

**Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Instituto de Letras**

Marco Aurélio Pinheiro de Medeiros

**O labirinto dos eus cambiantes: a questão da identidade em
Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato**

Rio de Janeiro
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Marco Aurélio Pinheiro de Medeiros

**O labirinto dos eus cambiantes: a questão da identidade em
Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *strictu sensu* do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, para a obtenção do título de Mestre em Letras – Habilitação em Literatura Brasileira, sob orientação do Prof. Dr. **Flávio Martins Carneiro**.

Rio de Janeiro
2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

R922 Medeiros, Marco Aurélio Pinheiro de.
O labirinto dos eus cambiantes: a questão da identidade em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato / Marco Aurélio Pinheiro de Medeiros. – 2007.
76 f.

Orientador : Flávio Martins Carneiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Ruffato, Luiz, 1961-. Eles eram muito cavalos. 2. Identidade na literatura – Teses. 3. Literatura brasileira – Séc. XX – História e crítica - Teses. 4. Literatura erótica – Teses. I. Carneiro, Flávio Martins. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Marco Aurélio Pinheiro de Medeiros

O labirinto dos eus cambiantes: a questão da identidade em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato

Dissertação apresentada como requisito a obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovado em 27 de março de 2007.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro – Orientador (UERJ)

Prof^a Dr^a Ana Cláudia Coutinho Viegas (UERJ)

Prof. Dr. Adauri Bastos (UFRJ)

Prof^o. Dr^a Fátima Cristina Dias Rocha(UERJ) - Suplente

Rio de Janeiro
2007

Para Cris. Que me deu o mundo
quando me ensinou a amar e que
todos os dias me dá lições de
felicidade.

Agradecimentos

Ao Flávio, pelo carinho, paciência e compreensão.

A minha família e meus amigos, por perdoarem as minhas ausências e o meu caos.

A Regina Michelli, mais que professora inesquecível, uma amiga e incentivadora. Sou eternamente grato por tudo o que você tem feito por mim e, acima de tudo, pelo carinho gigantesco que me faz tão feliz.

A Armando Gens, pelas aulas estimulantes na graduação, pelos toques e por ter me apresentado o livro que deu origem a esta dissertação.

Aos professores do programa, em especial Ana Claudia Viegas e Victor Hugo Adler Pereira, pela competência que tanto contribuiu para o meu crescimento.

Aos meus colegas de programa, pelas ajudas, pelos papos, pelas partilhas.

Ao CAPES, pela tão útil bolsa.

*Da quinta idade somos: os homens de ferro –
aqueles cujos deuses nos deserdaram, aqueles
cujo amor na dura carcaça não penetra. Somos
os inválidos, os que sem dentes nascem e
sem dentes perecem. Somos a derrocada,
a noiva para sempre aguardada: o fundo
do fundo do abismo. Homens de ferro, sim,
aqueles cujas juntas a ferrugem já devora*

(Luiz Ruffato).

RESUMO

MEDEIROS, Marco Aurélio Pinheiro de. *O labirinto dos eus cambiantes: a questão da identidade em Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. 2007. 76 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Identidade é atualmente um dos pontos de maior interesse no mundo acadêmico. Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2004), Stuart Hall afirma que os sujeitos contemporâneos seriam marcados por identidades em mutação, ou seja, a noção de um “eu” pleno e resolvido, uno, foi substituída, nesses tempos, por identidades fragmentadas. Nesta dissertação, analisa-se esta problemática focalizando a literatura brasileira contemporânea através da análise de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Para isso, apresenta-se o conceito de “eu cambiante” como uma marca das identidades e dos textos atuais. Primeiramente, apresenta-se a evolução do conceito de identidade através da perspectiva de alguns estudiosos contemporâneos, cujas teorias estabelecem parâmetros interessantes para o desenvolvimento do assunto. Passando por contos e romances e desaguando no texto de Ruffato, alguns textos atuais da nossa literatura são, então, analisados como exemplos profícuos do caráter mutável da subjetividade contemporânea. Os dois capítulos subseqüentes da dissertação focam-se mais detidamente em *Eles eram muitos cavalos*. Através da análise da forma, das personagens, do enredo e de outros elementos do texto, a cambiância identitária é explicitada. Por fim, esmiúça-se os aspectos eróticos do texto, encarando o erotismo como um elemento revelador das formações e mutabilidade identitárias no romance.

Palavras-chave: identidade; literatura contemporânea; erotismo; contemporaneidade; romance.

ABSTRACT

Identity is nowadays one of the most concerning subjects in the academic world. In *The question of cultural identity* (2004), Stuart Hall affirms that the contemporary subjects are marked by identities in mutation, in other words, the notion of a “self” complete and resolved, unique, was substituted, on those times, for fragmented identities. This dissertation analyses such topic focusing the Brazilian contemporary literature over the analysis of Luiz Ruffato’s *Eles eram muitos cavalos*. In order to do that, it introduces the concept of “changing self” as a mark of the current identities and texts. At first, it shows the evolution of identity concept through some contemporary authors’ theories that establish interesting standards to the development of the subject. Then, it analyses some short stories, novels and mainly Ruffato’s text as advantageous samples of the contemporary subjectivities’ changing aspect. The next two chapters focus more specifying on *Eles eram muitos cavalos*. The novel’s structure, characters, story and others elements are analyzed to explicit the identities changing. At last, it details the text’s erotic aspects, looking over the eroticism as a revealing element of identities frames and changing in the novel.

Keywords: identity; eroticism; contemporary literature; present time; novel.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
I – Caminhos do eu: breve panorama dos cambiantes conceitos de identidade.....	14
II – Cenários, intrusos, invasores, cavalos e outros eus: a literatura brasileira contemporânea e a cambiância das identidades.....	22
III – As identidades do texto: <i>Eles eram muitos cavalos</i> e sua forma cambiante.....	38
IV – As identidades no texto: <i>Eles eram muitos cavalos</i> e seus eus cambiantes.....	53
V – Eu e outros: identidades eróticas em <i>Eles eram muitos cavalos</i>	65
Bibliografia.....	73

Introdução

Toda pesquisa começa por um questionamento. Uma pergunta, primeiramente interna, uma curiosidade apenas, vai crescendo, levando a outras perguntas, que levam a algumas respostas, mas, acima de tudo, a novas perguntas. Quando se pára para refletir, lá está um projeto de pesquisa.

A pergunta que levou a esse trabalho, porém, está longe de ser uma questão inédita ou restrita a seu autor. Pelo contrário, talvez seja uma das mais antigas dúvidas do Homem – quem sou eu? Quem é o outro?

Identidade. As duas interrogações do parágrafo acima poderiam ser resumidas a esse substantivo. A busca por identidades parece ser uma questão antiga não apenas entre estudiosos, mas também entre as pessoas comuns. Ultimamente, no entanto, esta questão tem perpassado repetidamente por várias publicações das mais variadas áreas. Por quê?

Kobena Mercer, citado por Stuart Hall (2004), afirma que “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (p.9). Logo, se tanto se fala em identidades hoje, constatamos que elas estão em crise.

Zygmunt Bauman (2001) vai mais longe quando afirma que a busca por uma identidade seria, na contemporaneidade, uma tentativa frustrada de solidificar o que é naturalmente fluido. Em suas palavras:

As identidades parecem fixas e sólidas apenas quando vistas de relance, de fora. A eventual solidez que podem ter quando contempladas de dentro da própria experiência biográfica parece frágil, vulnerável e constantemente dilacerada por forças que expõem sua fluidez e por contracorrentes que ameaçam fazê-la em pedaços e desmanchar qualquer forma que possa ter adquirido. (BAUMAN, 2001:98)

Logo, discutir identidade é também discutir a fragilidade e as metamorfoses de tudo que, de certa forma, nos sustenta e referencia. Expor as noções acerca do próprio ser é também mostrar as concepções de mundo do nosso tempo.

De todas as manifestações humanas, talvez seja a arte a mais reveladora. Simbólica por natureza, ela expõe nossas concepções mais interiores e, mesmo sem ser esse seu objetivo, fornece “retratos” dos homens e de seu tempo. Camuflado em sons, cores, formas, lá está o humano, o rosto do criador espelhado na criação.

A literatura é uma das artes mais pertinentes quando falamos de visão do homem sobre si próprio. A palavra, roubando uns versos de Cecília Meireles – “frágil como o vidro e mais que o aço poderosa”, é instrumento poderoso na expressão de nossas subjetividades. No texto literário, muito de nós se esconde.

No primeiro parágrafo dessa introdução afirmei que um projeto de pesquisa nasce de uma pergunta. Mais ele também tem outra mãe: a paixão. Assim, se a minha pergunta me levou a uma reflexão teórica sobre o conceito de identidade, a minha paixão fez com que procurasse por ele nos textos literários.

Dessa forma, posso apresentar o que me proponho neste trabalho: discutir o conceito de identidade através da análise de um texto literário, *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2001).

Lançado em 2001, o romance de Ruffato constitui texto extremamente provocativo nas letras brasileiras. Desconstrutor e crítico, ele suscita questões que nos levam a refletir sobre o hoje, o homem e o fazer literário. Não por acaso, Ruffato arrebatou inúmeros prêmios com o livro e foi recebido como um dos autores mais interessantes da atualidade.

Dito isto, convém explicitar a direção de análise que esse trabalho segue. Longe de querer tornar-se uma voz autorizada, que se permite “a fazer ouvir o discurso de todo poder: o discurso da arrogância” (BARTHES, 2004:11), esta pesquisa deseja apenas levantar e discutir pontos que permitam olhar e pensar o texto literário e a sociedade, valendo-se do romance de Ruffato como ponto de apoio para a reflexão. Para tanto, recorrer-se-á a contribuições de diferentes áreas do saber, da teoria da literatura aos textos filosóficos e, particularmente, às perspectivas trazidas pelas teorias sociológicas acerca de identidade e cultura. Convém ressaltar que, por tratar-se de trabalho de análise literária, buscou-se, através das referências a outros saberes, potencializar, e não restringir, as possibilidades de leitura do romance.

No primeiro capítulo, apresentamos alguns pontos de vista de vários teóricos que pensaram o conceito de identidade. Com isso, explicitar-se-á a mutabilidade que tal conceito tem sofrido ao longo dos tempos e da sociedade. Nele também, introduzimos

um conceito que utilizaremos ao longo do texto, o conceito de eu cambiante, que será base para a análise do romance.

O capítulo dois traz a discussão para o âmbito da literatura brasileira contemporânea. Nele, além de apresentar mais esmiuçadamente *Eles eram muitos cavalos*, serão expostas e comentadas algumas obras, entre contos e romances de autores variados, que colocam em discussão as noções de sujeito e identidade. Afinal, concordando com Terry Eagleton (2003), em sua discussão sobre literatura e sociedade:

Se não é possível ver a literatura como uma categoria “objetiva”, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura (...). Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. (EAGLETON, 2003:22)

A seguir, no próximo capítulo, discutimos o texto de *Eles eram cavalos* em suas questões formais. Através da análise dos recursos que dão forma ao romance, relativizando inclusive o conceito de romance na contemporaneidade, avançamos um pouco na discussão sobre a relação literatura e identidades.

O capítulo quatro propõe-se a mergulhar um pouco mais nas questões do romance, a partir das situações narrativas, do seu conteúdo. Ao comentar as estratégias do enredo, da composição das personagens e dos demais elementos estruturadores da narrativa, explicitaremos os conflitos identitários que o texto apresenta.

Por fim, o último capítulo elege a questão do erotismo como um ponto importante na (in)definição das identidades. Baseado principalmente na teoria de Georges Bataille, apontaremos em *Eles eram muitos cavalos* pontos nos quais o erotismo, “aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987:11), aparece como elemento formador de utopias e identidades.

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

MEIRELES, Cecília. “Romanceiro da Inconfidência”. In: *Poesia Completa*. Volume I. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

I – Caminhos do eu: breve panorama dos cambiantes conceitos de identidade

Toda uma história do olhar do homem sobre si mesmo ao longo dos tempos poderia ser escrita detendo-se apenas na evolução do conceito de identidade. A demarcação do território do “eu”, diferenciado e isolado dos “outros”, constitui documento notável para variadas cogitações acerca dos (des)caminhos do humano, quer nas mais particulares de suas experiências, quer no convívio direto com os demais em sociedade. Assim, pensar em identidades é debruçar-se sobre um repertório variado de questões sociais, culturais, políticas e psicológicas, além de constituir também flagrantes de momentos de crise, nos quais todo um conjunto de signos representativos foi posto em questão, forçando-nos a reconsiderações e questionamentos do ser e estar no mundo.

As ciências humanas fizeram das questões identitárias um centro fértil para suas pesquisas. Antropólogos, sociólogos, psicólogos, inúmeros teóricos elegeram a construção dessa noção como base para a elaboração de uma gama de estudos sobre o indivíduo e a sociedade. Um dos mais reconhecidos trabalhos sobre o tema é o de Stuart Hall (2004).

Hall apresenta três concepções de identidade, que refletem momentos sócio-históricos distintos. Segundo o autor, a noção de sujeito transitou por três conceitos: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. Cada um deles representaria um determinado contexto social que delimitaria a percepção que o indivíduo possui de si e, por extensão, do outro.

O sujeito do Iluminismo seria marcado pela unicidade do ser. Nessa concepção, o homem veria a si mesmo como possuidor de um “centro” definidor de si, que o individualizava perante os outros e ao qual ele tinha acesso através de sua razão, consciência e ações. Esse centro fundamental constituía sua identidade, una, inalterável. Entre o sujeito e o mundo circundante, havia limites claramente demarcados, o “interior” e o “exterior” representados por um sistema simbólico que os separava e impedia a concretização de uma crise de identidade.

A percepção de que, no entanto, o “núcleo” do ser não era uma construção puramente individual, mas sim construída na perpétua interação entre os indivíduos em sociedade levou ao conceito de sujeito sociológico. Nele, o homem ainda é visto como

portador de uma essência identitária que, no entanto, se constrói e se transforma através de relações dialógicas entre o indivíduo e o exterior, entre a identidade e as identidades que a rodeiam. Portanto, nesse entendimento, a identidade exerceria uma função mediadora, pois ligaria o sujeito à estrutura social em um processo unificador.

Todavia, a pós-modernidade trouxe para o indivíduo um panorama de desconstrução. Os signos que, outrora, garantiam estabilidade entraram em colapso e até mesmo o processo de identificação cultural entre o indivíduo e a sociedade foi fragmentado. Por conseguinte, a noção de “núcleo” ou “centro” da identidade foi deslocada já que, nesse contexto, não é mais capaz de dar conta da realidade dos seres. Assim, tudo tornou-se provisório, instável, problemático. É sob esta perspectiva que Hall apresenta o sujeito pós-moderno:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (HALL, 2004:12-3)

Logo, na atualidade, o sujeito seria marcado por uma identidade definida pela instabilidade, uma identidade em mutação, já que ela estaria apoiada em um contexto de deslocamento e transformação. A visão defendida por Stuart Hall pelo conceito de sujeito pós-moderno é, guardadas as devidas proporções, reiterada pela obra de Antonio da Costa Ciampa (1990), que aponta o processo de formação da identidade através do termo “metamorfose”, posto que ela se definiria através de um processo de pressuposições, subjetivação e posicionamentos do indivíduo em relação à sociedade.

Apoiado em teorias como as de Berger e Luckmann (1985), que expõem a formação da identidade como uma dialética baseada nas atribuições identitárias que a sociedade lança sobre o indivíduo e na autoidentificação que o indivíduo faz de si, Ciampa afirma que “a identidade se concretiza na atividade social” (CIAMPA, 1990:86). Desse modo, os “eus” seriam construções oriundas da interiorização do que

os “outros” os atribuem. Três momentos são apontados pelo teórico como peças-chave da constituição da identidade: pressuposição, posição e reposição.

A pressuposição da identidade seria o momento inicial do processo. Ela ocorreria no decurso das interações sociais, pois se constitui dos atributos que os “outros” infligem ao “eu” no interior da estrutura social. Assim, essa identificação traz em seu âmago os conhecimentos que indivíduo e a sociedade compartilham e as expectativas que esta possui em relação àquele. A identidade é, pois, inicialmente, pressuposta, já que a noção inicial do ser deriva do meio circundante, fazendo do indivíduo um “ser-posto” (CIAMPA, 1990:164).

A partir daí, ocorreria a incorporação da pressuposição da identidade pelo indivíduo (posição). Ele adotaria o que lhe foi pressuposto pelo grupo social, reconhecendo-se em tais atributos e se apresentaria como representante das características a ele outorgadas, assumindo e articulando posições frente ao seu grupo social e o mundo.

Então, pressuposta e posta, a identidade seria “re-posta” continuamente pelo indivíduo em suas relações sociais. Esta reposição retiraria, de certo modo, o caráter processual da formação identitária, pois traz para o ser a sensação de possuir uma identidade estável e permanente, não construída. Ciampa nomeia essa sensação de a “mesmice de si” que daria ao sujeito a impressão de que sua identidade seria “dada permanentemente e não como reposição de uma identidade que uma vez foi posta” (CIAMPA, 1994:67).

Sendo assim, a identidade definir-se-ia através de metamorfoses apoiadas em bases concretas: atrelada à realidade objetiva, historicamente construída, ela se concretizaria no que Ciampa chama de “personagem” – o papel social subjetivado de modo particular pelo indivíduo. Através desse papel, o ser age e, ainda que de modo parcial, objetiva sua identidade.

Ainda discutindo as relações sociedade-indivíduo na configuração de identidades, detenhamo-nos no pensamento de Beatriz Sarlo. A teórica argentina também corrobora a tese de que, na contemporaneidade, a constituição das identidades seja marcada por aspectos de crise, deslocamento e fragmentação. Diferente de outros pensadores, no entanto, que apontam o vazio como marca da crise das identidades (ver, por exemplo, a obra teórica de Gilles Lipovetsky), Sarlo propõe uma alternativa ao vácuo - o mercado que, hoje, seria depositário de uma função simbólica para os indivíduos:

As identidades, dizem, se quebraram. Em seu lugar não ficou o vazio, mas o mercado. As ciências sociais descobrem que a cidadania também se pratica no mercado, e que as pessoas que não têm como realizar suas transações ali ficam, por assim dizer, fora do mundo. Fragmentos de subjetividade se obtêm nesse cenário planetário, do qual ficam excluídos os muito pobres. O mercado unifica, seleciona e, além disso, produz a ilusão da diferença através dos sentidos extramercantis que abarcam os objetos adquiridos por meio do intercâmbio mercantil. O mercado é uma linguagem e todos nós procuramos falar algumas de suas línguas: nossos sonhos não têm muito jogo de cintura. Sonhamos com as coisas que estão no mercado. (SARLO, 1997:26)

O mercado, enquanto parâmetro simbólico de localização de identidades (ou de seus fragmentos), faria do indivíduo, nas palavras da autora, um “coleccionador às avessas”, pois ele deixaria de ser um colecionador de objetos e se transformaria em um colecionador de atos de aquisição de objetos, já que sabe que, no caráter transitório da modernidade tardia, os objetos perdem valor a partir do momento em que ele os obtêm.

Ora, se o mercado situa as identidades e os objetos são sua representação máxima, mas ao mesmo tempo possuem cunho efêmero, podemos entender as identidades contemporâneas como identidades transitórias. Afinal, “os objetos nos significam” (SARLO, 1997:28), conferem algum sentido aos seres. No entanto, são voláteis: seu valor reside nas mudanças freqüentes que o mercado impõe o que, paradoxalmente, também retira o valor – eles não dão segurança ao indivíduo.

Aliás, volatilidade pode ser considerada um termo chave para uma reflexão acerca das identidades contemporâneas. Para Zygmunt Bauman, palavras como “fluidez” ou “liquidez” “são metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, *nova* de muitas maneiras, na história da modernidade” (BAUMAN, 2001:9).

Desse modo, estaríamos, segundo Bauman, vivendo em plena “modernidade líquida”, apoiada não mais nos aspectos rígidos da primeira modernidade, mas em aspectos vaporosos da realidade, dos quais foram extirpados todo o potencial de rigidez. A “modernidade líquida” seria a concretização da famosa máxima de Marx: “tudo que é sólido desmancha no ar”.

Assim, na contemporaneidade, a busca pela identidade poderia significar uma maneira de tentar “solidificar o fluido”. No entanto, em um mundo no qual toda solidez cessou, essa busca se revelaria inócua:

Quando falamos de identidade há, no fundo de nossas mentes, uma tênue imagem de harmonia, lógica, consistência: todas as coisas que parecem – para nosso desespero eterno – faltar tanto e tão abominavelmente ao fluxo de nossa experiência (...) Mas as identidades, que não tornam o fluxo mais lento e muito menos o detêm, são mais parecidas com crostas que vez por outra endurecem sobre a lava vulcânica e que se fundem e dissolvem novamente antes de ter tempo de esfriar e fixar-se. Então há necessidade de outra tentativa, e mais outra – e isso só é possível se nos aferrarmos desesperadamente a coisas sólidas e tangíveis e, portanto, que prometam ser duradouras, façam ou não parte de um conjunto, e dêem ou não razões para que esperemos que permaneçam juntas depois que a juntamos. Nas palavras de Deleuze e Guatari, “o desejo constantemente une o fluxo contínuo e objetos parciais que são por natureza fragmentários e fragmentados”. (BAUMAN, 2001:97-8)

Logo, as identidades que, em um olhar menos atento, parecem referenciais estabelecidos e solidificados, seriam, na verdade, vulneráveis e fluidas, visto que seriam configuradas pela união de objetos em si vulneráveis e fluidos. Uma vez que os antigos valores de estabilidade foram realocados, só restou ao feitio das identidades os aspectos que caracterizariam o próprio tempo contemporâneo: leveza, liquidez, fragilidade e volatilidade.

Para alguns teóricos, o aspecto quebradiço das identidades agigantou-se a tal ponto que toda e qualquer referência de parâmetros concretos de significação foi perdida. Slavoj Žižek, por exemplo, enxerga nas identidades contemporâneas um deslocamento tão forte, que levou ao estilhaçamento de todas as referências, inclusive as do que é considerado real. Desse modo, o mundo, e por extensão, as identidades se tornariam imensos espaços virtuais, construções simbólicas apartadas de suas essências, aglomerações de simulacros:

Hoje encontramos no mercado uma série de produtos desprovidos de suas propriedades malignas: café sem cafeína, creme de leite sem gordura, cerveja sem

álcool... E a lista não tem fim: o que dizer do sexo virtual, o sexo sem sexo; da doutrina de Colin Powell da guerra sem baixas (do nosso lado, é claro), uma guerra sem guerra (...); ou mesmo do multiculturalismo tolerante de nossos dias, a experiência do Outro sem sua Alteridade (...) A Realidade Virtual simplesmente generaliza esse processo de oferecer um produto esvaziado de sua substância, do núcleo duro e resistente do Real (...) A Realidade Virtual é sentida como a realidade sem o ser. Mas o que acontece no final desse processo de virtualização é que começamos a sentir a própria “realidade real” como uma entidade virtual. Para a grande maioria do público, as explosões do WTC (World Trade Center) aconteceram na tela dos televisores, e a imagem exaustivamente repetida das pessoas correndo aterrorizadas (...) foi enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe... (ZIZEK, 2003:24-5)

É claro que, devido à profundidade e extensão do tema, todas essas conceituações acerca das identidades são parciais e passíveis de questionamento. Além disso, ao elencarmos tais teóricos e não outros, não se pretende de forma alguma afirmar qualquer critério valorativo em relação às obras que fazem ou não parte deste texto.

Gustavo Bernardo afirma que “a identidade é um conceito necessário, mas vazio, pois as pessoas são idênticas a quê – ou a que modelo?” (BERNARDO,2004:15). Para ele, a apreensão total da realidade nos é negada, pois o tempo, instância que nos permitiria tal coisa, não é passível de ser aprisionado através de nossos sentidos. Assim, abordamos o real indiretamente. Um desses meios indiretos é a ficção.

E é justamente na relação identidade e literatura que propor-se-á um conceito, desde já reiterando que tal não visa a encerrar o debate sobre o tema ou constituir qualquer espécie de aporia, mas apenas servir de base para um outro olhar sobre o tema. Na análise das subjetividades contemporâneas utilizaremos uma noção que chamaremos de “*eus cambiantes*”, identidades que vagam, ressignificam-se, cambiam entre pontos díspares e, ao mesmo tempo, complementares.

Assim, a configuração dos sujeitos nas narrativas é marcada pelas metamorfoses. Se as bases identitárias estão perdidas, as personagens e os próprios textos relativizam as identidades e instauram a cambiância.

Lembrando que câmbio também tem valor de troca, vários textos vão apontar a questão das trocas de identidade, nas quais os “eu” estabelecem invasões identitárias entre si.

Essas identidades mutáveis da pós-modernidade corroboram o que Haroldo de Campos afirma, valendo-se de um conceito de Ernest Bloch, ser uma das marcas da passagem do moderno para o pós-moderno (ou pós-utópico, em suas palavras), “ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente” (CAMPOS,1997:268). Logo, as identidades cambiam para ajustar-se melhor ao presente, multifacetado e rápido. Câmbio, neste contexto, também reitera o caráter de troca e de mudança de lugar que os “eus” possuiriam na contemporaneidade.

O texto literário é *locus* fecundo para continuarmos a discussão sobre as identidades contemporâneas, abordadas aqui na perspectiva de suas cambiâncias. Expostas nossas bases teóricas iniciais, podemos agora focalizar nosso debate nas particularidades dos signos literários. É o que faremos nos capítulos subseqüentes.

Referências bibliográficas do capítulo

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BERGER, Peter. ; LUCKMAN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1985.

BERNARDO, Gustavo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

CAMPOS, Haroldo. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CIAMPA, Antonio da Costa. “Identidade”. In: LANE, Silvia T. Maurer; CODO, Wanderley (orgs.). *Psicologia social: o homem em movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A estória do Severino e a história da Severina*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Miguel Serras e Ana Luíza Faria. Lisboa: Relógio d'Água, s.d.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

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

II – Cenários, intrusos, invasores, cavalos e outros eus: a literatura brasileira contemporânea e a cambiância das identidades

Em prefácio ao livro *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*, de Therezinha Barbieri (2003), Roberto Acízelo de Souza aponta algumas das dificuldades do estudo da literatura contemporânea. Em suas palavras:

Tarefa das mais difíceis no campo dos estudos literários é sem dúvida o enfrentamento analítico da produção contemporânea. Inicialmente, a dificuldade decorre do caráter fluido da própria noção de contemporaneidade, cujos limites e feição não é possível estabelecer senão com boa dose de arbítrio. Depois, vem o fato de não haver suficiente distanciamento histórico em relação aos objetos estudados, traduzido em tradição interpretativa e judicativa mais ou menos consolidada, o que na pior das hipóteses sempre fornece ao estudioso um confortável ponto de partida. (SOUZA In: BARBIERI, 2003:9)

Logo, debruçar-se sobre a literatura contemporânea é deslocar-se em terreno movediço, onde marcos estáveis são sonogados o tempo todo. Retomando o ponto central de nossa discussão, a questão das identidades e de suas cambiâncias, a literatura – enquanto cronótopo que é – abrir-se-ia para a representação da crise das identidades. Em tempos pós-modernos, seria estabelecido o domínio do provisório, do instável, dos “castelos de areia”, na fala de Nicolau Sevcenko em “O enigma pós-moderno” (1995):

O pós-moderno sem dúvida traz ambigüidades – aliás é feito delas e deve ser criticado e superado. É isso que ele propõe: a prudência como método, a ironia como crítica, o fragmento como base e o descontínuo como limite (p.54).

Creio que já seja uma vantagem e um alívio que o pós-moderno se apresente como um castelo de areia e não mais como uma nova Bastilha, um novo Reichstag, um novo Kremlin, um novo Capitólio. Apenas um castelo de areia, frágil, inconsistente, provisório, tal como todo ser humano. Um enigma que não merece a violência de ser decifrado. (p.55)

Desse modo, inserido em um contexto transitório, o texto literário buscaria, hoje, uma estética do passageiro, uma “poética do inacabamento” (CARNEIRO,2005:28). Portanto, instituir-se-ia na contemporaneidade uma espécie de “escritas tateantes”, questionadoras da própria identidade do texto, “marcas de uma época que já não acredita em verdades absolutas, em esquerda e direita, tradição e ruptura como conceitos fechados, preestabelecidos” (idem, p.28).

“Cenários”, texto integrante de *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, de Sérgio Sant’Anna (1982), é um bom exemplo para ilustrar o que chamamos aqui de identidade cambiante do texto. Basicamente, narram-se cenários possíveis para uma possível história. No entanto, todos os cenários revelam-se incapazes de dar conta do desejo daquele que escreve e repercutem a sentença que permeia todo o texto: “não, não é bem isso”. Mais um ensaio para a construção de uma narrativa do que um conto propriamente dito, concebe-se ali um discurso que se estabelece enquanto *work in progress*, que refuta qualquer possibilidade que se instaure enquanto afirmativa contundente para, no fim, constatar-se a falência da própria palavra como instância assertiva da realidade:

E sim, talvez, finalmente, um outro homem sozinho em seu apartamento e que procura escrever nesta noite um texto, buscando palavras para cenários talvez por palavras indizíveis, mas como se sua tarefa fosse esta, buscar o impossível, mostrar uma realidade que escapa das nossas mãos como um sapo e sempre se coloca mais adiante (...) E lembra-se este homem que escreve, agora, de um quadro que viu há muito tempo em Chicago, do qual saltava esta melancolia de uma rua na madrugada (...) e, no dia seguinte, com a obstinação dos maníacos corre à Livraria Leonardo da Vinci num subsolo da Avenida Rio Branco (...), revira o balcão de livros de arte norte-americanos e acaba por achar num deles a reprodução deste quadro de Edward Hopper, mas infelizmente em preto e branco, quando ele sabe muito bem que aquela sensação que teve ao ver o quadro vinha sobretudo das cores, algum tom azulado (...) este tom que deverá existir no original e que é precisamente o que este escritor busca para si e que se encontra sempre mais além, talvez porque não caiba em palavras e sim nas obras dos pintores raros que conseguiram captar o tal momento, o tal cenário, a tal cor, que é aquilo que estamos sempre desejando para as palavras, escrevendo, para logo depois saber que não, não é bem isso. (SANT’ANNA, 1982:22)

O texto literário passa a ser, então, uma espécie de “não-lugar”, um questionamento perene de questões identitárias. Em um contexto pós-utópico, retomando a perspectiva de Haroldo de Campos, fazer literatura é também transitar por espaços hesitantes nos quais a configuração da identidade do texto em si, enquanto forma, é contestada.

A ficção brasileira da década de 80, da qual *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* é ilustre representante, traz para o cenário da literatura uma marca da transitoriedade da escrita, da cambiância do texto:

Outra saída para o impasse de se fazer literatura num período de transição foi apostar no cruzamento da literatura com outras linguagens, que se enriquece, no início dos anos 80, com o surgimento de obras que incorporam as gramáticas do ensaio e da mídia. (CARNEIRO, 2005:27)

Logo, na ficção contemporânea engendrar-se-iam textos que se estabelecem como textos cambiantes, lembrando que câmbio também significa troca e que esses textos “trocariam” suas identidades com outros textos, cruzando linguagens. O conto que dá título ao livro de Sérgio Sant’Anna, por exemplo, oferece um cruzamento do ficcional com o ensaístico, o que gera uma outra configuração identitária ao que conhecemos como conto:

Mas aqui, neste texto, há palcos de verdade e uma parte de “não-ficção”. Estaremos, agora, diante de um novo realismo na literatura brasileira? Um novo realismo que assume uma forma fragmentária? Pois está difícil, hoje em dia, não escrever em fragmentos. Porque a realidade, cada vez mais complexa, também se estilhaçou. Principalmente para um cara que se desenraizou como eu. Não existe uma cidade que seja *a minha cidade*. Não existe uma família que seja *a minha família*. E as minhas vivências, agora aqui no Rio de Janeiro, são cada vez mais diversificadas e fragmentárias em termos de pessoas, lugares, etc. Mas João Gilberto rege as muitas partes, contrapontos, deste concerto. (SANT’ANNA, 1982:211)

Assim, ao justapor-se linguagens, colocando-se em questão a identidade do texto, criar-se-ia um terceiro elemento, índice do caráter cambiante do contemporâneo. No exemplo acima, ensaio e ficção criam um outro elemento, fruto dos dois, mas, ao mesmo tempo, distinto dos dois – o conto em si. A identidade do texto passa a ser percebida na montagem da linguagem. É o que Eisenstein, no clássico *O sentido do filme* (1990), aponta:

Dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos (EISENSTEIN, 1990:14)

Por conseguinte, a identidade do texto, que já vimos não ser inerente a si, não é, tampouco, a soma das linguagens que o compõe. O texto passa a ser, assim como o cinema, o produto das partes, uma identidade de identidades:

O fato fundamental estava certo, e permanece certo: a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o *produto*. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo *o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente.* (Idem: 16)

Assim, o texto contemporâneo é um produto híbrido de linguagens que se amalgamam. Desse modo, mesclado de linguagens e discursos, ele revelar-se-ia não mais como identitariamente mononuclear, mas, acima de tudo, como espaço de pluri-identidades, de troca de identidades, de convivência de linguagens, como assinala Barbieri (2003):

A combinação de múltiplos registros de linguagem, o diálogo cada vez mais intenso com a cultura de massa, com a tradição literária, com a historiografia, associado às oscilações do gosto e às flutuações do mercado, interferiram no feitio da ficção contemporânea no Brasil a ponto de determinar traços relevantes de seu hibridismo. É certo que o discurso narrativo não oculta

mais o intercâmbio que dentro dele se estabelece com outras formas de expressão e comunicação; ao contrário, faz da mesclagem de discursos e sistemas semiológicos fonte para novas invenções. (BARBIERI, 2003:110)

Se a ficção brasileira dos anos 80 assume o questionamento da noção de identidade e o transforma em matéria-prima para a construção do texto, os anos subseqüentes levam a discussão ao extremo e fazem da crise identitária fundamento tanto do texto, estruturalmente falando, quanto da configuração das personagens e do enredo. O conto brasileiro, por exemplo, nos anos 90, será o domínio da heterogeneidade, da fusão, da cambiância de eus, como indica Italo Moriconi, em sua comentada antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*:

Os anos 90 descartam o baixo astral e inventam um fim de século rico de imagens e criatividade. É uma década de estranhos e intrusos na festa da cultura: às mulheres somam-se os negros, os gays, os brasileiros em Nova York... Na época que celebra a diferença, nossos contistas produzem alegorias do híbrido. Combinam o humano ao animal, exploram a fusão com o tecnológico. Pelo que deixa entrever a arte de nossos melhores contistas atuais, parece que no futuro próximo vamos viver num país mais heterogêneo, mais plural, embora um pouco hesitante em relação às suas novas metas. A diversidade de estilos aponta para um período de transição, como aconteceu no final do século passado. Mas não há temor nem entusiasmo diante do inesperado, diante do *todo outro* que pode vir – ou não. (MORICONI (org.), 2001:523)

Se uma das marcas da identidade pós-moderna é a falta de um centro identitário único, no conto “Nos olhos do intruso”, de Rubens Figueiredo, integrante da citada antologia, isso exorbita a ponto do eu que narra afastar-se tanto de uma unidade que se transforma em um outro. Ao narrar a história de um homem que se depara com outros dois iguais a si, e assume suas identidades, amalgamando-as a sua própria, Figueiredo nos encaminha ao território do duplo, figura constante na ficção contemporânea, ficção esta que “abandonou faz tempo a concepção de sujeito como unidade” e demonstra “um certo encantamento com a possibilidade de ser, sempre, mais que um” (CARNEIRO, 2005).

Através da duplicidade, o narrador acrescenta outras identidades à sua identidade em crise. Troca-se a nostalgia de uma unidade pela possibilidade de, multiplicando-se os eus, expandir-se, incorporando o outro a si. Ao abrir mão de uma identidade nuclear, passa-se a viver o outro, a ser, ao mesmo tempo, vários e nenhum:

Aos poucos, as atividades que esses desconhecidos atribuíam a mim começaram a me parecer familiares. As pessoas que eles mencionavam chegaram a se tornar íntimas para mim, com seus nomes e suas ambições cotidianas. Tudo ia se incorporando à minha memória. O meu passado se expandia com um novo elenco de pessoas e fatos, ao mesmo tempo em que o meu presente também se ampliava, numa espécie de movimento de conquista. Minha vida abarcava muitas outras vidas e assim eu conseguia me sentir mais vivo do que nunca. (FIGUEIREDO *In*: MORICONI, 2001: 541-42)

Um outro termo evidencia o caráter mutante das identidades na literatura contemporânea: simulacro. Despido de marcos estáveis de identificação, o texto envolver-se-ia em camadas de representação que deixariam a mostra, ao mesmo tempo, o vazio e a pluralidade atual. Nas palavras de Therezinha Barbieri:

Os simulacros de que se vale o ficcionista seriam alternativas para figurar o caráter insubstancial de vidas inautênticas. Amplificando o caráter de aparência da representação, o simulacro mostra versões falsas e modos falsificados de acesso à realidade. Marca identificadora de uma época, torna aparentes máscaras do vazio. (BARBIERI, 2003:22)

“Estão apenas ensaiando”, conto de Bernardo Carvalho, indica a presença do simulacro na formação das identidades (ou, talvez, não-identidades) na literatura contemporânea. Em um teatro, espaço de simulação por excelência, atores ensaiam uma cena. Um deles representa um lavrador que acabou de perder a esposa e o outro, a morte. No entanto, a cena não sai a contento do diretor que acusa o “lavrador” de não passar verdade em sua atuação.

Vertiginosamente, uma sucessão de acontecimentos ocorre concomitantemente ao ensaio da cena. O diretor conversa com a assistente, um iluminador conta uma piada a um técnico, o ator que faz o papel do lavrador espera por sua esposa que não chega,

um homem entra no teatro. Ocorre então uma “invasão de identidades”, um embate entre os simulacros – o palco – e o “real” – os outros. A notícia trazida pelo estranho, da morte da esposa do ator, provoca uma invasão de “eus”, o do ator e o da personagem que, num espaço de simulacro, o teatro, tornam-se uma única identidade, dando – cruel e ironicamente, plausibilidade à cena:

O humilde lavrador de relógio e a morte sem foice ou manto (estão apenas ensaiando) entram no palco. O lavrador vira-se para a morte e reinicia sua ladainha com a mesma entonação e o distanciamento que lhe parecem mais apropriados. Mas desta vez, para sua surpresa, o diretor não o interrompe, porque tem os olhos arregalados e está lívido enquanto o homem, antes apenas um vulto, lhe sussurra algo ao ouvido. E ao ver o homem que sussurra ao ouvido do diretor, e o olhar deste e de sua assistente, que pela primeira vez não o interrompem (...) o próprio ator interrompe a ação e por fim compreende aterrorizado e a um só tempo a sinistra coincidência da cena e do momento, o que aquele vulto veio anunciar sobre o mundo do lado de fora (...) compreende porque a mulher não apareceu e afinal o que sente o humilde lavrador (...) compreende que por um instante encarnou de fato o lavrador, que involuntária e inconscientemente, por uma trapaça do destino, tornou-se o próprio lavrador...(CARVALHO. *In: MORICONI, 2001:595*)

O início do século XXI continua discutindo o caráter das identidades do e no texto literário. Os anos 2000 são testemunhas de obras que apontam a cambiância dos eus, trazendo identidades que assumem o aspecto mutante do contemporâneo. Além disso, os textos também nos permitem discutir a própria noção de “literário”. São “textos cambiantes”. Metalingüísticos e intertextuais, confluem em várias direções, desfazendo noções como originalidade, realidade e ficção.

Um homem de meia-idade, homossexual, vitimado pela AIDS, agoniza. Na hora final recebe a visita (alucinação? delírio? realidade?) da poeta símbolo de uma geração e de um modo de vida, Ana Cristina Cesar. Grosso modo, este é o enredo do conto “Ana C.”, de Adriana Lunardi (2002), sobre o qual nos deteremos um pouco em nossa análise das relações texto/identidade no contexto pós-utópico.

Retomando a idéia da cambiância dos eus, temos aqui um texto que ilustra essa tendência da contemporaneidade. A personagem principal se apresenta como um eu cambiante entre a realidade, a memória, o delírio e a possibilidade do sobrenatural.

Tudo na narrativa é fronteiroço, tudo se encaixa no espaço do entre, a começar pela escolha da poeta que visita o narrador.

Ana Cristina Cesar representa uma vertente da literatura brasileira na qual os limites entre arte e vida, ficção e realidade, autor e obra, não são claramente definidos. Seus textos mesclam todos esses aspectos, situando-se entre o espaço do confessional e do simulacro artístico. Dessa forma, Ana Cristina é uma autora cuja vida e obra se amalgamam na construção de sua *persona*:

Sua escrita em forma de cartas, diários e “cadernos terapêuticos” leva certos leitores a associarem-na a uma literatura intimista, confessional e a procurarem em seu texto pistas reveladoras de sua individualidade. O aspecto aparente de “confissão”, de uma “escrita do eu” nos textos de Ana Cristina parece corroborar para a construção de Ana C., cuja “morte repentina” lançou-lhe uma aura antes inexistente. (...) Seu texto mistura “confissão e ficção”, não tão “fiel aos acontecimentos biográficos”, como indica na contrapista, mas fazendo uso deles, permitindo-nos construir uma biografia através de sua palavra escrita. Isto é, pode-se ler a vida pela obra. (VIEGAS, 1998:42-3)

Assim sendo, ao se ficcionalizar Ana Cristina Cesar e colocá-la no espaço entre o real e o imaginário, o natural e o sobrenatural, acentua-se a posição limítrofe dos sujeitos narrativos. Estratégia que também será usada por Ivana Arruda Leite em *Eu te darei o céu e outras promessas dos anos 60*.

A narrativa mostra o cotidiano de Titila, uma típica garota paulista da década de 60. Fanática por Roberto Carlos, a narradora autodiegética passa por várias aventuras no intuito de encontrar-se com o “Rei”, o que acontece, de fato, mais de vinte anos depois. O livro é, no entanto, um jogo de identidade, já que mescla o tempo todo as memórias do narrador e as memórias da própria autora, além de fatos da História do país, presentes através de notícias dos jornais do período. Além disso, as imagens que ilustram o texto colaboram para o jogo de identidades que se instaura: entre ícones da época, como o plano piloto de Brasília, Gordinis e Janis Joplin, inserem-se também fotos pessoais da autora Ivana Arruda Leite, travestidas em fotos da personagem-narradora.

Em tempos pós-utópicos, mais do que certezas, são dúvidas que a Literatura oferece. Não mais sequiosas de uma suposta verdade incontestável, as narrativas

lançam-se à hesitação, à vacilação. Assim, elas se transformam em espaços-limites nos quais vagam os leitores ora por uma ora por outra versão não confiável das tramas.

O que falar, então, de uma narrativa que veta ao leitor a segurança de um começo que apresente enredo e personagens? Uma narrativa *in media res*, com um narrador protagonista do qual não se é possível apreender as motivações primeiras? Com certeza, um texto desse tipo seria um texto de sombras, um relato abaladiço e hesitante.

É neste modelo que se situa *O invasor*, de Marçal Aquino (2002). Ivan, o protagonista, inicia seu relato dizendo que, apesar das indicações de Anísio, “demoramos um bocado para encontrar o bar” (p.7). Ao leitor só resta questionar quem está falando (Ivan não se apresenta), quem é Anísio e quem mais acompanha o narrador, já que o verbo foi conjugado na primeira pessoa do plural. O leitor é obrigado a tatear o texto, penetrando em sombras e dúvidas.

Impetuosamente, a escrita de Aquino nos leva a descobrir que estamos frente a uma história de assassinato. O narrador e seu sócio, Alaor, tramam a morte do outro sócio da empresa. Anísio é o matador profissional que executará o plano. Mas não esqueçamos que os eus, aqui, são cambiantes. Logo, nenhum deles é apenas uma coisa só.

Cúmplices costumam ser pessoas nas quais se pode confiar (não se partilha – ou não de devia partilhar - um crime com alguém em quem não se confia e conhece bem). No entanto, em *O invasor* não há espaço para confiança. Alaor, o cúmplice de Ivan, é uma identidade mutável que, ao longo da narrativa, mostra faces que assustam e surpreendem o protagonista:

Também não é assim, Alaor reagiu, tocando o braço de Anísio *com uma intimidade que me assustou*. (AQUINO, 2002:11 – grifo meu)

Ah, não, Alaor interveio. Estamos pagando caro e eu quero que aquele filho da puta sofra.

Aquilo me chocou. Pessoalmente, não conseguia sentir raiva de Estevão. Ele estava me atrapalhando e eu queria tirá-lo da frente, só isso. *Mas Alaor parecia estar se vingando de algo que eu desconhecia*. (Idem: 15 – grifo meu)

Mas é Ivan, o protagonista, a maior das identidades cambiantes do texto. Ele está sempre na confluência de opostos e complementos. É, ao mesmo tempo, o mandante de

um assassinato, o marido frustrado, o ingênuo que se deixa enredar em uma armadilha romântica, o culpado e a vítima. É um não-herói pós-utópico que, mesmo sabendo-se responsável pela maioria de seus problemas, retoma a utopia de uma explicação mítica para o que lhe ocorreu, assemelhando-se, assim, aos românticos, como expõe Vitor Manuel de Aguiar e Silva:

Profundamente desgostado da realidade circunstante (...), em conflito latente ou declarado com a sociedade, lacerado pelos seus demônios íntimos, o romântico procura ansiosamente a evasão. (AGUIAR E SILVA, 1973:481)

No caso de Ivan, evasão que vem através da figura arquetípica do pai suicida:

Você é igual ao seu pai.
 Meu pai. Eu nunca descobrira o que o empurrou para o suicídio.(...)
 Um homem comum e sua tatuagem secreta no ombro esquerdo.
 Por que ele se matou, mãe?
 (...)
 Seu pai era um homem fraco, Ivan.
 Ela não disse mais nada, e eu sabia que não adiantaria insistir. Eu era igualzinho a meu pai. Um fraco. E estava apavorado. (AQUINO, 2002:90-1)

Na cambiância de eus que se instaura na narrativa, a personagem Anísio é modelar. Ele é o invasor do título, ele é o “outro” que desestabiliza os “eus”. O matador profissional decreta a invasão do seu eu no dos outros. Ele quer ser como aqueles que o contrataram e, para isso, não hesita em impor sua presença, coagir ou constranger. E atinge o seu intento, afinal, as memórias de Ivan, o invadido, organizam-se sob o signo do invasor.

Mais ainda, *O invasor* também nos permite uma outra discussão acerca da questão identitária. Além de personagens e tramas cambiantes, o romance também nos leva a discutir a noção de identidade do texto. Através principalmente da metalinguagem e da intertextualidade, ele instaura um olhar novo sobre a própria escritura e exige do leitor uma outra postura frente ao ato de ler. Temos ali um exercício de reescritura. O romance e o roteiro do filme de mesmo nome vêm juntos na

mesma edição. Desse modo, o leitor se confronta com duas visões da obra, sem que seja possível determinar qual é a versão original e qual a sua reescritura.

Esse breve vôo panorâmico, ainda que sem pretensões de tornar-se absoluto ou indiscutível, nos permitiu perceber que as questões identitárias se afirmam como ponto ubíquo da produção literária contemporânea. Em tempos críticos, afinal, “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise” (MERCER, 1990 citado por HALL, 2004), o texto literário torna-se *locus* privilegiado para observar-se o rendimento artístico que o tema suscita.

O ano de 2001, o primeiro do novo século, é o ano do lançamento de uma das obras mais interessantes e instigadoras da recente produção brasileira: *Eles eram muitos cavalos*, do mineiro Luiz Ruffato. Temos nos detido em panorâmicas e visões de conjunto, a partir de agora, no entanto, “aterrissemos” nesta obra peculiar que, sob certos aspectos, pode ser considerada legítima representante do “espírito” contemporâneo, contraditório e multifacetado.

A primeira impressão causada por *Eles eram muitos cavalos* é a de estranhamento. Apresentando fragmentos em vez de capítulos, retomando muitas das técnicas vanguardistas do século XX, o livro mostra-se bastante diferente do que tradicionalmente aponta-se como um romance. Mas, ao mesmo tempo em que, esteticamente, rompe-se com os padrões clássicos, o texto traz uma denúncia social e um investimento no real que o ligam à tradição romanesca brasileira, de uma realidade crua, quase naturalista, o que reforça seu aspecto dúbio e multifacetado. Sobre isso, escreve Ana Cristina Chiara:

Esgarçamento da narrativa, perda do caráter de totalização naturalista, ritmo de videoclipe ou de deslizamentos do mouse, pluralização dos discursos, renúncia ao ponto de vista, ao deixar que as diversas “subjetividades” sejam plasmadas pelo discurso indireto livre, são as características mais elogiadas pela crítica especializada ao celebrar a pós-modernidade do livro.(...) A escrita de Ruffato, no entanto, a nosso ver, hibridiza de uma maneira inegável procedimentos da estética da ruptura modernista com os procedimentos mais tradicionais da estética naturalista dos irmãos Goncourt.(...) Elementos disparatados compõem este grande painel que incorpora, sem assumir, o olhar controlador e distanciado do escritor naturalista ao extrair do(s) recorte(s) preciso(s) o quadro geral da metrópole contemporânea.(...) Ruffato repete o

investimento naturalista de um tratamento direto da realidade... (CHIARA *In*: OLIVEIRA, 2004:33-4)

Híbrido, o romance nos abre a possibilidade de discutir a idéia de uma identidade cambiante do próprio texto. A começar pela multiplicidade de narradores e pela despersonalização de muitos deles, o texto instaura a mutabilidade que marca o contemporâneo. Já nos seus dois fragmentos iniciais, abre-se mão da personificação do narrador e apresenta-se, friamente, a metrópole, personagem central das páginas:

1. Cabeçalho

São Paulo, 9 de maio de 2000.

Terça-feira.

2. O tempo

Hoje, na capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado.

Temperatura – Mínima: 14°. Máxima: 23°.

Qualidade do ar oscilando de regular a boa.

O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.

A lua é crescente. (RUFFATO, 2001:11)

Para Karl Erik Schollhammer, em “A literatura e a cultura visual” (2003), a escrita em *Eles eram muitos cavalos* recriaria “a potência dos impulsos sensoriais no contato com a grande cidade” (p.100), o que levaria a uma junção de imagens óticas e imagens mentais. Assim, retomar-se-ia no texto o que Georg Simmel, em seu clássico “A metrópole e a vida mental” (1979), aponta como base psicológica das individualidades metropolitanas – a intensificação dos estímulos nervosos:

A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na *intensificação dos estímulos nervosos*, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. O homem é uma criatura que procede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais – todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições que a metrópole cria. (SIMMEL *In*: VELHO, 1979:12)

Dessa maneira, aflora na narrativa uma sucessão de imagens que apelam diretamente às experiências sensoriais que a cidade carrega em si e que, de certa maneira, moldam a percepção identitária que os indivíduos contemporâneos possuem acerca de si próprios. O fragmento 10, por exemplo, intitulado “O que quer uma mulher”, vale-se da profusão das imagens como mecanismo para definir as individualidades e reforçar o caráter frenético da cena – uma discussão entre marido e mulher em um bairro da periferia de São Paulo:

A mulher pastoreia os olhos sonados por entre a fumaça azulada que se dispersa próximo à lâmpada de quarenta velas acesa.

A vizinhança espreguiça-se

uma discussão logo abortada

uma porta que se fecha

um rádio ligado

cachorros que latem

a porta de aço descerrada da padaria

passos rápidos na calçada

um bebê que esgoela

uma sirene, longe “*Polícia?*”

o ônibus encosta, os passageiros apressam-se, arranca

*e eu decidi que não quero mais essa vida pra mim não
não quero* (RUFFATO, 2002: 24-5)

A relação que o texto mantém com outros textos também corrobora o sentido cambiante e múltiplo que *Eles eram muitos cavalos* possui. Já em seu título e em sua epígrafe (“Eles eram muitos cavalos / mas ninguém mais sabe os seus nomes, / sua pelagem, sua origem”), elos intertextuais com a poesia de Cecília Meireles em *Romanceiro da Inconfidência*, o romance vale-se de muitos outros textos em sua composição. Resgata-se, inclusive, a técnica dadaísta do *ready made*, dando novas significações ao que já estava pronto, como folhetos de orações a Santo Expedito e anúncios de jornais, os quais, ressignificando-se reforçam a estrutura narrativa do romance.

Deste modo, entre justaposições e intertextualidades, o texto se apropria da identidade de outros textos na construção de sua identidade própria. Esta apropriação esgarça as diferenças entre os textos e constrói a unidade da obra. Além disso, a configuração das personagens e de suas histórias no interior da narrativa instaura uma

profusão de eus mutantes que fazem de *Eles eram muitos cavalos* um texto ímpar na observação que propomos.

Referências bibliográficas do capítulo:

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

CARNEIRO, Flávio. “Trocando máscaras: Presença do duplo na ficção brasileira atual”. In: *Polêmica Imagem 13* - Revista Eletrônica (janeiro-junho 2005). Disponível em: http://www2.uerj.br/~labore/pol13/cimagem/p13_3.htm (acessado em janeiro de 2007)

_____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século 21*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

LEITE, Ivana Arruda. *Eu te darei o céu e outras promessas dos anos 60*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

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

SANT'ANNA, Sérgio. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Ática, 1982.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “A literatura e a cultura visual”. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik e OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. “O enigma pós-moderno”. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et al. *Pós-Modernidade*. 5 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

VIEGAS, Ana Cláudia. *Bliss & Blue: segredos de Ana C.*. São Paulo: Annablume, 1998.

III . As identidades do texto: *Eles eram muitos cavalos e sua forma cambiante*

Das formas textuais das quais a literatura se vale, talvez seja o romance a mais difícil de ser apreendida em esquemas organizacionais ou fórmulas definidoras. Já em 1927, em *Aspectos do romance*, escrevia E.M. Forster:

Precisamos de um posto avançado, porque o romance é uma massa formidável e muito amorfa – sem montanhas a serem escaladas, sem Parnaso e sem Helicão, sem sequer um Pisga. É conhecido como uma das áreas mais lodacentas da literatura, irrigada por uma centena de riachos e freqüentemente degenerando num pântano. Não me espanta que os poetas o desprezem, embora às vezes se vejam nele, por acidente. Tampouco me admira a irritação dos historiadores, sempre que, por acaso, ele se mistura no meio deles. (FORSTER: 2005, p.35)

Logo, não surpreende que ele tenha sido o gênero textual eleito pela modernidade para expressar suas questões mais contundentes. Nas palavras de Georg Lukács (2000), sua forma “é uma expressão do desabrigo transcendental” (p.38) ao qual o homem moderno está condenado. Assim, cruzam-se em sua configuração gêneros, formas, questionamentos, fazendo do espaço romanesco um *locus* híbrido por excelência.

Lukács enxerga no surgimento do romance enquanto forma literária um sinal marcante da perda de totalidade que a modernidade trouxe. Desse modo, ele tomou o lugar das antigas epopéias, cujas fronteiras encerravam “um mundo perfeito e acabado” (p.30), e expressou artisticamente os conflitos dos novos tempos, opacos e confusos. Portanto, o texto do romance abre-se, tanto em seus aspectos formais quanto no conteúdo, à expressão da mutabilidade identitária conflagrada pela modernidade. Nele

os gêneros se cruzam num emaranhado inextricável, como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não é mais dado de modo claro e evidente; a sua soma resulta meramente numa totalidade histórica da empiria, onde, para as formas individuais, bem se podem buscar e eventualmente encontrar condições empíricas (sociológicas) de sua possibilidade de surgimento, mas onde o sentido histórico-filosófico da

periodicidade nunca mais se concentrará nos gêneros erigidos em símbolo, sendo impossível decifrar e interpretar nas totalidades das eras históricas mais do que nelas próprias se encontra. (LUKÁCS: 2000, p.38-9)

Ao estender seu panorama formal e ocupar espaços mais ousados e polêmicos, o texto romanesco passa, a partir do século XIX, a gozar de inquestionável prestígio no universo das letras e torna-se veículo de circulação de idéias que refletem as diversas realidades de seus tempos. Nas palavras de Aguiar e Silva (1973):

Na evolução das formas literárias, durante os últimos três séculos, avulta como fenômeno de capital magnitude o desenvolvimento e a crescente importância do romance. Alargando continuamente o domínio de sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se, no decorrer dos últimos séculos, mas sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos. De mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance voltou-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polêmico, etc. (AGUIAR E SILVA, 1973:247)

Destarte, o romance é, sem dúvida, um dos materiais literários que melhor representam o homem moderno. Para aprofundarmos um pouco mais a discussão acerca dessa característica, tomemos a fala de José Guilherme Merquior sobre as funções históricas da literatura:

Das três funções históricas da arte literária: edificação moral, divertimento, e problematização da vida, a literatura da era contemporânea – a literatura da civilização industrial – cultiva preferencialmente a última. A hipertrofia da visão problematizadora é, desde o romantismo, uma característica fundamental das letras; de tal modo as grandes obras literárias se foram concentrando nesse objetivo, nessa atitude crítica ante a existência, que a edificação e o divertimento se viram quase excluídos da literatura de alta qualidade. De Goethe para cá, os textos predominantemente destinados a inculcar idéias morais estabelecidas, ou a distrair o espírito, situam-se à margem dos valores

literários; ou então se confundem, pura e simplesmente, com a subliteratura. (MERQUIOR, 1996:208)

Continua o autor, explicando o porquê da predominância da função problematizadora do texto literário, em detrimento das demais, na modernidade:

As sociedades tradicionais conheciam, naturalmente, muitas crises ideológicas e sérios conflitos sociais – mas preservavam, de um ou de outro modo, através das classes e gerações, uma coesão espiritual que a nossa civilização não mais (ou ainda não) experimenta, porque não mais oferece a seus filhos uma orientação global da existência unanimemente aceita e partilhada. Não havendo valores estáveis, a literatura, no seu papel de interpretação da vida por meio da palavra, passou a procurá-los: daí ela ter assumido uma visão problematizadora. (Idem:209)

Os romances contemporâneos levam às últimas conseqüências o caráter problematizador intrínseco ao gênero. Em um tempo como o nosso, no qual qualquer referência identitária esvaiu-se fazendo do homem um esboço infinito de possibilidades, os textos se apresentam como espaços abertos para a multiplicidade, ambigüidade e questionamento. Questionamento, aliás, que abarca até mesmo o conceito de romance em si. Sua forma passa a ser, também, alvo de problematização.

Retomemos agora a pedra angular sobre a qual nos detemos nesse trabalho. O leitor médio que se depara com a obra de Ruffato experimenta de pronto um certo desconforto. Embora o tenha comprado na seção de romances da livraria, o texto que seus olhos percorrem não satisfazem o modelo que, tradicionalmente, aponta para o que reconhecer-se-ia como o “padrão de identidade” do gênero.

Em vez de um enredo apoiado em relações de causalidade, um texto fragmentário. No lugar de uma personagem que se assuma enquanto protagonista, uma sucessão de historietas, muitas com seres inominados, fazendo da metrópole paulistana um “retrato formado de outros minúsculos retratos” (CARNEIRO, 2005:71). Uma polifônica plêiade de narradores substituindo a hegemônica voz de um narrador apenas. Um romance cambiante.

O texto de *Eles eram muitos cavalos* se constrói através da apropriação de muitos e variados textos. Nele, a intertextualidade deixa de ser apenas uma referência lúdica a outras obras e transforma-se em base produtora de significação e construção

textual. A começar pelo título e epígrafe (“Eles eram muitos cavalos / mas ninguém mais sabe os seus nomes, / suas pelagens, sua origem...”), referências diretas ao *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, mais precisamente ao poema “Romance LXXXXIV ou Dos cavalos da Inconfidência”.

O *Romanceiro da Inconfidência* é, se dúvida alguma, um dos textos mais importantes e profundos da produção de Cecília Meireles. Além disso, perpassa por seus versos todo um questionar do conceito de nação e sociedade que em *Eles eram muitos cavalos* mostrar-se-á fundamental na reflexão acerca do romance. Sobre o texto de Cecília, Miguel Sanches Neto, em ensaio intitulado “Cecília Meireles e o tempo inteiriço”(2001), constante da edição da poesia completa da autora, faz aguçados comentários que nos ajudarão a pensar os nexos intertextuais entre o poema e o romance de Ruffato:

...*Romanceiro da Inconfidência* (1953), uma reconstrução lírica e épica de um episódio central da identidade brasileira. Cecília Meireles se apropria da Inconfidência sem a intenção de tirar dela um ideário político ou de fazer qualquer tentativa de participação. O que a atrai naqueles episódios é a fundação de uma nacionalidade intemporal. Foi este poder de se fazer presente, mais ainda, de se fazer fundamental na vida dos pósteros, que levou Cecília a se dedicar a velhos e vívidos personagens e narrar “a estranha história de que haviam participado e de que me obrigaram a participar também, tantos anos depois, de modo tão diferente, porém com a mesma, ou talvez maior, intensidade”...(SANCHES NETO, 2001: L).

Assim como no *Romanceiro*, *Eles eram muitos cavalos* também faz uma “reconstrução lírica e épica” da identidade brasileira. Ao centrar-se nas vidas dos anônimos de São Paulo, os “cavalos” de Cecília, o romance retoma um dos pontos centrais da epopéia lírica da poeta: um olhar renovado e crítico acerca das questões brasileiras.

Aliás, na construção de sua identidade mutante, o texto romanescos vale-se de elementos tipicamente ligados aos textos poéticos e os ressignifica, dando-lhes valor narrativo. É o que se dá, por exemplo, no fragmento 6, “Mãe”. As aliterações, inserções de poesia na prosa, ajudam a formar na narrativa as imagens do mundo interior e a paisagem exterior vista pela mãe que, dentro de um ônibus saído de Garanhuns e indo

para São Paulo, vai visitar o filho que anos antes fora “ganhar a vida em Sampaolo”(p.17):

cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado

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

E

o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuuummm)

(RUFFATO, 2001:17 – grifos do autor)

Assim, ao recorrer aos artifícios do poema, Ruffato demarcaria uma questão que se mostra ímpar na observação do romance enquanto gênero. Impuro, o texto romanesco é, basicamente, uma singular construção de linguagem que faz com que ele, o romance, esteja sempre na fronteira das formações verbais, oscilante, híbrido, indagando as noções de identidade. Para Octavio Paz:

O caráter singular do romance provém, em primeiro lugar, de sua linguagem. É prosa? Se se pensa nas epopéias, evidentemente sim. Mas, mal se a compara aos gêneros clássicos da prosa – o ensaio, o discurso, o tratado, a epístola ou a história – percebe-se que não obedece às mesmas leis. (...) O filósofo ordena as idéias conforme uma ordem racional; o historiador narra os fatos com o mesmo rigor linear. O romancista nem demonstra nem conta: recria um mundo. Embora o seu ofício seja o de relatar um acontecimento – e neste sentido parece-se ao historiador – não lhe interessa contar o que se passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. Por isso recorre aos poderes rítmicos a linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem. Sua obra inteira é uma imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro, descreve lugares, fatos, almas. Limita-se com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, com o mito e com a psicologia. Ritmo e exame de consciência, crítica e imagem, o romance é ambíguo. Sua essencial impureza brota de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito.

Ambigüidade e impureza que lhe vêm do fato de ser o gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa. (PAZ, 2005: 68-9)

Representante de uma época que suprimiu qualquer noção de unicidade, o texto de *Eles eram muitos cavalos* se edifica apossando-se de múltiplos discursos. Assim, como um mosaico polifônico a técnica narrativa vê-se permeada por inúmeras outras formações discursivas.

Aprofundemo-nos um pouco mais na questão do discurso em si, para depois observarmos a pluralização discursiva no romance em estudo. Luiz Costa Lima atenta para que se localize o discurso como uma “concretização dentro da *parole*” (LIMA, 2003: 30). Isto significa dizer que os discursos se distinguem não por suas estruturas fonológicas, morfológicas ou sintáticas, mas sim por determinadas diferenciações que fazem com que eles atuem como uma “grade” posta sobre a urdidura verbal. Assim, não basta conhecer o código ou a língua nos quais são proferidos para entender seus usos. Desse modo, o discurso “é um modo de se ver, que, em suas regras fundamentais, impõe-se ao falante” (Idem: 31). Ele modela a estrutura verbal em consonância à finalidade da qual se refere.

Três finalidades são consideradas como geradoras de formas discursivas na concepção de Lima: os fins **pragmáticos**, os **especulativos** e os **operacionais**. A base dos discursos cotidianos estaria na finalidade pragmática, já que nela buscar-se-ia resultados imediatos e/ou previsíveis. O fim pragmático não tolera uma grande elasticidade discursiva, por isso é, por primazia, o discurso da comunicação já que, em princípio, permite pouco engano.

O fim especulativo acolheria, basicamente, os discursos filosóficos. Nele, a discussão acerca da natureza daquilo sobre o que se especula sobrepõe as possíveis finalidades práticas da enunciação verbal. Logo, na finalidade especulativa abrigar-se-iam as formações discursivas mais elásticas, voltadas aos longos prazos, opondo-se, então, aos discursos de finalidade pragmática.

O fim operacional situa-se entre os outros dois, já que não condiz nem com o curto prazo dos discursos pragmáticos, nem com a longa duração dos especulativos. Nele encontram-se, basicamente, as formações discursivas que embasam o discurso científico, preocupado não com as essências nem com a praticidade imediata de seus objetos, mas com sua composição, compreensão e com os meios necessários para que, enfim, possa-se tecnicamente dominá-los.

Em *Eles eram muitos cavalos*, no entanto, as finalidades discursivas são subvertidas e tomam novos significados através do rendimento literário que lhes é dado. O fragmento 36, “Leia o Salmo 38”, por exemplo, vale-se de um discurso pragmático que se despe do pragmatismo já que aponta apenas para uma possibilidade e não para a precisão que os enunciados verbais sugerem nesse tipo de formação discursiva. A falta de objetividade, subvertendo o discurso pragmático, é sugerida inclusive pela disposição irregular das palavras no texto:

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,
2001:73)

Ou o tom crítico do discurso em “54.Diploma”, no qual o tom pragmático vai além do potencial referencial e mostra, ironicamente, o único diploma que uma parcela da população brasileira, “cavalos”, consegue na vida:

IGREJA DO EVANGELHO QUADRANGULAR
Cruzada Nacional de Evangelização

Certifico que Paulo Roberto Ernesto, nascido em 4 de fevereiro de 1951, após haver testemunhado sua fé em Nosso Senhor Jesus Cristo foi batizado de conformidade com os ensinamentos da Palavra de Deus (Marcos 16:15-16; Atos 2:38).

São Paulo, 8 de março de 1978
Pastor Neemias Santoro da Silva
Ministro Oficiante

Uma outra característica da obra que aponta para uma pluralização identitária do texto enquanto forma em si é a multiplicidade de focalizações narrativas. O discurso monológico de um só narrador é substituído por uma profusão de focos narrativos que acentuam o caráter cambiante do texto.

Alternando os focos, a narrativa celebra a diversidade contemporânea e se apropria de linguagens variadas que representam os vários grupos que se interpenetram

na metrópole. Mais ainda, a diversidade dos narradores decreta uma profusão de discursos, populares e eruditos, emocionais e céticos, estilizados e “realistas”, que reforçam o tom caleidoscópico da forma do romance.

Em “41.Táxi”, por exemplo, depara-se com um narrador em 1ª pessoa que traz para a narrativa o tom dos relatos orais. O narrador, um taxista nordestino radicado em São Paulo, conta para seu passageiro – do qual o fragmento não registra qualquer participação ativa – episódios de sua vida:

O doutor tem algum itinerário de preferência? Não? Então vamos pelo caminho mais rápido. Que não é o mais curto, o senhor sabe. Aqui em São Paulo nem sempre o caminho mais curto é o mais rápido. A essa hora... cinco e quinze... a essa hora a cidade já está parando... as marginais, as ruas paralelas, as transversais, as avenidas, as alamedas, as ruas, as vielas, tudo entupido de carros e buzinas.

(...)

Mas posso reclamar não. São Paulo, uma mãe pra mim. Logo que cheguei arrumei serviço, fui trabalhar de faxineiro numa autopeças em Santo André. (RUFFATO, 2001: 84; 87).

Transmite-se, então, para o texto, através do registro da linguagem do narrador, a leveza dos enunciados orais, dinamizando a narrativa e recuperando o que Walter Benjamin aponta, em “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, quando escreve que: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994:198).

Outros fragmentos vão apoiar-se em narradores em terceira pessoa, neutros, quase câmeras observando a cidade. Neles, surge o que Jean Pouillon (1974) chama de “visão de fora”, na qual o narrador renuncia ao mundo interior das personagens e limita-se a descrever os acontecimentos exteriores. Maurice-Jean Lefebvre, em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (1976), afirma que, nessa visão, haveria um predomínio da diegese sobre a narração, clara influência do cinema sobre a literatura, o que, na narrativa de Ruffato, instauraria um outro elemento de discursividade. Observe o “olhar cinematográfico” no trecho a seguir:

O vermelho do farol, observa-o pousado no vidro da janela do carro emparelhado. Assediada, a mulher agarra-se pânica ao volante, entrincheirada: uma velha se oferece buquê de rosas encarnadas; um rapaz martela o pregão de uma caixa de ferramentas; outro, embala panos-de-prato, “bordados à mão”; um sujeito sua, nos ombros desfilando uma caixa de copos de água-mineral; outro, ensonado bebê ao colo, exige esmolas; rodinho e balde em garras subnutridas disputam pára-brisas; adolescentes coxas sorridentes impingem propagandas de imóveis. (RUFFATO, 2001: 60).

Aliás, esse “olhar cinematográfico” percorre outros trechos da narrativa. Em alguns deles, renuncia-se ao narrador e formata-se um texto baseado em imagens. No entanto, o deslindar dessas imagens comporta-se muito mais cinematograficamente que pictoricamente. A movimentação à qual elas são submetidas remetem ao focalizar das câmeras:

Sobre a geladeira

uma bateadeira Walita, de raro uso

um caderno universitário espiral (203 x 280 mm, 96 folhas, 1 matéria, 31 pautas): baila a Minnie na capa; na primeira folha, letra caprichadíssima, Caderno de Receitas; o miolo virgem

Um ventilador Hiltec assopra o fim de século no relógio-de-parede Ferrari

Uma colher & um garfo, gesso pintado de preto, detalhes em vermelho; em branco, respectivamente: Eu Você... (RUFFATO, 2001: 66)

O trecho acima, retirado do fragmento “32.Uma copa”, assenta-se em um tipo de descrição notadamente cinematográfica. O leitor torna-se espectador de imagens que passam por seus olhos como se ele estivesse frente a uma tela, observando esta copa de uma família de baixa classe média através das lentes de uma câmera. As imagens se movem.

Este artifício envia ao texto um caráter de mutabilidade que aponta para questões bastante significativas sobre o contemporâneo, como a troca da contemplação pelo efeito de choque inerente ao discurso do cinema. Benjamin aborda o tema em um dos seus mais famosos ensaios, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1994):

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.* Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 1994: 191 – grifos do autor).

A mutabilidade das focalizações também faz com que a escrita ganhe uma formatação inusitada, referendando ainda mais a profusão de identidades narrativas de *Eles eram muitos cavalos*. O fragmento 9, um dos mais chocantes e contundentes do livro, “Ratos”, opera um estranhamento advindo de sua focalização narrativa. Embora o foco recaia sobre um narrador heterodiegético tradicional, a focalização é inusitada – o texto se apóia na “visão” de um rato, que devora um bebê em um barraco:

Um rato, de pé sobre as patinhas traseiras, rilha uma casquinha de pão, observando os companheiros que se espalham nervosos por sobre a imundície, como personagens de um videogame. Outro, mais ousado, experimenta mastigar um pedaço de pano emplastrado de cocô mole, ainda fresco, e, desazado, arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o. No após, refeito, aferra os dentinhos na carne tenra, guincha. Excitado, o bando achega-se, em convulsões. (RUFFATO, 2001: 20-21)

Outros textos associam-se à narrativa de *Eles eram muitos cavalos* contribuindo para a feição híbrida do romance. Retomando algumas técnicas das vanguardas européias, como o *ready-made*, caro a dadaístas e surrealistas, Ruffato traz para o ambiente romanescos construções que, deslocadas de seus contextos habituais, imergem

em potencialidades e aumentam as possibilidades expressivas do romance. Assim, surgem no texto uma variedade de material que passa a gozar de rendimento literário e, dessa forma, contribui para a plurissignificação inerente aos textos literários.

O fragmento 3, “Hagiologia”, por exemplo, retoma uma construção banal do cotidiano, os textos que narram as vidas dos santos católicos. No corpo do romance, porém, o potencial expressivo do hagiólogo se agiganta, pois passa a fazer parte, também, da macronarrativa – o romance em si. Assim, quando o texto apresenta a vida de Santa Catarina de Bolonha, uma santa que “dedicou sua vida à assistência aos necessitados e tinha como única preocupação cumprir a vontade de Deus” (p.11), ou seja, uma santa simples, sem grandes episódios extravagantes de milagres fantásticos, ele reforça o referente maior do romance – narrar a vida dos anônimos da cidade, daqueles que possuem uma vida comum, sem grandes acontecimentos aparentes. Desloca-se o sentido primevo do texto original e o amplifica-se no contexto do livro.

Desse modo, anúncios de jornais ou folhetos religiosos contribuem para caracterizar uma personagem ou introduzir uma nota irônica, crítica ou humorada acerca da sociedade. Observe como ao se desviar um anúncio de emprego comum de jornal e inserir nele uma interjeição faz com que seja associado um potencial narrativo-descritivo, que permite ao leitor do romance criar uma imagem do leitor-personagem daquele anúncio, um homem de baixa escolaridade, desempregado:

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

Ou em “31.Fé”, no qual se apresenta uma oração a Santo Expedito, “invocado nos negócios que demandam pronta solução e cuja invocação nunca é tardia” (p.65), ao fim da qual, tal como nos folhetos distribuídos no cotidiano, se apresenta o endereço e telefone da gráfica que imprimiu a oração, com o respectivo valor do milheiro. Dessa forma, expande-se o horizonte da leitura e o texto que, em um folheto, é apenas o pagamento de uma promessa, no romance também pode ser lido como uma referência à apropriação capitalista da fé.

O *ready-made* também assume um outro potencial quando passa a ser encarado como elemento construtor da subjetividade do texto. Em “24. Uma estante”, por exemplo, a técnica permite uma reflexão sobre a reificação do humano na contemporaneidade. O ser passa a ser caracterizado pelas coisas que possui, no caso, os livros de uma estante. No arrolar de títulos de livros e autores, em sua maioria *best-sellers*, auto-ajuda e clássicos exigidos pela escola, constrói-se um esboço de identidade. Assim, a forma do texto contribui para sua significação plena que, nesse caso, aponta para o que Sarlo (1997) afirma sobre a relação objetos-identidades hoje:

A identidade transitória afeta tanto aos colecionadores às avessas quanto aos menos favorecidos colecionadores imaginários: ambos pensam que objetos dá (ou daria) algo de que precisam, não no nível da posse, mas sim no da identidade. Assim, os objetos nos significam: eles têm o poder de outorgar-nos alguns sentidos, e nós estamos dispostos a aceitá-los. (SARLO, 1997: 28).

Mudanças bruscas de fonte, caracteres, tamanhos de letras e outros recursos gráficos também colaboram para a conformação híbrida da identidade do romance. Até mesmo uma página completamente negra, sem palavras, constituirá um dos “capítulos” do romance.

Em um mesmo trecho, deparamo-nos com variadas estruturas que remetem a múltiplos gêneros textuais. Em “(Re)Construção do herói: o migrante nordestino como metáfora da forma em *Eles eram muitos cavalos*” (2004), Rodrigo Ennes da Cunha aponta esta peculiaridade. Antes de apresentarmos a palavra do estudioso, eis o trecho do romance sobre o qual ele tece suas considerações:

...E agora? Tá perto? Paciência, vovó!, ainda demora um pouquinho ainda, (...) Ô vovó, já tamos quase a bexiga estufada, dói a barriga, as costas, Ai!, as escadeiras, Ui!, as pernas, Ai!, Ui!, sem posição, Alá, vovó, alá as luzes de São o filho esperando Tantos anos! Ganhar a vida em Sampauro, no Brejo Velho Duas vezes só, voltou, meuDeus, 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 nossa família e todos vamos ficar muito felizes não preocupa não que

eu vou buscar a senhora na rodoviária lembranças a todos do a bexiga caxumbenta, o intestino goguento...(RUFFATO, 2001: 16-7)

Para Cunha, é significativa a maneira como se dá a troca de gêneros textuais (no trecho citado, teríamos uma seqüência dialogal, uma argumentativa – inserida em uma manifestação epistolar – e uma seqüência descritiva). Desse modo, “com a diversidade de gêneros narrativos, que é marcante tanto num mesmo capítulo, quanto entre os capítulos do romance” (CUNHA, 2004:94), o texto reforçaria, na forma, o caráter de diversidade abordado por seu conteúdo. Aliás, investir na forma, ou seja, na linguagem, como âmbito de reforço e demarcação do conteúdo é uma das bases do projeto literário de Luiz Ruffato. Em entrevista publicada na página da internet de sua editora, o autor comenta esse investimento na linguagem:

Eu diria que, indo contra a corrente da minha época, que privilegia a perda da noção de autoria, de identidade cultural, eu gostaria de poder imprimir uma marca, um estilo próprio. E essa identificação se daria, na minha opinião, no âmbito da linguagem, que é a expressão mais fiel de uma certa visão de mundo. (RUFFATO, 2005: 1)

Através de todos os artifícios formais inseridos na construção do texto de *Eles eram muitos cavalos*, Ruffato faz com que a linguagem, enquanto “expressão mais fiel de uma certa visão de mundo”, reforce o que chamamos de caráter cambiante da identidade do texto. Caráter esse que se apresenta mais contundentemente quando nos debruçamos nos conteúdos da narrativa. Nas histórias dos “cavalos”, dos anônimos, eclodem questões que nos permitem refletir sobre o caráter mutante do sentido de identidade na literatura contemporânea.

Referências bibliográficas do capítulo:

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século 21*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CUNHA, Rodrigo Ennes da. “(Re)Construção do herói: o migrante nordestino como metáfora da forma em *Eles eram muitos cavalos*”. In: *Revista Letras*, n.64 . set/dez. Curitiba: Editora UFPR, 2004.

FORSTER, E.M.. *Aspectos do romance*. Trad. de Sérgio Alcides. 4 ed. São Paulo: Globo, 2005.

LEFEBVRE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

LIMA, Luiz Costa. *O redemunho do horror: as margens do Ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1974.

RUFFATO, Luiz. “Entrevista”. Disponível em: <http://www.record.com.br/entrevista.asp?entrevista=53&origem=1>. (Acessado em janeiro de 2007).

SANCHES NETO, Miguel. “Cecília Meireles e o tempo inteiriço”. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Trad. de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

IV. As identidades no texto: *Eles eram muitos cavalos e seus eus* cambiantes

Se a escrita de *Eles eram muitos cavalos* já se apresenta como cambiante, identitariamente múltipla, o que dizer das personagens e situações retratadas? Segundo Stuart Hall, a crise de identidade pela qual passam os sujeitos pós-modernos seria gerada pelo duplo deslocamento que estes sujeitos sofrem, a “descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (HALL, 2004: 9). As personagens do romance experimentam esse deslocamento e, talvez como alternativa à descentração, assumem atitudes limítrofes que lhes permitem adaptar-se às demandas da metrópole devoradora.

Sendo assim, os agentes da narrativa encontram-se o tempo todo no espaço do entre, não-fixos, presentificados mas não estabelecidos. Seriam o que, na acepção de Zygmunt Bauman, poder-se-ia chamar de seres “fluidos”, “líquidos”, já que estas duas qualidades podem ser consideradas “metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade” (BAUMAN, 2001: 9).

Para o sociólogo, estaríamos vivendo uma segunda fase da modernidade que diferenciar-se-ia da primeira fase justamente por seu caráter mais leve e fluido. Assim, a contemporaneidade levaria, através de sua fluidez, a uma outra relação com o espaço e o tempo que a diferenciaria de outras fases. Clarificando melhor essa perspectiva:

Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”. 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. (BAUMAN, 2001: 8)

Dessa maneira, surgem no texto de Ruffato indivíduos ambíguos, eus que, de acordo com a situação, mostram-se de uma ou outra forma. No confronto entre subjetividades e o mundo, instaura-se uma profusão de atitudes que, contraditórias e absurdas na essência, levam os sujeitos a equilibrarem-se no universo em que atuam.

Presos ao presente, os indivíduos cambiam entre os espaços. Despontam, então, figuras como o assaltante que planeja o próximo crime para comprar um presente para a mãe doente, prometendo que “na hora que a coisa aprumar, persegue emprego decente, limpo de consciência” (RUFFATO, 2001: 42), o segurança negro que agride um igual em raça para manter o emprego, o traficante de armas que comemora o aniversário do filho no Mc Donald’s e tantas outras figuras que, na dubiedade interior, vão levando suas vidas da forma como lhes é possível.

Por conseguinte, a narrativa se desenrola essencialmente ligada ao tempo presente. As personagens abandonam os estatutos do “ser” e, cambiantes, acomodam-se na instabilidade do estar. O primeiro fragmento do romance, “Cabeçalho”, já estabelece, em princípio, o quanto o fator tempo-presente é importante para o desenrolar do enredo: ele limita as ações dos sujeitos àquele dia marcado – 9 de maio de 2000, terça-feira, em São Paulo. Assim, a trama está completamente restrita ao tempo, às vinte e quatro horas de uma terça-feira paulistana e não à eternidade do fator humano.

Por causa dessa ligação ao presente, é peculiar a relação que as personagens mantêm com os outros períodos do tempo, o passado e o futuro. Na tentativa de delimitarem suas individualidades, mas incapazes de, em tempos “líquidos”, esboçar um núcleo firme do “eu”, o passado é visto como um leque de possibilidades apenas, possibilidades que o presente tornou incapazes de se realizarem. Essa necessidade da presentificação se relaciona com o deslocamento marcante nos períodos pós-utópicos, que, inclusive, influencia na elaboração dos sujeitos narrativos – homens comuns, que experimentam o deslocamento contemporâneo no dia-a-dia:

Diferença que talvez possa ser definida pelo termo deslocamento. Deslocamento das ideologias estabelecidas – esquerda e direita – para uma postura múltipla, multifacetada, herança talvez dos movimentos de contracultura. Deslocamento dos grandes projetos para os projetos particulares, formulados numa perspectiva menos pretensiosa, em que o posto de missionário, porta-voz do novo, é preenchido pelo cidadão comum, preocupado menos com rupturas radicais do que com a convivência possível com o próprio presente. (CARNEIRO, 2005: 18-9)

Em “20. Nós poderíamos ter sido grandes amigos”, por exemplo, o contraste passado-presente realça a solidão do ser quer contemporâneo que, já despido de uma noção unitária de si, também é impedido de encontrar a figura do outro. O presente passa a ser o tempo das rupturas.

O fragmento narrado em 1ª pessoa por uma personagem inominada conta a história de uma amizade possível entre dois homens de classe média que moravam no mesmo prédio. Partilhando das mesmas questões, faixa etária, família, problemas financeiros, o narrador discorre sobre as possibilidades que, no passado, poderiam ter rendido uma grande amizade entre os dois. Do relacionamento iniciado em um jantar entre as famílias às possíveis viagens do grupo, o passado é visto como um estender de perspectivas que aquela amizade poderia gerar. Sem referências que nos solidifiquem, porém, o homem contemporâneo se detém ao agora. O presente é, então, o tempo de frustração da narrativa, da constatação do abismo entre os eus, seja pela desreferenciação, seja pelas demandas do cotidiano. Assim, o que o agora determina para a possível amizade é a quebra dos laços que nem se formaram:

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

Hoje soube que ele não vai mais voltar para casa.

Ele foi vítima de um seqüestro-relâmpago.

(...)

O corpo foi encontrado hoje de manhã.

O carro ainda não. (RUFFATO, 2001: 46)

Da mesma forma, as demandas do presente, que fornecem os fiapos de subjetividade que sustentam o ser contemporâneo, ao mesmo tempo, isolam o indivíduo e fazem com que, ensimesmados, percam a noção de totalidade, das questões que perpassam os outros seres na cidade. Assim, impõe-se um contraste entre os sujeitos, cada um vivendo sem notar a existência do outro.

Esse contraste é abordado no romance de maneira bastante peculiar em dois capítulos que, embora complementares, realçam o isolamento do ser metropolitano. O caráter complementar dos fragmentos é dado já em seus títulos cujas características gráficas realçam essa noção: “21. ele)” e “22. (ela”. Só que os parênteses ao contrário destacam, ao invés da união, a oposição que se dá na narrativa entre os dois protagonistas.

Sendo assim, no fragmento 21, apresenta-se um funcionário de um escritório que, encarcerado ao presente e ao ritmo da burocracia do trabalho, vê o exterior – aqui representado pela rua – apenas como possibilidade, imaginação:

mas,

e o dia?

é bonito o dia?, é feio?,

faz frio?, faz calor?

? o vento embalou as nuvens no céu ou elas regaram mansamente o asfalto?

? um motoboy se esparramou na faixa de pedestres?

? um executivo espancou um menino-de-rua com o laptop?

? um cobrador impediu um assalto?

? o mundo, o mundo acabou?

às oito horas, dentro da caixa de vidro fumê, liga o microcomputador, a mesa de pinus abarrotada, hora do almoço devora um xis-salada da lanchonete da esquina, pudesse comia ali mesmo... (RUFFATO, 2001: 47)

Em oposição à adolescente do fragmento seguinte que, também em horário de almoço, as pernas “segredadas na calça-uniforme azul escuro” (p.48), vive o exterior, ao andar pelas ruas abarrotadas da cidade:

Tão leve em seus dezesseis anos, cirurgicamente branco levita o tênis milímetros das pedras portuguesas que a Rua Direita forram. Suspira. No chão, dribla, estendidas, lonas e plásticos pretos que seu olhar persegue, alças jeans, brinquedos chineses, ervas medicinais, fitas cassetes, cedês piratas, quinquilharias cameleônicas: o pregão. (Idem: 48)

Ambos, porém, isolados no presente, olhando o futuro apenas como uma possibilidade utópica. Para ele:

Vontade de mandar tudo à, a mensalidade do curso de informática, as prestações do aparelho-de-dentes, o presentinho para o Dia das Mães, o cedê prometido à irmã caçula, os dedos ginasticam, boceja, atraca-se ao asdfgçlkj antes que alguém venha encher o (p.48)

Para ela:

Ah!, um alguém sério, crente, um lar, filhos, afastado de onde barra-pesada mora, casas tristes barracos, mortos da segunda-feira oblíquos no asfalto estupros aos sábados, roubos da terça, da quarta, da, esquecer os suores excitados do trem medonho encaixados na sua bunda abraçados em seus peitos, no Shopping Light, sem perguntar o preço, madame, baixar as caixas de sapato, madame... (p.49)

Uma outra estratégia do texto que demonstra o paradoxo identitário que se instalou na pós-modernidade é a despersonalização. A multiplicidade de narradores, muitos inominados, instala uma estética da não-pessoa. O próprio Ruffato, em encontro com estudantes de Literatura, afirmou que os “cavalos” do título mantêm, além da relação óbvia com o sentido que lhes dá Cecília Meireles no *Romanceiro da Inconfidência*, uma relação com os “cavalos” da umbanda, médiuns nos quais os espíritos incorporam, falam e vão-se embora, aparelhos sem identidades que se abrem às identidades alheias. Logo, a profusão de vozes do texto reafirma, além do caráter polifônico do gênero romance, o aspecto efêmero das formações identitárias hoje.

Dessa maneira, cada fragmento apresenta uma história, contundente na maioria das vezes, que não permite ao leitor a possibilidade de acessar os desdobramentos de cada uma delas. Um turbilhão de identidades se apresenta e, como os “cavalos” da umbanda, desaparece para que outra voz se manifeste.

É o que se dá, por exemplo, na historieta de número 63 – “Nosso encontro”. Paulo Sérgio Módena, “paulistano do Brás, 38 anos” (p.129), relata o encontro anual com seus amigos, que se conheceram na militância estudantil da época da ditadura e ainda hoje se reencontram. O interessante é que cada um dos envolvidos no encontro experimentou de alguma maneira a cambiância da identidade, perdeu, de algum modo, referências que o sustentavam. O próprio encontro é uma tentativa de resgatar bases que forneciam uma noção de identidade:

Ano após ano, o tempo mastiga casamentos, falsas amizades, filhos incompreensivos. Sobram-nos as velhas referências, a sólida terra firme do companheirismo antigo, aqueles que nos viram pelados, que um dia desconstruíram nossa história, que sabem da nossa dor, da nossa solidão, do nosso desespero. Quem está na mesa agora é a fina flor do “nosso tempo”, os mosqueteiros del rey e, já que estou ficando bêbado, passo a apresentá-los, com amor e sordidez, como diria o velho e bom J.D. Salinger. (RUFFATO, 2001: 131)

Então, “com amor e sordidez”, Paulo Sérgio apresenta ao leitor cada um dos amigos. Retomando a metáfora dos cavalos de umbanda, ele empresta a sua voz para que a voz do outro, através de si, se manifeste. Se cambiar também significa trocar, temos aqui um exemplo profícuo de eu cambiante, já que, ao mostrar os outros, o narrador através da alteridade mostra-se a si, explicitando o delicado limite entre as identidades hoje.

Convém determo-nos um pouco em cada um dos amigos do grupo. Todos eles trazem para a narrativa a noção fluida que os sujeitos contemporâneos apresentam. Começando, é claro, pelo próprio narrador. Ao se propor a expor os “calos” dos amigos da mesa, ele acaba expondo os seus próprios. Assim, ao experimentar o outro, ele acaba se deparando com aspectos identitários de si mesmo, como a relação com o próprio filho (“um ser pré-histórico que me odeia”, p.131), através da relação de uma amiga com o filho dela, ou a mudança de suas convicções ao ver que aceita hoje um sujeito que antes “seria tratado com ironia e sarcasmo” (p.135).

Os outros envolvidos também estão fora dos esquemas que situavam as identidades em pontos extremos. Todos equilibram-se em espaços intermediários, realçando a feição fluida das subjetividades contemporâneas. E o grupo se forma, dessa maneira, por personagens que estão entre, cambiando por espaços – Paula Meirelles, “advogada *relativamente* bem sucedida” (p.131); Rodolfo, um psicanalista freudiano, mas ao mesmo tempo um “ser angustiado, fumante inveterado”(p.132); Pierre, “um dos raros que não se acomodou”(p.133), mas que torna-se um chato quando bebe; Márcio, que não pertencia ao grupo inicial, mas foi agregado a ele, “um reacionário” e Marília, “amiga leal, fiel e conciliadora”,mas que esconde “um marido que acabou louco de bêbado pelos bares mais sujos da periferia de São Bernardo” (p.1135-6).

Se os humanos se despersonalizam, os animais são personalizados no texto. Já que os homens desenvolveram uma estratégia de naturalizar os absurdos para se protegerem deles, muito do denunciamento de *Eles eram muitos cavalos* vem através do mundo interior de bichos humanizados que declaram a animalização dos seres humanos. Assim, a barbaridade de uma chacina é mostrada por um cachorro que não entende o porquê de ter sido chutado e que, ao se aproximar dos cadáveres das vítimas, entre eles o do seu dono, percebe que “o que exalava dos corpos era azedume de suor embaralhado ao doceamargo do medo”(p.29) e, em um jogo de troca de identidade, o cão passa a esboçar características puramente humanas, como nojo, piedade e desalento:

Concentrado, buscava reconhecer os rostos, dois dos três eram garotos ainda, quando sentiu a pontada na altura do pulmão, quase pôs o pouco que havia comido para fora, recolheu o rabo, baixou as orelhas, disparou, suspendendo-se no breu (...) tinha que achar seu dono, que gostava de conversar com ele, acariciar seu corpo despelado, beijar seu focinho, brincar de cócegas, fazê-lo de travesseiro, que dividia os restos de comida com ele. (RUFFATO, 2001: 29)

Dessa forma, a narrativa propõe um olhar peculiar sobre a realidade, que expõe de certa forma a cambiância das identidades e aponta para um tipo diferente de realismo, baseado em apreensões do real e não de ações factuais. Sobre esse “novo realismo”, fala Karl Erik Schollhamer (2003), apoiado em Deleuze:

Trata-se de um realismo que, em vez de tomar por objeto a realidade, enfoca os “encontros fragmentários, efêmeros, interrompidos” (DELEUZE, 19990:10) entre as percepções e os atos, como se as descrições deixassem de inspirar e provocar ações por parte dos sujeitos e se convertessem em eventos singulares de interação entre sujeitos e o mundo. Diferente do realismo histórico, dominado por aquilo que Deleuze chama de “situações sensório-motores da imagem-ação”, ou seja, por programas narrativos motivados pelo registro descritivo de uma realidade insatisfatória, o novo realismo parece revelar situações puramente perceptivas vividas por personagens que não conseguem traduzi-las em ação, mas que parecem mergulhadas na própria experiência como meros espectadores ou marionetes das circunstâncias. (SCHOLLHAMMER, 2003: 90-91)

No entanto, a multiplicidade de eus, a despersonalização, a personificação e a reificação contribuem para delinear a grande personagem da narrativa: a cidade de São Paulo. *Eles eram muitos cavalos* é um romance no qual a metrópole “é não apenas cenário mas também tema e personagem principal” (CARNEIRO, 2005: 72). Logo, a abundância de eus cambiantes destaca o grande eu do texto, a cidade.

Os *flashes*, as microhistórias, a desordem, tudo contribui para formar a imagem da cidade pós-moderna. Nas palavras de Néstor Garcia Canclini, “agora a cidade é como um videoclipe: montagem efervescente de imagens descontínuas” (CANCLINI, 1995:131). Portanto, é na profusão das imagens que a São Paulo personagem se demarca.

Continua Canclini, falando sobre as cidades contemporâneas:

Tudo é denso e fragmentário. Como nos vídeos, a cidade se fez de imagens saqueadas de todas as partes, em qualquer ordem. Para ser um bom leitor da vida urbana, há que se dobrar ao ritmo e gozar as visões efêmeras. (CANCLINI, 1995: 133)

Na vertigem imagética, a cidade de Ruffato apresenta, então, aos olhos de um pregador protestante, a sua “fauna”, as micro-identidades que formam a identidade da metrópole:

Na esquina, engraxates da Rua Barão de Paranapiacaba, bateia o local revelado em sonho. A seus olhos, caótica, a Praça da Sé espicha-se, indolente. Sozinho, perfila-se à boca das escadas rolantes que esganam as profundezas do metrô. À esquerda, salpicam os degraus da Catedral desempregados, bêbados, mendigos, drogados, meninos cheirando cola, fumando crack, batedores de carteira, batedores de celular, batedores de cabeça, aposentados, velhacos. (p.56-57)

A São Paulo de *eles eram muitos cavalos* é a metrópole que se imiscui no real e no imaginário. A identidade da cidade é também fruto da identidade de seus habitantes.

Como no fragmento de número 45, toda a vista é uma “Vista parcial da cidade” e a pergunta é sempre “são paulo é o lá fora? é o aqui dentro?” (p.94). Cria-se um realismo híbrido, que mistura o real ao imaginário, o virtual ao concreto. A identidade da cidade é a identidade da imagem que se tem dela. Ao referir-se ao romance, em texto sobre literatura e cultura visual, Karl Erik Schollhammer resume a questão:

Aqui, o realismo não é comprometido com a precisão retiniana da visão, ideal do realismo histórico do romance do século XIX, nem com seqüência e a montagem cinematográfica do romance de ação, ao contrário, a descrição de Ruffato mergulha na indistinção entre visão perceptiva e as imagens despertadas pela “cobertura visual constante” dos meios de comunicação e pela virtualidade paranóica da imaginação urbana, em que fato e ficção, cidade da imagem e imagem da cidade se misturam e se confundem de maneira constante (SCHOLLHAMMER, 2003: 101)

Mas ao mesmo tempo em que investe na relação real/imaginário, nas visões estetizadas da realidade, a narrativa também traz alguns momentos em que a realidade é vista de maneira “crua”, momento nos quais o real se apresenta sem “maquiagem”, quase jornalisticamente. Marca de muitas narrativas brasileiras contemporâneas, o investimento que o texto de Ruffato faz na “realidade concreta” lembra, em alguns momentos, o investimento dos escritores realistas-naturalistas, o que realça o paradoxo identitário do texto. Para Ana Cristina Chiara, essa demanda do real levaria o texto a limites de representação:

A decorrência deste esforço de captação do real é que o artista sabe da precariedade de suas narrativas que não esgotam a obscena multiplicidade do real, no entanto, entende que a sua tarefa é destinada ao fracasso mas levado pela força impregnante deste real precisa dar forma à sua insatisfação (dele artista), à sua necessidade de expressá-lo, à sua revolta, forçando os limites da representação, forçando os limites do texto. Este caráter político-estético da literatura tende para quadros bastante próximos de uma percepção pictórica com conteúdos brutalistas. (CHIARA, 2004: 32-3)

Só que, cambiante, o texto mescla o caráter pictórico da descrição naturalista com investimentos em questões subjetivas que delineiam mais acentuadamente a cisão dos sujeitos contemporâneos. O episódio “30. O velho contínuo”, por exemplo, situa-se entre esses dois lados. Na descrição da personagem temos dois parâmetros conjugados: o lado direto e contundente da violência mostrada sem dissimulação, mas, ao mesmo tempo, o lado terno da relação entre ele e sua esposa, suavizando e, paradoxalmente, realçando o caráter forte da descrição da violência:

a patroa ligou há pouco... está um tiroteio danado lá na rua de casa... ela estava falando encolhidinha atrás do sofá que encostou na parede pra não ficar zumbindo bala perdida na cabeça dela... ligou preocupada, coitada... falou pra eu não aparecer lá hoje de terno-e-gravata... alguém pode me confundir... achar que eu sou delegado... eu pensei cá com os meus botões, que besteira! eu lá tenho cara de delegado? mas, coitada, eu entendo... ela está certa... que que eu vou fazer? vou pendurar o paletó na cadeira... enfio a gravata no bolso... largo aí... que mal faz? não vai sumir... amanhã torno a vestir... não custa nada agradecer à patroa... ela está velha, coitada... e a gente...
(RUFFATO, 2001: 64 – grifos do autor)

Outro ponto interessante na formação das identidades do texto e de suas relações com o real é o que Zizek (2003) chama de “a paixão pelo real”. Esmagados pela virtualização a que somos submetidos, brotaria na sociedade um desejo do real que levaria a uma “hiperrealidade”, uma exacerbação do real, um “retorno ao real”. No entanto, a realidade é esmagadora e a saída para isso seria a ficcionalização do real, a fantasia.

É o que se dá no fragmento 58, intitulado “Malabares”. A protagonista é uma prostituta que um dia foi contratada por um homem que a tratou como uma dama, a levou para jantar, etc. Interessante pensar na cambiância das duas identidades relacionadas: a prostituta que se transforma em uma dama e o cliente que assume a sua carência, colocando-se em uma posição inferior a dela, tratando-a, nas palavras dela, “nunca como se ele estivesse me pagando para sair com ele”(p.122).

Esse fator “conto de fadas”, idílico, entra em confronto direto com a realidade da prostituta no presente. Assim, retomando a tese da fantasia como elemento sustentador do real, atenuando o seu caráter esmagador, ela cinde a sua identidade, dividindo-se em

duas – a maltratada pelo real e a que viveu um dia idílico que a permite agüentar o presente:

E sempre que coisas ruins me acontecem, quando me sacaneiam, como agora, por exemplo, que este filho-da-puta me trouxe pra um motel e quer porque quer que eu dê pra ele e pros dois amigos de uma vez só, pinto na boca, pinto na buceta, pinto no cu, pensam que sou, meu deus, o quê?, se eu não fizer o que eles mandam vão me encher de porrada, já estão doidos, cheiraram cocaína e beberam uísque, o sacana me deu um tapa na cara, cortou meu lábio, agora não vai ter mais jeito, vão me currar, e sempre que acontece uma coisa ruim assim eu lembro daquele dia, o Shopping Iguatemi, o bufê em Moema, aquele restaurante na Rua Oscar Freire, onde provavelmente esses putos nunca entraram, nunca entraram nem nunca vão entrar, nunca vão entrar...(RUFFATO, 2001: 123)

Chega a ser tocante a cisão identitária entre grotesco e idílico, que ocorre no fragmento “9. Ratos”. Atravessada pela miséria, uma menina de onze anos busca na ficção um consolo e um apoio para as misérias do cotidiano:

A de onze, ajuizada, cria os menorzinhos: carrega eles para comer na sopa-dos-pobres, leva eles para tomar banho na igreja dos crentes, troca a roupa deles, toma conta direitinho, a danisca. E faz eles dormirem, contando invencionices, coisas havidas e acontecidas, situações entrefaladas no aqui e ali. Faz gosto: no breu, a vozinha dela, encarrapichada no ursinho-de-pelúcia que naufragava na enxurrada, encaverna-se sonâmbula ouvidos adentro, inoculando sonhos até mesmo na mãe, que geme baixinho num canto, o branco-dos-olhos arreganhado sob o vai-vém de um corpo magro e tatuado, mais um nunca antes visto. (RUFFATO, 2001: 22)

Muitas utopias transcorrem pelos “cavalos” de Ruffato. O pai pobre que pensa em levar o filho, que sabe a localização de qualquer cidade brasileira, a um programa de televisão; a atriz decadente que, antigamente, “esteve ligada à Rede Globo” (p.35) e sonha em retornar; várias personagens cambiam suas identidades entre a realidade e a utopia. De todas elas, a utopia da completude, manifestada através do erotismo, seja talvez uma utopia ontológica, que acentua o desamparo e fragilidade das identificações.

Passemos, então, a olhar como a questão erótica nos ajuda a perceber as identidades cambiantes de *Eles eram muitos cavalos*.

Referências bibliográficas do capítulo

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentizien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

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

CHIARA, Ana Cristina. “O real cobra seu preço”. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. (org.). *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “A literatura e a cultura visual”. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik e OLINTO, Heindrun Krieger (org). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

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

V. Eu e outros: identidades eróticas em *Eles eram muitos cavalos*

Segundo Jean Baudrillard, vivemos em uma cultura da morte. Paradoxalmente, ela se estabelece a partir do momento em que nossa sociedade, diferentemente do homem primitivo, expurga a idéia da morte do conceito de vida, fazendo assim com que ela se personifique em todos os âmbitos do cotidiano. Esse expurgo dá-se através de uma “dessocialização” da morte. Nas palavras de Baudrillard:

Nós dessocializamos a morte ao revertê-la às leis bioantropológicas, ao lhe atribuir a imunidade da ciência, ao autonomizá-la como fatalidade individual. Mas a materialidade física da morte, que nos paralisa devido ao crédito “objetivo” que lhe damos, não faz os primitivos parar. Eles nunca “naturalizaram” a morte, sabem que ela (assim como o corpo, como o evento natural) é uma relação social, que sua definição é social. Ponto no qual são bem mais “materialistas” do que nós, visto que a verdadeira materialidade da morte para eles, tal como a da mercadoria para Marx, está em sua *forma*, que é sempre a de uma relação social. Todo o nosso idealismo, em contraste, converge para a ilusão de uma materialidade *biológica* da morte: discursos da “realidade”, que é na verdade a do *imaginário*, e que os primitivos superam na intervenção do *simbólico*. (BAUDRILLARD, s/d: 179)

Logo, na visão do autor, nossa cultura, ao objetivar a morte, relegando-a a mero ponto biológico, não foi capaz de fazer calar o conteúdo primitivo que ela carrega. Dessa maneira, ela passa a permear o circuito do imaginário da sociedade, que não consegue a superação que o homem primitivo alcançava ao tratá-la como algo inerente às relações sociais, intervindo, assim, no simbólico. Conseqüentemente, somos rondados perpetuamente pelo seu espectro. Este território é o território do erotismo.

O erotismo é permeado pela idéia da morte. Para Georges Bataille (1987), o cerne do erotismo está na nostalgia da continuidade. Somos seres descontínuos, imersos no isolamento que a descontinuidade carrega. Por descontinuidade podemos entender o seguinte:

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si

como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. (BATAILLE, 1987: 12)

Sendo assim, a descontinuidade inerente aos seres evidencia a fragmentação a qual nossas identidades estão expostas. O abismo que há entre um ser e o outro exhibe a cambiância da identidade pois, impedidos de nos acharmos no outro e imersos em nossa própria descontinuidade, nos olvidamos de qualquer referencial mais forte de significação.

Embora descontínuos, existe em cada ser uma nostalgia de uma suposta continuidade perdida. Os mitos que atravessam os tempos apontam para essa nostalgia: o paraíso perdido judaico-cristão, os seres andróginos da mitologia grega ou até mesmo a saudade do útero da qual fala Freud. O desejo de ser completo com todo o universo é uma das mais antigas utopias do homem.

A continuidade, porém, é impossível de ser alcançada durante toda a vida. Ela só pode ser alcançada no momento da morte. É na morte que o ser é lançado à totalidade das coisas, logo, a nostalgia da continuidade é também um desejo de morte.

Ora, se o desejo da morte é, grosso modo, o desejo maior dos seres, como a vida é preservada? Por que o homem não se entrega de vez aos impulsos fatídicos da morte? A resposta é uma: graças ao erotismo. Ao erotizarmos a vida, barramos os efeitos da morte, não através da negação de seus poderes, mas sim afirmando-os. Nas palavras de Maria Rita Kehl (1986):

As manifestações mais primitivas das pulsões de vida são as de defesa da sobrevivência do indivíduo – que buscam manter o organismo nesse estado de preservação (e movimento) da forma. Que buscam o sono, o alimento, a excreção de toda matéria tóxica do organismo; que buscam a água, o ar, o calor. A estas se mesclam as pulsões eróticas que buscam de certa forma estas mesmas coisas, em seu estado de fusão inicial com o corpo materno. O calor, o repouso, o alimento que Eros procura, ele procura sob a forma de contato com outro ser vivo – e seu poder de irradiação é tão violento que ele contamina (erotiza) o grupo das pulsões de vida. De tal forma que todas as funções

vitais vão sendo carregadas de erotismo pela vida afora; e a tal ponto que a psicanálise batizou de Eros o conjunto das pulsões de vida. (KEHL, 1986: 473).

Dessa maneira, pode-se afirmar que o erotismo “é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987:11). Ele é um elemento inerente ao homem e afirma a nostalgia de uma completude que só poderá ser alcançada na morte.

Por estar permeado de morte, o território do erotismo é também o território da violência. Visceral, o erotismo expõe os sujeitos à violação de si e dos outros. Em *Eles eram muitos cavalos*, e na literatura em geral, essa violência erótica se manifesta de maneira bastante interessante. Afinal, “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens” (BARTHES, 2004:19). Inerente aos homens, o erótico se manifesta também nas suas criações.

Bataille afirma que a nostalgia da continuidade define no homem as três formas de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Em nossa discussão acerca das questões identitárias no romance de Ruffato, vejamos como cada um desses tipos de erotismo se manifesta na narrativa e como eles nos permitem relativizar os eus cambiantes.

O erotismo dos corpos é o que, essencialmente, se liga mais à questão da violência. Ele é marcado pela busca da continuidade do eu no outro, violando a individualidade e a descontinuidade do outro para que, pelo menos por alguns instantes dois seres possam ser um. Ele se refere à consecução sexual, à penetração.

A contemporaneidade, porém, fragmentou as individualidades e subverteu o erotismo dos corpos. Assim, em *Eles eram muitos cavalos*, o sexo em alguns episódios deixa de ser uma experiência libertadora e passa a representar o aprisionamento das identidades. Como por exemplo em “29. O Paraíso”, título irônico, que narra a história de um ex-menino de rua que hoje é explorado por um alemão que fotografa cenas sexuais para colocar na Internet. O menino, que já vive em cárcere privado, tem através do sexo uma experiência que reforça a privação da liberdade. O sexo é mecanizado, capitalizado:

O Alemão, Gunther. O telefone, cadeado, só recebe ligação. O interfone arrancou, o aparelho estraga, num canto esverdeado da pia. Às vezes, tranca-se no quarto mexendo no computador, o menino restrito à sala, à

cozinha, que bem verdade é um armário embutido. E quando adverte amanhã tem trabalho chega com uns amigos e umas mulheres e umas meninas, nem peito ainda, cheiram cocaína, bebem, arrancam as roupas, os gringos fotografam, filmam elas se roçando, se lambendo, o Alemão e o menino mandam brasa, revezam-se...(RUFFATO,2001: 63).

Outro ponto de discussão é a relação que o texto faz entre os novos meios de comunicação e a vivência erótica. Ocorre uma espécie de “reorganização da percepção e da experiência, potencializada por esses novos *media*” (VIEGAS, 2004: 39). Assim, se o homem, destituído de referenciais identitários, se mecanizou, as máquinas e a tecnologia passam a exercer uma influência sobre as questões subjetivas. Um dos capítulos do romance apresenta um homem que se vangloria das conquistas feitas através da internet. As relações são contaminadas pela velocidade do meio e, assim, reiteram o caráter efêmero e rápido das subjetividades hoje. Desse modo, acentua-se a feição líquida das identidades, como escreve Bauman (2004), ao referir-se aos relacionamentos hoje:

Elas são “relações virtuais”. Ao contrário dos relacionamentos antiquados (para não falar daqueles com “compromisso”, muito menos dos compromissos de longo prazo), elas parecem feitas sob medida para o líquido cenário da vida moderna, em que se espera e se deseja que “as possibilidades românticas” (e não apenas românticas) surjam e desapareçam numa velocidade crescente e em volume cada vez maior, aniquilando-se mutuamente e tentando impor aos gritos a promessa de “ser a mais satisfatória e a mais completa”. Diferentemente dos “relacionamentos reais”, é fácil entrar e sair dos “relacionamentos virtuais”. Em comparação com a “coisa autêntica”, pesada, lenta e confusa, eles parecem inteligentes e limpos, fáceis de usar, compreender e manusear. Entrevistado a respeito da crescente popularidade do namoro pela internet (...) um jovem de 28 anos apontou uma vantagem decisiva da relação eletrônica: Sempre se pode apertar a tecla de deletar”. (BAUMAN, 2004: 12-3)

Em *Eles eram muitos cavalos*, o erotismo aparece como uma tentativa de formação de laços frente à crise de identidades. Assim, a atividade erótica da narrativa é a busca desesperada do “eu” no “outro”. O ato sexual passa a ser visto como um elemento paliativo para a solidão da descontinuidade, acentuada na metrópole. O

erotismo dos corpos passa, então, a ser visto como uma urgência que realça o vazio pós-moderno, como neste trecho:

Às vezes, sinto vontade de comê-la, mas aí penso na trabalhadeira, ela ia querer algo mais sério, agarra-se a qualquer coisa para não ficar sozinha, quando a madrugada vem chegando, se desespera, emborca chopes e mais chopes, e bêbada canta quem estiver ao seu lado na mesa, hoje é o Márcio, ela já começou a abraçar ele, o idiota baba. (RUFFATO, 2001: 132)

Constatada a solidão das metrópoles, resta às personagens dois caminhos: o da busca pelo outro, na tentativa da completude utópica, como no anúncio da Waleska, que “busca apenas amizade”(p.91) ou o anseio de hipersensações, paliativos à certeza da descontinuidade, como no anúncio de prostitutas que topam “tudo, com acessórios, sexo total”(p.137), ou o casal que procura um outro casal para fazer sexo por achar “que vai ser bom... pra nossa relação”(p.114).

O segundo tipo de erotismo, o dos corações, se manifesta principalmente através da alteridade. Nele, o ser busca a sua continuidade no outro, tentando ser completo através de outro ser. É o erotismo das paixões e, por isso, é perigoso. Para Bataille, nele as chances de sofrer são maiores, pois se baseia em uma utopia pesadíssima: a utopia da fusão plena entre dois seres. Ele traz à tona a cisão maior das identidades.

Dos três erotismos, o dos corações é o que mais aparece no texto de *Eles eram muitos cavalos*. As personagens buscam o outro com o intuito de encontrar a si próprios. O fragmento 43, “Gaavá (Orgulho)”, é uma pequena peça desse tipo de erotismo. Um pai (Bernardo) que, “jovem, sonhou largar tudo, cair na estrada, arrastar centenas de garotas histéricas para clubes sociais de cidadezinhas do interior”(p.91), mas acabou transformando-se em um executivo, tenta realizar na filha adolescente o sonho que era dele. Assim, a imagem da filha no texto é a de uma mulher-adolescente, um símbolo erótico dos desejos juvenis do pai:

No palco, narcotiza: suas botas pretas de cano alto encruzilham as penugens loiras das coxas bem torneadas, a minissaia de couro preta insinua uma vênus calipígia, as asas negras da blusa terminam em garras fesceninas, os cabelos, agora ruivos, espalham-se selvagens pelos ombros, a voz rascante, janisjopliniana. Bernardo pensa em largar tudo, dedicar-se full time à carreira da menina... (RUFFATO, 2001: 93)

O fruto primeiro do erotismo dos corações é a paixão. Nela se esconde o perigo que ele encerra, pois as paixões são ilusórias. Logo, sendo o erotismo um território da morte, a paixão traz em si algo de sinistro. As relações afetivas no romance acabam sendo ensaios de tragédias cujo produto é a constatação da solidão absoluta dos sujeitos, como a mulher que deixa recados agressivos na secretária eletrônica da amante do marido por quem foi trocada (fragmento 25) ou a esposa desiludida a quem, emocionalmente falida, só resta perguntar:

?quem é esse homem, meu deus, cara gorda ponte-
móvel barriga-de-barril roupas desleixadas sem amigos
(...)

e que dorme em sua cama
e que é pai de seus filhos
e que
meu deus
já não reconhece
quem é esse homem quem?
(RUFFATO, 2001: 28).

O erotismo sagrado é o que demonstra mais assumidamente sua relação com a morte. Ele se dá quando, ao presenciar a morte do outro, o sujeito experimenta a sua continuidade na continuidade alcançada pelo ser que morreu. Na verdade, todo erotismo é sagrado, já que as três formas remetem à idéia da morte. O que Bataille chama de erotismo sagrado, no entanto, é aquele que manifesta a morte, não apenas simbolicamente, mas também fisicamente.

Eles eram muitos cavalos remete, em várias partes do enredo, às questões que envolvem o erotismo sagrado. Só que, no isolamento das identidades na cidade, a morte – em vez de ser experienciada como a continuidade maior – deixa mais exposta a fragmentação e o esgarçamento dos sujeitos.

Todos os eus deparam-se com a morte que o erotismo carrega. A perplexidade de todos é a perplexidade da mãe que, olhando o caixão do filho adolescente, “tão lindo tão companheiro tão querido tão inteligente tão amoroso”(p.20), descobre-se só, na cidade que nutre e devora.

Aliás, a cidade – grande protagonista do romance – se erotiza. “O erotismo da cidade é o ensinamento que podemos retirar da natureza infinitamente metafórica do discurso urbano” (BARTHES, 2001: 229). A São Paulo dos cavalos é um espaço

erotizado e erotizante que manifesta para as personagens a natureza cambiante de suas identidades.

A própria linguagem da narrativa, fluida, rápida, incorporando o ritmo e as formas poéticas, traz para o texto uma “palavra erótica”, um teor corporal, na acepção de Roland Barthes (2006):

Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: *o corpo certo*. Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem (esses fogos vivos, essas luzes intermitentes...) O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. (BARTHES, 2006: 24)

E assim, a narrativa de *Eles eram muitos cavalos* se engendra. A terça-feira paulistana deixa claro a cambiância, a liquidez e as possibilidades que as identidades assumem, tomam e largam no nosso tempo. Uma literatura fluida para uma época fluida.

Referências bibliográficas do capítulo

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O prazer do texto*. Trad.. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Simbólica e a Morte*. Trad. de Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, s.d.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

KEHL, Maria Rita. “A psicanálise e o domínio das paixões”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VIEGAS, Ana Cláudia. “Da página à tela – ou vice-versa”. In: *Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social, v.4, n.8, jan./jun. 2004.

Bibliografia

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O prazer do texto*. Trad.. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, Peter. ; LUCKMAN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1985.

BERNARDO, Gustavo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

CAMPOS, Haroldo. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

CARNEIRO, Flávio. “Trocando máscaras: Presença do duplo na ficção brasileira atual”. In: *Polêmica Imagem 13* - Revista Eletrônica (janeiro-junho 2005). Disponível em: http://www2.uerj.br/~labore/pol13/cimagem/p13_3.htm (acessado em janeiro de 2007)

_____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século 21*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CHIARA, Ana Cristina. “O real cobra seu preço”. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. (org.). *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CIAMPA, Antonio da Costa. “Identidade”. In: LANE, Silvia T. Maurer; CODO, Wanderley (orgs.). *Psicologia social: o homem em movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A estória do Severino e a história da Severina*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CUNHA, Rodrigo Ennes da. “(Re)Construção do herói: o migrante nordestino como metáfora da forma em *Eles eram muitos cavalos*”. In: *Revista Letras*, n.64 . set/dez. Curitiba: Editora UFPR, 2004.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad.: Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FORSTER, E.M.. *Aspectos do romance*. Trad. de Sérgio Alcides. 4 ed. São Paulo: Globo, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Trad.: Ana Luíza Borges. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

KEHL, Maria Rita. “A psicanálise e o domínio das paixões”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LEFEBVRE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

LEITE, Ivana Arruda. *Eu te darei o céu e outras promessas dos anos 60*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LIMA, Luiz Costa. *O redemunho do horror: as margens do Ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Miguel Serras e Ana Luíza Faria. Lisboa: Relógio d’Água, s.d.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1974.

RUFFATO, Luiz. “Entrevista”. Disponível em: <http://www.record.com.br/entrevista.asp?entrevista=53&origem=1>. (Acessado em janeiro de 2007).

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

SANCHES NETO, Miguel. “Cecília Meireles e o tempo inteiriço”. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANT’ANNA, Sérgio. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Ática, 1982.

SANTOS, Jair Ferreira. *Breve, o pós-humano*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Paraná: Imprensa Oficial do Paraná, 2003.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Trad. de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “A literatura e a cultura visual”. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik e OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. “O enigma pós-moderno”. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et al. *Pós-Modernidade*. 5 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad.: Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

VIEGAS, Ana Cláudia. *Bliss & Blue: segredos de Ana C.*. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. “Da página à tela – ou vice-versa”. In: *Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social, v.4, n.8, jan./jun. 2004.

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

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)