o *Romanceiro da Inconfidência*, assim como os indicadores da performance poética e romanesca de *EEMC*. Conjuntamente, serão demonstrados os elementos que modelam a estrutura do discurso em laço com a História e suas características contemporâneas.

O segundo capítulo expõe o mosaico textual e a relação tempo e espaço, ilustrando as conexões contemporâneas presentificadas no romance, suas rupturas, dissociações, acronias e disjunções. O fracionamento do tempo em *EEMC*, elemento esse de grande importância para apreender as incompatibilidades e compatibilidades da perspectiva contemporânea, explica a percepção da forma livre revelada nas estruturas textuais, cujo discurso orienta a coesão do romance permeado pelas estruturas semânticas e rítmicas da poesia, assim como o arremedo das vozes narrativas, cuja oralidade compõe a escrita do romance.

O terceiro capítulo trata do diálogo artístico-poético-narrativo e seu entrelaçar de semelhanças e diferenças formais metafóricas, sua intertextualidade, e a descontinuidade que emerge da composição fragmentada. Findando com a discussão sob a ótica da tela de Malevich e sua concepção artística, destacamos a presença imagética, artística, verbal em *EEMC*, que se apresenta como um convite à conexão com os elementos visuais da obra em correspondência com a verbalidade narrativa do romance *EEMC*.

Capítulo I – Um romance em limiares: *Eles eram muitos cavalos*

1.1 Correspondências presentes: romance, poesia e arte

A complexidade estrutural do romance de Ruffato nos permite transitar por várias esferas, do romanesco à poesia e às artes visuais. Por isso, em muitos momentos, é possível experimentar uma leitura liminar e essa impressão vai e volta durante a leitura, vindo à superfície do texto e, depois, submergindo nas suas profundezas, à medida que vai se revelando no tempo-espaço ou na escrita.

Muito de sua escritura se mostra em representações alegóricas repletas de metáforas do cotidiano contemporâneo, o romance em cenas vividas do dia a dia, que passariam desapercibidas, mas que, uma vez dada a sua reprodução, ganham originalidade, renovam-se e tornam-se visíveis à fruição frente ao elemento novo no limiar da arte e poesia.

Para uma melhor compreensão é importante o entendimento de limiar, a ser aplicado segundo a definição do professor Manuel Antônio de Castro (Prof. Titular de Poética, UFRJ):

Limiar é onde se integram como sentido o limite e o não-limite ou ilimitado. Todo ser humano está, desde que nasce, jogado no limiar. Este, como a abertura constituída para o agir ético, faz dele um ser da liminaridade, a possibilidade de ser o que é o que ainda não é. Toda possibilidade do limiar é apelo do Ser, de onde lhe advém o sentido ético-poético. Ao limiar estão correlacionadas e integradas as questões: horizonte, pergunta, clareira. (CASTRO)

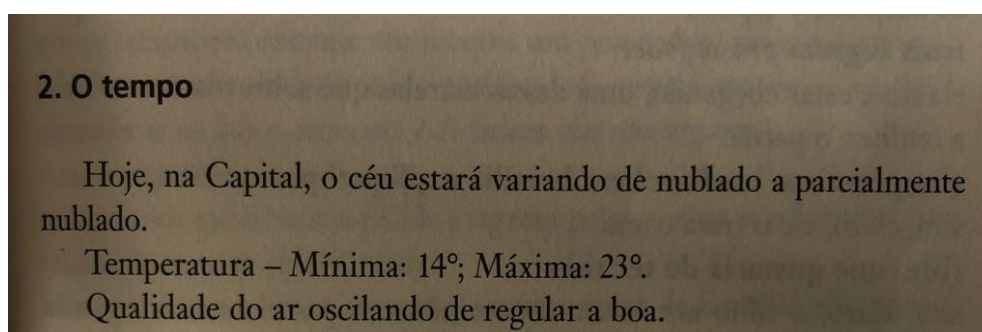
Frente a esse conceito, o limiar não é limite, mas é uma zona de transição, o não-limite, em que o indivíduo vive na liminaridade, assim como a arte, como um ser que ainda não é, mais uma zona fronteira, cuja passagem pode lhe ser franqueada. Esse é um dos motivos, dentre muitos, que promove essa constante ideia de limiar no texto ruffatiano, pois advém das correspondências do romance à poesia e à arte; portanto, sua leitura conduz a uma composição de espécie estética, que move sensações, corpo e voz, já que a linguagem da poesia e da arte são as principais formas de manifestações performáticas, as quais geram expressões, ritmos e capacidade de fazer referências, ações potenciais e inerentes à linguagem do ser humano, que o influenciam na maneira como vê, se insere e se relaciona com os acontecimentos do mundo.

Durante toda a composição narrativa disjuntiva, *EEMC* transita, ultrapassa e permanece nesse limiar, e sua construção poética, ora remete a poesia, ora a construção imagética, todavia, não sendo constante, mas um limiar fluido e etéreo, jogando a todo tempo com as múltiplas disjunções do texto contemporâneo.

Apoiado na compreensão sobre o entendimento de limiar, o romance se justifica de modo particular pelos conceitos de Walter Benjamin, que reflete as singularidades que abarcam a modernidade e, por conseguinte, seus efeitos na sociedade e no indivíduo. A modernidade pelo olhar de Benjamin mostra-se, desde o princípio em um limiar oponente às individualidades, sob a mediação da figura do *flâneur* – que vaga nas ruas, revirando os restos da cidade, é nesse lugar que: “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar.” (BENJAMIN, 1995, p. 77-78)

Esse revirar a cidade principia desde a capa do livro (2017) até o seu final, uma vez que a própria capa ilustra a clara alusão à cidade, palco da trama retratando o usual, o comum da megalópole apelidada de "selva de pedra", cujo maior destaque está na cor cinza de sua paisagem, do asfalto, da construção arquitetônica e da neblina da terra da garoa:

Figura 1 - Episódio 2 de *EEMC*



Fotografia produzida pela autora *EEMC* p. 13

Figura 2 - Capa atual de *Eles eram muitos cavalos*



Fotografia produzida pela autora da capa de *Eles eram muitos cavalos* (2017) 11ª edição

Assim é o romance *EEMC*, ao encontrar, no cotidiano, a construção do acontecimento em sua identidade, de onde retira os elementos expressivos para a construção poética, mesmo que sob a lógica da causalidade, ao recolher o trivial, o comum, os restos das misérias humanas para atribuir-lhes outro lugar no estado da arte, o não-lugar:

9. Ratos

“forças não tem mais (...) boca desbanguelada, os ossos estufados os olhos, a pele ruça, arquipélago de pequenas úlceras (...) e lêndeas explodem nos pixains encipoados das crianças e ratazanas procriam no estômago do barraco e percevejos e pulgas entrelaçam-se aos fiapos dos cobertores e baratas guerreiam nas gretas”. (RUFFATO, 2017, p. 22)

Obseva-se que a visão do cotidiano é reconstruída em um espaço poético que lhe dá outra significação, provocando reações, ações, inferências às experiências vividas ou projetadas, e permitindo realizar conexões com a arte. Como se a reação ao vivenciar a descrição acima possibilitasse estabelecer correlações ou a representação por meio de uma imagem, de um acontecimento ou de um sentir.

Um exemplo dessa relação escolhida de maneira aleatória dentre outras possíveis, a artística poderia ser correspondida à tela de Edvard Munch⁴, "*O Grito*", (1893), uma obra de arte expressionista que expõe e traduz o sentimento de angústia ou horror do ser humano, o

⁴ EDVARD Münch. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa333908/edvard-munch>, acesso em: 05Jan20. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

qual retrataria perfeitamente a sensação do "ainda não" ao se deparar com a imagem trabalhada em *EEMC*. As formas distorcidas pelo tempo e a expressão do personagem revelam a dor e as dificuldades que a existência pode nos oferecer, resultando em "*O Grito*", como uma forma de expressão tensa desse sentimento.

Figura 3 - *O Grito* de Edvard Munch



Da mesma maneira que a tela de Munch, a construção imagética do texto de Ruffato também é fluida, os elementos que constituem as cenas se mesclam, sem divisão entre as imagens, relendo a citação: “lêndeas explodem nos pixains encipoados das crianças e ratazanas procriam no estômago do barraco e percevejos e pulgas entrelaçam-se” (RUFFATO, 2017, p. 22) como se todas as coisas fossem, uma a continuação da outra, e a captura desse instante de horror desejasse celebrar a modernidade. Um momento infame que reforça o estranhamento, a disjunção e a crítica rearranjados em palavras e imagens em episódios da narrativa.

No meio dessa diversidade de linguagens encontrada e recolhida nas ruas, em que úlceras e piolhos fazem germinar a trama, tal como o colecionador trapeiro descrito por Benjamin, é admissível pensar as “tendências estéticas da arte moderna com a vida cotidiana” (BOCK, 2010, p. 78). Aludindo à dimensão política que se amalgama à estética, esse conhecimento artístico e a percepção transicional são construídos pela interrupção do tempo histórico ficcional e pela degradação da experiência coletiva na modernidade, com a perda das sensações e se relacionando, intimamente, com a experiência vivida.

Extrai-se da sensibilidade *sui generis* o limiar do autor, ao focar sua atenção naquilo que gera repulsa sobre o que os olhos do homem comum não são treinados para ver – o não-vivido, nas palavras de Agamben, ou o não-vivenciado. Ruffato captura o não visto do cotidiano e o coloca em suas linhas que buscam, sem certezas, a univocidade. Assim implode-se, com essa perspectiva espacial, a homogeneidade do presente não visto, quando, da escrita, saem as fagulhas saturadas de agoridade, não há mais a prisão do belo.

Na contemporaneidade, o comum não é passível de conjugar-se à poética. Todavia, a poética recorre ao comum para se construir, apropriando-se de um discurso aparentemente fragmentado, troncado, que reflete a fala e as imagens, conduzindo a escrita de modo singular à leitura. Os traços fundamentais desse mundo contemporâneo são exatamente a sua multiplicidade de contornos e as hipóteses necessárias para o inesgotável fluxo de imagens e conteúdos disponibilizados a um número cada vez maior de leitores, e que, de certa maneira, conformam a realidade, as relações sociais e as subjetividades individuais.

Diante dessa constante instabilidade e descontinuidade do fluxo narrativo, e conseqüente deslocamento do olhar, seu anacronismo e capacidade de se manter inatual, o real contemporâneo compreende muito mais do que podem ver aqueles que pertencem à sua época, revelando-se somente aos olhos do poeta, único ser capaz de enxergar essa fratura: “o poeta enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009, p. 61). Desta feita, entende-se que o poeta não é impedido de ver pelo ofuscar das luzes de sua época, como também é impelido a enxergar seus pontos na obscuridade.

Face ao descrito, perguntamos: existiria nos limiares um terreno tão fértil quanto a poesia e a arte para fazer brotar na eterna peleja entre luzes e trevas, uma compreensão ética e estética do presente? Aqui, romance, arte e poesia se espacializam como formas de expressão humana que exprimem emoções, história e cultura através de valores estéticos, indo além da superficialidade, buscando um não-lugar feito de realidade e do imaginário, como sugere o próprio nome do episódio 65. Na ponta do dedo. Vejamos:

Figura 4 - Anúncios Telefone Público/Anúncio Jornal



Disponível em: <http://ironiasincertas.blogspot.com/2015/09/anuncio-de-acompanhantes-nos.html>

65. Na ponta do dedo (3)

[...]

CÉSAR – Para mulheres e casais, venha realizar sua fantasia. Sigilo e discrição.

COROA BOAZUDA — Negra, bonita, atendo em minha residência.

COROA CASADA 38 ANOS — Loira, seios fartos, faço oral total e anal, brincadeiras com acessórios.

COROA DISCRETA — Liberada, insaciável, realiza suas fantasias com acessórios, roupas, massagem erótica, lésbicas, homens, mulheres

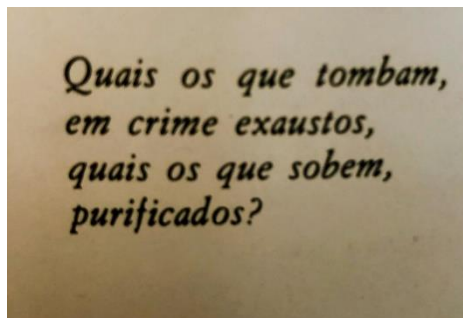
DANY — Ele? Ela? Venha experimentar os prazeres e mistérios do sexo total. Atende a domicílio. (RUFFATO, 2017, p. 117)

EEMC traduz, por meio da escrita, cenas capturadas no caminhar diário, as quais assim como na fotografia ou na leitura, ganham novos contornos e logicidades. Como no passar do dedo sobre um anúncio do jornal, sobre números e anúncios do orelhão, na citação acima, a configuração dos anúncios, a intencionalidade e a forma da escrita assemelham-se às poéticas artísticas. Num movimento de busca, um caminho tortuoso faz-se, mais do que em jogo, visto que na sua poesia, as palavras se põem em constante tensão, em cada episódio a possibilidade da individualidade do verso, da cisão e da coincidência, e a não coincidência sonora entre os vocábulos conduz à afirmação brilhante de Giorgio Agamben, em “O fim do poema”, no qual “o poema é um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações” (AGAMBEN, 2002, p. 143).

Todavia, a percepção de limites e terminações do organismo poema se mostra pungente ao justapor, por exemplo, o derradeiro verso de Cecília no *Romanceiro*, com o a primeira fala de *EEMC*, em que cada um se apresenta quase que complementar ao outro,

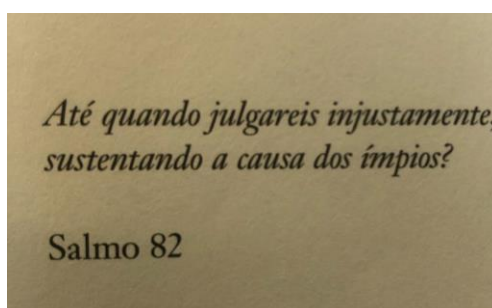
inclusive sob o mesmo modelo tipográfico, num fundir de poesia e construção verbal, em que se conectam e se complementam, mas permanecem numa zona de transição:

Figura 5 - Último verso - Romanceiro



Fotografia produzida pela autora

Figura 6 - Primeiro texto EEMC



Fotografia produzida pela autora

Oliveira, no seu artigo *Formas poéticas no limiar: ficção e crítica sob o signo da negatividade* (2012, p. 32/33; p. 59) representa bem esse entendimento quando fala sobre a poesia, possibilitando a reflexão no domínio da poesia ramificada em limiares na escrita de Ruffato:

As linhas-versos ao invés de avançarem, retornam e se superpõem, em camadas que retroagem sobre si, gerando imagens-ideias que desejam ser poema. Mas um poema “fraturado”, no limite da prosa ensaística, e aí, a versura irrompe outra vez, entre a linha e o círculo, [...] no seu movimento originário, nem poético, nem prosaico, mas por assim dizer, bustrofédico da poesia, o essencial hibridismo de todo o discurso humano. [...] é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa). Esta suspensão, esta sublime hesitação entre o sentido e o som, é a herança poética que o pensamento deve levar até o fim. (AGAMBEN, 1999, p. 32-33).

E eis-nos, outra vez, envolvidos **pela reflexão que investe contra si mesma, e que está no coração do ser poético e de toda atividade crítica, conforme nos diz Agamben, ao deixar brotar a sua alteridade, o seu lado escuro e inapreensível. É justamente esse limiar de hesitação que proporciona a visão da realidade a partir da sua porção de irrealidade**, num movimento investigativo sobre os limites do cognoscível, retomando, assim, o sentido originário de crítica para a filosofia ocidental. (OLIVEIRA, p. 59) (grifos nossos)

Já na face da arte em *EEMC*, a contemporaneidade trabalha numa sociedade repleta de cores, formas e contornos, que atraem o olhar e permitem ao leitor penetrar e interagir com as formas, possibilitando a sua captação sensível e, portanto, estimulando o entendimento, o pensar e repensar, para uma leitura crítica do romance que referencia a cidade de São Paulo.

A presença de procedimentos artísticos em *EEMC* provoca uma ressonância com a cultura popular, representando o que se passa na sociedade, as discussões de uma época e o *modus vivendi* das pessoas. Promovendo paradoxos, já que os dispositivos passam a ser ressignificados, do mesmo modo, os valores sociais e financeiros podem ser agregados aos elementos simples, como um cardápio, por exemplo:

68. Cardápio

Coquetel

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

Entrada

Salada de aspargo fresca com medalhão de lagosta e endívia [...] (RUFFATO, p. 124)

Figura 7- Cardápio antigo leiloado



Disponível em: <http://www.leilaodeartebrasileira.com.br/peca.asp?ID=4723821>

Do mesmo modo, como um cardápio antigo adquire valor histórico, cultural, poético e artístico, a ponto de ser leiloado como arte, na sociedade contemporânea, a descrição de um cardápio no episódio 68 sob a representação lança luz à uma nova caracterização, quando se constata questões de miscigenação e diversidade cultural nele registradas, por meio de sua diversidade culinária, em que descreve as acronias do dia a dia do paulistano. Ingredientes de todos os continentes, nele, compõem essa sociedade cosmopolita.

Esses indicadores artísticos se fazem representados de muitas formas e maneiras por meio da identidade dos contrários, lembrando que multiplicidade não significa qualquer coisa, assim como a univocidade do ser pode se confundir com o uso positivo da síntese disjuntiva. Tudo se faz pela unicidade, porém, em rupturas, dissonâncias e desconexões, senão por correspondências disjuntivas: "A univocidade significa que é a mesma coisa que ocorre e que se diz: o atribuível de todos os corpos ou estados de coisas é o exprimível de todas as proposições" (DELEUZE, 1976, p. 186)

Behrens (2010) faz uma descrição desse limiar que caracteriza o contido em *EEMC*: "O limiar é uma passagem e ao mesmo tempo a barreira dessa passagem, uma passagem pela qual não se pode passar sem mais nem menos – apesar de o limiar não ser um muro, nem uma grade fechada, nem uma grade intransponível" (BEHRENS, 2010, p. 102). A natureza fluida do limiar também provoca, para muitos, sua invisibilidade; ao passo que há portas sólidas,

nada metafóricas, há soleiras mais sutis, muitas vezes relegadas ao segundo plano pela própria narrativa e pelo narrador.

Assim sendo, para conseguir alcançar o não-lugar desse limiar no romance, evidentemente, a enunciação recorre a inúmeras formas híbridas para compor essa constante tensão entre os limiares, o romanesco, o poético e o artístico na composição, com recursos linguísticos, imagéticos e estéticos, e bem projetar esses efeitos que transbordam de toda conjunção, toda conexão, toda correspondência.

No transcorrer da escritura, novos sentidos são dados às formas comuns, imagens, informações, propagandas transformados e transsubstanciados pelo artístico, que, da mesma maneira, ocorrem nos cartazes místicos, de amarração, simpatias e santos da crença popular, a ganharem a dimensão de arte urbana e do *kitsch*, como os exemplos apresentados pelos cartazes abaixo, e a instalação *O Cortejo* (2009), do artista plástico brasileiro Nelson Leirner:

Figura 8 - Colagens/lambe-lambe trago a pessoa



Disponível em: <https://www.tumblr.com/search/trago%20seu%20amor>

Figura 9 - O Cortejo (Leirner)



Disponível em: <http://reconstruindoexu.blogspot.com/2015/>, acesso em: 17Dez19

O mesmo processo acontece nas páginas de *EEMC* ao reproduzir os rituais de uma “simpatia” ou de um pedido religioso:

36. leia o Salmo 38

leia o salmo 38
durante três dias seguidos
três vezes ao dia
faça dois pedidos difíceis
e um impossível
anuncie no terceiro dia
observe o que acontecerá no quarto dia (RUFFATO, p. 65)

A cultura popular e sua religiosidade são plasmados em mais de um episódio, e o ritual reforçado na leitura do salmo, pelo espaçamento e alinhamento, chama a atenção para a ritualística de como deve ser feito, uma espécie de recomendação e ensinamento aguça a expectativa pelo resultado dessa “magia”, o mesmo se observa no trecho abaixo, denominado 60. Ciúme, retratando as mais diversas motivações que movem um grupo social, ou toda uma sociedade, eternizando as falas, costumes e medos, que com o passar do tempo se perdem, se esvaem ou ressignificam.

60. Ciúme

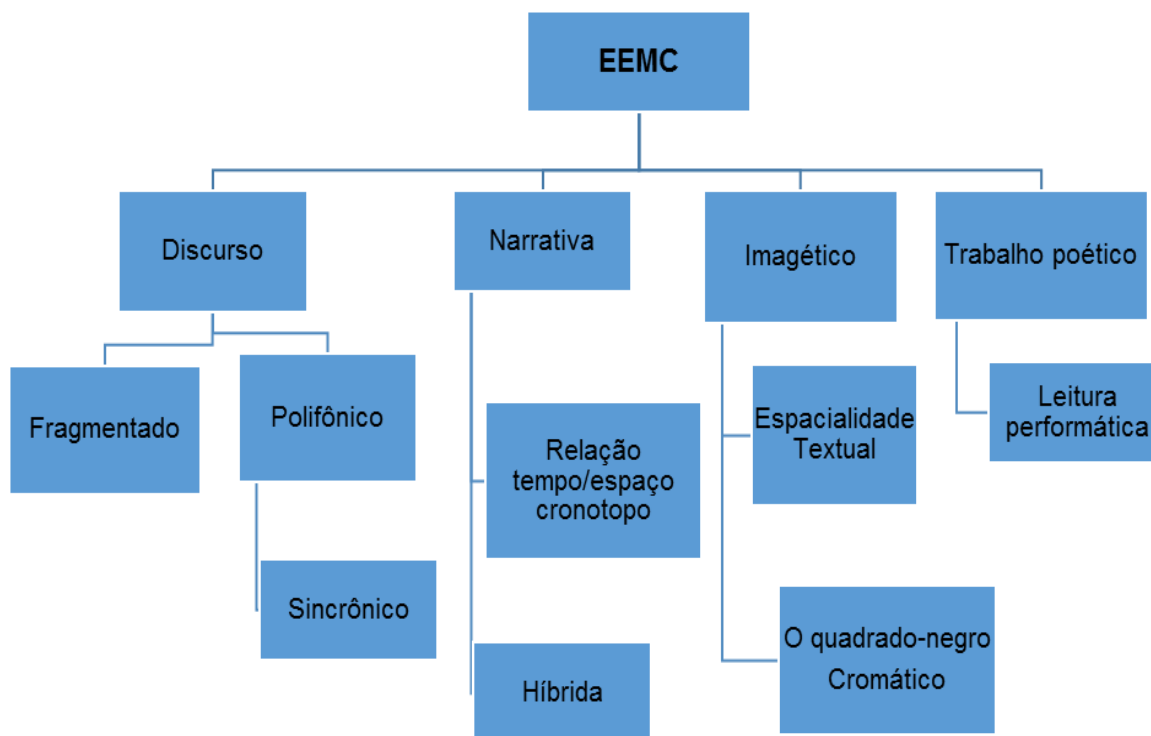
Um dos grandes problemas que afligem a vida do casal é o ciúme. Para eliminar totalmente esse mal, que provoca brigas inúteis comprometendo a união, deve-se

fazer o seguinte: numa quinta-feira, compre um vidro de perfume de sua preferência. Benza-o contra o ciúme, fazendo uma cruz por cima da tampa. Dê o frasco de presente para a pessoa ciumenta, dizendo que gosta do aroma e por isso quer que ela o use. À medida em que o líquido vai acabando, vai indo embora também o ciúme. (RUFFATO, 2017, p. 107)

Durante a travessia de leitura de *EEMC*, o narrador mutante traz à tona, por meio de metáforas do comum, o modo como a sociedade e os indivíduos interagem em um ambiente de relações impessoais, repleto de imagens, propagandas, meios de comunicação incitados ao consumo capitalista. O romance proporciona, principalmente, uma visão fotográfica de cada estamento da sociedade, à luz daquilo que, pela dialética contemporânea não se dá conta.

Para uma apreensão mais dinâmica, visível e global do objeto em exame, elaboramos um diagrama para ilustrar a síntese dos elementos que compõem a correspondência dentre os elementos, que afirmam a divergência do caminho ordinário na narrativa de *Eles eram muitos cavalos*. O que torna possível observar a natureza de sua linguagem discursiva em leitura, em que a expressão se funda no acontecimento intempestivo como uma entidade do expresso.

Figura 10 - Diagrama *Eles eram muitos cavalos*



O diagrama exposto servirá de guia para a orientação da apresentação, durante a dissertação, de alguns dos diversos elementos encontrados em *Eles eram muitos cavalos*, de maneira a se fazer bem compreender quais, como, onde e quando esses recursos aparecem, e, conseqüentemente, entender as possíveis conexões que o romance estabelece com outras obras da literatura, da poesia e da arte.

1.2 Conexões contemporâneas: rupturas, dissociações e acronias

Na leitura de *EEMC*, uma de suas muitas peculiaridades, que chama a nossa atenção, é a ausência de índices no romance ou a enumeração detalhada dos assuntos, nomes de pessoas, nomes geográficos, acontecimentos etc., como se espera em um livro guia descritivo de uma cidade, um roteiro urbano, o que indicaria a localização das partes e capítulos no texto, ou seja, não há uma ordenação indicativa desse romance. Acredita-se, então, que a sua seqüência dar-se-ia pela numeração de cada episódio, mas em verdade não é isso que acontece. Nem todos os episódios são numerados a estabelecer uma linha cronológica para a leitura. Vigem um todo movimentado por ação e reação linguística e imagética que representa o círculo da proposição em temporalidade a ela interna.

Não há, também, uma linha mestra que conduza impositivamente a leitura de *Eles eram muitos cavalos*, nem o tempo histórico para a seqüência dos eventos que se apresentam de forma fragmentada e acrônica e detêm uma relevância significativa perante o seu desenrolar.

Contudo, não é passível de discordância a afirmação de que a ciência reconhece, convenientemente, o tempo como momentos específicos que se dispõem de forma única em uma relação sequencial, cronologicamente, em que o tempo é tomado de empréstimo da representação do espaço tridimensional, redizendo Heidegger:

O espaço de tempo vulgarmente entendido no sentido de distância entre dois pontos do tempo é resultado do cálculo do tempo. É através dele que o tempo, representado como linha ou parâmetro-tempo que assim é unidimensional, é medido por números. O elemento dimensional do tempo, assim pensado como a sucessão de seqüência de agoras é tomado de empréstimo da representação do espaço tridimensional". (HEIDEGGER, 1979, p. 265)

Porém, quando se transborda a linearidade por meio da literatura, a ideia de tempo precede outras duas noções da leitura, uma no interior do tempo e outra interna ao romance, no qual o ato de ler seria um conjunto coordenado de tempo dado pelo narrador, isto porque a experiência da temporalidade, na tríade passado/presente/futuro, a identidade no tempo e a experiência sensorial do tempo são produzidos pela linguagem. O enunciado narrativo, uma vez inserido no tempo, passa a ser passado, presente e futuro, num único instante, em que o Verbo é a univocidade da linguagem, produzindo uma sensação de experiência de tempo vivido ou de tempo histórico presentificado apenas na agoridade, "Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar" (AGAMBEN, 2009, p. 65).

Benedito Nunes (2013, p.10), em sua obra sobre o tempo da narrativa, apresenta o conceito de tempo, discorrendo a respeito de suas diferentes percepções; primeiro traz à baila o tempo relativo "aparente e vulgar" e o tempo absoluto "verdadeiro ou matemático", para somente depois esclarecer o conceito de tempo psicológico ou vivido, que não coincide com as medidas temporais objetivas. A partir do tempo psicológico, é possível a compreensão não linear do tempo, que é constituído de momentos imprecisos que tendem a fundir ou a aproximar o passado do presente, tecendo-os através de lembranças e memórias.

As compreensões das diversas noções de tempo são fundamentais para adiante melhor apreender o conceito de tempo que interessa ao literário, ao poético e ao artístico no denominado tempo linguístico, que não se confunde com a ordem temporal da linguagem:

O que o tempo linguístico tem de singular é que está organicamente ligado ao exercício da palavra, definindo-se e ordenando-se como função do discurso. Esse tempo tem seu centro – um centro gerador e axial ao mesmo tempo – no presente instante da palavra. (BENEVISTE, apud NUNES, 2003 p. 22)

Nessa perspectiva, o enunciado é o "agora", o instante presente que emerge do tempo linguístico promovendo a fusão do passado e do futuro ao presente, diferentemente dos tempos anteriores, pois é por meio da linguagem produzida no enunciado, a partir de expressões adverbiais compartilhadas, que o texto narrativo ficcional, por intermédio de suas personagens, marca a relação espaço-tempo, permitindo a chamada pluralidade do tempo, enquanto abre a espacialidade poética observável entre sujeitos e predicados, em *EEMC*.

A partir dessa gênese dinâmica, inúmeras conexões são possíveis junto ao romance, cuja acepção singular e contemporânea do termo "conexão" está diretamente unida à sua identidade contemporânea, como um cabo de rede de computador que estabelece "conexões", ou seja, define um meio de troca com variadas mãos de direção, em que transitam múltiplos conteúdos, informações, imagens. Tudo se conectando uns aos outros, como num site de busca, de modo que o romance nos leva à leitura por inúmeros caminhos; como que de maneira instantânea, não há aqui temporalidade, mas superfícies articuladas construindo o tempo de novos acontecimentos, não implicando outras gêneses.

Um dos resultados dessas conexões é a acronia que se identifica dentro de *EEMC*, a qual se reporta à uma relativa ausência do fator tempo, no intra-texto existem alguns marcos temporais linguísticos (*shifters*) como: *é dia*, *à noite*, *do que é o hoje* e a referência a um amanhã. Entretanto, não há uma marcação de tempo histórico, do passar das horas, de um tempo cronológico que construa outra gênese para as ações. O romance se atualiza a todo o tempo, não há tempo passado ou futuro, mas apenas o presente, em que ocorre uma ruptura com a tradição romanesca que precede uma linearidade de um começo, meio e fim e coloca o arcaico como seu possível histórico.

Se não há um imperativo em delimitar o momento temporal dos acontecimentos ficcionais narrados em *EEMC*, não há, portanto, uma cronologia dos acontecimentos, isto posto não se pode asseverar que um episódio aconteceu antes ou depois de outro. O que se observa, dentro da construção interna de cada episódio, é uma reordenação que explicita duração e direção simultâneas por meios linguísticos. É esse tempo irreal da ficção, que permite a ocorrência desses efeitos de suspensão, ausência ou interrupção, os quais transitam entre o passado, presente e futuro no romance, o que é, claramente, explicado por Anatol Rosenfeld:

Há também, nesse tempo irreal, passado, presente e futuro, mas essas fases não dependem, como na realidade, do fato de se definirem em relação ao autêntico *actu in esse* do presente. Devido a isso, o presente não goza na ficção do caráter preferencial que lhe cabe na realidade. (ROSENFED, 1976, p. 37)

É importante lembrar que, quando se fala em literatura contemporânea, remetemos à peculiaridade de que essa é uma complexa rede diegética que elabora uma realidade própria

da narrativa, apartada da chamada “vida real”, cujo tempo ou espaço é aquele pertencente somente ao romance em sua oralidade ruidosa e explosiva desarticulada do sistema linguístico.

O limiar tempo-espaço do romance é construído e dado pelo narrador que conclama o leitor, na partilha da ambivalência de poder ser uma alteridade que participa da reinvenção constante do tempo ficcional. Por isso é possível falar em uma simultaneidade de acontecimentos que se fundem na proximidade com a origem, o tempo presente da narrativa. Dos acontecimentos, surge a nova linguagem, uma nova Voz.

35. Tudo se acaba

Luciano decúbito ventral sobre o colchão olhos cravados no teto de gesso rebaixado a televisão ligada desenho animado daqui a alguns anos o apartamento precisará de uma nova pintura as vigas terão de ser reforçadas a agua que se infiltra no teto do banheiro e que já provocou o rejunte

[...]

para que

se tudo acaba

tudo

tudo se perde num átimo

o sujeito no farol se assusta

atira

e o cara sangrando sobre o volante o carro ligado

o povo puto atrás dele

ele

atrapalhando o trânsito

o povo puto atrás dele buzinando

buzinando

puto atrás dele (RUFFATO, p.64/65)

Na leitura do episódio 35, as sequências abruptas de eventos constroem um tempo fotográfico, captura de instantes e visões que vão se imiscuindo pela ausência de pontuação ou qualquer pausa nos seus encadeamentos. Há uma condução linear do olhar de Luciano pelo quarto, que vai se ligando um ao outro, até o momento da quebra repentina dessa sequência, mas, nota-se, não há marcação temporal.

Aquilo que seguia como um olhar, e que seguiria como um fluxo, abruptamente, sofre uma fratura em “para quê”, pois aquilo que era uma reflexão banal toma ares de preocupação, espanto, estranhamento, para em seguida trazer a indignação, “se tudo acaba”, “tudo” “tudo se perde num átimo”, impondo uma ênfase em “tudo” por sua repetição e posição na estrutura do texto, um embaixo do outro, alinhado. A acronia se revela; tudo se acaba... quando? No agora, no hoje, no instante da leitura marcada pela analogia e pela equívocidade.

Para então o episódio se findar com a sequência de um “povo buzinando” “buzinando”, favorecendo uma leitura quase concretista do texto em que as palavras se distribuem de forma a proporcionar uma leitura plástica pelo fazer do emprego do modo verbal do gerúndio. Este traz uma ação ainda em andamento, presente e, novamente o tempo cronológico se esvai, permanecendo, afinal, uma espécie de imagem fotográfica dos acontecimentos como as exemplificadas abaixo:

Figura 11- Sequência o encontro



Disponível em: <https://br.pinterest.com/joaohariberto/sequ%C3%AAcias-fotogr%C3%A1ficas/>

O tempo é o instante, o momento da pausa, ele não se vai, permanece presente, tem-se uma captura do tempo para, em seguida, ele seguir o seu caminho atrás de novas origens. Em diversos momentos, no romance, o tempo é como a sequência de foto, fratura, estranhamento, para então retornar a vida que segue, porém, como um impacto, foi sofrido. Perpetuando o instante presente, quebra-se o automatismo, após a suspensão temporal pelo evento que se sucedeu, fazendo o tempo dessa suspensão o tempo da literatura, um tempo a-histórico a pulsar no presente.

Ao proceder essa reflexão sobre o tempo, é necessário discorrer sobre o espaço literário em *EEMC*, alinhado à ideia de cronotopo, proposta por Bakhtin, dada a conexão intrínseca

entre relações temporais e espaciais que fazem a ligação entre o mundo real e o representado como linguagem. Não é uma temporalidade humana; mas aquela conectada e montada pela técnica. Como não há tempo nem espaço para a contemplação, no limiar dessas conexões não se permite ver a diferença entre um e outro, real e imaginado, vive-se em um mundo uniformizado e uniformizante, com ausência da distinção do seu fluxo.

Nessa visão articulada da modernidade, são esses elementos (espaço-tempo literário) que conduzem o homem a sair de uma condição de autômato perante o literário contemporâneo, que o impele à uma experiência feita por choques entretempos. Ao trabalhar com várias imagens projetadas pela leitura, ele é impelido por esse real. A estética não supera o ideário. Uma vez que de maneira sistêmica, as pessoas organizam suas experiências imediatas por meio das imagens do mundo, partindo da relação espaço-tempo, que é inseparável, indissolúvel. Fiorin (2006) apresenta esse conceito didaticamente:

[...] para estudar a natureza das categorias de tempo e espaço representados nos textos, Bakhtin cria o conceito de cronotopos, formado das palavras gregas *crónos* (= tempo) e *tópos* (= espaço). Os textos literários revelam-nos os cronotopos de épocas passadas e, por conseguinte, a representação do mundo da sociedade em que eles surgiram. Figura-se o mundo por meio de cronotopos, que são, pois, uma ligação entre o mundo real e o mundo representado, que estão em interação mútua. **O cronotopo brota de uma cosmovisão e determina a imagem do homem na literatura. A relação entre espaço e tempo é indissolúvel** (FIORIN, 2006, p. 133) (grifos nossos).

Pela alusão à perspectiva do cronotopo bakhtiniano, nota-se que, na narrativa ruffatiana, existe um esvaziamento do tempo à medida que os episódios ou acontecimentos não estão mais interligados logicamente, nem deixam suas impressões nas personagens, o que é semelhante à questão do topos; se ambos (espaço-tempo) são indissociáveis, o espaço é “abstrato” no sentido de que a ação poderia desenrolar-se em qualquer lugar, em qualquer grande metrópole ou mesmo num lugar, fosse utópica/distópica, apesar de possuir um espaço físico delimitado pelo autor (a cidade de São Paulo), que por suas características oferece -lhe os índices de equivocidade.

A cidade de São Paulo em *EEMC* não é tão simples de ser apresentada, porque não se restringe apenas à noção de espaço físico. É necessária uma análise desse espaço no contexto ficcional; perscrutando-a amiúde, percebe-se uma relação mais profunda entre o tema, as personagens e o ambiente em que estão organizados.

Normalmente a valoração de uma personagem como protagonista ou como personagem secundária está diretamente ligada ao espaço pelo qual ele transita, com o qual interage ou conquista no transcorrer da narrativa, ou mesmo a partir da maneira pela qual ele se desenvolve e se relaciona na ambivalência de suas manifestações. Em *EEMC*, no entanto, o espaço constitui a “personagem” que transforma as demais, e que vão cambiando na história para ganhar a atualização dada pela espacialidade textual.

A estruturação espacial no romance está diretamente ligada ao modo de olhar distanciado, bem como aos objetos, às ações, à velocidade dos eventos, à interação com as personagens e, primordialmente, ao tempo. A cidade de São Paulo, em si, se esvazia e se constrói como um *topos* a partir das relações pré-estabelecidas. Com o estabelecimento dessas conexões com a artística e a poética, cria-se o espaço-tempo da obra. A cidade de São Paulo é reconfigurada da mesma forma artística que a pintura ou a poesia, sendo polifônica, atemporal e pré-vocal. Vejamos:

6. Mãe

[...]

cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado

brancas vacas no verdor do pasto, sáfaras nuvens, roupa seca, carne seca, terras, terras, o vento, o dia verde quente, a tarde azul-frianta, a noite de estrelas empoeiradas, o mundo, mundo grande, que não se acaba mais nunca, e Ô vovó já tamos quase a bexiga estufada, dói a barriga, *Ai!*, as escadeiras, *Ui!*, as pernas, *Ai! Ui!*, sem posição, Alá, vovó, alá as luzes de São o filho esperando *Tantos anos!* ganhar a vida em Sampaulo, no Brejo Velho *Duas vezes só voltou, meu Deus*, e isso em solteiro, depois, apenas os retratos carreavam notícias, o emprego, a namorada-agora-esposa, eles dois, a casa descostelada, os netos, *e vamos então esperar a senhora para passar o Dia das Mães com a nossa família e eu vou buscar a senhora na rodoviária lembranças a todos da bexiga caxumbenta*, o intestino goguento, como ler o olho do filho? saber se é feliz no trabalho, no casamento [...]
(RUFFATO, 2017 p. 18)

Verifica-se, na citação acima, o fenômeno do amálgama espaço e tempo; são simultâneos, como a fala e o pensamento, os eventos ocorrem e são interrompidos em uma sequência de visões e pensamentos entrecortados pelos espaços da narrativa, uma São Paulo que resgata suas memórias, as quais Meireles, apresenta na lírica do *Romanceiro da Inconfidência*, abrindo-se para a modernidade.

O espaço se configura em meio à narrativa. A fronteira física e geográfica do espaço não mais existe no discurso narrativo; a cidade toma para si o bastão do narrar de uma personagem, passando de primeira para a terceira pessoa, cuja romancidade vai se moldar de

acordo com o tempo de cada leitura, subvertendo as relações espaciais para se dar à fruição do discurso. No excerto acima, o *topos* se organiza conforme as relações com ele estabelecidas, pois o espaço é agora aquilo que propõe a narrativa, ao ver vazios que preenchem a cidade, como bem explica Dalcastagnè (2003):

O mapa que procurávamos talvez não traga mais que alguns rabiscos, desenhos sem muita continuidade, que precisam ser afastados de nossos olhos para que consigamos ver ali algo reconhecível. E esse reconhecível pode ser nosso próprio rosto, confuso, assustado, meio caricato até. Afinal, somos nós que preenchemos os vazios da cidade, nós que a fazemos existir. Somos responsáveis por suas injustiças, por sua violência, sua segregação. Somos culpados pelo que não queremos ver. (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 50)

É importante a apreensão de uma outra forma de representação desse espaço geográfico, em que o espaço físico conhecido também participa da construção, ou seja, em que o cronotopo figure-se como resultado da interação entre a imagem espacial outrora percebida pelo leitor, e as suas vivências pelo espaço recriado pelo narrador difusamente.

Existe um real que é mediado por interações sociais, em que a narrativa se preocupa em representar como uma das possíveis imagens do mundo mutável. Logo, essa apresentação pode ser considerada uma imagem de um mundo expresso simbolicamente, considerando que o próprio romance é também uma maneira de representação do real, na qual os processos e elementos de estruturação do simbólico estão presentes, na passagem do ruído à voz, porém, refratada na narrativa contemporânea.

A narrativa de Ruffato assim como a poesia de Meireles é, então, imbuída de uma realidade ficcional, em que há efeitos instantâneos de realidade provocados pela nova composição estrutural da escrita de *EEMC*, o que Roland Barthes nomeia de “efeito do real como simulação da presença”.

Ocorre uma certa dissociação do exterior à leitura, uma desconexão da realidade vivida, um fenômeno que dissocia pensamentos, emoções, memórias e identidade, e que a realidade passa a ser aquela interna ao romance, a realidade narrada, conectando-se àquela realidade analógica descrita, pois, o romance assim como a poesia, proporciona as suas condições, por meio de suas linguagens, por meio da construção de formas de "difícil representação". É possível observar este novo limiar entre o conceito poético e o romance para demonstrar a importância do efeito do real, já que se trata de um romance poético em que a

interação do leitor é elevada a outra potência de sentido, visto que esta passa a ditar o ritmo do texto ao construir o espaço narrativo.

Adequa-se ao explicado à fala justa do escritor e ensaísta Ricardo Piglia: para o leitor, “a tensão entre objeto real e objeto imaginado não existe, tudo é real” (2006, p. 13). Segundo o autor, parece que, em dado momento, o pacto de leitura estabelecido pelo leitor é poderoso o suficiente para fazer uma realidade; por alguns instantes, esquece-se de que se visualiza a matéria lida, e não a vivida, ao transportá-la para a sua realidade, independentemente da narrativa linear.

Neste contexto, é no conceito de limiar que também se baliza o tempo e o espaço da narrativa de *EEMC*, como a “*morada do sonho*”, apresentando o conceito determinado por Walter Benjamin, nas palavras de Gagnebin:

O Limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *Schwellen* [inchar, entumecer] e a etimologia não deve negligenciar esses significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. *Morada do sonho*. (GAGNEBIN, 2014, p. 34)

O campo metafórico que apresenta o limiar compreende, aqui, um registro de movimento ou de passagem pertencente à ordem do espaço e do tempo. Assim como a sua extensão espacial é flexível, a temporal também o é, tanto na prosa quanto na poesia, configurando-se como uma zona de fluxos e contra fluxos desordenados, viagens e desejos: “Não é preciso perguntar se os ecos, constrangimentos e roubos são primeiros ou somente segundos com relação a fenômenos automáticos” (DELEUZE, 1976, p. 199).

Como se observa na relação espaço/tempo, na narrativa de *EEMC* não há mais fronteiras em sua composição, não há que se falar em limites, não há reducionismo, pois, o romance é feito no seu traslado narrativo. *EEMC* acontece em São Paulo, ou em qualquer território, no hoje, ontem ou amanhã, pois independe de elementos formais, vige nele um fluxo vertiginoso de conexões e correspondências em limiares que promovem um estado de momento presente não vivido: esta é a vida do contemporâneo.

1.3 Indicadores da performance poética e romanesca

Historicamente, o romance surge como gênero literário, por volta do século XVII, inaugurando inovações na tradição narrativa da época, dentre essas novidades, o romance se destaca pela hibridez, ao deter uma importante combinação de gênero, estilo e linguagens, como por exemplo, novelas, cartas, narrativas épicas e autobiográficas, etc., além de valer-se, constantemente, de recursos, como a intertextualidade e o perspectivismo. Donde vir a caracterizar-se como um gênero misto e impuro.

Sua composição apresenta um discurso constituído por várias formas estilísticas, dentre elas a narrativa tradicional oral, na diversidade de formas narrativas e literárias, além do discurso individualizado de suas personagens, a compor um sistema literário coeso, cuja combinação não subordina o gênero à uma única forma, a deter um discurso poético, todavia distinto daquele apregoado pelas definições Aristotélicas.

À época, o romance se mostrou um importante reflexo da mudança do pensamento social, que, ao reconfigurar o papel das narrativas de ficção, demonstrou a transformação do pensamento do homem, refratando um mundo fraturado, instável e descontínuo, questões essas que permanecem críticas em *Eles eram muitos cavalos*, uma vez observadas as distinções desse romance singular que transborda da identidade dos contrários e dos fenômenos automáticos.

Ao passarmos à análise da questão da performance poético-literária, entre Ruffato e Meireles, há uma citação de Christian Friedrich Hebbel poeta alemão, que ilustra a ideia lúcida do modo poético: “se a língua fosse um produto do espírito lógico, e não do poético, teríamos apenas uma”. De pronto, temos o entendimento de que poético é aquilo que comove, que é emoção por definição, pois está ligado ao sentir, àquilo inerente à alma, ao que transcende.

Quando se pensa o texto como um conjunto codificado de signos que visa emanar uma mensagem, temos o que se compreende por texto poético. Há um trabalho de reflexão da palavra ao usá-la numa construção em que se promove a inteligibilidade revestida de intencionalidade, o que se manifesta em Meireles.

Essa mesma perspectiva recai sobre EEMC, uma vez que o termo “poético” é munido de carga estética, não sendo restrito à poesia como muitas vezes é associado pela crítica, isto

porque o texto em prosa pode ser também tecido pelo trabalho poético. É um trabalho de construção e lapidação da forma pelo emprego das palavras sob outra intencionalidade inédita.

Assim, pode-se asseverar que o texto poético, em o *Romanceiro da Inconfidência*, de um lado, é aquele que apela para vários recursos da estilística, gozando desta oportunidade para transmitir emoções, afinidades e sentimentos originados historicamente. EEMC, por outro lado, é um romance recriado pela poética, pois, para além do ritmo que se traduz em um elemento fundamental para distingui-lo como um romance contemporâneo, soma-se a ele a inserção de elementos de valor simbólico e de imagens literárias testemunhadas pela poeta.

O romance encarrega o leitor de ter uma atitude proativa no âmbito da decodificação da mensagem poética emanada, em que urge esmiuçar o texto, quer em suas linhas, quer nos atalhos, já que os elementos estéticos utilizados no romance transmitem sensações diversas, as quais, por vezes, despertam tristeza, reflexão, empatia, saudosismo, ou mesmo a consciência de estar no mundo. Espera o acontecimento que fará dele uma linguagem não só do século passado (Meireles) como também do "agora" (Ruffato).

Não há de se refutar que, no romance EEMC, as palavras são utilizadas com a preocupação tamanha no tocante à essa articulação, que faz com que o gênero poético se evidencie pela mediação da linguagem, a qual se caracteriza como um deleite, não se comparando à outra construção, em razão dos diversos procedimentos em âmbito fonológico, semântico e sintático, que transcendem o conteúdo da escrita para a oralidade e a visibilidade.

EEMC é um texto contemporâneo porque possui uma ampla capacidade poética de associação e síntese, com abundância de metáforas e figuras literárias. Ele se destaca por sua riqueza e complexidade, com formas únicas de expressão através dos signos ou palavras plotadas em suas linhas, o que evidencia a inerente sensibilidade da narrativa no olhar para os fatos do dia a dia, numa pragmática, objeto da poética, isto é, numa imitação da atividade prática e imitação da aparência sensível (mímese) ou como perfeição da sensibilidade (sentimento de gosto).

Abaixo EEMC, em seu episódio 31. Fé, que utiliza inúmeros recursos, narrativos para transpor para o literário uma das mais famosas figuras do catolicismo, principalmente paulista, como se simplesmente trouxesse para as páginas do romance um santinho de milheiro e o transcrevesse, porém, introduz o episódio por seu enunciado Fé, e escreve literalmente a oração que se encontra no verso da ilustração de Santo Expedito.

Porém, antes de transcrevê-lo explica em suas linhas o porquê recorrer a esse santo, num tom de conselho, renomeando o objeto com importância, ORAÇÃO A SANTO EXPEDITO, com maiúsculas, que, comparadas ao teor do texto, são quase garrafais, para em seguida constar sua data comemorativa, como uma espécie de calendário, a oração propriamente dita e o agradecimento à “graça” alcançada, o qual avisa da importância de imprimir o milheiro imediatamente, seguido da propaganda gráfica que produziu o impresso, valores e telefone para contato. Uma mera reprodução cultural.

Figura 12 - "Santinho" Milheiro de Santo Expedito



Disponível em: <https://expansiva.com.br/modelos/santinhos/religioso/M2058>

31. Fé

ORAÇÃO A SANTO EXPEDITO

Festa 19 de abril. Comemora-se todo dia 19

Se você está com algum problema de difícil solução e precisa de ajuda urgente peça está ajuda a Santo Expedito. Este santo é invocado nos negócios que demandam pronta solução e cuja invocação nunca é tardia. Oração: Meu Santo Expedito das causas justas e urgentes, interceda por mim junto ao nosso senhor [...]

Mande imprimir um milheiro [...]

Impresso na LFRS Produções

Telefone: [...] (RUFFATO, 2017, p. 57)

Nota-se, para além do trecho acima, que a composição de *EEMC* utiliza vários recursos das chamadas figuras de linguagem, quer sejam: personificações, símiles, símbolos, antonímias, alegorias, metáforas, metonímias e analogias, as quais tornam o texto plurissignificativo, conotativo e metafórico, e no qual o lírico, como gênero poético, manifesta-se por intermédio dos sentimentos associativos, afetivos e pessoais subjetivos, pulsões vitais.

Como no exemplo dado, a obra, emprega tais recursos de literariedade com a intenção de proporcionar não só beleza visual, mas um interessante impacto estético do real, há uma rememoração naquele que já teve o contato com a linguagem empregada, a linguagem mesmo que no sentido discursivo e referencial.

Em meio a essa percepção, apesar de *EEMC* ser um texto fluido, com linguagem oral e simples, ele se mostra, ao mesmo tempo, passível de ser encarado ou apreciado sob diversos ângulos, como bem explícita Alfredo Bosi (1988), ao discorrer sobre questões críticas e interpretativas de um texto:

Se os sinais gráficos que desenham a superfície do texto literário fossem transparentes, se o olho que neles batesse visse de chofre o sentido ali presente, então não haveria forma simbólica, nem se faria necessário esse trabalho tenaz que se chama interpretação. Acontece, porém, que as palavras não são diáfanas. Ainda quando miméticas ou fortemente expressivas, elas são densas até o limite da opacidade. Esse fenômeno é estrutural. O processo em que se gesta a escrita percorre campos de força contraditórios, em parte subtraídos à luz de uma consciência vigilante e sempre dona de si própria. **Na invenção do texto enfrentam-se pulsões vitais profundas (que nomeamos com os termos aproximativos de desejo e medo, princípio do prazer e princípio de morte) e correntes culturais não menos ativas que orientam os valores ideológicos**, os padrões de gosto e os modelos de desempenho formal. (BOSI, 1988) (grifos nossos)

O trabalho de identificação performática do romance *EEMC*, portanto, deve perscrutar e extrair os possíveis sentidos na vastidão do texto, em especial quanto à análise da função poética dentro do romance, considerando que essa função, às vezes, em *Romanceiro*, opõe-se diametralmente à função referencial, posto que em regra, a poesia trabalha a objetividade e um caráter denotativo, enquanto a função poética no romance trabalha as correspondências e conexões subjetivas, ao empregar a palavra em polissemia, visando fixar, mimeticamente, o prazer estético.

Pensando sobre esse prazer estético é que se realiza a análise do *entrelugar* literário, romanesco e poético em *EEMC*, dentre uma variedade de procedimentos estéticos que proporcionam a ludicidade composicional. Esta ludicidade recobre um campo semântico plurissignificativo, vez que é factível, no texto, a abrangência da sintaxe discursiva, anáfora e *dêixis*, as quais ultrapassam a questão pronominal, colocando-se em um conjunto de categorias linguísticas concatenadas entre si, não aderidas às figuras de linguagem, mas inclusivos aos verbos, advérbios, conjunções, interjeições e outros.

Nesse mundo de criação poético-literária, encontram-se textos de diferentes naturezas, ao considerar que os tempos e fatos se vão, as temáticas se esvaem e se esquecem nas variações emocionais da voz.

Ao expressar experiências comuns, a *Voz* confere originalidade, emotividade ou teor poético aos discursos, imprimindo a cada episódio as diferenças enquanto impõe-lhes características peculiares.

4. A caminho

mais neguim pra se foder

ela deve estar chegando, uma dessas estrelas que sobrevoam a estrada, a mulher do patrão

compromisso inadiável em Brasília expliquei pra

sim, claro, ele o trata como

filho que gostaria de ter tido

sim, claro, o filho *um babaca* o cocainômano passeia [...]

sim mas é meu filho

e suborna a polícia,

o delegado,

o dono da boate,

as garotas de programa,

os leões-de-chácara,

sim mas é meu filho

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

quem não tem olhos pra

ver riscos vermelhos, histéricos, espasmódicos, grossos, finos, fundo branco

não tem olhos pra ver (RUFFATO, 2017, p. 14) (grifos nossos)

Neste episódio, Ruffato utiliza, totalmente, ao revés do episódio 31. Fé, uma linguagem distinta, sem a mesma postulação anterior, para recorrer à uma espécie bem marcada de fluxo de consciência, cuja construção apresentada por índices em negrito, permitem uma dupla leitura, considerando a sequência textual após o negritado ou lendo somente os trechos em negrito, o que dá mobilidade à significação. O texto é marcado por explicações de falas e pensamentos, nas quais o ritmo é dado pelas aliterações e consonâncias “explicativas” da fala poética.

Aqui a poesia é estrutura e forma, uma manifestação orgânica e primária no ser humano. É necessário perceber os elementos da poesia presentificada no romance ruffatiano para entendermos como suas estruturas poéticas nos conduzem a uma possível leitura performática entre Ruffato e Meireles.

Um admissível entendimento para o signo *performance* é sua característica de evento (ação, acontecimento ou inação) marcado pela dúvida de sua ocorrência. Ou, como diria o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2003), *performance* é aquilo que “força uma confrontação direta através da identificação sarcástica e não pela negação”. Neste caso, o ato da leitura se encarrega da função performática ao recepcionar, ao mesmo tempo, um efeito de catarse em meio à leitura e de apreensão do texto como um fetiche mimético da realidade, em um contexto de reflexão crítica.

É válido acrescentar que, considerando a ideia de *performance*, é impossível separar a poesia (principalmente na sua origem) de outras manifestações humanas, como, por exemplo, a música, a dança, o trabalho, o ritual ou outras ações, pois essas exercem também uma ação catártica no indivíduo e no coletivo.

Outro aspecto pelo qual o romance *EEMC* merece ser enfatizado é o trabalho de lapidação aplicado ao recurso estético em si. Paul Zumthor caracteriza esse trabalho como *performance*, ao se referir à linguagem poética, e alega que o texto vai além de sua qualidade verbal e vocal, diferenciando a leitura silenciosa e individual da leitura performática. Esta leitura age diretamente na percepção coletiva dos sentidos, audição, visão, tudo ao mesmo tempo: “eles evocam uma sensibilidade geral, anterior à diferenciação da visão, da audição, do tato, do olfato, do paladar” (ZUMTHOR, 2007, p. 80).

Logo a poesia, como a produzida em *EEMC*, além de uma representação da manifestação humana, é também uma manifestação do processo de percepção do mundo pelo homem, a poesia se apresenta como um elemento performático, não por si só, mediante a mera leitura, e, sim, porque requer certo desempenho especial em sua execução. Ela é imbuída de trabalho verbal tornado imagético, ela exige presença, não somente como voz, mas como corpo atuante. Nas palavras de Paul Zumthor:

A *performance* é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido (ZUMTHOR, 2005, p. 86-87).

Zumthor, ao conceituar a *performance*, convoca-nos para dar atenção à questão da “transmissão oral da poesia”, da declamação para a melhor compreensão do evento performático, pois é nesse momento que voz e corpo são uníssonos, incorrendo no transbordo

do trabalho poético e seu sentir: “O tempo da poesia oral é, por assim dizer, corporalizado. É um tempo vivido no corpo”. (ZUMTHOR, 2005, p. 89). Abre-se aqui um outro limiar performático do corpo que vibra em gestos, ação, fala, pausas e sentir, imprimindo ritmo ao narrado, enquanto evoca sua presença em cada palavra e expressão.

Em suma, a performance intrínseca ao texto de *EEMC* e à poesia de *Romanceiro* é fundada numa manifestação corporal no que se refere à dimensão do sensível numa interpretação de leitura corporal. Essa leitura performática é emulada pelos sentimentos e reinventada a cada ato da experiência da leitura, considerando-se que o homem estabelece e marca sua relação com o espaço-tempo por meio da linguagem escrita e falada.

Corroboram essa ideia os conceitos da filósofa americana Judith Butler (1994) quanto à *performance*, ao pensar que essa deve ser entendida como perpassada pela historicidade pertencente ao gesto ou à fala. Desta forma, o desempenho performático caracteriza-se por personificar uma plêiade de citações de outros discursos, mesmo históricos, ou outros gestos, incorrendo em uma identidade instável e fugidia que se realiza através da relação ambígua com essa condição constitutiva. Nela se considera a apropriação como uma espécie de herança, rememoração, presença; por isso a força, no ato performático, dá-se entre o jogo de revelação/dissimulação de sua fonte originária, o sucesso se dá em repetições que se naturalizam, ocultando sua artificialidade. Apropriação que se justifica tanto no título do romance, quanto no verso do *Romanceiro*.

São fraturas, fissuras e repetições que se inserem no discurso de *EEMC* e na poesia do *Romanceiro*, em que ambos retratam o comportamento e a cultura de um grupo social, de uma história nacional, em metáforas que principiam o diálogo de um episódio para com o outro. O romance, em meio a esse harmônico caos, recorre a uma espécie de autonomia em relação à ordem, não só textual, mas também sintática e no emprego formal de semelhanças, da pontuação, do mesmo jeito que emprega recursos onomatopaicos e apresentação tipográfica no seu curso.

Motivos como esses, caracterizam *EEMC*, como um romance que tem inserido em seu tempo, a contemporaneidade, com o qual Ruffato firmou um compromisso estético em presença memorialista, entre correspondências e conexões rememorativas, como bem menciona Márcio Selligman Silva sobre *EEMC*: “esse se caracteriza justamente tanto pela

intermedialidade e embaralhamento das fronteiras entre as palavras e imagens, como também pela forte presença de jogos com a memória” (SELLIGMAN-SILVA, 2005, p. 137).

Capítulo II - Mosaico textual: *Eles eram muitos cavalos* e *Romanceiro da Inconfidência*

2.1 Correspondências romance e romanceiro

Luiz Ruffato, por diversas vezes, em suas entrevistas, esclareceu a origem da inspiração para o título do seu livro *Eles eram muitos cavalos*, o *Romanceiro da Inconfidência* (1953), da poeta Cecília Meireles, e é através do título e da epígrafe, os quais são escritos reproduzindo *ipsis literis* a estrutura da poesia no romance ruffatiano, que esses fragmentos se ocupam em rememorar todo o enredo do *Romanceiro* como será destacado a seguir:

Eles eram muitos cavalos,
mas ninguém mais sabe os seus nomes,
Sua pelagem, sua origem... (RUFFATO, 2017, epígrafe)

Esse excerto poético, que nomeia o romance em análise, é o de nome *Romance LXXXIV* ou *Dos cavalos da Inconfidência*, mais especificamente a sexta estrofe de oito, na qual Cecília Meireles recorda a atuação dos muitos sujeitos sem nome que participaram da Inconfidência Mineira, em 1789, apresentando-os como uma alegoria referente à força de trabalho, conforme se verifica:

Eles eram muitos cavalos.
E morreram por esses montes,
esses campos, esses abismos, **tendo servido a tantos homens.**
Eles eram muitos cavalos,
mas ninguém mais sabe os seus nomes
sua pelagem, sua origem...
E iam tão alto, e iam tão longe!
E por eles se suspirava,
consultando o imenso horizonte!
- Morreram seus flancos robustos,
que pareciam de ouro e bronze. (MEIRELES, 1989, p. 275) (grifos nossos)

E é também Ruffato⁵ quem esclarece a relação entre o seu romance e o romanceiro meireliano, ao discorrer que:

⁵ Entrevista concedida em 04/10/2015 ao Jornal Diário da Região de São José do Rio Preto/SP Disponível em: <https://www.diariodaregiao.com.br/blogs/entrelivrosepalavras/entrevista-com-escritor-luiz-ruffato-1.370460>, acesso em: 10Jan/20

Na verdade, a relação entre os dois livros passa **mais pela imagem do trecho escolhido como epígrafe do que propriamente pelo tema**. O magnífico longo poema de Cecília Meireles é um discurso político (no que esse termo tem de mais belo e significativo) sobre a Inconfidência Mineira, mas também, como uma obra de **arte transcendente**, sobre todas as revoltas e revoluções. **Eles eram muitos cavalos**, embora também seja uma obra política (no mesmo sentido), é sobre os invisíveis da sociedade, ou seja, **é mais sobre anti-heróis que sobre heróis**, mais sobre os cavalos que os cavaleiros... (RUFFATO, 2015) (Grifos nossos)

Logo, essas imagens construídas na epígrafe de *EEMC*, é o primeiro ponto que merece comentários quanto ao diálogo que os dois romances, tanto o de Ruffato, quanto o de Cecília, tecem em suas propriedades narrativas e imagéticas. Pois, como mencionado por Ruffato, o romance em questão possui outros pontos de contatos com o *Romanceiro*, que não só a temática histórico-social evidente que está ali presente durante todo o discurso, todavia não se restringe a ela, valendo-se mais da perspectiva de uma obra de arte transcendente, do que da marcação de um discurso político.

Entre ambas as obras, se mostra presente um dialogismo e uma heterogeneidade como marca da construção de *EEMC* em relação ao *Romanceiro*, o qual permite um intenso diálogo entre ambos, o que, por consequência, ressignifica o discurso citado bakhtiniano no romance. Leiamos no que se refere a esse tipo de ressignificação do discurso, o conceito de Bakhtin: “O discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação; mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação” (BAKHTIN, 2004, p. 144).

A escolha dos trechos extraídos da obra meireliana, portanto, serão mais refrações re-enunciadas pelo autor-criador de *Eles eram muitos cavalos*. Trata-se do discurso ruffatiano por entre as enunciações, e da linguagem meireliana que recebe uma outra significação literária (discurso sobre o discurso, enunciação sobre a enunciação). Vemos emergir dessa ideia de discurso heterogêneo a noção de pluridiscursividade, que estaria presente no discurso, mais especificamente, falando sobre essa variedade discursiva pertencente ao romance, que faria o abraço entre *EEMC* e o *Romanceiro*, o que, de acordo com Bakhtin, pode-se dizer, irrompe particularidades da forma literária, como "uma sobra trazida pela interrogação do presente", no dizer de Foucault (apud AGAMBEN, 2009, p. 72):

A orientação do discurso por entre enunciações e linguagens alheias e todos os fenômenos e possibilidades específicas ligadas a esta orientação recebem, no estilo romanescos, uma significação literária. A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam-se nele em um sistema literário harmonioso.

Nisto reside a particularidade específica do gênero romanesco (BAKHTIN, 1990, p. 105-106).

Diante desta leitura da percepção do discurso, em que se propõem afirmar, sem dúvidas, que são romances, o texto de Ruffato e o de Cecília, cabe destacar algumas similaridades que aparecem na superfície dos romances quando colocados, lado a lado, no que se refere as histórias narradas, e também para assim, não se prender em demasiado à relação espaço-tempo de ambos, já que essa questão é explorada especificamente no que se refere à *EEMC*. Há de se demonstrar apenas alguns aspectos que aparecem na sua superfície quando se busca marcar correspondências e conexões entre as suas histórias.

Diferentemente do que acontece em *EEMC*, o espaço em o *Romanceiro* é apresentado em meio à uma ordem cronológica de quem conta uma história sobre a transitoriedade de eventos históricos locais, no qual a antiga cidade de Vila Rica (atual Ouro Preto/MG) é o palco revivido dessas várias histórias encadeadas. A poeta retrata uma sequência de eventos, como um trem que tem seus vagões independentes, mas que aos poucos vão se engatando um no outro, até a chegada do clímax, que culmina na imagem poética da Inconfidência. Trata-se da sua história narrada nas imagens do presente.

A cidade de São Paulo, por outro lado, é o palco-espaço de *EEMC*, porém, não como mero cenário, mas como um tempo-acontecimento que comete ingerências na vida daqueles que por ela transitam. Não há um encadeamento de fatos, tudo acontece simultaneamente em figuração. É como se o Grande Irmão, de George Orwell, em 1984, houvesse tomado forma em São Paulo e o Panóptico tudo visse e tomasse registro, reproduzindo esses acontecimentos nas páginas de *EEMC* por meio de reproduções narrativas.

Cecília e Ruffato são *outsiders* de suas cidades natais, podemos dizer assim, tecendo narrativas sobre o experienciável em outras terras, Cecília é uma carioca escrevendo sobre Minas Gerais e Ruffato um mineiro escrevendo sobre São Paulo, ambos aos poucos vão construindo o seu olhar sobre o espaço que reconstroem e buscam legibilidade.

A trama meireliana depreende-se de seus 10 (dez) anos de estudos sobre as festividades históricas da cidade de Vila Rica, que figuram como uma espécie de personagem na obra. No cenário criado por Cecília apresentam-se várias personagens e seu desenrolar nos eventos que, histórica e ficcionalmente, resultaram no fato da Inconfidência Mineira, como uma plateia

humilde, cuja trama enfatiza a apresentação do Brasil colonial por meio de recursos dramáticos, épicos e líricos.

O romance de Cecília Meireles se incumbe da tentativa de dar um lugar poético aos muitos esquecidos em meio aos fatos históricos, como forma de reconhecimento àqueles que doaram a vida e o corpo por uma causa, a da identidade nacional.

Perante essa missão, que impôs a si mesma, Cecília desempenha uma espécie de obrigação histórica, uma vez que a autora dizia ouvir e sentir os fantasmas da Inconfidência, que a incitavam a recontar suas narrativas, para conceder-lhes um novo lugar na história nacional:

E todo o presente emudeceu, como plateia humilde, e os antigos atores tomaram sua posição no palco [...], porém os homens de outrora misturaram-se às figuras eternas dos andores [...] diante dos nichos e dos Passos, brilhou o olhar de donas e donzelas vestidas de roupas arcaicas, com seus perfis inatuais e seus nomes de outras eras. Na procissão dos vivos caminhava uma procissão de fantasmas: pelas esquinas estavam rostos obscuros [...] os fantasmas sabiam, certamente o que queriam dizer (MEIRELES, 1989, p.13 e 23)

A narrativa ruffatiana também toma para si a necessidade moral de ceder um lugar na historicidade social aos muitos fantasmas ainda vivos, que perambulam diuturnamente pelas ruas da cidade individualista de São Paulo, conforme palavras da entrevista cedida pelo autor⁶:

A minha tentativa é a de criar uma linguagem que consiga descrever uma realidade que pouco ou nada aparece na literatura brasileira, a da classe média baixa (ou do trabalhador urbano). Provavelmente, seja por esse motivo que a cidade de São Paulo sob a ótica de Ruffato, traça para o leitor um retrato que se faz e refaz pela multiplicação de cenas e fatos distintos, cada um com sua história. Os personagens não se conhecem, portanto, não realizam interações e movimentos entre si, demonstrando dessa forma, sua fragilidade em relação à cidade: distante e individualista. (SANDRINI, 2007, p. 131 apud ET CETERA)

Todavia, esses romances poéticos não se assemelham apenas pelo fato de serem romances que atuam como uma crítica social, expondo as relações de poder estabelecidas. A forma lapidada de cada um deles dialoga por meio das mais diversas estruturas metafóricas e

⁶ Entrevista concedida à revista Et Cetera literatura e arte (2007), disponível em: https://www.fespsp.org.br/upload/usersfiles/SOUZA_CORREIA_Sao%20Paulo.pdf acesso em: 12Jan20

recursos linguísticos, em que imagens, ora se refletem e ora se repelem, entretanto, sempre mantendo uma relação dialógica entre si em busca de legibilidade.

EEMC é numerado com 69 episódios ou fragmentos, além de outros contos ou figuras não numeradas, o *Romanceiro*, também é numerado e dele constam 85 romances e outros poemas, nos quais são retratados os eventos que se desenrolam em Vila Rica. Tanto a obra de Cecília, quanto a de Ruffato apresentam aspectos fragmentários em desconexões.

A construção estética vai se estabelecendo aos poucos por meio dessa multiplicidade de elementos para a criação dos episódios distintos, que apesar de não se relacionarem diretamente, em ambos romances conseguem estabelecer uma narrativa. Relatando uma história ficcional por semelhança, empregando ritmicidade e construções próximas que se valem desta fluidez de espaço e tempo. De tal forma que em alguns momentos é possível aludir que em *EEMC*, há uma descontinuação/continuação lógica da história contada no *Romanceiro*, cujos recursos estéticos passam a operar numa variação que não mais pode pertencer à mera representação.

Os romances/poemas do *Romanceiro*, "narrativas rimadas", exibem uma forma de poemas épico-líricos, que celebram feitos heroicos ou a honradez de uma nação; seu gênero romance reporta à tradição, originalmente versos cantados, advindos da tradição oral, porém, um lugar onde a fala do povo ganharia a vida histórica presentificada pela poética.

A medida velha, a redondilha menor com versos de cinco sílabas e a redondilha maior com versos de sete sílabas, é predominantemente adotada na composição, como se observa no excerto, a seguir:

Não posso mover meus passos
por esse atroz labirinto
de esquecimento e cegueira
em que amores e ódios vão (MEIRELES, 1989, p.35)

Entretanto, o romance não se detém exclusivamente à essa medida, possuindo também versos variados e recombinações, rompidos em regras que fazem mensagens mais curtas ou longas, fluidas, como explica a própria autora, abaixo:

Romanceiro foi construído tão sem normas preestabelecidas, tão à mercê de sua expressão natural que cada poema procurou a forma condizente com sua mensagem. Há metros curtos e longos; poemas rimados e sem rima, ou com rima assonante – o

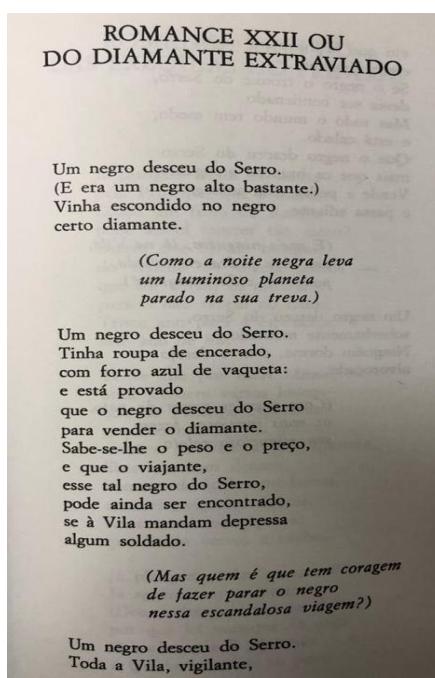
que permite maior fluidez à narrativa. Há poemas em que a rima aflora em intervalos regulares, outros em que ela aparece e desaparece e reaparece, apenas quando sua presença é ardentemente necessária. (MEIRELES, 1989, p. 22)

No transcorrer dos versos, a linha narrativa que perpassa o romance rimado nessa fluidez arguida por Cecília, abre oportunidade para a troca de personagens ou lugares em que o narrador anuncia os momentos dramáticos, líricos, históricos, cortes e mudanças de cena estruturais: um narrativo lírico de época. Vejamos:

[...] trata-se, em todo caso, de um `Romanceiro`, isto é, de uma narrativa rimada, um romance: não é um `Cancioneiro` - que implicaria o sentido mais lírico da composição [...] o `Romanceiro` teria a vantagem de ser narrativo lírico entremeando a linguagem da época” (MEIRELES, 1989, p. 22).

É perceptível, no poema meireliano, quando a autora recorre às possibilidades da literatura modernista, uma atualização de modelos tradicionais, mediante à apropriação da forma arcádica como recurso para interpolar o tempo passado e o tempo presente, revestindo-o de uma linguagem performática, simulando diálogos, numa tentativa de criar um simulacro do real em sua composição.

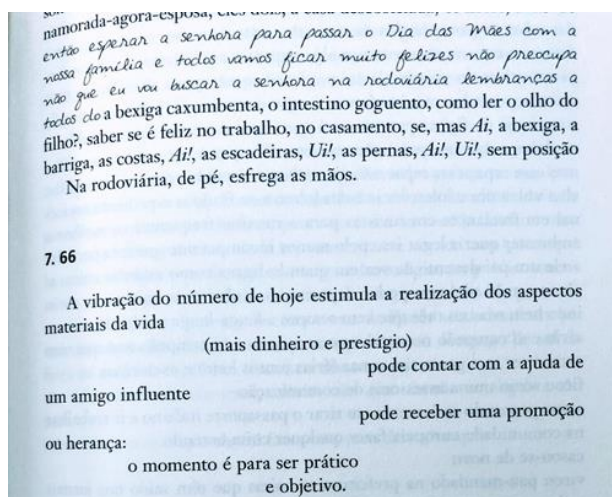
Figura 13 - Romance XXII



Sua transgressão permite o transitar entre passado, presente e futuro, jogando entre o arcadismo, as formas livres e as estruturas modernas (no trecho acima entre parênteses uma espécie de fluxo de consciência), tudo para reconstruir a história passada, à época (1953), do modernismo brasileiro. Há o correlacionar do passado histórico com outro modo inédito presente de narrar a história ao criar uma dimensão lírica em um ensaio sobre a emancipação e identificação nacional.

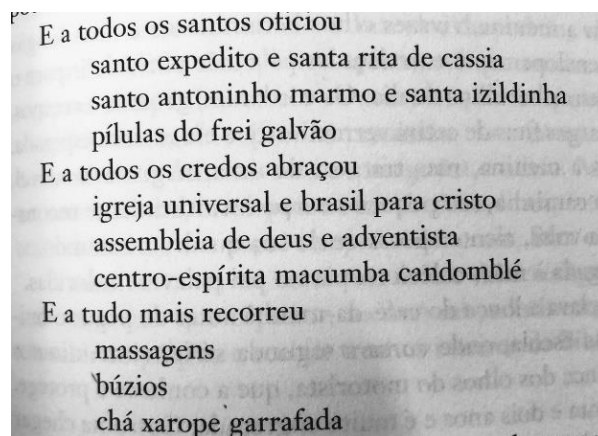
Em *Eles eram muitos cavalos* não há a apropriação de uma forma, o que é comum no modernismo, mas de várias formas, tradicionais ou não, para também criar o registro dos eventos inter-relacionados, que se desenrolam em um dia na cidade de São Paulo.

Figura 14 - Episódio 6 e 7



Fotografia da autora EEMC, p. 19

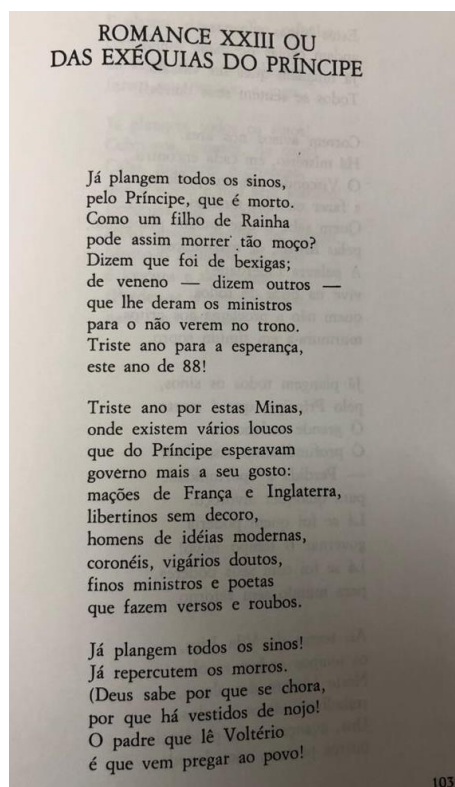
Figura 15 - Episódio 37 Festa



Fotografia da autora EEMC, p. 65

Meireles & Ruffato: pode-se notar nos recortes acima, ambos tiram proveito dos recursos estéticos para romper com a tradição e com a forma preestabelecida, para narrar à sombra do passado da história em tempo e espaço próprios da criação literária contemporânea, com arranjos tipográficos e falas inseridas em contextos diversos, fraturando a narrativa e aludindo a fluxos de consciência e afasia, para, no momento seguinte, voltar a estratégia descritiva em meio à anomia.

Figura 16 - Romance XXIII

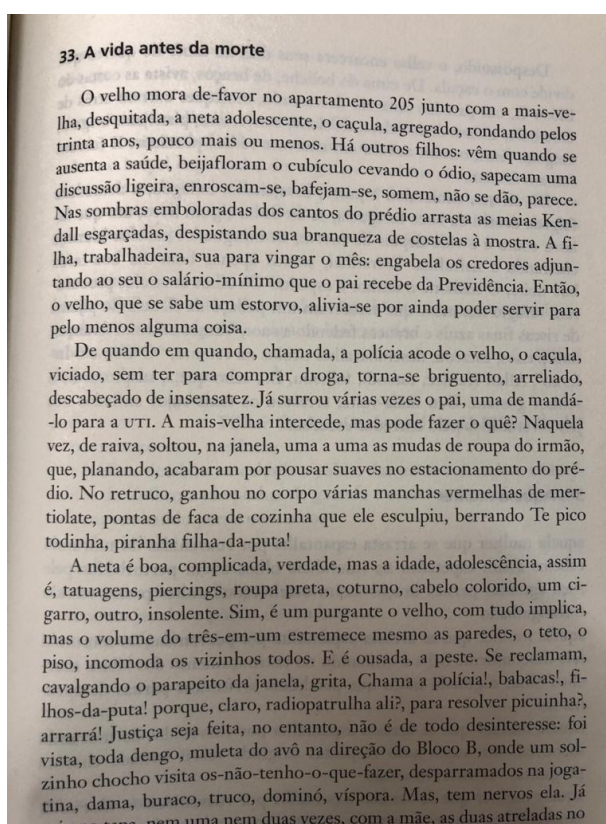


Fotografia da autora o *Romanceiro da Inconfidência*, p.103

A anonímia na literatura moderna e contemporânea, pode ser vista como um sinônimo de rebeldia, do romance, da poesia, como liberdade e consagração do “ser” ou do indivíduo por si só, ou como no trecho acima, a representação de vários príncipes e vários loucos. Ao escolher um nome, inevitavelmente se recorre a memória, cria-se identidade, o nome, por vezes, caracteriza um homem, ou nas palavras do escritor James Joyce, como sugere por meio de Dédalos: “nomes podem moldar o destino”.

O anônimo na contemporaneidade pode ser visto também como aquilo que não tem expressividade, significância, cujo nome e a existência poderiam ser suprimidos. Porém, a ausência de nome, nos romances em referência, sugere outras perspectivas para o discurso narrativo, muito mais ligado à necessidade de ser visto, isto é, a luta pela existência e por sua visibilidade. Nas palavras de Sam Sacks, essas personagens sem nome na ficção contemporânea “quase sempre estão tentando convencer a si mesmos, muitas vezes de maneira inútil, da realidade e da própria existência” (SACKS, 2015, p. 87).

Figura 17 - Episódio 33



Fotografia da autora EEMC, p. 61

Não se trata, podemos dizer, de uma proposta de renúncia aos nomes desses personagens, pelo contrário, a vastidão da representatividade de suas ações nos romances é tão ampla, que o ato de nomear poderia ensejar uma perda de significado e importância, como se nota no trecho acima do episódio 33, em que poderia ser qualquer velho, qualquer neta, qualquer filha desquitada, com um filho viciado.

Portanto, não se trata de uma questão de renúncia aos nomes ficcionais, ao contrário, mas, acreditamos, de dar voz aos muitos nomes, de maneira a contribuir com a pluralidade nominativa da narrativa da agoridade tocada pela sombra da identidade.

Diante desse contexto de legibilidade, é possível, graças a pluralidade narrativa, promovida por essa anonímia inserta nos romances, retomar através da metalinguagem, os versos de Cecília, criando uma chave para o tempo moderno, que ressoa em *EEMC*. Os cavalos prefiguram caixas de ressonância rítmica (como assevera o próprio Ruffato em entrevista), uma vez que “aqueles cavalos” do começo do século XX continuam sendo os do século XXI em sua anonímia, suas origens, sua pelagem, enquanto o passado no presente projeta o futuro a cada etapa/corte da narrativa.

Assim, da mesma maneira que Ruffato vai compondo suas personagens, Cecília também o fez ao criar esses sujeitos anônimos; essa anonímia apresenta-se de forma metafórica em ambos os romances e, igualmente, alude aos muitos homens do dia a dia, numa apologia feita às muitas histórias que se perderam e continuam a se perder.

Ninguém lembra seus nomes, suas pelagens, suas origens, quem foram e o que fizeram - suas vidas se esvaíram na marcha do plantel, homens que possuíam um ideário, mas que foram esquecidos pelo tempo histórico, e acabam dando vozes plurissignificativa a outros.

Constata-se, igualmente, nos romances de Cecília e Ruffato, que ambos aludem ao momento presente para dar voz a um passado em que se estabelece uma espécie de fenda temporal do ressurgimento do passado no presente e sua atualização no *kairós* histórico, em que semelhanças entre passado e presente surgem e possibilitam uma nova configuração de ambos, lugar de compromisso e encontro entre gerações no contemporâneo:

[...]se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações (AGAMBEN, 2009, p. 71)

Fato é que Ruffato e Cecília dialogam com suas escrituras, principalmente sob essa fala de Agamben (2009), quando este oferece ao leitor o conceito de contemporâneo, e assevera que o contemporâneo se incumbe de um resgate do passado, não de maneira saudosista, mas como quem busca uma chave para entender o presente, como um eterno

retorno, convivendo dentro de um espectro temporal que compreende o passado no presente e o futuro no presente.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, p. 59).

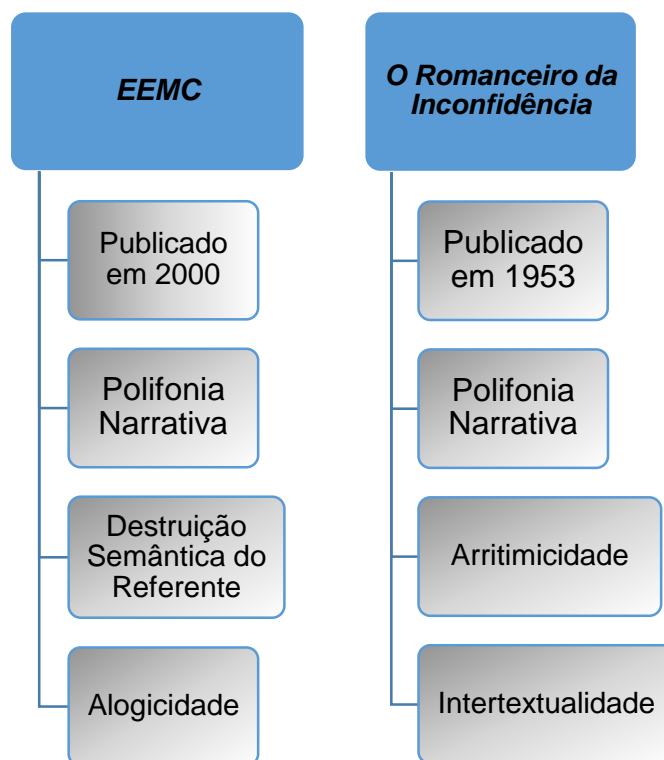
Igualmente, ao indicar a fonte em que Agamben (2009) lastreia suas reflexões, o filósofo Nietzsche joga luzes nesse contemporâneo ao se referir como aquilo que é intempestivo, um movimento de dissociação e desconexão. Desta maneira, ser contemporâneo é poder olhar para o passado e para o futuro sem querer permanecer neles e eternizá-los na narrativa - é estar no presente.

EEMC e o *Romanceiro* são vozes dialógicas inseridas nesse contemporâneo que, ao mesmo tempo, conversam, distanciam-se e atuam por refração, composição e justaposição, vistas por meio de paralelos e de maneira constitutiva, em que uma voz ilumina a voz do outro.

2.2 Limiares: semelhanças e diferenças metafóricas

Para melhor visualização daquilo que se refere as semelhanças e diferenças metafóricas, será apresentado um outro diagrama que demonstra as inter-relações, entre índices que aproximam e distanciam o *Romanceiro* do *EEMC*, como se pode observar:

Figura 18 - Diagrama EEMC x Romanceiro



Dispensadas as questões referentes ao ano de publicação do *Romanceiro da Inconfidência* e de *Eles eram muitos cavalos*, pois é certo que os autores, tanto Cecília quanto Ruffato eram escritores pertencentes à sua época, sendo representantes singulares do modernismo e da literatura contemporânea respectivamente, há de se discorrer, principalmente, sobre os limiares entre as semelhanças e diferenças entre *EEMC* e o *Romanceiro*.

É fato que os dois romances referenciados são grandes metáforas, não só sobre o caráter humano que identifica o homem e as suas relações sociais, mas também fazem uma grande metáfora sobre a própria literatura, seu caráter, necessidade, importância e poderes.

Uma grande característica dessas obras é a polifonia nelas alocadas, há polifonia não somente entre um fragmento e outro, por não haver continuidade óbvia marcada pela voz narrativa, mas também dentro dos próprios fragmentos, que são ilustrados pelas marcas gráficas. O estilhaçamento narrativo reporta a ideia, ora de enquadramento fotográfico, ora de enquadramento cinematográfico mediante a “tomada” ou sequência de cenas. Tanto em *Eles*

eram muitos cavalos, como no *Romanceiro*, a visualidade dos signos linguísticos, bem como a materialidade das palavras, são de grande importância discursiva.

A questão visual passa a ser um dos elementos que marca a leitura polifônica, dialogando sobremaneira com as questões de forma e conteúdo. O caos das narrativas de Ruffato é um retrato da Grande São Paulo e sua multiplicidade, já a forma arcádica do *Romanceiro*, revê a voz da representação da monarquia tradicionalista Minas Gerais. A nova forma dá voz às suas cidades.

A impotência ou a incapacidade em se expressar reflete uma espécie de paralisia frente às experiências do vivido, onde o silêncio ou a interrupção da fala complementam o sentido narrativo. Em *EEMC*, é o silêncio diante do choque, do acaso, do terror ou do deslumbramento; no *Romanceiro* a expectativa do feito, a esperança da concretização e a afasia e o mutismo ante à impotência dos mortos, cuja independência não se consolida, conduzindo o leitor à uma percepção do que poderia ter sido.

Para tal efeito, ambos romances são tecidos por elipses, repetições e suspensões como estratégias em representar a experiência vivida numa tentativa de construir uma nova experiência não-comunicável em uma ação de mimética do real.

A partir do efeito criado, soma-se a ausência do narrador, que absorvido entre as linhas, permite às personagens se representarem através de sua própria fala, diferentes esferas sociais, gêneros, faixas etárias, etnia, promovendo mais a heterodiscursividade bakhtiniana, já que Bakhtin também entende que todos esses gêneros e suas linguagens se colocam a disposição no texto do romance, “estratificam sua unidade linguística” e “aprofundam a sua natureza heterodiscursiva” (BAKHTIN, 2015, p. 109).

A coloquialidade da “língua comum”, da linguagem oral, empodera as personagens, materializando-se como um recurso da linguagem que lhe confere um caráter estético, mas também polifônico e heterodiscursivo aos dois romances, concedendo-lhes coesão.

Os múltiplos gêneros textuais que compõem os romances: sonetos, cartas, diário, anúncios, receitas, mini narrativas, diálogos interiores, contribuem para a fragmentação narrativa, mantendo-a tão viva como a linguagem. Bakhtin (2010), ao pensar esses gêneros intercalados no discurso romanesco, discorre que a narrativa do romance “admite tanto gêneros literários quanto não literários”. Nessa base, que é fundamental, a percepção bakhtiniana de heterodiscursividade se justifica sob a égide de “o romance como um todo

verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal” (BAKHTIN, 2017, p. 27).

Enveredamos, desta maneira, pelo romance híbrido:

Em resumo, podemos dizer que a característica do híbrido romanesco é a seguinte: em contraposição à fusão obscura das linguagens nos enunciados vivos, numa língua que evolui historicamente (em essência todo enunciado vivo numa língua viva tem um grau mais ou menos grande e hibridização), o híbrido romanesco é um sistema de fusão de línguas literariamente organizado, um sistema que tem por objetivo esclarecer uma linguagem com a ajuda de uma outra, plasmar uma imagem viva de uma outra linguagem. (BAKHTIN, 1993, p. 99)

O hibridismo advém de uma urgência de renovação, como é possível observar tanto no romance contemporâneo *EEMC*, quanto no romance/poesia *Romanceiro da Inconfidência*. A subsunção das linguagens é impulsionada pela constante metamorfose cultural, a qual se exige considerar, perante os paradigmas estéticos, a existência desses fatores heterogêneos que renovam até os textos tradicionais.

Debruçando-nos sobre o aludido por Bakhtin, é mais fácil compreender por que *EEMC*, como uma espécie de continuidade ou renovação do *Romanceiro*, está diretamente ligado a esse fenômeno do romance híbrido, pois, ao permitir a inserção desse outro gênero/discurso, reserva-se maior liberdade nas diversas fontes, renovando esteticamente não só a si, mas também ao *Romanceiro*.

Considerando a fala de Carneiro:

Estudar a produção ficcional no Brasil que entra pelo século XXI implica saber que a ficção produzida atualmente pelos escritores mais experientes se alimenta da mesma fonte em que bebem os iniciantes: a linguagem da televisão, da publicidade, do cinema, da Internet, ou da própria tradição literária, não só brasileira. Além disso, os novos partem para a revisão crítica dos que os precederam, propondo uma reescritura cada vez mais presente em nossa produção atual. Cria-se, desse modo, uma via de mão dupla, que não deve passar despercebida. Quando esse teórico se refere à fonte que alimenta os escritores novos e os mais experientes, fica evidente a multiplicidade de linguagens que são acessadas para a elaboração do texto literário, revisando e reescrevendo a tradição literária e a história. Essa multiplicidade é motivada pelo surgimento frequente de novas linguagens e tecnologias que permitem a renovação da escrita literária (CARNEIRO, 2005, p. 34)

O hibridismo em *EEMC* segue cooptando a fonte do passado e da atualidade, promovendo a intertextualidade e a interdiscursividade junto ao *Romanceiro*, assim como o

romance/poema se impôs o hibridismo ao beber do passado sem pensar como retomada ou repetição do passado.

Batem patas de cavalos.
 Suam soldados imóveis.
 Na frente dos oratórios,
 que vale mais a oração?
 Vale a voz do Brigadeiro
 sobre o povo e sobre a tropa
 louvando a augusta Rainha,
 - já louca e fora do trono –
 na sua proclamação. (MEIRELES, 1989, p. 35)

Por meio da comparação de alguns trechos dos dois romances, é visível a importante intertextualidade entre o *Romanceiro* e *EEMC*. Existe uma espécie de conversa entre os textos e essa interação aparece quase que explicitamente na maior parte dos romances.

Todavia, ela se apresenta de uma forma mais sutil, em alguns momentos, ao dialogar com os diferentes gêneros. A intertextualidade funciona nos diversos níveis do romance: tanto na referência de Ruffato ao *Romanceiro*, não só ao nomear *EEMC*, como na epígrafe do romance, mas também em todos os planos do discurso. Aqui, a intertextualidade assume papéis distintos conforme o encadeamento no qual é inserida a dialogia com Cecília Meireles, desde a superfície textual até a sua mais profunda camada.

Tanto a construção estética literária proposta por Cecília, quanto à proposta por Ruffato permitem ao romance um diálogo intertextual intempestivo à contemporaneidade, em que o fato de incorporar qualquer linguagem, seja ela retirada de um soneto, do jornal, da publicidade ou mesmo da televisão ou cinema, não fere a coesão do mesmo:

62. Da última vez

Eu nem lembro mais por que nos desentendemos na última vez, mas peguei minhas coisas [...] E nossas brigas fenomenais
 A festa de aniversário de um ano da Sandra
 O rodízio na churrascaria Boi na Lenha
 A festa de formatura do pré-primário da Fabíola
 O fim de semana prolongado em São Pedro
 O filme do Woody Allen que você não queria ver
 O filme com Harrison Ford que não queria ver
 As suas amigas
 Os meus amigos
 (descobri, afinal, um paradoxo) [...] (RUFFATO, p.109-110)

Nos dois trechos apresentados (*EEMC e Romanceiro*), para uma similaridade do efeito descritivo, em que o citar de memórias ou imagens impõem ritmo e conduzem ao campo imagético, para enfim, ambos aludirem à uma conclusão, ou ideia.

Romance XXI ou das Ideias

A vastidão desses campos.
A alta muralha das serras.
As lavras inchadas de ouro.
Os diamantes entre as pedras.
Negros, índios e mulatos.
Almocrafes e gamelas.

Os rios todos virados.
Toda revirada, a terra.
Capitães, governadores,
padres intendentos, poetas.
Carros, liteiras douradas,
cavalos de crina aberta.
A água a transbordar das fontes.
Altars cheios de velas.
Cavalhadas. Luminárias.
Sinos, procissões, promessas.
Anjos e santos nascendo
em mãos de gangrena e lepra.
Finas músicas brotando
as alfaias das capelas.
Todos os sonhos barrocos
deslizando pelas pedras.
Pátios de seixos. Escadas.
Boticas. Pontes. Conversas.
Gente que chega e que passa.
E as ideias. (MEIRELES, 1989, p. 97)

Paul Ricoeur⁷, em uma entrevista transcrita de nome *Arte, linguagem e hermenêutica estética*, esclarece de modo didático a ideia da metáfora que permeia os romances de Ruffato e Cecília:

A metáfora é a capacidade de produzir um sentido novo, ao ponto de centelha de sentido onde uma incompatibilidade semântica desmorona na confrontação de vários níveis de significação, para produzir uma significação nova que existe apenas sobre a linha das ruínas dos campos semânticos (...). Pode-se estender a noção de metáfora para além da linguagem, mas também para além das figuras de estilo (...). Bem metaforizar é ver a semelhança. Este ver a semelhança permite ler a

⁷Entrevista com Paul Ricoeur realizada por Jean-Marie Brohm e Magali Uhl. Disponível em http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/arte_linguagem_hermeneutica_estetica acesso em 20Jul19

semelhança onde não a víamos. Em suma, ela cria a semelhança que não podemos mais deixar de ver. (RICOEUR, 1996)

É na poética, em que se vale de fragmentos metafóricos, que Luiz Ruffato e Cecília Meireles encontraram, uma das principais formas de subverter a estrutura do tempo do romance, impulsionando a linguagem que vai perpassando os recortes de vivências e imagens, afasia e fala, aludindo a uma teia narrativa que expõe um ambiente em desequilíbrio: crises em família, doenças, misérias, vícios e esperanças que estão incutidas nas mazelas da vida contemporânea.

Com isso as linguagens se aproximam e se distanciam conforme o seu tempo, não aquele ligado ao cronotopos, mas ao ritmo do texto, de sua marcha. O tempo no romance ruffatiano causa uma sensação de estranhamento, pela multiplicidade de suas vozes e acontecimentos simultâneos, como se não houvesse progressão temporal, insinuando-se como um tempo concebido na lógica da simultaneidade, ou seja se revelando no arritmico, como sua melhor metáfora seria “a marcha da cavallhada”, cuja andadura irregular desse cavalo se evidencia como um “*piafar*”⁸

Já a metáfora rítmica de Cecília seria um galope, ora impulsionado, ora amplo, porém, regular, o que demonstra uma contraposição entre os dois romances, pois considerando-os desconstrucionistas, eles são indicadores do seu tempo, tratam-se de leituras que reforçam a ideia de modernidade ou contemporaneidade.

Neste momento, é possível compreender a importância que detém a alogicidade inserta nesses romances, que cria uma outra instância de percepção no âmbito sensorial da realidade, não prendendo a sua compreensão à maneira lógica, pois em toda a sua forma constitutiva se destacam desconexões e conexões.

⁸ Significado piafar verbo intransitivo (cavalo) bater com os cascos no chão, mas sem andar. Do francês *piaffer*. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/piafar> acesso em: 15Jan20

2.3 Compatibilidades e incompatibilidades: poesia e narrativa

A liberdade de composição constitui uma importante característica da poesia contemporânea, ao considerar que a intenção do autor é romper com os padrões clássicos da forma poética tradicional, e brindar o leitor com algo novo, sensações ou experiências novas. Cabe, aqui, lembrar a manifestação do poeta Manuel Bandeira “– não quero mais saber do lirismo que não é libertação”.

O romance *EEMC* é forma de poesia e lirismo libertador. O episódio 34 se revela um poema narrado que exprime uma crescente tensão na forma lírica presente em sua configuração:

34. Aquela mulher

Aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do Morumbi
 cabelos assim espetados na imundície olhos assim. Perturbados pele ruça agitadas
 pernas braços assim machucados unhas pretas vestido esfrangalhado
 aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi fala
 desconforme baba escumando no entroncamento dos lábios murchos olhar esgotado
 mãos que pendulam arrítmicas pernas desaprumadas
 [...] aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi
 não era assim
 não
 não era
 :
 Virou assim um dia, deu horário, a filha de onze anos não chegou da
 escola, [...]. dia seguinte também não, nem no outro, nada nada nada e humilhou-se
 delegacias de polícia hospitais febens pronto-socorros IMLs perambulou o trajeto
 casa-escola-escola-casa questionadeira porta em porta pista indícios intuições até
 uma noite
 bateram à janela, estão chamando, o orelhão, correu, pernas embaraçando
 o coração, alguém...alguma informação...
 talvez...ela? **Filha?**
 Do outro lado o pranto
 o pânico
 ouviu a voz **Filha? Onde... Onde está você? Filha! Onde?**
 - ouviu vozes – silêncio
 e de joelhos desabou na calçada a palma das mãos coleando o chão de
 palitos de fósforo e tampinha de garrafa e escarros e pontas de cigarro e
 engatinhando perscrutou a voz
 de onde vinha?
 de onde?
 e arrastou-se espantalha por becos e ruas
 e cerraram janelas e portas de seu barraco e
 em paraisópolis não apareceu mais nunca
 mais nunca
 nem uma

nem outra (RUFFATO, 2017, p. 62-63) (grifos do autor)

Vê-se que, neste episódio, a narrativa poética é revestida de musicalidade e ritmo que emanam do fraseado, as repetições imitam a fala, mesmo daquela que, ante ao terror, perde a fala. A aliteração produz a sonoridade da poesia, as perguntas e respostas estão em cadência e ritmo, a repetição constante e complementar dá som ao drama da mulher narrada, dão presença e tempo. Assim sendo o padrão rítmico e a configuração arrítmica geram tensão e atenção interpretativa. A linguagem é colocada em destaque, ao tornar-se estranha por intermédio da sua organização métrica e ordem repetitiva.

Classes gramaticais (artigos, adjetivos, pronomes e substantivos) apropriam-se do som, como fenômenos acústicos no processo composicional do processo narrativo. Na imaginação de quem acessa essa narrativa poética, os sons reverberam em meio aos acordes, distinguem cada palavra, os contrastantes termos selecionados imprimem realidade, acordes entre a ficção e a realidade, entre a cidade, o corpo, o grito e os olhares; ouve-se baixinho, de forma nitidamente musical, o caminhar que segue a sonoridade do poema.

A palavra, na poesia, manifesta-se revestida de toda a sua pureza, tomando para si não apenas um caráter sonoro, mas também de representação; a palavra aparece em sua forma mais transparente, assumindo seu caráter sonoro e representativo. A poesia pontua a relação entre os signos, símbolos e sons, revelando-se parte da criação humana. Diante de tal manifestação, os símbolos são múltiplos e diversos, não se restringindo à mera alusão e configuração do pensamento.

Difícil é decidir por uma única forma e indicar qual forma abarca o gênero que confunde o leitor com a poética e lirismo do ritmo. Não é possível afirmar categoricamente se é poesia prosaica ou prosa poética, toma-se como conceito o entendimento de Paul Zumthor, como explicação para as formas poéticas construídas:

[...] a arte poética consiste em assumir esta instantaneidade, em integrá-la na forma de seu discurso. Daí a necessidade de uma eloquência particular, de uma facilidade de dicção e de frase, de um poder de sugestão: de uma predominância geral dos ritmos. O ouvinte segue o fio, nenhum retorno é possível: a mensagem deve atingir seu objetivo (seja qual for o efeito desejado) de imediato. No quadro traçado por tais limitações, a língua, mais que na liberdade da escrita e qualquer que seja a visada que oriente seu emprego, tende ao imediatismo, a uma transparência, menos do sentido que de seu ser próprio de linguagem, fora de toda ordenação escríptível. (ZUMTHOR, 2010, p. 139)

Da mesma maneira que se observa em *EEMC*, é possível o questionamento quanto à poesia abaixo, se é uma prosa poética, ou uma poesia prosaica, nota-se que preocupações muito próximas àquelas dada por Ruffato ao seu romance, Cecília também o faz em seu *Romanceiro*. Dá ênfase não só as consonâncias e aliterações, como também à própria estrutura do poema, que toma ritmo e fluxos de consciência, emulando diálogos conforme sua opção tipográfica e disposição no texto. Vejamos o exemplo abaixo:

Romance XIV ou da Chica da Silva

*(Isso foi lá para os lados
do Tejuco, onde os diamantes
transbordavam do cascalho.)*

Que andor se atavia
naquela varanda?
É a Chica da Silva:
A Chica-que-manda!

Cara cor da noite,
olhos de cor de estrela.
Vem gente de longe
para conhecê-la.

*(Por baixo da cabeleira,
tinha a cabeça raspada
e até dizem que era feia.)*

Vestida de tisso,
de raso e de holanda,
– é a Chica da Silva:
A Chica-que-manda!

Escravas, mordomos,
seguem, como rio,
a dona do dono
do Serro do Frio. (MEIRELES, 1989, p.77)

Obviamente que no transcorrer de ambos romances, esse diálogo não é constante, perene, sem desvios. Ao contrário, trata-se de leituras com vidas próprias que se encontram e se distanciam diametralmente, por vezes Cecília apresenta estruturas poéticas mais rígidas, sonetos e redondilhas, enquanto Ruffato em *EEMC* apresenta textos totalmente prosaicos ou distintos de qualquer forma que se assemelhe à uma poesia. Ambos operam na semelhança sensível.

Há de se considerar que à medida que a sociedade se transforma, junto transforma o discurso, transforma-se a poesia. Isso se dá, como assevera Bakhtin, porque “Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Tal evento é perceptível na literatura, desde os poemas épicos até os romances contemporâneos”. (2003, p. 263)

No discurso literário, introduz-se uma forma de expressão da arte com elementos únicos e singulares que precisam ser levados em consideração. Esse discurso visa à estética, subverte a representação, distanciando-se do discurso rotineiro, tradicional e cotidiano, e destacando a universalização e atemporalidade, em privilégio do ficcional em novo realismo. Isto posto, verifica-se, em *EEMC*, uma urgência em sobrepor artisticamente esse cotidiano “menor” do discurso literário, transformando a rotina em discurso artístico, pois a linguagem coloquial e cotidiana tende a tomar novas formas.

45. Vista parcial da cidade

são paulo relâmpagos
 (são paulo é o lá fora? É o aqui dentro?)
 de pé a paisagem que murcha
 a velha rente à janela
 rosto rugas bolsa de náilon desmaiada no colo dentro coisas enroladas em jornais
 vestido branco bolinhas pretas sandália de plástico fustigando o joanete cabeços
 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 sobressaltada se desculpa
 (ajeita-se ainda mais para o canto)
 Tenta impossíveis olhos abertos acorda cedo meio-expediente no balcão de uma
 agência de viagens o cursinho fim de tarde volta hora e meia de ônibus a mãe
 pergunta minha filha tanto sacrifício vale a pena:
 e migalhas de seus sonhos esparram-se sobre os ombros da velha
 de pé atrás um homem mão enganchada na alça
 mão enganchada na bolsa (uniforme, marmita, escova e pasta de dente, pente um
 gibi) pendula o corpanzil pálpebras semifechadas (semiabertas) cansado suado
 contas para pagar prestações atrasadas o corpo para a frente e para trás [...]
 (RUFFATO, p.82-83)

No discurso poético de *EEMC*, o corriqueiro se desvela como uma experiência sensível: nas linhas, nos episódios, nas folhas. O real é reconstituído e permeado de profundas emoções, em meio à poética que se constrói por um criador que seleciona cenas e formas para a sua contação, provocando um sentir de cena “comum”, uma vez que a linguagem poética

ordena as cenas de outro modo; é linguagem profanada das semelhanças que constituem as formas contemporâneas.

Por fim, há de se frisar que, ao colocar, lado a lado, o *Romanceiro* e *EEMC* trouxemos à discussão, não uma linearidade em que um completa o outro, mas para demonstrar que existem construções em diálogo intertextual, como condição e sentido de um discurso, pois o discurso não se consume na individualidade, mas, entre pelo menos dois interlocutores.

É também como diálogo que se transforma com a voz do outro, ao estabelecer relações entre o *Romanceiro* e *EEMC*. Bakhtin, ao ser referir ao objeto texto, observa as relações da enunciação com o enunciado, o contexto sócio histórico; portanto, são as relações entre discursos-enunciados. E a partir dessa concepção, define a orientação dialógica, ao afirmar:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (BAKHTIN, 1990, p. 88).

Conclui-se que o discurso é precipuamente heterogêneo e um espaço de troca entre vários (FIORIN, 2001, p. 131), sendo um espaço de troca entre os discursos. Por isso entende-se que a análise dos textos contribui para a construção da identidade um do outro, resignificando a poesia bem como a sua leitura. Há de se falar, portanto, em permissividade no romance, como se tudo fosse permitido, mas apenas de possibilidades (característica própria do romanesco: “o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar com ele de uma interação viva”; desse modo o *Romanceiro* passa a compor *EEMC*, e vice-versa (1990, p. 88).

Capítulo III - Correlações conjunção e disjunção em *Eles eram muitos cavalos*

3.1 Espaço poético: células temporais

O espaço poético, em *EEMC*, insere-se como um espaço de suspensão do tempo, como já mencionado, todos os eventos do romance acontecem no transcorrer de um único dia, o 09 de maio de 2000; essa suspensão está ditada pela atividade mimética que opera as ações segundo a identidade da verossimilhança.

Se Aristóteles definiu a *poiésis da arte* como uma imitação da realidade, Proust e Bergson a veem como a exacerbação da condição inerente à realidade, permitindo a essa um caráter de lógica que advém das práxis e não da concepção teórica, pois é necessário ao poético um “fazer”, e um “fazer” sobre um “fazer”; todavia, não é um “fazer” efetivo, uma ação palpável, mas um “fazer inventado”.

A partir dessa perspectiva é que a poética surge em um sistema cronotópico singular no romance *EEMC*, com características que provocam a compreensão de espaço e tempo, apesar de não serem físicas nem lineares. Para Massaud Moisés, o poético se constrói como um círculo: “porquanto o primeiro verso e o último coexistem numa circunferência, verdadeiramente à semelhança de uma galáxia – em perpétuo dinamismo” (MOISÉS, 1998, p. 44).

É latente, nessa célula singular de tempo/espaço poético, o conceito de mímese, do qual se pode dizer que é um fazer que incorre sobre outro fazer. Esse fazer poético se debruça sobre as reais ações, metamorfoseando-se em ações poéticas. A mímese é uma ação inteligível, já que permite um olhar sob a matéria. Paul Ricoeur apresenta a seguinte reflexão:

Aprender, concluir, reconhecer a forma: eis o esqueleto inteligível do prazer da imitação. A imitação não traveste o objeto, ela o mostra: fazer ver a forma é ensinar a ver as relações de necessidade e verossimilhança. (RICOEUR, 1995, p. 69)

A análise particular da mímese constitui um ponto central organizador do processo da criação estética, ainda que, em seus desdobramentos, transponha os quadros do exame gnosiológico, propondo, ao mesmo tempo, os traços específicos essenciais do reflexo estético

da realidade. Assim como na estrutura da obra de arte, a peculiaridade do comportamento estético no romance que resulta deste reflexo de maneira quase cinética, o objeto das demais ilações estéticas em *EEMC*.

Se a mímese constitui-se estabelecendo uma fratura, um corte para o mundo, com o seu fazer e a real ação, esse corte se abre e viceja para o espaço poético. Como discorre Ricoeur:

[...] o pertencimento do termo práxis tanto ao domínio do real, responsabilidade da ética, quanto ao domínio do imaginário, responsabilidade da poética, sugere que a mímese não tem apenas uma função de corte, mas de ligação, que estabelece precisamente o *status* de transposição metafórica do campo prático. ” (RICOEUR, 1995, p. 77)

Essa ligação toma por empréstimo do mundo o seu material e as ações dispersas no tempo, devolvendo-as reconfiguradas, permitindo esse sentir também ao próprio mundo, separa para depois reunir. Nesse ponto é que também merece destaque a questão do espaço de *EEMC*, que se desdobra em considerações sobre o espaço político e o espaço da arte, sempre infinito em sua apresentação das angústias dos homens. É importante salientar que a literatura apresenta um espaço frutífero para a discussão das questões sociais, já que dela também parte a expressão artística.

A ação mimética na literatura abre um processo de catarse quando se propõe a uma reflexão análoga àquela que Antonio Candido conceitua: “a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão de mundo, ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza” (CANDIDO, 1977, p. 186).

O fazer catártico em *EEMC* incorre em uma partilha que surge ao tomar parte no comum, de acordo com o tempo e espaço por ele representado, postulando o espaço não apenas como o conjunto de signos que produzem um efeito de representação, cuja descontinuidade manifesta-se pelo emprego dos mais diversos procedimentos no discurso narrativo em meio a sua *poiésis*. Com esse sutil arranjo de instrumentos, a arte da composição vai reciclando espaço, passado e presente, ausência e presença, real e irreal, num universo ubíquo e ambíguo.

O espaço/tempo poético se encontra no cerne do espaço social, ao mesmo tempo em que está fora dele. Octávio Paz, ao falar sobre a capacidade de renovação infinita da palavra

poética, afirma que “ouvir essa voz [poética] é ouvir o próprio tempo, o tempo que passa e que, apesar disso, volta, transformado em umas quantas sílabas cristalinas. (PAZ, 2001, p. 74).

A integração, particularmente, constitui um dos pontos centrais do processo da criação estética que se verifica em *EEMC* e incorre em importantes elementos que compõem o espaço poético e seus fragmentos temporais. É também a ritimização do romance *EEMC* pelo *Romanceiro* meireliano que ocasiona um sentir mimético e rítmico, como uma célula temporal vigente dentro desse espaço.

Vigente é o que dura – o que vige a partir e no âmbito do desencobrimento... Por isso, pertence ao vigorar, à presença, não somente desencobrimento, mas também presente. Este presente imperante no vigorar é um caráter do tempo. Seu modo próprio modo de ser, porém, jamais se deixa apreender através do conceito tradicional de tempo" (HEIDEGGER, 2002, p.265)

Em um primeiro momento, fala-se de arritmicidade do romance de Ruffato, para, *a posteriori*, dizer que esse ritmo é transformado pela presença do romance meireliano, abrindo-se para um espaço de construção de novos sentidos. Perante essa percepção, passa-se a afirmar que Cecília é presentificada em *EEMC*, pelo mesmo conceito esculpido por Heidegger: “Ser no mundo como constituição fundamental da presença” (2002, p. 250).

É nesse lugar que, novamente, o espaço de construção poética dita o ritmo de *EEMC*. O romance constitui-se de um modelo celular justaposto, com várias células temporais com formatos, funções e missões distintas na composição do romance.

Ao pontuarmos o romance ruffatiano, vemos que um dos elementos que se extrai é a presença de Cecília, não é um fato meramente verificável, mas, um acontecimento vívido. Ela é um “sendo/acontecendo” no romance e se manifesta como presença constante na obra e no mundo. Sua presença é capturada e sensível no tempo e espaço poético, fazendo parte da configuração do romance, participando dele, em sentido e direção.

Paul Ricoeur (2010), em *Tempo e Narrativa*, ilustra o espaço poético como um desdobramento do *Logos*, que, inicialmente, estaria diretamente ligado à pessoa do orador numa ideia de discurso e verdade, conduzindo novamente à perspectiva de mimese; porém, agora, o orador dessa mimese é Meireles, presente por meio de seu *Romanceiro*, como uma célula de tempo e espaço de construção.

Meireles desdobra-se em consideração ao espaço e ao tempo em *EEMC*: ela é presentificada no espaço político, marcado por lutas sociais, e também no espaço da arte, quando se desvela na trama estética da composição do romance. Eis que o tempo e o espaço se revelam como arte em que não se confundem o tempo da arte e a arte no tempo e espaço (cuja época define o sentido da arte e seu lugar no espaço-tempo linearmente). É a ideia de presença, não a época, que determina memória e história.

Ao trilhar essa reflexão, Bakhtin ilustra o centro dessa percepção:

O cronótopo como materialização privilegiada do tempo no espaço é o centro da concretização figurativa da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance, as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue e se iniciam no caráter imagístico da arte-literária. (BAKHTIN, 1993, p. 356)

As células de espaço-tempo de *EEMC* se constituem células poéticas que, por conseguinte, desdobram-se em arte literária, conforme exposto adiante, oportunidade em que abordamos a questão imagética do romance.

3.2 Distâncias entre o poético, o artístico e o literário

Não raramente é comum vincular o poético apenas à poesia. Entretanto importa salientar que não se trata de exclusividade, muito menos que um se distancia de outro. A poesia e a arte poética podem estar em qualquer lugar e em várias coisas de maneira conjunta, até na banalidade do cotidiano, no que há de desprezioso presente nas mais diversas manifestações da arte, quer seja nas artes plásticas, arquitetura, música, cinema, fotografia, instalação ou intervenção artística.

A poética é a arte da percepção, do sentir, do despertar e do construir, um ato que pode ser individual ou coletivo, representativo para muitos ou para poucos de acordo com a sensibilidade de quem está disposto a apreendê-la, contudo ela depende de um “sentir” humano, não para existir, mas para ser compreendida.

Contudo, é incontestável a interação entre a poética e a literatura, dito isso tem-se por natural quando se associa à poesia à um poema, como se um não fosse dissociável do outro, sinônimos. Fato é que existe poema sem poesia, sem a intencionalidade poética, mas a arte por mais dissimulada que se apresente nunca abandona a poética e a sua intenção em provocar o despertar. Pode causar estranhamento e efeito de suspensão em seu receptor, principalmente na contemporaneidade, como já aludimos.

Nesse aspecto é que *EEMC* merece destaque, pois a sua construção é dotada de reflexões que recaem sobre a arte literária, provocando inquietação e questionamentos, que aludem a uma série de construções simbólicas, estas não permanecem somente no campo da escrita, mais da arte e da poética.

Assim, o romance em estudo não se distancia desse binômio, pelo contrário, toma para si de maneira pungente esse diálogo poético e artístico a cada episódio, que estabelece dentro e fora do texto, conjugando significados na polissemia do discurso.

Exemplar do que é ser contemporâneo, *EEMC* se permite transitar em diversos territórios, não se exaurindo em um único espaço. Ele conversa com o *Romanceiro*, mas também com o quadro negro de Malevich, com o lambe-lambe colado no poste, com o repertório musical de uma época, ou com a cultura de uma sociedade.

Numa certa entrevista Luiz Ruffato (2019) denominou o romance *Eles eram muitos cavalos* de “Instalação literária”⁹, termo no mínimo curioso empregado pelo autor, pois segundo o Houaiss¹⁰, no dicionário da Língua Portuguesa, significa:

Instalação, nas artes plásticas, significa "obra de arte que consiste em construção ou empilhamento de materiais, permanente ou temporário, em que o espectador pode participar, manipulando-a, ou sendo, às vezes, de tamanho tão grande, que o espectador pode nela entrar"

Nessa mesma entrevista, ele ainda menciona como o episódio, ou fragmento 67. *Insônia* o motivou a escrever um segundo livro, leiamos:

⁹ Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/67-bastidores/2267-luiz-ruffato-fala-dos-bastidores-de-o-ver%C3%A3o-tardio.html> acesso em: 12Jan20

¹⁰ Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/planos-de-aula/fundamental/artes-vamos-fazer-uma-instalacao.htm?cmpid=copiaecola> acesso em: 12Jan20

67, intitulado *Insônia*. Trata-se do fluxo de consciência de um personagem que, a certa altura, lembra: “morreu no beira-rio, tiro no ouvido, uma menina, quinze anos, ouviu?, é tiro!, deitada na poltrona da sala, o sangue escorrendo, pingando no tapete, os olhos me olhando, me pedindo, me, relógio marcando quatro e meia”. Tentando compreender essa tragédia, passei muitos anos, no plano da ficção, convivendo, cotidianamente, com os familiares, amigos e conhecidos dessa menina.

Meus livros levam bastante tempo para maturarem. [...] Nunca anoto nada, não fotografo, não faço entrevistas, não me submeto a laboratórios ou coisas que tais. [...] Os personagens se aproximam, tímidos no início, ousados mais à frente, e, apossando-se de elementos da memória coletiva, distribuem os papéis, ocupam seus lugares. [...] Depois, pensei que descreveria a biografia da menina, os fatos que determinaram a curta caminhada, culminando com sua terrível decisão – e tampouco essa ideia se solidificou. A história que se impôs tem, sim, a menina como personagem principal, mas num livro no qual ela praticamente não aparece, é apenas uma lembrança distante. (RUFFATO, 2018)

Face à essa proposta de Ruffato, compreende-se porque *EEMC* pode ser também um “romance instalação”, pois faz todo o sentido dentro do contexto “construção ou empilhamento de materiais, permanente ou temporário, em que o espectador pode participar, manipulando-a, [...] de tamanho tão grande, que o espectador pode nela entrar”. Isso se observa em *Eles eram muitos cavalos* dentro da composição em que o autor/observador nela se insere para a reconstrução do enunciado.

A polivalência na criação de *EEMC* proporciona a aproximação do texto literário da recepção artística, numa fecunda relação de troca com a arte, essa mesma relação que acomete o leitor do estranhamento, suspensão e reflexão, questiona a sua estrutura, como romance, poesia ou arte, pois sua construção altera também a recepção.

Aquilo que seria o comum, o cotidiano ganha novo significado, revelando-se como algo original, diverso do ordinário, que se constrói de forma singular a cada, olhar, que se agrega ao romance. Ruffato inscreve em *EEMC* as marcas da composição literária ao minar a função apropriada da linguagem como mera comunicação.

Em meio a esse cenário, o poético, o romance e a arte se inter-relacionam numa clara referência à contemporaneidade, mediando a leitura plurissignificativa em *Eles eram muitos cavalos*.

3.3 A ambivalência da imagem verbal e visual

Antes de uma análise sobre a questão imagético-verbal no romance EEMC, é importante lançar um olhar à arte na contemporaneidade, pois ela se mostra de extrema importância para a fruição textual propiciada pela presentidade do contemporâneo.

A arte está ligada à estética porque quando trabalha sobre a matéria, a imagem ou o som, o homem pode criar beleza ao expressar o mundo material ou imaterial que lhe serve de inspiração. Na história da filosofia, definiu-se a arte como intuição, expressão, projeção, sublimação, evasão.

A questão é que a arte e a literatura contemporânea, em sendo trabalhos do luto e acontecendo na contramão do gosto, provocam sempre a experiência do desgosto. Por isso, a arte conceitual tem tanto espaço em nosso tempo, por chamar ao pensamento a perda da sensibilidade. É como se toda obra nos enviasse a mensagem: se não podemos “gostar”, podemos “pensar”. Tal evento é perceptível em reações à leitura de EEMC, especialmente em leituras de resenhas e blogs da internet que divulgam opiniões desfavoráveis à experiência de leitura do romance, tal qual um indivíduo avalia uma obra de arte conceitual:

Livro resultado de projeto pensado e definido com clareza pelo escritor, colocaram à disposição da ideia original recursos não suficientes para registrar São Paulo. Não faz jus à riqueza de detalhes e matizes de relações com interações ininterruptas, intensas ou superficiais que a cidade joga aos olhos seja de um visitante passageiro ou de um morador.

A leitura se arrasta, enfadonha, pelos 68 registros em um dia na cidade, registros de situações banais, sem ligações entre elas, coisa rara em uma São Paulo repleta de conexões exasperantes e exigentes¹¹.

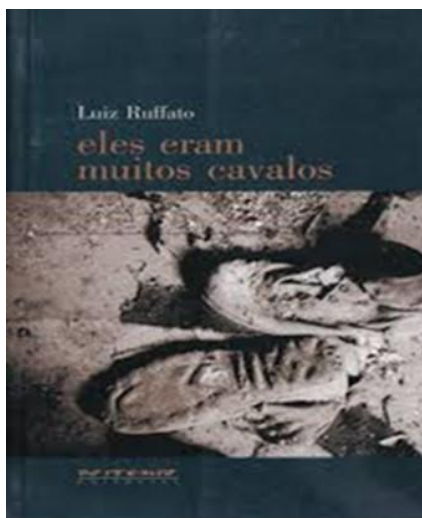
O texto literário não difere da arte conceitual, não há distinção entre formas e elementos utilizados na composição da obra de arte, como também não há espaço para valoração entre palavras e imagens. Elas se completam, se justapõem e se resignificam; há uma intencionalidade que não pode ser desprezada, sob pena de se obter uma compreensão similar do romance. Tal acepção é sensível no romance EEMC, seja na disposição dos signos,

¹¹ Disponível em: <http://trechoprediletoliteratura.blogspot.com/2016/03/eles-eram-muito-cavalos-luiz-ruffato.html> acesso em: 23Ago19

nas páginas, na tipografia aleatória e nos vazios espaciais, inclusive pela página que revela um grande quadro-negro, cujo significado não pode ser negligenciado.

Segue-se a imagem da foto da capa da primeira edição do romance *EEMC*, cujo título mostra-se grafado em letras minúsculas.

Figura 19 - Primeira capa EEMC



Fotografia produzida pela autora

Não se sabe se a intencionalidade de Ruffato pode ser análoga à do escritor português Valter Hugo Mãe, que, quando questionado sobre o uso exclusivo das letras minúsculas, respondeu:

É antes uma questão literária, de “limpeza formal do texto” [...] as maiúsculas são uma “sinalética” que só atrapalha a leitura. “Simplificando, sintática e graficamente, chegamos a uma escrita mais próxima do modo como falamos”, justifica. “As pessoas não falam com maiúsculas”. É a simplicidade que procura e está convicto de que usando apenas minúsculas não só o pode almejar, como “acelerar” a própria escrita. E “agilizando o texto” aproxima-o não só do ritmo da fala como do próprio pensamento. “A escrita convencional deita mão de tantos sinais que nos obriga a marcar uma distância permanente entre o que somos e o que o texto é”, acrescenta. “Um texto mais acelerado permite uma respiração mais natural ao leitor encurtando essa distância.”¹²

¹² Disponível em: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/rubricas/origami/as-grandes-minusculas-de-valter-hugo-mae=f545016> acesso em 23Ago19

Essa reflexão parece ter sido validada pelas palavras do próprio Luiz Ruffato, em mensagem eletrônica enviada à autora deste trabalho, no transcorrer do processo de análise de *EEMC* nessa dissertação. Ao ser questionado sobre outro elemento do romance (o quadro negro), Ruffato assim explicou:

Veja bem: não há leitura certa ou errada dos livros. Leitura é interpretação. E todas são corretas, porque a gente não lê o livro que foi escrito e sim o livro que queremos ler. Colocamos na leitura todas as nossas expectativas, vivências, impressões, frustrações, desejos, etc.

Vou então dizer para você uma leitura possível - não é A leitura, mas UMA, e nem é a mais importante, porque ela muda sempre...

Penso que se eu tivesse terminado o livro na página anterior à página preta, eu teria apenas exposto situações, numa ação quase ou totalmente niilista. A página preta serve quase como uma divisão de atos. O fragmento final está após a página preta e não traz numeração. Portanto, pertence e não pertence à narrativa. E ali há um diálogo que, de certa forma, convida o leitor à ação, por meio da reflexão.... Será que queremos isso para nós como sociedade? Se não, vamos acordar e acudir o próximo ou simplesmente vamos permanecer deitados, fingindo que estamos dormindo? (RUFFATO, 2019). Sex, 26 Jul 2019, 08h42min.

Diante da fala do autor acima, ele faculta ao leitor inúmeras possibilidades de interpretação, e permite a análise do quadro sob uma ótica diversa, arrítmica, e que, ainda dialoga com a fala de Ruffato e, principalmente, com o próprio romance *EEMC*.

Em primeira análise comparativa, é importante trazer à discussão uma das mais significativas obras do pintor russo Kazimir Malevitch, que, em suas obras artísticas, questionou as formas filosóficas, brindando o Modernismo, em 1915, com um simples quadrado negro sobre um fundo branco, e também o nível fonemático da pintura, muito semelhante à forma narrativa e à disposição na página, que Luiz Ruffato exibiu no penúltimo episódio do romance *EEMC*.

Figura 20 - O Quadrado Negro (K. Malevich)



Fotografia produzida pela autora (2015) Galeria Tretyakov, Moscou/Russia.

A pintura cubista de Malevitch é apresentada por ele mesmo como o “zero das formas ou a fórmula nula”, o que conduz o espectador a uma espécie de buraco negro, aquele que absorve todas as formas da natureza, incluindo a luz. Nesse quadrado, desfaz-se a fronteira das formas reais e irreais da língua poética, pairando no limiar dos sentidos, não mais ratificando o campo simbólico, mas interrogando o sensível.

Constata-se que o quadrado de Malevitch é muito mais complexo do que se supõe à primeira vista. Ele é a soma de uma multiplicidade de conhecimentos na congregação de cores, composições, formas e proporções. A sua nomenclatura já o denuncia, pois, a pintura negra não é um quadrado, seus lados não são paralelos à borda e não possuem a mesma relação espacial: "transformei-me no zero da forma" - zero como signo da redução mínima", continuando.

As cores passam a combinações de tintas, da qual a preta não faz mais parte. Uma espécie de apologia ao universo brota da tela, cuja superfície preta seria infinita, caso não houvesse uma borda, um limiar entre o infinito e o fim delimitado pela borda branca; o quadrado preto representa uma definição visual do conceito de tempo e espaço na arte. Numa das muitas análises possíveis, a superfície lisa representa volume, profundidade e perspectiva como meios de definir o espaço; cada lado ou ponto representa uma das três dimensões e o quarto lado representa a quarta dimensão, o tempo.

De início, a pintura não era vista por essa dimensão simbólica e, como era comum à época, apenas uma percepção gráfica era explorada. Contudo, o quadrado tomou dimensões de ícone, projetando uma série de interpretações e opiniões místicas. A sua concepção é, portanto, muito mais complexa e revestida de tensões do que se apreende em um primeiro

contato. É o resultado de conhecimentos excepcionais acumulados por Malevitch sobre as cores, composição e proporções artísticas, em que o preto afere uma mística à tela.

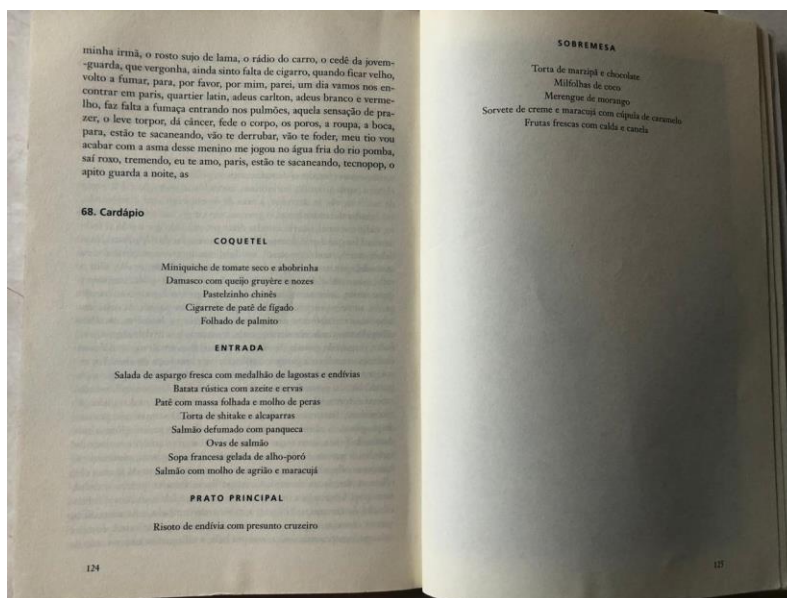
A obra revolucionou a arte por levar a abstração à simplificação geométrica extrema, provando que uma pintura podia existir desligada de qualquer referência a uma realidade externa específica. A escolha do preto denso dá a tela uma aura quase mística “A extremidade simboliza que não há outro caminho que leva a perfeição, além do caminho que leva ao extremo”. Malevich (FARTHING, 1998, p. 403)

Muito se falou em um fim da pintura com essa obra, pois o preto/negro, como ausência de cor, de forma e luz, absorve e apaga todos os contornos e representações possíveis. Curiosamente, é possível ver duas cores sobrepostas, que emanam e se distinguem no quadro: o branco e o negro, de maneira muito próxima, impõem-se na imagem. Assim, se o quadrado negro pode transmitir a ideia de vazio, de profundidade sem limites, o contrário também se revela pela delimitação em branco, uma espécie de lugar de radicalidade em que o quadrado negro habita; mesmo sem saber o que é, está lá, visível, a realidade do homem: "Radicalidade que, para nós, parecia ter surgido num instante, quando afinal, estive em gestação durante todo o período alógico" (VALLIER, 1980, p. 264)

Os elementos pictóricos utilizados por Malevitch em sua obra são mínimos, permitindo uma estrutura de raciocínio ou associação, na qual aquele que olha o quadro acessa a obra por meio de uma nova construção de mundo. Vê-se um quadrado negro — um buraco negro do imaginário da Física — inserto em um abismo branco. Esse quadrado não pretende revelar nada, mas tão somente produzir sensação e conduzir o espectador à contemplação, que é intrínseca ao objeto artístico.

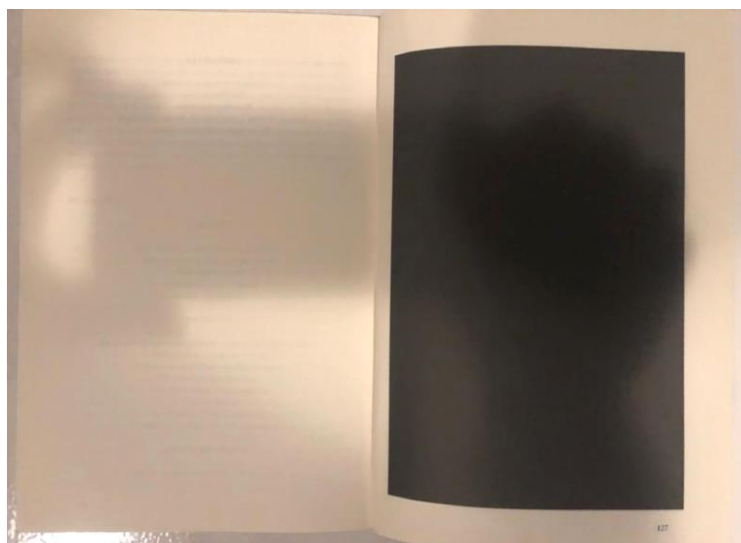
Na mesma linha, pode-se contemplar o quadro-negro de *EEMC*, o qual é antecedido por uma página em branco, após um pomposo cardápio de jantar. Seja uma tranquila noite de sono ou mais uma noite que engole todos os eventos diários, todos os acontecimentos anteriores são absorvidos pela escuridão de um buraco negro:

Figura 21 - páginas 124/125 EEMC



Fotografia produzida pela autora

Figura 22 - páginas 126/127 EEMC

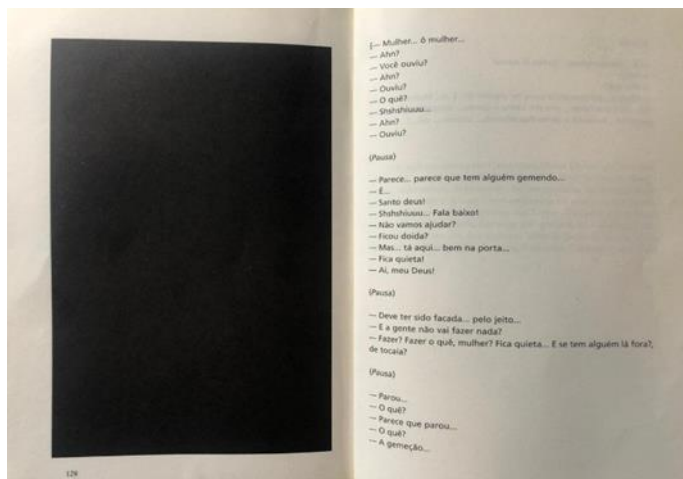


Fotografia produzida pela autora

O quadrado negro pode ser, no romance de Ruffato, mais um convite à reflexão. Ao transpô-lo, deparamo-nos com outro diálogo sem número, como se o romance não quisesse se calar, revelando o que a escuridão esconde, e mostrando o caráter humano fraturado e inquieto, ao trazer à vista a individualidade não camuflada no cotidiano. Não há espaço para ser autômato, pois, aqui, ele é descoberto. O convite à reflexão não é obrigatório, mas não há

possibilidade de passarmos incólumes pelo quadrado negro. Essa é a função da arte cubista, tornar a pintura sem referente.

Figura 23 - páginas 128/129 EEMC



Fotografia produzida pela autora

Ao apropriarmos dessa ideia, é possível considerar a arte como um dispositivo que tem um fim em si mesmo, com o fulcro de abstrair e distanciar o indivíduo, levando-o do universal para o particular. Retomemos a fala de Chklóvski para ilustrar o comparativo entre o quadro negro de Ruffato e o quadro negro de Malevitch, na qual o filósofo afirma que a arte é tendenciosa na medida em que o artista expressa sua tese com efeito de proposição intelectual.

Permanece o efeito de distanciamento do modo comum, cotidiano, propiciado pela obra de arte. Esta análise dissertativa insere-se em um sistema que transita entre a arte e o literário. Na mesma vereda, caminha o sensível de ambos os quadros, cujo ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; “a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se `tornou´ não interessa mais à arte”. (CHKLÓVSKI, 1978, p. 82)

Cabe, aqui, outra vez, o exame da performance existente em *EEMC*, ao considerar que as relações entre arte e vida cotidiana, assim como as barreiras entre “arte” e “não arte”, suportam as inquietações principais para a ideia de *performance*.

Quando se conjectura que o quadro negro do romance condensa em si a *performance*, a poética e a estética de *EEMC*, Chklóvski (1978) diz: “As leis de nosso discurso prosaico com frases inacabadas e palavras pronunciadas pela metade se explicam pelo processo de automatização”, pois o discurso automatizado é parte do romance, que se depara, no final, com uma parede, um muro negro, e ao mesmo tempo, com um buraco negro que absorve os

diálogos, a luz, o sentido e a direção, acarretando um processo de consciência/inconsciência, tal como o quadrado negro/branco de Malevich.

É a literatura reduzida à cor negra criadora do espaço, tendo a cor negro e branco a ser o primeiro quadro abstrato do artista: "Para ultrapassar o objeto, para atingir o nível em que a palavra seria som, a pintura terá que ser remetida à cor. É evidente que Malevitch aspira a revelar o significante, a fim de tornar sensível o significado da forma abstrata." (VALLIER, 1980, p. 265)

A arte que se imiscui no quadro negro propõe-se a arrancar o leitor do lado do automatismo, consubstanciando a sua função artística.

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos (CHKLÓVSKI, 1971, p. 82)

A reflexão de Chklóvski corrobora a ideia contida no testemunho do escritor Luiz Ruffato: “penso que se eu tivesse terminado o livro na página anterior à página preta, eu teria apenas exposto situações, numa ação quase ou totalmente niilista”. Como o próprio Ruffato afirma, essa página do quadrado negro é uma das possíveis interpretações, pois o quadro negro ruffatiano ressignifica o conceito de romance, amplia a sua percepção e singulariza a experiência estética na forma artística tal como uma pintura sem objetos, lembrando a arte de Malevitch.

Nesse ressignificar intertextual, configuramos a fratura causada pelo instante presente do contemporâneo na poética de Cecília Meireles, a crítica à forma histórico-social, a polifonia, o hibridismo, a heterodiscursividade, a intertextualidade arte/literatura, seguindo o trajeto cubista de Malevitch. É este um modo de estar com *EEMC*, de Luiz Ruffato, em um limiar estético, à borda do tempo manifesto no primeiro texto teórico, precursor de Malevitch, do Cubismo e do Futurismo ao Suprematismo, em 1913: "Transformei-me no zero da forma" — o zero, signo da redução mínima. O nada feito supremacia." (VALLIER, 1980, p. 265). Chegamos ao nada feito romance no sensível da forma obliterada, que embora libertada, continua a ser palavra.

Considerações finais

Esta investigação e estudo convertidos em dissertação sobre as conexões e correspondências que constroem a excepcionalidade de *EEMC*, permite-nos entender o porquê desse romance não se limitar apenas à uma crítica social que reflete a sociedade moderna, ao expor o modo de vida nas relações que se estabelecem entre os moradores da capital paulista, São Paulo, e as questões sociais e econômicas dos diversos estamentos da megalópole.

Não estamos afirmando que esses fatores não sejam preponderantes na composição do romance. Certamente o são. Contudo, a obra não se restringe a essa proposta quando é alçado à condição de literatura contemporânea, pois as relações que se identificam internamente à própria forma de romance, à sua poética e arte, permitem uma série de outras conclusões a esta dissertação ao destacar a importância dos limiares em *EEMC*, vez que é impossível esgotá-las numa única leitura.

Concepções sobre o contemporâneo e a literatura contemporânea aqui abordadas foram consideradas para possibilitar a compreensão do literário nas suas múltiplas possibilidades, correspondências e conexões, poéticas, verbais ou imagética como aquilo que, na arte, diz respeito à alma. Por isso há de se considerar que cada vez mais o mundo contemporâneo assemelha-se a um evento linguístico, por conseguinte, a própria linguagem se manifesta como um “fato imagético e conceitual”. Portanto, é imanente a aproximação arte, poesia e literatura, desde que tudo é linguagem e imagem. A arte contemporânea põe em cheque os enquadramentos sociais e artísticos, abrindo-se às experiências culturais díspares, ao privilegiar a questão estética na literatura, donde a importância do estudo de *EEMC* sob a ótica da performance.

Como um modo de descrever esse sentir estético contemporâneo, coube-nos submeter essa mesma estética aos elementos da contemporaneidade em que *EEMC* está inserido, validado pela reflexão do filósofo Zygmunt Bauman, pelas sensações que perpassam a escritura à maneira da mobilidade dos fluidos, donde a ideia de leveza por ele defendida:

Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é o que importa. **Ao descrever os sólidos, podemos ignorar inteiramente o tempo; ao descrever os fluidos, deixar o tempo de fora seria um grave erro.** Descrições de líquidos são fotos instantâneas, que precisam ser datadas. Os fluidos se movem facilmente. Eles "fluem", "escorrem", "esvaem-se", "respingam",

"transbordam", "vazam", "inundam", "borrifam", "pingam"; são "filtrados", "destilados"; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos - contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados - ficam molhados ou encharcados. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de 'leveza' (BAUMAN, 2001, p. 8) (Grifos nossos)

Ao considerarmos o trecho acima, de imediato rememoramos a questão do tempo e espaço em *EEMC*, sua importância como fator primordial que caracteriza o romance: a fluidez do tempo transbordando o espaço dá significado, leveza e coesão à narrativa.

O conceito da liquidez de Bauman aplica-se ao romance *EEMC*, no que se refere à fragmentação, descontinuidade e desestruturação do presente contemporâneo, ao coloca o homem em condição liminar de sentidos. Incorrendo na perda de seu lugar no mundo, o sujeito se esvazia em busca de identidade. Essas características permeiam o romance promovendo também a sensação de fluidez da narrativa, o que insere a obra, de maneira singular, na estética do contemporâneo já proposto por Giorgio Agamben (2009).

Esse modo de sentir se encontra em um limiar literário, poético e artístico, promovido por seus múltiplos arranjos. Portanto, a compreensão de *EEMC* demanda cuidadoso trabalho investigativo para decifrá-lo, estabelecendo relações intertextuais e discursivas, para interpretar o discurso empregado por Luiz Ruffato, fora das convenções, ao oferecer elementos da arte literária. É uma leitura instável, polissêmica, que flui, vaza, escorre, transborda seu *pathos* emocional.

O romance detém relações complexas com o discurso literário, não se restringindo à arbitrariedade da gramática linguística ou semântica. A plurissignificação permite uma polissêmica interpretação do romance; o emprego de diversos recursos linguísticos potencializa o senso estético que permeia *EEMC*, valorizando a escrita que transcende o sentido original da narrativa revestida pelas figuras metafóricas da linguagem. A construção impressa ao romance (*instalação literária*) evidencia as razões por que obras literárias como essa permitem conceitos de estranheza a suscitar diferentes reações (emocionais, intelectuais ou outras) em performances, em função de recursos específicos utilizados pelo autor.

Não foi aleatório que, contiguamente à escrita de *EEMC*, entendemos o *Romanceiro da Inconfidência* como um interpretante intertextual da narrativa poética contemporânea. Cecília Meireles, no *Romanceiro*, traduz os valores poéticos à forma do romanceiro:

correspondências e conexões literárias e artísticas. Para tal, vale-se de experiências estéticas revisitadas por Luiz Ruffato, que consagraram a obra, que não se restringe mais às leis temporais do narrar, mas também ao mostrar do visível artístico e estético, ao transcender as relações espaço-tempo e o discurso tradicional romanesco voltado para o olhar dialético.

Em momento de conclusão, constatamos que se o *Romanceiro da Inconfidência* construiu sua *poética* com as formas artísticas verbais, *Eles eram muitos cavalos* potencializou as formas do discurso narrativo para mantê-los "vivos" e condensados, ao incorporar, sincronicamente, ao pensamento contemporâneo, a reflexão mimética do semelhante, poético e artístico sobre a figuração anômica dos *alegóricos cavalos* do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, na conexão de dois séculos de história, poesia e arte... na imagem de "muitos cavalos que iam tão alto e iam tão longe!", em seus versos contemporâneos:

*Eles eram muitos cavalos, mas
ninguém mais sabe os seus nomes,
sua pelagem, sua origem...
E iam tão alto, e iam tão longe!*

Referências Bibliográficas

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

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

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Tradução Eudoro de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARISTÓTELES. *Poética*, tradução Alessandro Barrivera. São Paulo: UNICAMP, 2006.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução Antônio de Pádua. São Paulo: M. Fontes, 1989

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e. Yara Frateschi São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I A estilística*. Tradução Paulo Bezerra São Paulo: editora 34, 2017

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: O rumor da língua. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 11ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004b.

BARTHES, ROLAND. *A aventura semiológica*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland; *Aula*, aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, 13ª reimpr. da 1ª ed., Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001

BEHRENS, Roger. *Seres limiares, tempos limiares, espaços limiares*. Tradução Georg Otte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 1ª ed. Tradução Leyla Perrone-Moisés São Paulo: Brasiliense, 1995.

BOSI, Alfredo. *A interpretação da obra literária*. In: Folha de São Paulo, 05/03/1988, disponível em <http://almanaque.folha.uol.com.br/bosi5.htm>

BURKE, Peter; *O que é história Cultural?* 2ª ed. Tradução Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Zahar, 2008.

CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, pp.94-122.

CANDIDO, Antonio; *Noções de análises histórico-literárias*, São Paulo: Humanitas, 2005.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emilio Salles; PRADO, Décio De Almeida; ROSENFELD, Anatol; *A personagem de ficção*, 10ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CHKLÓVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. In Teoria da literatura: formalistas russos. Tradução Dionísio de Oliveira Toledo, Ana Maria Ribeiro Filipouski (org.). Porto Alegre: Globo, 1978, p. 5.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP. 2006.

DELEUZE, Giles. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva/ Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1973.

DUARTE, Rodrigo. *O belo autônomo: Textos clássicos da estética*. Belo Horizonte: Autentica, 2012.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. Tradução Pérola Carvalho São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 1993.

FARTHING, Stephan e CORK, Richard. *Tudo sobre Arte*. Editora Sextante. Rio de Janeiro: 1998.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FRIEDMAN, Norman. *Point of View in Fiction, the development of a critical concept*. In: STEVICK, Philip, Ed. *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, 1967.

GAGNEBIN, Jeane Marie. *Limiar, aura e rememoração: Ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato. Editora Horizonte: São Paulo, 2007.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética. O Belo na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução. Marcelo Perini. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *O que quer dizer pensar?* In: *Ensaaios e conferências*. Tradução Marcia Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 123.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática S.A. 1994.

MALEVICH. Kazimir. *Biografia e principais obras*. <http://artemodernaartistas.blogspot.com/2012/04/kasimir-malevich-1878-1935.html>

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1998.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. *Formas poéticas no limiar: ficção e crítica sob o signo da negatividade*, 2012. Revista Cerrados, 21(33). Disponível em: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26143>

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 2001. 36

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PROENÇA FILHO, Domício. *A Linguagem Literária*. São Paulo: Ática, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Tradução Márcia Valéria Martinez. São Paulo: Martins Fontes, 2010 p. 69 e 77.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

RUFFATO, Luiz. *Sobre o quadro-negro*. <Mensagem pessoal>. Mensagem recebida por lucianagreanin@hotmail.com em Jul19.

SACKS, Sam. *The rise of the nameless narrator*. *The New Yorker*, Nova York, 2015. Disponível em: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/the-rise-of-the-nameless-narrator> acesso em: 05Jan20

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Crítica da crítica: Um romance de aprendizagem*. Tradução Maria. Angélica Deângeli, Norma Wimmer. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

VALLIER, Dora. *A Arte abstrata*. Tradução João Marcos Lima. Lisboa: Editora 70/ São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Movimentos de leitura*. Belo Horizonte: UFMG. 2012.

ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real!:* cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo: Entrevistas e Ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.