

PAULO HENRIQUE DA CRUZ SANDRINI

Que romance é este?
Uma análise estético-sociológica de
Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato

Dissertação apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em
Letras — Estudos Literários —,
Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes da Universidade
Federal do Paraná, como
requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Letras.
Orientador: Professor Doutor
Paulo Venturelli.

Curitiba, outubro de 2007

Dedico este trabalho a minha companheira Diovana e ao pequeno Gianluca, nosso filho que nasceu durante a realização deste trabalho e que me deu alento para seguir pesquisando, escrevendo, pensando.

Agradeço sobretudo ao meu orientador, o professor Paulo Venturelli, pela confiança em mim depositada durante o processo de redação desta dissertação. Confiança que me possibilitou ir em frente sem grandes entraves. Diríamos que foi uma *liberdade bem orientada* a que tive. Liberdade sempre, a mim, fundamental para a realização de qualquer trabalho intelectual. Agradeço ainda a companhia dos amigos de mestrado: Eliege Pepler (a Lipepler), Luciane Hagemeyer, Fernando Moraes Gebra, Otto Winck, Patrícia Talhari e Guilherme Shibata (o desaparecido). E também a força extra das professoras Raquel Bueno (pelas dicas construtivas) e Luci Collin (sempre uma grande amiga).

SUMÁRIO

RESUMO	i
RÉSUMÉ	ii
1 INTRODUÇÃO	1
2 IDENTIDADE NO ROMANCE	8
2.1. ALGUNS CONCEITOS.....	8
2.2. NEGRO <i>VERSUS</i> NEGRO.....	26
2.3. AFONIA ÉTNICA (O ÍNDIO NA URBE).....	37
3 HIBRIDISMO CULTURAL E DISCURSIVO	47
3.1 HIBRIDISMO CULTURAL (CONCEITOS).....	47
3.2 IDENTIDADES HÍBRIDAS NO ROMANCE.....	57
3.2.1 Globalizado “à neoliberal”.....	57
3.2.2 Reconversão.....	62
3.2.3 Diglossia.....	66
3.2.4 Salada mista (fusão num palco híbrido).....	75
3.3 OS GÊNEROS DO DISCURSO (NOÇÃO BAKHTINIANA).....	79
3.4 O MOSAICO DE GÊNEROS E FORMATOS NO ROMANCE.....	88
3.4.1 Os gêneros primários a integrar o secundário.....	88
3.4.2. A mescla de gêneros literários e extraliterários.....	94
3.4.3 Da colagem ao <i>cut-up</i>	103
3.4.4 Do <i>zapping</i> ao <i>zipping</i>	106
3.4.5 Do olho-câmera a Eisenstein.....	109
4 O AUTOR E O MUNDO DAS PERSONAGENS	116
4.1 CONCEITOS BAKHTINIANOS DE EXOTOPIA E POLIFONIA.....	116
4.2 O UNIVERSO QUE O AUTOR APREENDE.....	127
4.3 O MUNDO DAS PERSONAGENS (COMBINAÇÕES DE REVESES).....	136
4.4 O ROMANCE MONOLÓGICO E O DIÁLOGO ENTRE TEXTOS.....	172
5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	197
6 REFERÊNCIAS	200

RESUMO

Este estudo parte de uma reflexão estético-sociológica, a fim de dar conta de aspectos variados no romance *Eles eram muitos cavalos*, e por isso exige conceitos de campos teóricos diferentes. O momento de análise sociológica, então, discorrerá sobre questões de identidade do sujeito, hibridismo cultural e aspectos do sujeito social. Para esta parte, as análises se apoiarão nos Estudos Culturais, sobretudo em Néstor García Canclini, Stuart Hall e Peter Burke. Para questões relacionadas à estética, a base se dará em Mikhail Bakhtin. A partir do que serão tratadas questões como a mescla de gêneros discursivos, dialogismo, exotopia e polifonia.

Palavras-chave: identidade, hibridismo, dialogismo, exotopia, polifonia.

RÉSUMÉ

La finalité de cette étude est le traitement de divers aspects dans le roman *Eles eram muitos cavalos* en partant d'une analyse socio-esthétique. Pour cela nous allons utiliser notions de différents champs théoriques. Le moment d'analyse sociologique traitera des questions d'identité du sujet, d'hybridisme culturel et des aspects du sujet social. Dans cette part de notre étude les analyses vont s'appuyer sur des Études Culturelles et ses auteurs: Néstor García Canclini, Stuart Hall et Peter Burke. Pour les questions d'esthétique, nous allons utiliser les concepts de Mikhail Bakhtin, à partir de quoi nous allons analyser le mélange de genres discursifs, le dialogisme, l'exotopie et la polyphonie.

Mots-cléf: identité, hybridisme, dialogisme, exotopie, polyphonie.

1 INTRODUÇÃO

Não há como começar uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffatto, sem o espanto de quem se depara com a diversidade de formas e gêneros literários que compõem esse verdadeiro romance-mosaico, no qual, à medida que o lemos, não podemos deixar de descobrir uma interação ainda com o extraliterário: cinema, tv e artes plásticas. Mas essa constatação, assim logo ao primeiro contato, pode parecer um grande lugar-comum – e talvez seja. Após as revoluções das vanguardas modernistas e suas inovações no campo estético e do pensamento sobre a arte, no início do século 20, abolir o espanto é mais que uma necessidade aos olhares daqueles que acompanham minimamente a arte contemporânea e principalmente, nesse caso, a literatura contemporânea.

No entanto, não podemos dizer também que não nos interessa mergulhar nesse aparato estético proposto pelo romance ruffatiano com intenção de tratar dessa “forma híbrida” que se nos apresenta, com o objetivo de entender com maior discernimento e profundidade o diálogo entre gêneros comunicacionais (de que o romance faz parte, como veremos com Mikhail Bakhtin) e entre a obra literária e outras formas de expressão artística. Essa abordagem, a nosso ver, é necessária, pois nos possibilita entender melhor que *romance contemporâneo* é esse que vemos surgir com *Eles eram muitos cavalos*. E a partir de que conquistas do próprio gênero romance ele se torna possível. Aqui, as relações dialógicas, na noção bakhtiniana, tornam-se indispensáveis.

Indo, contudo, além da questão estética e de toda a diversidade de linguagem representada em *Eles eram muitos cavalos*, podemos dizer ainda que o que Luiz Ruffatto traz em seu escopo ideológico é a busca pelo retrato de um Brasil problemático, convulsivo, por meio de um painel confeccionado a partir dos dramas humanos daqueles que vivem, especialmente, num grande centro urbano como a cidade de São Paulo, espaço em que se desenvolve a ficção do autor. Por isso mesmo, problemas relacionados à identidade do sujeito e às condições socioeconômicas em que vive serão alguns dos pontos de abordagem desta dissertação.

A partir dessas considerações feitas acima é que enxergamos a possibilidade de apoiar este estudo em uma abordagem de viés estético-

sociológico. Pela própria configuração da obra em questão, separar esses dois aspectos seria incorrer, a nosso ver, em um empobrecimento analítico.

Vemos no romance não apenas a importância dos dramas sociais ali expostos, de modo a retratar o nosso país nos dias de hoje, como também vemos relevância no modo como o autor trabalha a linguagem, a poética, para nos apresentar esse painel de maneira a singularizar sua obra dentro do contexto da produção literária contemporânea.

Luiz Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos*, utilizar-se-á, como veremos, da fragmentação (caráter estético) no intuito de desenhar um mosaico da sociedade brasileira atual, estabelecendo sua obra como um olho mágico bastante revelador de um grande rebanho anônimo (“de que ninguém mais sabe o nome, a origem, a pelagem”), que vive de modo desgarrado em meio ao caos urbano e os reveses de um país desajustado social e economicamente. A precariedade das vidas na grande cidade é um traço marcante para as personagens de *Eles eram muitos cavalos*. Interessa ao autor, como veremos no decorrer deste trabalho, fazer um retrato que pouco surge na literatura brasileira contemporânea: o do trabalhador de classe média baixa. E é aqui, nesse ponto de abordagem ficcional tão singularizado – essa não-presença maciça na obra de Ruffato de uma classe média branca, preponderantemente masculina, que predomina nas representações humanas da ficção brasileira contemporânea¹ –, que encontramos um fator importante a colocar a obra de Ruffato como elemento dissonante dentro da produção literária brasileira atual e que, por isso mesmo, nos serve de estímulo para pesquisar a ficção desse autor revelado nos anos noventa (na chamada Geração 90, termo cunhado por Nelson de Oliveira para dar rosto à produção iniciada nesse período). Autor que, já a partir do livro de contos (*os sobreviventes*) – esse contemplado, em 2000, com o Prêmio Casa de las Américas (Cuba) – começa a ganhar projeção no cenário brasileiro.

Falando um pouco mais sobre Luiz Ruffato e sua obra, temos que, em 2001, será publicado seu primeiro romance, *Eles eram muitos cavalos* – trabalho recepcionado pela crítica como um livro instigante e que contemplou o autor com

¹ Isso segundo artigo publicado por Regina Dalcastagnè (professora do departamento de teoria e literaturas do programa de pós-graduação em literatura da Universidade de Brasília), intitulado *A personagem do romance brasileiro contemporâneo*, que trata das representações sociais na nossa literária atual. Esse texto se encontra na revista *estudos de literatura brasileira contemporânea*, edição 26, de julho/dezembro de 2005, e servirá de base, como veremos adiante, para alguns pontos deste nosso trabalho; caso, sendo aqui mais específico, das escolhas das personagens de *Eles eram muitos cavalos* a serem analisadas a partir das questões de identidade.

duas novas premiações: Prêmio Machado de Assis de Narrativa da Fundação Biblioteca Nacional e Prêmio APCA de Melhor Romance de 2001.

Na sua curta trajetória como autor, Ruffato tem publicados, ainda, os livros *Histórias de remorsos e rancores* (história, 1998), *As máscaras singulares* (poemas, 2002) e *Os ases de Cataguases – uma história dos primórdios do Modernismo* (ensaio, 2002). Nos últimos dois/três anos vem produzindo e publicando a série de romances intitulada *Inferno provisório*, que será composta de cinco volumes. Os três primeiros publicados são *Mamma, son tanto felice*, *O mundo inimigo* (esses dois, de 2005, deram novamente a Ruffato o Prêmio APCA de ficção) e *Vista parcial da noite*, de 2006.

Importante salientar que esse reconhecimento da produção literária de Luiz Ruffato dentro do país acabou por gerar ecos no exterior. A partir da premiação de *Eles eram muitos cavalos* e de sua repercussão no meio cultural, Patrizia di Malta², agente literária italiana que vem acompanhando e se especializando em traduzir, publicar e realizar estudos sobre literatura e artes brasileiras, cuidou da intermediação editorial e da obra de Luiz Ruffato para os italianos, em 2003 (Bevivino Editore, de Milão). Em 2005 foi a vez de a França ter em sua língua acesso a *Eles eram muitos cavalos* (Paris, Métailié, tradução de Jacques Thiériot). A obra também chegará a Portugal pela editora Quadrante, da cidade de Porto, e à Alemanha. Fora isso, começa haver interesse pela nova safra de romances de Ruffato: *Mamma mia, son tanto felice* foi editado na França pelas Éditions Meétailié.

Todas essas referências acima, entendemos serem suficientes para o reconhecimento da importância da obra desse autor e a necessidade de trazer o debate de sua produção (neste caso, parte dela) para o âmbito acadêmico, sendo este projeto de dissertação aqui proposto o primeiro passo a ser dado (como dissertação de mestrado) a partir da obra do autor na Universidade Federal do Paraná.

Dito isso tudo, primeiramente sobre nosso viés de análise – estético-sociológico –, depois, sobre a importância de Ruffato e sua obra, gostaríamos de fazer uma explanação dos capítulos que irão compor este estudo, como forma de orientar o leitor para os assuntos propostos.

² Atualmente contratada para escrever para a editora Castelvecchi um ensaio sob o título provisório de *Novos antropófagos* – espécie de mapeamento sobre a produção artística contemporânea de todo o território brasileiro.

O objetivo do segundo capítulo (no qual começam propriamente nossas análises da obra) será, então, o de inicialmente conceituar identidade, pelo viés dos teóricos dos Estudos Culturais, partindo de autores como Stuart Hall e Néstor García Canclini, principalmente. Contudo, em alguns pontos traremos a indispensável visão bakhtiniana sobre a alteridade e a formação do ser social somente possível através do dialogismo (da linguagem).

Num segundo momento deste capítulo, partiremos diretamente para a análise de algumas identidades presentes em *Eles eram muitos cavalos*, numa tentativa de amostragem mínima de como o autor descentraliza a representação em seu romance quando o assunto é ou são as identidades, nos trazendo um universo costurado pelas diferenças humanas.

As escolhas das identidades a serem analisadas foram feitas a partir da pesquisa da professora Regina Dalcastagnè, chamada *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004* (como expõe a nota à página 2), na qual a acadêmica qual apontou que, de modo geral, as personagens do romance brasileiro contemporâneo são homens, de classe média e moram em cidades. Já negros, velhos, mulheres e pobres têm pouca ou nenhuma voz. A pesquisa salienta também que, por exemplo, quando aparece o negro na ficção contemporânea, quase sempre aparece como bandido. A mulher negra, qual nas telenovelas, está quase sempre na cozinha.

Para jogar lenha nesse debate, em 23 de outubro de 2005, foi publicado no caderno *Mais!*, da *Folha de São Paulo*, o artigo *Forno, fogão e favela*, do jornalista Marcos Strecker. Nesse texto, surgem perguntas sobre o tema da pesquisa para alguns escritores, entre eles Marçal Aquino (um dos maiores expoentes da chamada Geração de 90 da literatura brasileira), que dirá serem os resultados a confirmação de que toda a literatura é um testemunho de seu tempo e que a realidade vivida pelas personagens examinadas (foram 258 romances, publicados entre 1990 e 2004) não seria “nem um pouco diferente do que se passa no real concreto”. Obviamente, o debate gerou discussões sobre policiamento ideológico, questões relacionadas a um apertar de torniquete do politicamente correto sobre o braço da produção literária brasileira contemporânea e até mesmo, na visão de Aquino, o risco de se negociar em literatura aquilo que para ele seria inegociável: “a liberdade absoluta na hora de escrever”.

Contudo, a ideia de se inserir aqui o debate sobre tal pesquisa não foi a de discutir seu caráter ideológico, mas sim a de salientar questões de representação das identidades no romance contemporâneo, que foi um dos eixos da pesquisa da professora Dalcastagnè e que a nosso ver colocam a obra de Luiz Ruffato (em relação a tal pesquisa³) como referencial quando o assunto é a subversão deste processo em voga: o da ausência de representações variadas de identidades no romance brasileiro atual.

Na parte do artigo de Dalcastagnè intitulada *A cor da personagem*, vemos que negros, mestiços, indígenas e orientais são pouco representados na produção romanesca. As personagens brancas representam 79,9%; as negras, 7,9%; as mestiças, 6,1%; as indígenas, 1,2%; e as orientais 0,6%.

Pelos motivos descritos acima é que vamos reconhecer a importância da pesquisa de Dalcastagnè para a escolha das duas identidades (personagens da obra de Ruffato) que serão analisadas neste estudo. A saber: o negro e o índio, que surgem como pouco representados em relação ao homem branco urbano no panorama da literatura contemporânea nacional, segundo a pesquisa acadêmica referenciada.

Analisar o indígena neste trabalho significa inserir, além do étnico, o homem rural, bem menos representado hoje em dia em nossa literatura, como também aponta a pesquisa de Dalcastagnè.

Pode ser, e haverá quem o diga, que analisar somente duas identidades, numa obra até bem heterogênea nessa questão, é pouco. Contudo, achamos que isso nos possibilita uma maior aprofundamento e espaço para análise, sem contar ainda que a abertura para mais análises poderia tirar o espaço de discussão de outros assuntos que serão abordados neste estudo, como veremos.

O escopo do terceiro capítulo será o hibridismo. Num primeiro momento faremos uma conceituação teórica sobre hibridismo cultural a partir de pensadores como Néstor García Canclini, Stuart Hall e Peter Burke. Neste ponto surgirão questões sobre processos interétnicos e de descolonização, processos

³ A pesquisa não contempla o romance de Luiz Ruffato, pois este não pertence às três editoras (Record, Rocco, Companhia das Letras) utilizadas para embasarem o estudo da professora Regina Dalcastagnè como sendo as casas editoriais mais representativas de publicações de romances, do período de 1990-2004, no Brasil. Contudo, achamos que o livro de Ruffato poderia servir de contraponto ao resultado da própria pesquisa, além de trazer um debate sobre a questão de representações de minorias na ficção nacional, por isso a ideia de tomar o trabalho de Dalcastagnè como sendo um dos pontos de partida para discutir certas questões em *Eles eram muitos cavalos*.

globalizadores, cruzamentos de fronteiras e fusões artísticas, literárias e de comunicação, entre outros. No segundo momento deste capítulo, trataremos das identidades híbridas em *Eles eram muitos cavalos*. Para sermos aqui mais exatos, estudaremos algumas personagens sob o viés da globalização, da reconversão, diglossia, fusão (todos esses conceitos explanados na parte teórica sobre hibridismo cultural já no início do terceiro capítulo, como já dissemos); ou seja, como os indivíduos de determinados grupos se apropriam de repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis dentro de uma sociedade nacional ou transnacional a fim de hibridar suas identidades.

Quanto ao hibridismo discursivo, que compõe a segunda metade do capítulo três, nele estudaremos a mescla de gêneros literários (o romance como mosaico de gêneros e formatos). Veremos ainda como o romance enquanto gênero secundário⁴ engloba os gêneros primários (os da comunicação cotidiana). Analisaremos também como *Eles eram muitos cavalos* tece um dialogismo com as esferas da comunicação “mediada por mídias”, ou seja, como a obra interage com a televisão, o jornal e a internet, para irmos ao encontro da ideia de BAKHTIN (2003, p.297) de que “cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados”. Ou seja, tudo na esfera comunicativa reverbera em tudo, pois nela “as formas culturais vivem sob fronteiras”.

Para fechar o terceiro capítulo, faremos uma análise do diálogo que *Eles eram muitos cavalos* estabelece com outras formas de expressão artística. Entre elas o cinema e as artes plásticas.

Fechando nosso estudo, o quarto capítulo analisará a relação entre o autor e suas personagens. Nesse ponto de nossa dissertação, buscaremos uma análise daquilo que (dentro do conceito bakhtiniano de exotopia: distanciamento e excedente de visão) o autor observa: quem, o quê e de que forma ele enxerga suas personagens no contexto contemporâneo da urbanidade. Buscaremos a ponte/relação com o atual contexto brasileiro (o Brasil como um palco para o desfile de mazelas/desigualdade) e para isso faremos um levantamento das recorrências de determinadas situações (cenas que se assemelham) para demarcar pontos que reforçam o discurso ficcional de Luiz Ruffato, no sentido de apresentar *Eles eram muitos cavalos* como retrato de um país convulsivo e assimétrico socialmente.

⁴ Definição bakhtiniana, a qual veremos com maior profundidade mais adiante neste estudo.

Ainda: abordaremos o diálogo de Ruffato com romances experimentais publicados na década de 1970 e também com o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles, obra que determina alguns direcionamentos para a confecção de *Eles eram muitos cavalos*, não só no sentido de sua poética, mas também de sua temática. Veremos como essas obras ora estão em concordância, ora se refutam – entendendo esse aspecto como parte do processo dialógico.

Importante ressaltar, a fim de evitar qualquer tipo de estranhamento, que nesse capítulo nos utilizaremos dos conceitos bakhtinianos de autor-pessoa e autor-criador para tratar das relações entre o autor e suas personagens, sobretudo no campo da exotopia. Nas questões sobre polifonia e monologismo, nos apoiaremos também nessa diferenciação proposta por Bakhtin.

Por todas as nossas explanações feitas nesta introdução, esperamos ter deixado bem claros nossos objetivos para este estudo, o qual, como se pôde perceber pelo seu viés estético-sociológico, possibilitar-nos-á um leque mais amplo de leituras do que se fizéssemos opção somente por uma das duas correntes que englobamos em nossa proposta. A partir disso, podemos também inferir que, ao abrirmos ângulos variados de análise dentro de um trabalho acadêmico, que tem de primar, por vezes, por uma contenção de espaço, esses mesmos vieses analíticos poderão, e até mesmo deverão, ser explanados de modo mais extenso ou por nós mesmos em outro momento ou ainda por aqueles a quem nossas discussões aqui propostas sirvam de estímulo para dar continuidade ao debate sobre *Eles eram muitos cavalos*.

2 IDENTIDADE NO ROMANCE

2.1 ALGUNS CONCEITOS

Começamos com uma frase fundamental de CANCLINI (2003, p. 104): “A identidade é uma construção que se narra”. É uma narrativa de vida. Portanto, fica aqui implícito um caráter de ação, pois a narrativa (e busquemos aqui seu sentido no léxico, por mais simplista que isso possa parecer) é um processo, um efeito de contar, de expor um acontecimento ou uma série de acontecimentos de certa maneira encadeados, reais ou imaginados, construído através de palavras ou imagens, ou simplificando: narrar é ter em mãos uma história, e para cada história certamente se tem um modo de gerar sentido à medida que essa narrativa vai se desenvolvendo.

Podemos logo de início, então, entender a identidade como “processo”, que se faz em movimento (narrado, imaginado, real), marcadamente polissêmico e vinculado ao conjunto de relações que trespagam a vida cotidiana, e a esse conjunto de relações cotidianas atrela-se a processualidade histórica: ou seja, a identidade é uma construção social que deve ser compreendida em sua circunscrição ao contexto que lhe confere sentido. Por isso dizer dela ser social e histórica, tendo sua construção a ocorrer socialmente durante toda a vida dos indivíduos. Desde seu nascimento, o sujeito inicia uma inexaurível interação com o meio em que se insere, e a partir disso vai edificando não apenas sua identidade, mas também seu repertório, emoções, temores, traços de personalidade etc. E, apesar de alguns traços desse desenvolvimento do indivíduo serem comuns a todos os outros indivíduos, independentemente do meio e da cultura em que se inserem (como é o caso, por exemplo, dos eventos biológicos, como a puberdade nos adolescentes masculino e feminino ou a menopausa nas mulheres e a andropausa nos homens), há determinados aspectos (inexoravelmente determinantes) do desenvolvimento que divergem em grande proporção devido às diferenças sócio-culturais. A construção da identidade é, por isso, um desses fatores relacionados ao desenvolvimento humano que tem íntima, senão total, dependência da cultura e da sociedade em que o indivíduo está localizado, situado.

Para alguns teóricos como GIDDENS (1991), por exemplo, as várias configurações identitárias reivindicam também a inserção do sujeito atual às

questões do mundo globalizado — este, marcado pela desorganização e assimetria do capitalismo — com o objetivo de explicitar as novas bases sobre as quais se articulam o pessoal e o social na contemporaneidade. De acordo com essa ideia de Giddens, estará também CANCLINI (2005), que levará em conta essa nova ordem global, transnacional, a servir de base para a conformação identitária entre o pessoal e o social. Ele afirmará que já não se pode considerar os membros de cada sociedade como elementos de uma única cultura homogênea, tendo, portanto, uma única identidade distinta e coerente. A transnacionalização da economia e dos símbolos tirou a verossimilhança desse modo de se legitimar a identidade.

Nesse sentido sócio-histórico, ou seja, contextual (inserindo-se aqui, como acima, questões de globalização, transnacionalização, que serão tratadas mais adiante), a identidade não pode ser, portanto, compreendida como algo inato, e sim como termo a expressar, de algum modo, as particularidades do sujeito construídas nas relações com os outros.

Sobre a ideia de identidade como algo inato, Stuart Hall dirá:

...a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre a sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre sendo formada (2003a, p. 39).

Uma questão que parece comum dentro dessa visão da conformação identitária através do contextual (o sócio-histórico) é a do sujeito *situado* e em *processo*. Neste ponto, é importante a visão de Bakhtin a qual, ao mesmo tempo em que vai ao encontro dessa formação da identidade do sujeito a partir do campo social, dilata tanto mais a visão sobre o sujeito *situado*, vendo este também como fonte geradora de sentido. O sujeito é sujeitado e o sujeito sujeita. Para Medvedev (como para o pensamento do Círculo de Bakhtin) “nós, os seres humanos, não temos, relações diretas, não mediadas, com a realidade” (FARACO, 2003, p. 48). Sobre a ênfase bakhtiniana no caráter relacional do sujeito para a sua construção, que para o teórico russo é uma construção “negociada”, Adail Sobral discorre:

A proposta é a de conceber um sujeito que, sendo um eu para-si, condição de inserção da identidade subjetiva, é também um eu para-o outro, condição de inserção dessa identidade no plano relacional responsável/responsivo⁵, que lhe dá sentido. Só me torno eu entre outros *eus*. Mas o sujeito, ainda que se defina a partir do outro, ao mesmo tempo o define, é o “outro” do outro: eis o não acabamento constitutivo do Ser, tão rico em ressonâncias filosóficas, discursivas e outras (SOBRAL, 2005, p. 22).

Em nossa busca por identidade, seja ela sexual, de classe, étnica ou mesmo nacional, inevitavelmente, chega-se à evidência de que há sempre um outro que transmuda (desloca) as interpretações de subjetividade ao *locus* das interpretações políticas e sociais, portanto ideológicas. Além disso, o outro está constantemente em nós mesmos. Somos o eu e somos o outro simultaneamente e, no mínimo, o confronto com o outro (ou para usar um termo bakhtiniano, o dialogismo) nos autodefine.

Para todos os teóricos acima referenciados há, portanto, a fuga total da perspectiva naturalista, essencialista, que coloca no indivíduo a origem das funções psíquicas encontradas no substrato biológico como fixadoras da identidade. Ou seja, o determinismo psíquico e biológico enformando o sujeito perde lugar na modernidade. Mais objetivamente: a priorização do ser biológico e individualizado em que a estrutura psíquica invariante o sustenta, instituindo-se assim um caráter normativo para a questão da identidade e engendrando uma dicotomia entre sujeito e grupo (o social), foi derruída pelos teóricos da modernidade. Joga-se ao limbo o anacrônico conceito de *personalidade*, aquele que oferecia um conjunto de princípios que previamente classificavam os indivíduos em categorias, confirmando uma concepção de sujeito sem levar em conta a diversidade dos ambientes sociais. Aqui vale lembrar que historicamente o termo que antes era usado para significar o que hoje entendemos por identidade era justamente o termo *personalidade* e que privilegiava uma perspectiva individualista, de acordo ainda com os princípios da medicina que

⁵ Segundo Adail Sobral (2005, p. 21), o Círculo de Bakhtin coloca o sujeito não meramente como fantoche das relações sociais, mas sim qual um agente que organiza discursos e é responsável por seus atos como também é responsivo. Sobral vai se utilizar do termo “responsividade” tendo em mente que o termo “responsabilidade” usado em algumas traduções para o português, calcadas na palavra inglesa *answerability*, acentua o caráter de resposta, de responsividade, sem no entanto sugerir o de responsabilidade, que teria maior relevância tanto de acordo com o termo russo, bem como de acordo com a teoria de Bakhtin, aquela do agente e do ato acentuando o aspecto ético. Sobral dirá ainda que o termo “responsabilidade”, atrelado ao “ato responsável”, seria uma melhor solução e que foi usada na 4ª edição de *Estética da criação verbal*, a saber no texto *Arte e responsabilidade*. Entrementes, o autor julga o termo “responsabilidade” não suficiente para dar conta do aspecto da responsividade, e bem poderia ter como alternativa o termo “responsibilidade”, explorando assim as possibilidades do português e sugerindo deste modo dois sentidos a que o autor aludiu recorrendo à raiz latina comum (*respondeo/respondere*) de “responsabilidade” e “responsividade”, usando no trecho anteriormente extraído de seu texto *Ato/atividade e evento* o último desses dois termos.

sustentavam uma proposta de compreensão da identidade cujo contexto empregava como terminologia o “normal” e o “patológico”, o “natural” e o “inerente” (LAURENT; BARROS, 2000).

Retomando a questão da identidade enquanto processo, através do *sujeito situado*⁶, constituído (sendo constituído — aqui o gerúndio do verbo “ser” nos dá uma noção de constante mutabilidade) através do contexto sócio-histórico e pela relação com o outro como elemento constitutivo do ser, é imprescindível para o debate sobre a identidade nos utilizarmos do conceito de dialogismo bakhtiniano, que segue não apenas na direção do interdiscurso, constitutivo do discurso, como também leva em conta fatores históricos e sociais, que forma o “contexto ampliado do agir, sempre interativo” (SOBRAL, 2005, p. 23). A partir dessa noção bakhtiniana, ainda segundo Sobral, devemos seguir em direção ao que ele chama de polifonia — mas que aqui chamaremos, baseados em FARACO (2003), de heteroglossia⁷, que é a presença da várias vozes sociais, engendrando variados pontos de vista no discurso. No entanto, Faraco dirá que:

Para Bakhtin, importa menos a heteroglossia como tal e mais a dialogização das vozes sociais, isto é, o encontro sociocultural dessas vozes e a dinâmica que aí se estabelece: elas vão se apoiar mutuamente, se interluminar, se contrapor, se contrapor parcial ou totalmente, se diluir em outras, se parodiar, se arremedar, polemizar velada ou explicitamente e assim por diante (FARACO, 2003, p. 56).

Nos critérios bakhtinianos, para haver relação dialógica se faz necessário que o material linguístico se imiscua na esfera do discurso (“ponte lançada entre duas pessoas, essas socialmente determinadas”), que se transforme em enunciado, fixando a *posição social do sujeito*, que só assim responderá, confrontará posições, as confirmará ou as rejeitará, buscando um sentido acolhedor ou não à palavra do outro, dando-lhe profundidade, ampliando-a.

⁶ Sujeito submetido ao ambiente sócio-histórico, visto tanto como sujeito fonte do sentido como sujeito assujeitado.

⁷ Para Faraco, “multidão de vozes sociais” é denominada por heteroglossia (ou plurilinguismo), dizendo o autor que o termo muitas vezes é “tomado equivocadamente” como equivalente à polifonia. Daí a nossa preferência pelo termo heteroglossia em detrimento de polifonia, por acharmos também o primeiro realmente mais de acordo com o pensamento de Bakhtin para a questão das vozes sociais.

As relações dialógicas são irredutíveis às relações lógicas ou às concreto-semânticas⁸, que *por si mesmas carecem* do momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converterem-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas (BAKHTIN, 2005, p. 183).

Dentro dessa visão bakhtiniana, o sujeito é um ser marcado pela linguagem, e conseqüentemente transformado por ela, por isso a importância do conceito dialógico de Bakhtin para tomarmos o processo de constituição da identidade como algo não-fixo, mas sempre relacional, nesse caso através do contato com o social por meio da linguagem.

Para reforçar a ideia do ser constituído pela linguagem, recuperemos as palavras de Votré, segundo o qual,

...no quadro da pragmática lingüística, o sujeito tende a ser conceituado como o conjunto de enunciados, atitudes, condutas ou processos intencionais formados por termos lingüísticos elementares, como: sensações, sentimentos, emoções, pensamentos, e expectativas. Cada um de nós se constrói e é construído com matéria discursiva (VOTRE, 2002, p. 89).

Votré defende que não há como “ancorar conceitos como consciência e sujeito imanentes” (Idem). A linguagem é um dos pilares constitutivos do humano. Na visão pragmática⁹ “a consciência, a mente e o sujeito, mais do que fontes, são interpretados como processos e produtos na/da linguagem: ao mesmo tempo em que se afirma que os humanos *são redes de crenças e desejos construídas na interação*, desautoriza-se a hipótese segundo a qual eles *tenham, possuam, de forma inerente, essas crenças e esses desejos*” (Ibidem, p. 91). Podemos, então, apreender disso o sujeito como ser vivo social, que só o **é** por **estar** no social e sujeito à linguagem — e por estar imerso no cerne do

⁸ Bakhtin afirmará em *Problemas da poética em Dostoievski* a impossibilidade de dialogismo na língua se esta estiver subordinada à lingüística — enquanto objeto desta. Relações dialógicas não se dão entre elementos de um sistema lingüístico (entre palavras em dicionários, entre morfemas, entre unidades sintáticas, entre proposições etc.). Como também não pode haver relação dialógica entre elementos de um mesmo texto ou entre um texto e outro se os abordarmos somente do ponto de vista rigorosamente lingüístico. Só o enunciado põe o material lingüístico na esfera do discurso e por conseguinte na esfera do diálogo.

⁹ A questão — e a tese — central do pensamento pragmático é que “só as declarações/enunciados podem ser verdadeiras, mas o mundo não pode sê-lo. Os seres humanos fazem verdades ao fazerem linguagens nas quais formulam essas declarações” (RORTY apud VOTRE, p. 98). A tese se enquadra na hipótese de Davidson, sobre a aprendizagem da linguagem e da metáfora, em que se rompe com a noção (clássica na lingüística estrutural) de que a linguagem é sobretudo um código, um meio de representação, que também opera como meio de expressão. Ao contrário, e contrário aos movimentos representacional e expressivo, o movimento pragmático oferece evidências para a hipótese constitutiva, em que se privilegia a linguagem como pastora e campo fértil para a construção humana. (VOTRE, p. 98).

complexo caldeirão da heteroglossia e do dialogismo inerente à primeira (retornando agora a Bakhtin) é que ele nasce, que ele se forma. Na visão bakhtiniana, pois, “ser significa comunicar”, reforçando a ideia da construção da identidade como processo *in continuum*, da subjetividade que se movimenta e se transforma no interior daquilo que Bakhtin chama de *simpósio universal* (*espaço em que há luta entre as vozes sociais*, sendo algumas delas centrípetas, que tendem à centralização sobre o plurilinguismo e outras que buscam derruir essa centralização através dos processos dialógicos em que estão inclusos o riso, a paródia, a ironia, a hibridização, a polêmica etc.). Descarta-se, assim, a tendência à monologização, aquela de “negar a existência de um outro eu com iguais direitos e responsabilidades” (FARACO, 2003, p. 73), e tendo na alteridade e na intersubjetividade fatores indispensáveis para a constituição do eu. A tendência ao monólogo nas relações intersubjetivas gera, segundo Bakhtin, a conclusão. E o monólogo é conclusivo porque surdo à resposta do outro (BAKHTIN, 2003, p.348). No diálogo, dirá BAKHTIN (Idem), “o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos” — aqui até o nosso próprio corpo é discurso. Viver, portanto, é participar do diálogo, interrogando, ouvindo, respondendo, replicando. A reificação das imagens (a coisificação, a objetificação) para a vida e para a palavra é, segundo o teórico russo, inadequada. O diálogo é inconclusível: a dialética é seu produto abstrato.

As matrizes da metáfora do diálogo (desenvolvidas depois em 1929, em *Problemas da poética de Dostoiévski e Marxismo e filosofia da linguagem*) aparecem nos primeiros textos de Bakhtin, na década de 1920, em que relações um/outrem (interação) são discutidas. Nesse período, não haverá ainda uma intervenção substancial e constitutiva da linguagem, como esclarece FARACO (2003, p. 70-71), que tratará os textos dessa fase como espécie de *metafísica da interação*. A linguagem tem em seu lugar, nessa fase, um jogo nas relações um/outrem que passa pela visão. As categorias centrais serão o *olhar de fora* e o *excesso de visão*, surgindo disso o conceito bakhtiniano de exotopia, mais especificamente no longo ensaio chamado *O autor e o herói*, publicado no Brasil no corpo de a *Estética da criação verbal*. Sobre essa noção do olhar de fora e do excesso de visão (exotopia) dirá Cristóvão Tezza, em seu ensaio *A construção das vozes no romance*:

Para Bakhtin, o autor-criador é a consciência de uma consciência, uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo; o autor-criador sabe mais do que o seu herói. Temos aí um excedente de saber, e um primeiro pressuposto da visão de mundo bakhtiniana, um princípio básico: a exotopia, que podemos simplificar definindo-a como o fato de que só um outro pode nos dar acabamento, assim como só nós podemos dar acabamento a um outro. Cada um de nós, daqui de onde estamos, temos sempre apenas um horizonte; estamos na fronteira do mundo [sic] que vivemos — e só o outro pode nos dar um ambiente, completar o que desgraçadamente falta ao nosso próprio olhar (TEZZA, 1995, p.).

Pelo princípio da exotopia, eu só tenho condições de me imaginar por inteiro a partir do olhar do outro. Pelo processo do dialogismo, que, em certo sentido, segundo Faraco (2003), é decorrente da exotopia; a minha palavra está inexoravelmente contaminada pelo olhar de fora, do outro que lhe dá sentido e produz-lhe acabamento. Uma das duas pessoas engloba a outra e assim a completa e dota-a de sentido. No universo bakhtiniano, pois, nenhuma voz fala sozinha. E não há aqui uma noção de mecanização da fala simplesmente influenciada pelos outros, com um *eu* aqui e o *outro* lá, isolados, insulados; e sim uma asserção de que a natureza da linguagem é inapelavelmente dupla.

Para Tezza, o princípio da exotopia não é puramente uma classificação gramatical de Bakhtin para o autor e sua personagem, é, em última instância, uma visão de mundo que possui “conseqüências inescapáveis”. A exotopia pode ser entendida como matriz (reafirmando a visão de Faraco) do dialogismo, que abrange toda a atividade da cultura humana, ou usando uma expressão que Tezza diz ser cara a Bakhtin, “o acontecimento aberto da vida” (TEZZA, 1995). Aqui, novamente a ideia do sujeito em processo, inacabado, sujeito ao outro e sujeitando o outro, através da linguagem como acontecimento aberto da vida e enformando sua identidade a partir da alteridade. Em Bakhtin, ao tratar ainda do autor e do herói, vamos encontrar a importância do que ele chama de “elementos transgredientes” à consciência, ou seja, aqueles que são diferentes de como essa se pensa a partir de seu interior; no entanto esses elementos transgredientes são imprescindíveis à formação dessa consciência.

Nas palavras Bakhtin, nos tornamos *outro* em relação a nós mesmos a partir do que é transgrediente a nossa vida, pois axiologicamente¹⁰ há uma apreensão por parte do eu totalmente distinta daquilo que esse vivencia de sua própria vida e da vida do outro. Bakhtin enfatizará:

...através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência: desse modo, levamos em conta o valor da nossa imagem externa do ponto de vista da possível impressão que ela venha a causar no outro — para nós mesmos esse valor não existe imediatamente (para a autoconsciência efetiva e pura) —, consideramos o fundo às nossas costas (...) o que não enxergamos imediatamente, não conhecemos e não tem importância axiológica direta mas, pelo visto, é significativo e conhecido aos outros, o que vem a ser uma espécie de fundo em que os outros nos percebem axiologicamente, no qual nos manifestamos para eles (...) captamos os reflexos da nossa própria vida no plano da consciência dos outros, os reflexos de momentos isolados e até do conjunto da vida... (2003, p.15).

No Círculo de Bakhtin, segundo SOBRAL (2005, p. 23), encontramos a proposta de não considerar os sujeitos somente como seres biológicos ou empíricos. A proposta implica uma visão que considera a situação social e histórica concreta do sujeito, “tanto em termos de atos não discursivos como em sua transfiguração discursiva, sua construção em texto/discurso”. Para o Círculo de Bakhtin, o mundo não chega à consciência do sujeito sem mediação. Portanto, importar-nos — a partir das linhas traçadas para a identidade e sua conformação constantemente em processo, demonstrada nos trechos acima deste estudo, numa visão de Bakhtin e seu Círculo, bem como na visão de outros teóricos aqui referenciados — o não essencialismo do sujeito e a fuga da fixidez da identidade.

Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, argumenta que, no mundo descrito como pós-moderno, nós somos também “pós” em relação a qualquer concepção de identidade essencialista ou fixa de identidade, que desde o Iluminismo se supõe definir o próprio núcleo ou a essência de nosso ser e fundamentar a existência do sujeito humano. O autor explora sua afirmação examinando as definições de identidade e o caráter de mudança na chamada

¹⁰ *Axiológico*, em Bakhtin (ou no Círculo), por vezes, surge como equivalente de *ideológico*. No campo do enunciado em suas significações (remetendo aqui mais ao campo do discurso, característico do período sociológico marxista de Bakhtin, em que a linguagem e o pensamento como fatores constitutivos do homem são tidos como necessariamente inter-subjetivos) terá sempre uma dimensão avaliativa, expressando um posicionamento social valorativo. Axiologia é, portanto, expressiva de índices sociais de valor.

modernidade tardia (a segunda metade do século XX). E, para chegar a suas definições de sujeito no período a que chamamos pós-modernidade, Hall analisa historicamente três concepções de sujeito: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico, para enfim chegar ao pós-moderno.

Aqui daremos de forma resumida essas definições, começando pela do sujeito do Iluminismo, cuja noção, segundo Hall,

...estava baseada na concepção de pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo — contínuo ou idêntico a ele — ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa (HALL, 2003a, p. 11).

O nascimento do “indivíduo soberano”, para Hall (Ibidem, p. 25) aconteceu entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou um desenlaçamento categórico com o passado. Uns argumentam que esse indivíduo foi o motor que fez movimentar todo o sistema social da “modernidade”. Aqui o indivíduo foi libertado de seus apoios estabilizados em tradições e estruturas, que eram tidas como divinamente estabelecidas e não sujeitas às transformações fundamentais.

É Deus saindo do centro do universo. É o antropocentrismo emergindo com o Renascimento.

O deslocamento de Deus e o Homem ocupando o lugar Divino atingem Descartes e o leva a postular o sujeito em duas substâncias distintas, a espacial (dizendo respeito à matéria) e a pensante (referente à mente), refocalizando o “grande dualismo entre a ‘mente’ e a ‘matéria’ que tem afligido a Filosofia desde então” (HALL, 2003a, p. 27).

Descartes coloca o sujeito individual no centro da “mente”. *Cogito, ergo sum*. Surgindo, assim, a concepção do sujeito racional constituído pela capacidade de raciocinar, de pensar: o sujeito cartesiano, científico, livre do dogma, da intolerância, com a história humana disponível diante de si para ser dominada.

Essa concepção, como se pode concluir, era de caráter bastante individualista para o sujeito e sua identidade. Hall dirá ainda que na verdade era a identidade *dele*, pois o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito a partir

do masculino. E nesse sujeito, na visão concebida por DESCARTES (2000), a alma era considerada como um “fantasma” da máquina corpo. Um fantasma do recalçamento do corpo pelo fantasma do sujeito. Nessa concepção cartesiana, pois, não havia lugar para a corporeidade. Segundo SANTAELLA (2004, p. 15), nesse período “Só a alma dava a expressão da essência humana”. Afirmará ainda essa autora, numa visão anti-racionalista, que

“Os seres humanos são afinal (...) corporificados, a despeito de todas as tentativas dos filósofos, desde o Iluminismo, para descrevê-los como criaturas de razão e para afirmar que essa capacidade para raciocinar afasta os humanos de suas características como criaturas” (Ibidem, p. 23).

EAGLETON (1998) ressalta que a volta ao corpo tornou-se possível, em certo sentido, devido a uma hostilidade estruturalista à consciência, representando o ato final de expulsar o fantasma da máquina.

Na visão de FEATHERSTONE (1995), o corpo, além das roupas (códigos que também expressam o corpo), bem como as opções de consumo, de gosto, é um indicador da individualidade. Ou seja, o corpo está em cena definitivamente, definindo, construindo identidades, colocado inapelavelmente dentro do processo social de conformação da subjetividade. A preocupação com o corpo na contemporaneidade pode ser compreendida, mesmo, como algo que diz respeito à condição do indivíduo na modernidade.

Um dos aspectos que delinea bem essa mudança (ou um dos fatores mais importantes dessa volta ao corpo na modernidade) é a explosão publicitária no pós-Segunda Guerra, proporcionando uma alteração comportamental categórica através da difusão de hábitos relativos aos cuidados com o corpo e às práticas de higiene, beleza e esportes, já preconizadas por médicos e moralistas burgueses desde o início do século XX.

O desenvolvimento do cinema e da televisão, com sua rede de olímpianos¹¹, muito contribuiu para os profissionais dos cuidados com o corpo venderem suas imagens e produtos. As imagens de estrelas de cinema com sorriso branco e cabelos brilhantes vendendo creme dental e

¹¹ Na definição de Edgar Morin (*apud* CASTRO, 2003; p. 23), em seu *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*, os olímpianos seriam os seres transformados em sobre-humanos pela cultura de massa. Entre esses, os astros e estrelas de cinema, esportistas, governantes, pintores e literatos célebres. Seu caráter mitológico seria fruto da mídia que mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas substâncias para a identificação.

xampu anunciavam novas práticas, difundiam uma nova maneira de lidar com o corpo e um novo conceito de higiene (CASTRO, 2003, p. 23).

Essa força da publicidade ganhou vida longa no processo de criar identificações para o sujeito durante o século passado e seguiu impondo padrões.

Em *Culto ao corpo e sociedade — mídia, estilos de vida e cultura de consumo*, Ana Lúcia de Castro discorre sobre uma pesquisa feita para esse seu livro (originado da tese de doutorado defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas — IFCH — da Unicamp) com uma das primeiras revistas a surgir no Brasil tratando do corpo e da manutenção de sua forma. Nesse texto, a autora revela que lhe chamou a atenção o entendimento de que a atividade física propicia a construção da individualidade — ou identidade pessoal —, o que aponta que a revista coloca claramente a ideia de que os indivíduos definem quem e o que são pelo modelamento de seus corpos (Ibidem, p. 54). Corpos que, na visão de BRETON (*apud* CASTRO, 2003, p. 79), tomam seu papel de vetor de individualização, estabelecendo a fronteira da identidade pessoal; e confundir esta ordem simbólica, afirma ele, que fixa a posição precisa do indivíduo no tecido social, significa como que apagar os limites identificadores do fora e do dentro, do eu e do outro.

Vemos, então, que a corporeidade como fator de conformação da identidade na contemporaneidade também nos remete à ideia da construção em processo, pois nem mais as características físicas congênitas (biológicas) são fixas. Esculpir-se e desenhar o próprio corpo é uma possibilidade de buscar determinados padrões físicos desejados criados através de identificações do sujeito com padrões de beleza globalmente estabelecidos, visto ser, atualmente, o mercado da moda e suas “medidas” um fator praticamente universalizado, internacionalizado. “A questão tradicional de aceitar ou não o corpo recebido torna-se agora: como mudar o corpo e até que ponto?” (VILLAÇA e GÓES, 1998, p. 29). Mais uma vez retorna a ideia de não-fixidez da identidade. Reforçada, marcada, cicatrizada no sujeito, agora, em sua própria carne, em seu próprio corpo mutante.

Importante salientar que Bakhtin já havia dado uma outra representação desse *corpo em processo*. Só que de uma maneira que relacionada à própria natureza. Sob a ótica da representação carnavalesca do corpo, chamada de realismo grotesco, o escopo bakhtiniano é direcionado às imagens deformadas e

exageradas do "baixo corporal", que compreende boca, barriga e genitais. Bakhtin toma o corpo humano como *corpo em processo*, que se metamorfoseia em constante relação com a natureza e com a ininterrupta dinâmica de morte e de rejuvenescimento que se dá nos atos de comer, defecar, copular, urinar, parir, distinguindo os orifícios com os quais o corpo se põe em contato com o exterior. É a imagem grotesca do corpo, estudada por Bakhtin na obra de François Rabelais¹². Imagem essa que

caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose, ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca" (BAKHTIN, 2002, p.21).

Aqui, Bakhtin mostra uma diferença em relação ao princípio material e corporal que se dá na literatura do Renascimento, em que o corpo e as coisas (eis o drama original do princípio material e corporal dessa fase) vão ser subtraídos à unidade geradora e separados do corpo universal cujo crescimento não cessa, renova-se constantemente. BAKHTIN (Idem) afirmará, contudo, que o "realismo do Renascimento não cortara ainda o cordão umbilical que os ligava [os corpos] ao ventre fecundo da terra e do povo". O corpo e as coisas individuais não irão nesse momento coincidir consigo mesmos, não serão idênticos a si mesmos, como se dará no realismo naturalista posteriormente, formarão ainda parte de um conjunto material e corporal do mundo em crescimento, ultrapassando assim "os limites de seu individualismo". Particular e universal estarão ainda amalgamados de modo dissonante. Bakhtin observará que "em Rabelais, as imagens grotescas conservam uma natureza original", portanto essas se diferenciariam das imagens preestabelecidas e perfeitas da vida cotidiana. As imagens grotescas mostram ambivalência e contradição na sua deformidade, na sua monstruosidade em relação à estética "clássica", ou seja, a "estética da *vida cotidiana preestabelecida e completa*". A nova percepção histórica que trespassa essas imagens lhes confere um sentido diferente, embora, afirme BAKHTIN (Ibidem, p. 22), conservem seu conteúdo e matéria tradicional: "o coito, a gravidez,

¹² Bakhtin faz um estudo da cultura popular medieval e do renascimento apoiado na obra *Gargantua e Pantagruel*, de François Rabelais

o parto, o crescimento corporal, a velhice, a degradação, o despedaçamento corporal etc.”, esses, em toda a sua materialidade imediata, continuarão a ser os elementos essenciais do sistema de imagens grotescas, que vão se opor “às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento”. Rabelais mostra, a partir de suas imagens grotescas, que na vida nada é perfeito e completo. É a incompletude como quintessência da concepção grotesca do corpo.

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como com o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador (Ibidem, p. 23).

Retomando a questão do sujeito do Iluminismo, dotado da certeza do *cogito* cartesiano e que inaugura o sujeito moderno, sem lugar para o corpo, temos que um outro fator altamente determinante para a mudança de noção desse sujeito racional, não corpóreo, será a descoberta do inconsciente por Freud, no século XX. O surgimento do inconsciente freudiano arrasa o conceito de sujeito cognoscente e racional, cuja identidade se queria fixa e unificada. Para Freud, nossa identidade, sexualidade e desejo têm sua formação por meio de “processos psíquicos e simbólicos do inconsciente”. Essa concepção freudiana difere em muito da lógica racionalista de Descartes. Na leitura lacaniana de Freud a imagem do eu inteiro e unificado é algo que se forma gradualmente e a partir de uma relação com os outros. Na chamada “fase do espelho” a criança, que ainda não está formada e não possui uma autoimagem como ser “inteiro”, apenas consegue se ver ou se imaginar refletida, isso tanto pode acontecer frente ao espelho quanto espelhada no olhar do outro que a enforma. Ou ainda: o caráter de exterioridade

proporcionado pela imagem especular faz com que a criança passe a reconhecer em si uma imagem semelhante a que tem dos outros corpos de fora dela ou literalmente na imagem que o espelho reflete; por isso, para Lacan, “Não há formação do eu através de sua exteriorização, de um movimento do interior para o exterior, por uma projeção, mas ocorre o inverso: o eu é completamente exteroceptivo ou não existe” (JULIEN, 1993, p. 17). Ao começar a formação do eu no olhar do outro começa para a criança toda uma relação com conjuntos simbólicos externos a ela e sua inserção no interior desse conjunto formado de língua, cultura e diferença sexual, e é durante esse processo que advirão as contradições e os sentimentos não resolvidos que dificultam essa inserção (amar e odiar o pai, desejo de agradar e impulso para rejeitar a mãe, o eu bom em conflito com o eu mau, negação da parte masculina ou da feminina), e essa dificuldade permanece por toda a vida do sujeito, proporcionando-lhe um caráter de partição, de divisão, contudo ele passará a vivenciar sua identidade como uma identidade unificada surgida com a fantasia de si como “pessoa” durante a fase do espelho. Nesse viés da psicanálise se origina, então, o aspecto contraditório da identidade.

Em certo sentido, a visão de Bakhtin vai ao encontro dessa noção de corpo sujeito ao olhar do outro e que começa para a criança toda a relação com conjuntos simbólicos externos como valor. Ele apontará que os

diversos atos de atenção, amor e reconhecimento do meu valor a mim dispensados por outras pessoas e disseminados em minha vida como que esculpiram para mim o valor plástico do meu corpo exterior (...) Dos lábios da mãe e de pessoas íntimas a criança recebe todas as definições iniciais de si mesma. Dos lábios delas, no tom volitivo-emocional do seu amor, a criança ouve e começa a reconhecer o seu *nome*, a denominação de todos os elementos relacionados ao seu corpo e às vivências e estados interiores; são palavras de pessoa que ama as primeiras palavras sobre ela, as mais autorizadas, que pela primeira vez lhe determinam de fora a personalidade e vão ao encontro de sua própria e obscura auto-sensação interior, dando-lhe forma e nome em que pela primeira vez ela toma consciência de si e se localiza como *algo* (BAKHTIN, 2003, p. 46).

O pensamento de Freud e de outros pensadores da psicanálise, como Lacan (cuja leitura é freudiana), apesar de bastante questionado (questionamentos que não importam a este trabalho e por isso não serão

explorados), tem sido de considerável relevância para o pensamento moderno sobre a vida subjetiva, causando um forte dano à noção de fixidez e estabilidade, essa fantasia da plenitude identitária do sujeito racional. O pensamento moderno sobre a subjetividade e a vida psíquica, sem dúvida, tem grande dívida para com o pensamento de Freud, daí não seria mera divagação afirmar que esse pensamento moderno é pós-freudiano.

A segunda concepção de sujeito (antes de chegar à do sujeito pós-moderno) que Hall analisa, como já expusemos anteriormente, é a do sujeito sociológico, cuja noção, na análise de Hall, nasceu como um reflexo da crescente complexidade que vinha sofrendo o mundo moderno e da consciência de um núcleo interior não-autômato e não auto-suficiente do sujeito, sendo esse núcleo desenvolvido, a partir das relações interpessoais que mediavam para o sujeito valores, sentidos e símbolos, ou seja: a cultura do mundo habitado pelo sujeito (aqui não mais apenas masculino, qual a noção iluminista, mas também feminino). Essa, segundo Hall, é uma “concepção ‘interativa’ da identidade do eu” (HALL, 2003a, p. 11).

Dentro do contexto em que o sujeito passa a não ser mais apenas visto como masculino, numa concepção pós-iluminista e de caráter sociológico interativo, este último como produto da primeira metade do século XX, é importante salientar o descentramento (como propõe Hall), proporcionado pelo feminismo (isso já um pouco posterior à primeira metade do século passado — década de 1960), que emerge do núcleo dos novos movimentos sociais desse período (grande marco da modernidade tardia): as revoltas estudantis, os movimentos culturais juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do “Terceiro Mundo” e os pela paz - todos esses associados com “1968”.

O feminismo, então, apela para a identidade feminina e questiona a noção de que homens e mulheres fazem parte da mesma identidade, no caso a humanidade, e assim essa identidade será tratada a partir da diferença sexual. Disso adveio ainda a gênese histórica da política de identidade, em que movimentos raciais negros, de política sexual a homossexuais, de antibelicismo e de pacifismo ganharam singularidade como identidade, não havia mais um todo homogêneo, era o surgimento de uma política das diferenças (HALL, 2003a). A subjetividade a partir do feminismo foi politizada, qual a identidade e o processo de identificação: homens e mulheres, mães e

pais, filhos e filhas. Surgia então do feminismo (nascendo como movimento social de contestação da posição da mulher na sociedade), a formação das identidades sexuais e de gênero. A frase cunhada por Simone de Beauvoir, “Ninguém nasce mulher”: torna-se mulher, em seu livro *O segundo sexo*, de 1949, é tida como preponderante e da maior contribuição para o feminismo, e em torno da qual gravitará o esforço de elaboração teórica por parte de intelectuais feministas, segundo Pierucci, durante as três últimas décadas do século XX (PRÁ, 2000, p. 146). Anos após o registro da frase de Beauvoir surgirá o embasamento de sexo como dado biológico e gênero como fator cultural (PIERUCCI *apud* PRÁ, 2000, p. 146).

Retornando à questão do sujeito sociológico, é importante salientar que para as figuras-chave da sociologia que elaboraram essa concepção (G. H. Mead, C.H. Cooley e os interacionistas) a identidade se forma na “interação” entre o eu e a sociedade; entretanto, o sujeito não deixará ainda de possuir um núcleo ou essência interior, um “eu real”; e para os interacionistas esse eu seria vulnerável à modificação por meio do diálogo constante com mundos culturais exteriores e as identidades disponíveis neste mundo, sobre os quais projetamos “nós próprios” e absorvemos, ao mesmo tempo, em nosso interior seus significados e valores que vêm a integrar o nosso todo. Aqui há o alinhamento de nossa subjetividade com os lugares objetivos em que estamos inseridos social e culturalmente. “A identidade, então, costura (...) o sujeito à estrutura” (HALL, 2003a, p. 12), estabilizando tanto o sujeito quanto o mundo cultural em que esse habita, o que os torna mais unificados e predizíveis. Hall, no entanto, passa a defender o argumento de que agora essa noção está mudando.

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Fruto das mudanças estruturais e institucionais que põem em colapso as identidades enquanto asseguradoras da conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura. O processo de identificação sobre o qual o sujeito projetava suas identificações foi tornado provisório, variante e pela sua própria natureza multifacetada tornou-se problemático. Hall salienta que um dos aspectos da modernidade é o de ser marcado por constantes rompimentos com as condições precedentes. Rupturas e fragmentações que estilhaçaram o interior dessa

modernidade, que se põem agora em constante deslocamento¹³. Nesse sentido, entende-se que a sociedade não é um todo uniforme, desenvolvida a partir de si mesma, mas sim que há permanentes deslocamentos proporcionados por forças exógenas a si. Esse contexto, além do deslocamento, traz a descontinuidade e a fragmentação como traços contundentes. Assim, podemos afirmar, de acordo com HALL (2003a) que a identidade é agora “uma celebração móvel”, transformada continuamente numa relação direta com as formas como somos abordados e representados em meio aos sistemas culturais em que estamos inseridos. Ainda conforme Hall, o fato de o sujeito se utilizar de identidades diferentes (falar de ser negro, além de negro, homem, além de homem, pobre ou rico etc.) conforme o meio e o momento. Portanto a ideia de um eu coerente unificador de nossa identidade (ou identidades) é uma fantasia.

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (Ibidem, p. 13).

É como se o sujeito, diante de determinadas situações, cambiasse sua identidade, transformando-a em *personas* ajustáveis. O que nos lembra em certo sentido a noção de BAKHTIN (2002) sobre a máscara, no universo do Carnaval, a simbolizar a confusão e a dissolução das identidades pessoais e sociais. Na modernidade tardia podemos também nos ver cambiando, assumindo identidades que estão sobrepostas, subjacentes ou justapostas em/a nós nos tirando o senso de unidade, nos fragmentando, nos tecendo em várias identidades, muitas vezes contraditórias ou não resolvidas, nos tirando a coerência. Isso é o que para Hall gera o sujeito pós-moderno.

Mais um aspecto relevante para o teórico jamaicano relacionado à questão da identidade é o caráter da mudança advindo com a modernidade tardia. A saber: a globalização e o choque causado por esta no que chamamos identidade cultural.

Para reforçar a idéia de globalização ou de transnacionalização como fator de descentramento e coerência das identidades particulares, vamos nos

¹³ *Deslocamento* é um conceito de Ernest Laclau, que entende por estrutura deslocada aquela em que o centro é deslocado, mas não substituído por outro; sim, por uma “pluralidade de centros de poder”

utilizar, a partir Canclini, das classificações de Arjan Appadurai na quais são descritos cinco processos contemporâneos que desafiam a caracterização teórica e nacionalista de identidades isoladas.

O primeiro desses processos se relaciona aos movimentos de imigração, ao turismo, aos refugiados, exilados e trabalhadores sazonais, cujo pensamento vai ao encontro (abrindo-se aqui os parênteses necessários) do pensamento de Hall sobre a experiência diaspórica. Para o pensador jamaicano “a migração resultou ser o evento histórico-mundial da modernidade tardia, a clássica experiência pós-moderna revela-se ser a experiência diaspórica” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 142). Essa ideia enfatiza tanto o deslocamento espacial quanto o temporal, esse último no sentido de uma permanente ligação com o passado, mesmo que essa ligação esteja vinculada ao um passado em ruínas. Por isso Hall discute a importância da diáspora na formação de novas identidades na modernidade tardia ligadas ao recontar do passado “através da memória e à afirmação da diferença” (Idem). Em resumo, Hall disponibiliza importante atenção à experiência da “migração” como fator que afeta com certa profundidade a identidade, pois tem consciência de que ninguém se move de um lugar ao outro portando ou absorvendo culturas distintas sem ser atravessado, modificado por elas.

Nas de Appadurai, o segundo processo, que também desafia a caracterização teórica e nacionalista de identidades isoladas, se relacionaria aos fluxos produzidos pelas tecnologias e corporações multinacionais. E um terceiro se daria pelo intercâmbio de moeda em mercados internacionais. O quarto, por meio de repertórios de imagens e informação geradas para serem distribuídas globalmente pelas indústrias culturais. No caso específico, por exemplo, da América Latina, para MARTIN-BARBERO (2003), os meios de comunicação tiveram papel categórico na formação e difusão da identidade nacional . Segundo Martin-Barbero, os processos de comunicação são fundamentais na produção de identidade, de reconstituição de sujeitos e atores sociais, e os meios de comunicação não se dão como puros fenômenos comerciais, nem um puro fenômeno de manifestação ideológica, são também um fenômeno através do qual as pessoas, e cada vez mais pessoas, *vivem a constituição do sentido de sua vida* (ESCOSTEGUY, 2001, p. 159).

O quinto processo, segundo Appadurai, daria-se finalmente por meio de modelos ideológicos representativos da modernidade ocidental: democracia,

liberdade, direitos humanos e bem-estar, sendo esses modelos, por sua natureza, transcendentais às definições das identidades particulares (CANCLINI, 2005, p. 198).

Partindo dessas perspectivas de Appadurai, Canclini passa a enxergar as nações como palcos multideterminados por uma variedade de sistemas culturais que se cruzam, se interseccionam, se interpenetram. E isso inevitavelmente se reflete no sujeito; ou seja, essa heterogeneidade conduz a uma coexistência de múltiplos códigos simbólicos dentro de um mesmo grupo e dentro mesmo de um só sujeito. A identidade, para Canclini, é poliglota (mesmo em amplos setores populares), é multiétnica, migrante, traz o conceito mesmo de deslocamento, descentramento. É a identidade como ponto em que se imiscuem variadas culturas. Na asserção do teórico argentino, as identidades, por serem híbridas, dúcteis e multiculturais, são verdadeiros “processos de negociação”. Ou, para irmos também ao encontro de Bakhtin: a construção do sujeito é relacional e negociada através de um *situar-se* no ambiente sócio-histórico, submetido a este tanto como sujeito assujeitado quanto como sujeito gerador de sentido.

2.2 NEGRO VERSUS NEGRO

Em matéria publicada na *Folha de São Paulo*, em seu caderno *Mais!* (23 de outubro de 2005), a pesquisa coordenada pela professora de literatura brasileira, Regina Dalcastagnè, do departamento de teoria literária e literaturas do programa de pós-graduação em literatura da Universidade de Brasília, foi o tema central do texto *Forno, fogão e favela*, redigido por Marcos Strecker. Segundo o texto, a pesquisa de Dalcastagnè apontou que, de modo geral, as personagens do romance brasileiro contemporâneo são homens, de classe média e moram em cidades. Já negros, velhos, mulheres e pobres têm pouca ou nenhuma voz. E quando essas identidades surgem, surgem de modo estereotipado, reproduzindo, de certo modo, o que fazem as telenovelas colocando os negros sempre em posicionamentos subalternos. Dalcastagnè dirá, por exemplo, que, quando aparece o negro na ficção contemporânea, quase sempre aparece como bandido. A mulher negra, qual nas telenovelas,

está quase sempre na cozinha. Perguntado sobre o assunto, o escritor Marçal Aquino (um dos maiores expoentes da chamada Geração 90 da literatura brasileira) dirá que os resultados confirmam de algum modo que toda a literatura é um testemunho de seu tempo e que a realidade vivida pelas personagens examinados (foram 258 romances, publicados entre 1990 e 2004) não seria “nem um pouco diferente do que se passa no real concreto”.

Obviamente, o debate gerou discussões sobre policiamento ideológico, questões relacionadas a um apertar do torniquete do politicamente correto sobre o braço da produção literária brasileira contemporânea e até mesmo, na visão de Aquino, o risco de se negociar em literatura aquilo que para ele seria inegociável: “a liberdade absoluta na hora de escrever”.

Contudo, a ideia de se inserir aqui o debate sobre tal pesquisa não foi o de discutir seu caráter ideológico, mas sim a de salientar questões de representação das identidades no romance contemporâneo, a qual foi um dos eixos da pesquisa da professora Dalcastagnè e que a nosso ver colocam a obra de Luiz Ruffato (em relação a tal pesquisa) como referencial, senão maior, no mínimo altamente relevante na subversão desse processo em voga: o da ausência de representações variadas de identidades no romance brasileiro atual. Em *Eles eram muitos cavalos*, vamos lidar com as mais variadas identidades.

Reconhecemos a importância da pesquisa da professora Dalcastagnè para a nossa escolha das duas identidades (personagens da obra de Ruffato) que serão analisadas neste nosso estudo: o negro (identidade racial), tratado neste subcapítulo, e o índio (identidade étnica), no subcapítulo posterior – esses pouco representados em relação ao homem branco urbano no panorama da literatura contemporânea nacional, segundo a pesquisa acadêmica referenciada. E, para nós, analisar o indígena neste trabalho significa inserir, além do étnico, o homem rural, também bem menos representado hoje em dia em nossa literatura, como aponta a pesquisa de Dalcastagnè.

Contudo, pode ser, e haverá quem o diga, que analisar somente duas identidades numa obra tão heterogênea nessa questão pode parecer pouco. Contudo, achamos que isso nos possibilita um maior aprofundamento e espaço para análise. Ressaltamos que em capítulos posteriores a este surgirão outras abordagens sobre identidade.

Justificadas as nossas escolhas, analisemos agora as identidades no romance de Luiz Ruffato. Primeiro a identidade do negro, depois, então, no subcapítulo posterior, a do indígena.

No capítulo ou fragmento 26 de *Eles eram muitos cavalos*, intitulado *Fraldas*, vemos logo de início dois personagens negros em posições antagônicas. O primeiro deles trabalha como segurança, é "agigantado, espadaúdo, impecável dentro de um terno preto". O outro é um negro "franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto". A narrativa gira em torno da questão do olhar preconceituoso sobre o negro franzino que entra num hipermercado para comprar alguns produtos para o seu filho recém-nascido, porém está desprovido de dinheiro e tem em mente pedir auxílio financeiro a alguém no caixa do mercado: "...expor ao público a situação, alguém, quem sabe?, se disporia a pagar, coisa pouca, o dinheiro voltaria, nota sobre nota, assim que arrumasse colocação..." (RUFFATO, 2001, 56). Este trecho denota a situação de desemprego da personagem, que está de certo modo desesperado em vista dessa sua condição. Na sua explicação não há intenção de roubo, só de pedido de auxílio. Contudo, o outro negro, o segurança agigantado de terno preto, aborda o negro franzino a mando de seu chefe, que já está acompanhando há algum tempo pelo sistema de monitoramento interno do hipermercado os movimentos do último. A partir daí a ficção mostrará o conflito dessas duas identidades (a do negro segurança e a do negro desempregado), configuradas a partir do olhar do "outro". E esse olhar, nesse caso o olhar sobre o negro, leva-nos inapelavelmente à configuração da identidade negra construída ao longo da história, e nos possibilitará ver como essa configuração determina ainda parte do discurso social (aqui, o discurso racista). Ou seja, os fatores sócio-históricos aqui nos auxiliarão na compreensão da situação (de contemporaneidade) das duas principais personagens analisadas. O romance de Ruffato nos mostra o preconceito, a injustiça, a discriminação e a violência em relação ao "outro", baseados numa "diferença cultural" hipostasiada, que se junta a racismos mais antigos, fundados na cor da pele ou na diferença fisiológica.

Com relação à história da conformação da identidade negra no Brasil, temos que levar em conta os fatos ocorridos já no início da era moderna.

Em torno do século XIV, o homem ocidental lançou-se no mundo, transpondo fronteiras e limites que até então lhe davam segurança. Foi o

período das grandes navegações: novos lugares, novos idiomas, novos costumes, enfim, novas concepções de realidade. Deparou-se esse homem então com um universo de extrema diversidade. Momento de espanto, a partir do qual as tradições já não se mostravam suficientes para que o homem se organizasse de maneira segura em sua realidade, levando-o à tarefa de reconstrução de novas crenças e regras de ação seguras e confiáveis. Através do uso da consciência reflexiva, desenvolveu ao máximo os procedimentos de controle sobre os acontecimentos. Para BAUMAN (1999, p. 12), uma estratégia tipicamente moderna, pois o pensamento moderno não suporta a ambivalência e as coisas fora de ordem.

Ordem e caos são gêmeos *modernos*. Foram concebidos em meio à ruptura e colapso do mundo ordenado de modo divino, que não conhecia a necessidade nem o acaso, um mundo que apenas *era*, sem pensar jamais em como ser" (Idem).

E a busca da ordem constituiu-se não como mero processo de representação do real, mas como dispositivo de instalação do humano, através de uma estratégia preferencial — a de classificar. Tal processo, analisado com muita pertinência por Bauman, nos direciona a uma das chaves de compreensão da construção da subjetividade do homem moderno. O processo de classificar, obsessão da civilização ocidental, constituiu-se nos atos de incluir o semelhante num padrão considerado desejável e correto, excluindo o diferente. Cada ato de classificação compreende a divisão do mundo em dois: entidades que respondem a um conceito e todo o resto que se diferencia dele. Mais que isso, "...tal operação de inclusão/exclusão é um ato de violência perpetrado contra o mundo e requer o suporte de uma certa dose de coerção" (Ibidem, p. 11). Assim, as figuras do "outro" da ordem são: "a indefinibilidade, a incoerência, a incongruência, a incompatibilidade, a ambigüidade, a confusão, a incapacidade de decidir, a ambivalência — pura negatividade" (Ibidem, p. 14-15). O outro passa a constituir-se na fonte e arquétipo de todo o medo.

Como resultante, a *intolerância* passa a constituir-se como atitude básica, decorrente das práticas desenvolvidas na modernidade — terreno fértil para a construção de subjetividades prontas para deslegitimar o outro, aquele considerado divergente dos padrões assumidos como verdadeiros e bons. Há aqui a sugestão de que tais concepções, enraizadas na busca da ordem e na

eliminação da ambivalência, serviram, da mesma maneira, de terreno para a realização de um genocídio mais silencioso, mais gradual, mais lento — aquele que se deu contra a população africana escravizada. A experiência da escravidão no Brasil transformou o africano em escravo, o escravo em negro, e o negro numa pessoa destinada a “desaparecer”, em nome da constituição de um povo cordial e moreno (FERREIRA, 2002). Ou uma vez civilizados [e civilizar os negros foi uma das missões colonizadoras] “os negros seriam assimilados aos povos europeus considerados superiores, ou seja, tornar-se-iam iguais aos brancos” (MUNANGA, 1988, p. 13).

Retornando as personagens do romance de Ruffato, vemos que o negro de terno preto, apesar de ser representado como um sujeito bem alinhado, bem alimentado, um negro “inserido” no campo do trabalho e por consequência disso “inserido” no mundo econômico oficial, por assim dizer, não podemos deixar de encará-lo como sendo construído num processo de subalternidade. Apesar de sua boa aparência e seu porte físico, este sim um atributo obviamente comum nesta profissão, ele é segurança de supermercado, geralmente uma colocação de baixa remuneração. Não seria injusto afirmar que o negro de terno preto está posto sob coerção para o ato que vai perpetrar contra seu semelhante. Mesmo duvidando de que o negro franzino pudesse estar ali para roubar, “O negro de terno preto estava certo do equívoco, ora!, suspeitar do negro franzino (...) quando o observou, tomado por idéias, devolvendo a lata de leite-ninho...” (RUFFATO, 2001, p. 55), o negro de terno preto cumpre as ordens. Aqui ele assume a sua identidade de classe, de trabalhador remunerado, de censor do outro, e deixa de lado o fato de ser negro, ratifica o preconceito e dá o bote sobre o negro franzino: “*Vem comigo... e nem um pio! Se fizer escândalo te arrebento!*” (Idem).

Na visão de HALL (2003a, p. 346), “as nossas diferenças não nos constituem inteiramente, somos diferentes e estamos sempre negociando tipos de diferença — de gênero, sexualidade, classe”. A identidade, aqui, do negro de terno preto, está deslocada, muda de acordo com a forma como ele é interpelado, abordado no sistema em que está inserido, sua identidade se tornará móvel, utiliza-se de identidades diferentes (trabalhador, homem vigilante, fisicamente forte) para justificar seu ato, cumprir o papel que lhe cabe como sujeito inserido no campo do trabalho. O problema de identidade (racial, neste caso), salientará ALAKE (2005), e que cabe para a abordagem das personagens ruffatianas, não deve ser colocado como simplesmente “Negro” ou “Branco”, pois habitamos várias identidades a

qualquer momento no tempo (gênero, sexualidade, idade, classe, etnicidade etc.). E todos esses lugares identitários serão mobilizados por nós na circunstância apropriada. Em resumo, o negro é obrigado a cumprir, a assumir uma posição, uma posição contraditória (pois também é negro), fruto da coerção demandada pela sua posição antagônica (ele, trabalhador) em relação ao negro franzino, suposto ladrão, desempregado, para finalmente prender outro negro que ele acha não ser um assaltante. Ou seja, tem de dar o flagrante e silenciar a respeito do que acontecerá depois ao negro franzino, de certo modo introjeta valores negativos de maneira nada questionadora, valores que vêm de “outro grupo” em relação aos afro-descendentes.

Interessa-nos aqui o que Ricardo Franklin Ferreira, em seu *O brasileiro, o racismo silencioso e a emancipação do afro-descendente*, tem a dizer sobre as interações sociais e seu papel na constituição das identidades para essa questão da introjeção de valores negativos em relação à raça:

Se assumirmos que as interações sociais são processos constitutivos das identidades pessoais, situações como a da família que silencia acerca de suas características etnoraciais podem favorecer a introjeção de valores negativos de uma forma tácita, não só por parte da pessoa que se coloca no “outro grupo”, mas, o que é mais dramático, pelo próprio afro-descendente em relação a si mesmo. Identidades assim constituídas conservam a incapacidade de desenvolver atitudes afirmativas quanto às especificidades raciais (FERREIRA, 2005).

Com isso percebemos ainda que em função do processo de desvalorização da pessoa negra, os afro-descendentes tendem a introjetar a visão dominante de mundo branco, visto como superior. Em decorrência, tendem a desvalorizar o mundo negro ou a assumirem como insignificante para suas vidas o fato de serem afro-descendentes. É assim que podemos encarar o posicionamento silencioso do negro de terno preto. Ele deixa sua identificação racial de lado e faz o jogo de identidade necessário à manutenção de sua posição, “esquece que é negro”. E se mostra insciente também da condição subalterna que lhe é atribuída enquanto trabalhador negro, longe do trabalho intelectual, em que, como ressalta bem a ficção de Ruffato nesse fragmento do romance, o físico, as dimensões “agigantadas de seu corpo”, é que lhe reservam um espaço no mercado de trabalho. O negro, no processo diaspórico, segundo

HALL (2003a, p. 342), foi deslocado do mundo logocêntrico, este em que “o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, daí, a crítica da escrita (crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita”. Dirá Hall ainda que o negro em consequência disso tem encontrado sua estrutura profunda de vida na música e que esse traço cultural tem usado o corpo (o corpo negro) como se ele fosse o único capital cultural de que o negro dispõe; e uma vez excluído da corrente cultural dominante, a musicalidade e a corporeidade atrelada a essa foi um dos únicos espaços performáticos que restou a ele. Logicamente, Hall trata aqui do âmbito cultural, da produção simbólica e não do campo social do trabalho, que é o assunto mais direto do romance de Luiz Ruffato. Contudo, essa percepção do corpo do negro visto como “força resistente ao trabalho físico”, como corpo bruto, não deixa de se atrelar à questão dessa herança de corporeidade atribuída ao negro, como se o negro fosse somente essa força, essa performance física.

A visão de Paul Gilroy sobre a diáspora, para José Jorge de Carvalho

...ajuda-nos a tomar consciência de que o lugar imaginário da cultura de origem africana não mudou muito no Ocidente nos últimos séculos. O afro continua sendo o significante favorito do entretenimento branco, não pelo exotismo *tout court*, como já foi no Oriente do século XIX, mas por uma [sic] distorsão surpreendente da relação com o elemento exótico: exofilia (...). O que a cultura afro traz de exótico não ameaça, e sim se soma ao plano “racional” já estabelecido; enfim, complementa-o (CARVALHO, 2003, p. 107).

Dirá ainda CARVALHO (Ibidem, p. 108) que a cultura afro cresce hoje no Ocidente como um fetiche de grandes proporções, passando assim a simbolizar o “incorporado”, o “personificado”, uma ideologia do corpo que surge num momento de extrema maquinização e quase que total robotização da vida e de um regime de trabalho a racionalizar a vida dos homens num grau de controle sem precedente na história humana; dentro desse contexto, as expressões simbólicas afro-americanas desempenham, na fantasia do ocidental, o papel de restituir valores perdidos no Ocidente, quais “a festa, o riso, o erotismo, a liberdade corporal, o ritmo vital, a espontaneidade, o relaxamento das tensões, a sacralização da natureza e do cotidiano”. Isso nos remete à crença de que o negro parece mesmo não existir fora dessas relações sensuais, espontâneas e ritualísticas (essas remetendo ao arcaico).

Ele parece não existir, por exemplo, nas relações econômicas e ligadas ao intelecto. O que parece restar socialmente e como fator de identificação do negro é uma visão, diríamos, dionisíaca. E o que se disponibiliza aos dois negros, tanto ao de terno preto quanto ao franzino, de *Eles eram muitos cavalos*, é o reflexo desse tipo essencialismo estetizado (em relação à musicalidade e ao corpo) colado à imagem do negro. O primeiro é subalterno no mundo econômico e o segundo é um desempregado, ou seja, deslocado do dionisíaco vão pairar às margens social e econômica.

Carvalho discorre sobre a negatividade desse essencialismo estetizado em relação ao negro:

os consumidores são capazes de atribuir riqueza simbólica e estética à cultura afro-americana, mas não se sensibilizam como o estado de carência e exclusão ao qual estão submetidos os membros das comunidades afro-americanas que produzem esse universo simbólico que lhes parece tão sedutor (Ibidem, p. 109).

Carência e exclusão é a situação que define o negro franzino, no romance. Se retomarmos a pesquisa da professora Dalcastagnè, podemos concordar que o negro franzino aqui surge como espécie de marginal, de “bandido”. A representação do negro estaria, desse modo, sendo ratificada como padrão (num ponto de vista que leva em consideração as observações de Dalcastagnè em sua já referenciada pesquisa) dentro do contexto do romance brasileiro contemporâneo. Poderíamos dizer que Luiz Ruffato estaria comprovando um certo paradigma. Por outro lado, esse olhar sobre o negro franzino está inserido na ficção de Ruffato sob um ponto de vista de um narrador (que não deve ser confundido com o autor) e do homem branco que no caso se materializa na figura do chefe de segurança, que tira suas conclusões sobre a marginalidade de negro franzino pelas características inscritas no corpo desse, quando a observá-lo pelo sistema de monitoramento interno do hipermercado. Além da pele, temos outras configurações físicas que vão orientar o olhar do chefe de segurança sobre o negro franzino. Este é um negro magro, “ossudo” (aqui há o reforço de sua debilidade física), mal alimentado, vestindo uma camisa surrada, uma calça imunda, um tênis roto, possui falhas na dentição. Essas marcas inscritas no corpo (pele, vestuário,

traços físicos) do negro franzino vão desencadear, portanto, o preconceito e demarcar sua identidade no campo do social.

Nesse sentido, vamos entender o corpo como um “espaço onde ocorrem *diferenciações*” (DANIEL *apud* VENTURELLI, 2001, p. 316). Segundo VENTURELLI (Idem), apoiado ainda em Herbert Daniel, o corpo é “uma das dimensões da História”; e com base nisso devemos entendê-lo como um espaço social, constituído a partir de um conjunto de relações sociais. Quando enfocamos o corpo como “um processo de evolução histórica”, descartamos a ideia de “naturalidade” e passamos a enxergar esse processo de diferenciação como caracterizador do sujeito. E a diferenciação acaba por servir de critério legitimador das desigualdades.

No caso do olhar sobre o negro franzino, vemos que seu vestuário desalinhado produz já um olhar sobre uma figura mal alinhada, de hábitos nada refinados, de escolhas (de consumo) mais voltadas à necessidade (no caso do vestuário) do que a uma decisão estética, conferindo, então, a esta personagem uma condição de classe social totalmente passível de discriminação, que surge aqui não só em decorrência da cor da pele, como mostra o romance. Surge também a partir do olhar sobre os hábitos (limitações) de consumo da personagem que a tornam ainda mais uma presa fácil para o preconceito a partir de códigos inscritos no corpo. Além de ser negro, se veste mal, por isso então é preto e pobre. Juntando esses dois fatores, temos o resultado fincado no preconceito de cor e classe: negro + pobre = bandido.

Não à-toa, o autor demarca muito bem a distinção entre os dois negros no romance através dos sinais corporais. Um é bem vestido e forte; tem, diríamos, porte. Já o outro é franzino e mal vestido, abandonado sob o olhar preconceituoso do “outro”.

Se dissermos que Luiz Ruffato ratifica um certo paradigma do negro como bandido, por outro lado lembramos as palavras anteriormente citadas do escritor Marçal Aquino. Este diz que toda literatura é um testemunho de seu tempo e que a realidade vivida das personagens não seria diferente do que se passa no real. Fica a questão: Luiz Ruffato ratifica o paradigma ou confirma a realidade através da ficção?

Contudo, o mais importante que uma resposta definitiva para essa questão é o fato de encontrarmos nessas duas personagens negras um grau

de oposição altamente provocativo. É negro punindo negro. Não há só o negro que é posto forçadamente pelo olhar do outro numa condição de banditismo. Há também o negro a assumir identidades (de trabalhador, de homem honesto) que lhe são favoráveis e que lhe garantem lugar no mundo social. Ruffato é profundamente irônico nesses termos, pois coloca uma mesma face da moeda sendo alterada no jogo das identidades e nos coloca ainda a questão do racismo enquanto categoria discursiva de força inexorável para a identidade do negro construída socialmente. Para HALL (2003a), a raça é uma categoria discursiva e não biológica, mas que atua como uma categoria organizadora das formas de falar, dos sistemas de representação e práticas sociais (os discursos) que se utilizam de um conjunto lasso, normalmente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas como cor de pele, textura do cabelo, traços físicos e corporais etc.; esses como *marcas simbólicas*, com o objetivo de diferenciação social entre um grupo e outro.

Conceitualmente a categoria de “raça” não é científica. As diferenças atribuíveis à “raça” numa mesma população são tão grandes quanto àquelas encontradas entre populações radicalmente definidas. “Raça” é uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão — ou seja, o racismo. Contudo, como prática discursiva, o racismo possui uma lógica própria. Tenta justificar as diferenças sociais e culturais que legitimam a exclusão racial em termos de distinções genéticas e biológicas, isto é, na natureza. Essa referência discursiva à natureza é algo que o racismo contra o negro compartilha com o anti-semitismo e com o sexismo (em que também “a biologia é o destino”), porém, menos com a questão de classe. O problema é que o nível genético não é imediatamente visível. Daí que, nesse tipo de discurso, as diferenças genéticas (supostamente escondidas na estrutura dos genes) são “materializadas” e podem ser “lidas” nos significantes corporais visíveis e facilmente reconhecíveis, tais como a cor da pele, as características físicas do cabelo, as feições do rosto (...) o tipo físico e etc., o que permite seu funcionamento enquanto mecanismos de fechamento discursivo em situações cotidianas (Ibidem, p. 69-70).

O negro franzino ao ser levado pelo segurança negro de terno preto para uma pequena sala do hipermercado, para ali ser agredido fisicamente, ouve o discurso do chefe de segurança:

Esse pessoal... sempre a mesma história... É tudo gente boa... Honesto... trabalhador... Sabe por que o desespero dele? Heim? É porque deve ter uma ficha destamano na polícia... Olha, cara, se tem uma coisa que eu conheço é malandro... vagabundo... Conheço pelo cheiro... Se conheço! (RUFFATO, 2001, p. 56).

Nesta nossa análise da personagem negro franzino, vemos que Ruffato leva em consideração o fato de que no processo de busca, de construção (sempre em processo) de identidade, seja ela sexual, nacional, étnica, de classe, de raça, haverá constantemente a presença do “outro” a transmudar as interpretações de subjetividade para o âmbito das interpretações, sejam elas políticas, ideológicas ou sociais. O modo como nos vemos depende também do modo como o outro nos vê. Depende de uma relação dialógica, para lembrarmos Bakhtin. Uma relação em que as posições, as vozes sociais, confrontam-se ou se interam, aceitam-se ou rejeitam-se. É a transformação do material linguístico mesclado na esfera do discurso como enunciado que fixará a *posição social do sujeito*.

Porém, a situação dos dois personagens negros do romance é uma posição estrangulada, em que suas bocas estão cerradas, caladas diante do *simpósio universal* bakhtiniano. Suas posições enquanto sujeitos estão apenas assujeitadas por vozes centrípetas, monologizantes, concludentes, que são as vozes do discurso fechado do racismo que impõe constantemente um caráter de marginalidade ao negro.

Ruffato nos mostra a negação da existência do “outro” com iguais direitos e responsabilidades. Mostra um discurso socialmente incrustado, que se reflete na voz do chefe de segurança e que nega a alteridade e a intersubjetividade, fatores imprescindíveis para a formação do “eu” *in continuum* através do dialogismo. O que vemos em *Eles eram muitos cavalos* é uma verdadeira afonia de uma categoria identitária, que é a raça negra. As personagens negros no romance não têm direito à voz (e não seria quase que um espelho mesmo do real, apesar de todas as reivindicações de grupos que lutam pelos direitos, espaços e voz política do negro na sociedade?). O franzino é calado na base da agressão física e certamente terá introjetado mais ainda, depois do que lhe aconteceu, uma posição de inferioridade social (por mais que grite que não é bandido) – inferioridade proveniente do olhar e do discurso do “outro” sobre o seu “eu”. O negro de terno preto sabe da injustiça,

mas não debate, não discute. Também se mantém calado e subalterno a introjetar a ação, o olhar e o discurso do outro sobre indivíduos que trazem na pele os mesmos estigmas que ele. No final, parece identificar-se com o sofrimento de seu semelhante apenas pensando (pensando) sobre o chefe de segurança: “Putaquepariu!, o Souza é foda, mesmo!, caralho!, é foda mesmo!” (RUFFATO, 2001, p. 56). Mas esse pensamento exposto na narrativa pode ainda ter o sentido inverso. O de admirar a atitude do chefe. Em resumo, há em *Eles eram muitos cavalos*, no caso das personagens negros aqui estudados, uma intenção de chamar a atenção para o que na visão de Bakhtin é preponderante: “ser significa comunicar”. Aqui o negro é excluído do “processo através do dizer”. É a ele negado o direito ao diálogo, ao posicionamento enquanto sujeito em relação ao social. O que resta a esses negros, no romance de Luiz Ruffato, parece ser mesmo o essencialismo atribuído ao negro, traduzindo assim uma boa dose da visão dominante no discurso social, ainda.

2.3 AFONIA ÉTNICA (O ÍNDIO NA URBE)

Um índio de fala engrolada pouco compreendida pelos citadinos que o observam chega a um bar da periferia de São Paulo e pede uma cachaça “na língua enrolada lá dele”. Encosta a barriga pelada no balcão e se põe a beber. Alguém acha divertida a situação e se dispõe a pagar outras doses ao índio, que a partir daí vai se embebedando e se embebedando, ficando cada vez mais “alegre”. Então vai para o meio da rua dançar, o povo incentivando. Após tirar a roupa “ficou balangando os negócios”. Todos que passam pelo local se detêm no espetáculo, “uma esbórnica”. Alguém aciona a polícia e vem a força bruta da “Rota distribuindo sarrafo sem dó nem piedade”. Aqui há uma demonstração de abuso de poder por parte da polícia em relação aos moradores de periferia, não se precisa de culpados; sim, sacos de pancada a proporcionar a catarse, vez ou outra, para os policiais militares. Mas essa constatação é lugar-comum, pode-se dizer, ao tratarmos da relação do poder e da segurança públicos com as classes subalternas.

Eis aqui, o início do capítulo 14, *Um índio*, de *Eles eram muitos cavalos*, e ponto de partida para analisarmos como são representados, principalmente sob

um viés sócio-histórico, o olhar e o discurso sobre a identidade indígena e a sua condição de marginalidade (a partir daquilo que a obra nos traz) e indignação na megacidade (São Paulo), espaço esse trabalhado em toda a extensão do romance de Luiz Ruffato sobre o qual nos debruçamos em análise.

Segundo Stavenhagen, é ponto indiscutível a crescente presença dos indígenas nas cidades, tanto nas nacionais quanto nas internacionais. Literal e metaforicamente, ele diz que

...os indígenas estão ocupando a cidade, tanto por causa das maciças migrações rural-urbanas, como por sua imagem nos espaços públicos. Há sem dúvida um processo de maior cidadanização no qual, pela primeira vez, se apresenta o respeito à diferença e o reconhecimento da especificidade cultural dos povos indígenas, assim como da composição pluricultural das sociedades nacionais. As instituições do Estado e da sociedade civil respondem a este desafio, com rodeios, mas respondem no final (STAVENHAGEN, 2003, p. 43).

No entanto, a representação da condição indígena na ficção de Luiz Ruffato, pode-se dizer, vai ao encontro desse ponto de vista acima somente no que diz respeito à presença do indígena ocupando a cidade por causa das migrações rural-urbanas (e isso é um dos aspectos que demarcam essa obra: a migração), tendo como consequência o aumento da presença desses povos nos espaços públicos. Já na questão da cidadanização — apesar de ser fato a emergência do movimento indígena continental¹⁴ —, o que vemos em relação ao indígena, na ficção de Ruffato, é a própria negação desse direito à cidadania. A obra traz, de modo contundente, o olhar essencialista sobre o índio. Tomado, sobretudo, com um ser primitivo e ingênuo, antitético à urbanidade, e nesse caso

...dizer urbano é falar o antônimo do popular (...) as concepções pessimistas que chegam até esse ponto, sejam de esquerda ou de direita, conservam fortes laços de parentesco, às vezes vergonhoso, com aquela *intelligentsia* para a qual o popular sempre se identifica secretamente com o infantil, com o ingênuo, com aquilo que é politicamente imaturo (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 277).

¹⁴ Segundo STAVENHAGEN (2003), esse movimento tem constituído um modo de resistir à opressão e à marginalização, principalmente a partir da década de 1980, em que um manifesto marcou esse período para a questão indígena. Manifesto cujo conteúdo reivindicava que o termo “índio” fosse reconhecido como categoria fundada no período colonial e proclamava, com orgulho, ainda, o lema: “Como índios nos subjugarão, como índios nos libertaremos”, o que, de acordo com Stavenhagen, lembra em muito o *black is beautiful* dos negros norte-americanos.

Essa identificação do popular — que aqui se dá na figura do indígena — com o infantil e o ingênuo, o imaturo, é representada, na ficção, com certa assiduidade: palavras como abobado, bobo, imbecil, débil demarcam bem o discurso e o olhar sobre o indígena e fazem parte, obstinadamente, das adjetivações dadas à personagem índio em *Eles eram muitos cavalos* a partir da voz do narrador; e, em sentido contrário, nos é mostrada toda uma condição afônica da identidade indígena. A obra de Ruffato segue no sentido contrário do que se entende por resultados positivos advindos das manifestações coletivas em prol da causa desses povos, momento em que esses têm voz política e social. Ruffato parece querer (apesar dos movimentos de conscientização indígena crescentes) retratar um indígena ainda encapsulado, enredado num sistema de marginalização e exclusão econômica e histórica, em que a tendência é pensá-lo como sujeito superado pela modernidade do mundo e das cidades.

Sobre esse aspecto, é interessante o que relata Jesús Martin-Barbero:

Se diante do índio a tendência mais forte é pensá-lo como primitivo e, portanto, como outro, fora da história, diante do popular urbano a concepção mais freqüente é negar pura e simplesmente sua existência cultural. Trata-se de um mito tão forte que falar em popular automaticamente evoca o rural, o camponês. E seus traços de identificação: o natural, o simples, o que seria o irremediavelmente perdido ou superado pela cidade, entendida como o lugar do artificial e do complexo (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 277).

O que o discurso ficcional de Ruffato parece ainda querer identificar para nós leitores é uma situação de precariedade da vida do sujeito índio ao vir para a cidade. Segundo o próprio autor, em entrevista concedida à revista *Et Cetera literatura & arte* (SANDRINI, 2006), os “meus ‘romances’, precários quanto à forma, tentam exatamente representar essa sociedade precária”. Portanto, Ruffato se posiciona como um autor que quer expressar, segundo ele mesmo, o seu tempo dentro de uma visão não burguesa e conformista. Para o autor, de acordo com a referenciada entrevista, a obra que ele vem construindo é a tentativa de criar uma linguagem que possa descrever uma realidade que pouco aparece na literatura brasileira, a da classe média baixa (ou do trabalhador urbano). Ao definir o tema, diz Ruffato, ou seja, o ‘que’ contar, ele, de modo proposital, descarta

qualquer possibilidade de fazê-lo nos moldes tradicionais do romance¹⁵, “inventados” para dar voz e rosto à burguesia.

Por essa ideologia expressa do autor, a obra não poderia de modo algum exprimir um otimismo em relação aos problemas das minorias, e sim o contrário, como vemos no caso do índio e sua condição de indigência, marginalidade e precariedade dentro do urbano, uma condição a-historicizada, homogeneizada e destituída de direitos. VAL (2003, p.70) enfatiza que, aos indígenas, a última década do século passado foi um período em que esses atraíram atenção mundial “de maneira sistemática”, e a presença desses povos no cenário global forçou os organismos internacionais e regionais, além dos estados nacionais, “a incorporar uma bateria jurídico-legislativa e declaratória sem precedentes”, sinalizando que, enfim, os indígenas conseguiram ocupar um espaço, por mais que insuficiente, porém nada desprezível. Todavia, nos assuntos nacionais e globais, a realidade cotidiana dos povos indígenas não mudou de maneira significativa nos últimos dez anos, ou mesmo o resultado dessa mudança foi para precarizar ainda mais as condições e a perspectiva de vida indígena. A renitência “da perversa equação que liga diversidade cultural com desigualdade econômica, política e social, de maneira estrutural e constante”, revela-se como um dos óbices mais extraordinários para a medrança da diversidade em nossas nações e para a construção mais igualitária da vida democrática

No trecho do romance em que o índio é algemado e levado pelos policiais, podemos perceber como há um essencialismo no discurso social ligado à questão étnica na fala das personagens. As pessoas tentam explicar que aquilo era índio, “índio mesmo, de verdade, portanto os troços de fora” (RUFFATO, 2001, p. 31), como se o índio não pudesse representar outra coisa senão o primitivo, o arcaico e selvagem, ou mero fator de entretenimento *freak* no espaço público. O peri (como o chamam nessa ocasião) acaba então ali “sozinho, pelado, débil”. Depois é preso. Ao índio, nos mostra a obra, não é dado o direito de análise de sua própria situação: bêbado, perdido na cidade, desenraizado: não é, pois, mais visto como índio, e, sim, agora, como um infrator, marginal. Na prática, salientará VAL (2003, p. 74) o exercício da diferença cultural fica limitado a específicos espaços no mundo rural e em associação com a pobreza. Dessa forma, continua Val, a maior parte das

¹⁵ A saber: o romance burguês do século XIX, sem espaço para os baixos estratos sociais.

legislações¹⁶ não é sinônimo de garantia para o exercício da diferença cultural nos espaços urbanos, nem tampouco considera o conjunto de fatores inerentes aos constantes processos migratórios nacionais e internacionais, que atualmente englobam grandes contingentes de população indígena.

A identidade do índio, atrelada (a partir do discurso social fundado no preconceito) a uma essência primitiva que a liga à natureza e à liberdade no trato com o próprio corpo, agora não serve para justificar o ato de ficar nu da personagem, sua embriaguez e seu lado festivo quando ela sai para dançar nua no meio da rua. Na cidade, nesse caso, as diferenças culturais nada valem.

Não sejamos ingênuos, sabemos que as distinções culturais (e a construção de identidades) se dão no âmbito de um sistema mundial hierarquizado, injusto e repressor, baseado no exercício da força econômica, política e militar (STAVENHAGEN 2003, p. 53).

Stavenhagen ainda pergunta ainda: o que significam na atualidade as identidades indígenas? Uma essência indígena enraizada no âmago da consciência coletiva, sendo essa imutável, mantida por séculos, resistente às transmutações? Ou pode-se afirmar que “a identidade não é mais que um objeto construído e imaginado, que se produz”, e que está distribuída e consumida de acordo com os movimentos de um mercado globalizado, ou seja: uma narrativa que pode ser assumida ou rejeitada segundo as circunstâncias e vontades?

Retornando à narrativa ficcional de Ruffato, vemos o índio, depois de liberto da prisão, retornar em trajes urbanos. Camisa estampada, surrada, calça ruça, chinelo havaiana — “o idêntico riso abobado”. Encaminha-se logo para o boteco. Diz “na língua enrolada lá dele, que queria comer”. Seu Aprígio, dono do bar diz que para comer tem de pagar. O índio parece não entender: “..desentendendo em fingimento, que dessa raça a gente não especula quando sinceridade, quando dissimulação” (RUFFATO, 2001, p. 31-32). O Índio passa a trabalhar no bar em troca de comida. Faz um trabalho maquinal. Agindo como que por reflexo condicionado, feito animal domesticado:

¹⁶ Segundo VAL (2003, p. 74) seriam legislações “baseadas no modelo que estabelece que a diversidade cultural é um atributo dos indígenas e não de suas nações, devido a que o exercício dela fica restrito a certos espaços territoriais muito precisos, o que de fato configura uma proibição ao exercício da singularidade cultural fora de tais espaços”.

Todo dia, ao despertar, lá estava o índio. Desenrolava a porta de aço, e ele pegava o balde, o rodo, a caixa de sabão-em-pó, a criolina, e lavava o banheiro, o piso do salão, os copos acumulados na pia, a calçada, a Brasília laranja... (Ibidem, 32-33).

De certo modo, vemos o índio se inserindo, mesmo que informalmente, numa cultura urbana de subemprego. Ata-se a uma cadeia (mínima que seja, pois trabalha num boteco de periferia) ao modo capitalista de produção. MARTIN-BARBERO (2003) entenderá o indígena como sujeito integrado à estrutura produtiva do capitalismo, porém ele dirá que a verdade não se esgota nisso, visto que alguns antropólogos pretendem uma autonomia para os povos indígenas, o que para o teórico espanhol é impossível, pelo fato de que isso remeteria a identidade cultural do índio a um tempo mítico, estigmatizado pela continuidade a-histórica que impossibilita a compreensão das alterações sofridas por essa identidade. Contudo, não se pode negar nem um nem outro ponto de vista. Negar o segundo (o dos antropólogos), enfatizará Martin-Barbero, seria ao mesmo tempo negar a capacidade do índio se desenvolver dentro de sua própria cultura, caindo assim num jogo capitalista que não aceita, em face de sua visão economicista, essa explicação.

O índio de Ruffato vira mão-de-obra barata, informal. Sua exclusão social e política coincide com sua marginalização econômica, a representar o encapsulamento cultural que faz com que os indígenas ocupem os lugares mais baixos na escala socioeconômica e atinjam índices de pobreza elevados.

Nesse sentido, a questão do índio no contexto do trabalho urbano, na visão de Luiz Ruffato, não se dá a partir do processo a que CANCLINI (2003) chama de reconversão (ato de readaptar algo ou situação para outro fim), que seria no conceito do último (ficando aqui somente nos setores populares) um conjunto de estratégias de reconversão econômica e simbólica dos setores populares, em que migrantes e camponeses adaptam seus saberes para o trabalho e o consumo na cidade. Como exemplo, Canclini discorre sobre sujeitos que vinculam seu artesanato aos usos modernos para gerar interesse nos consumidores, operários que reformulam sua cultura de trabalho mediante as novas necessidades produtivas vinculadas à tecnologia e o próprio indígena a gerar movimentos de inserção de suas demandas na política transnacional ou num discurso com objetivo ecológico fazendo a disseminação disso através dos

meios de comunicação. Canclini entende isso como processos de hibridização, sendo esses incessantes e variados, e por isso levam a uma relativização da noção de identidade.

Em *Eles eram muitos cavalos*, Ruffato faz uma crítica à absolutização no modo de entender a identidade do índio, por isso, e de acordo com CANCLINI (2003), mostra como essa absolutização¹⁷ rejeita as maneiras heterodoxas de falar a língua (“a fala enrolada do índio”: aqui há um sentido pejorativo no discurso social, sedimentado na não aceitação da diferença) ou de produzir artisticamente, por exemplo. Nesse determinismo, nesse essencialismo, o que resta ao índio da ficção é mesmo o subemprego, a indigência na urbe, através do trabalho informal, da ausência de morada: ele dorme em frente à porta do bar em que trabalha, num regime de permuta praticamente escravagista — trabalho em troca de comida. Ruffato busca refletir sobre o discurso que enxerga o indígena como um conjunto de traços fixos e de essência vinculada à etnicidade, ao rural, ao camponês, ao primitivo, sem condições de adaptação. Pensar o indígena na América Latina, dirá MARTIN-BARBERO (2003, p. 272), não é propor somente o fato de haver 26 milhões de índios agrupados em cerca de 400 etnias; é propor junto a isso um questionamento sobre “povos profundos”¹⁸ que trespasa e complexifica, mesmo em nações que não possuem população indígena, o sentido político e cultural popular. Por um longo tempo, diz Martin-Barbero, a questão indígena manteve-se atada a uma forma de pensamento populista e romântico, “sempre a identificar o índio com *o mesmo*, e este por sua vez, com *o primitivo*”. Depois, convertido “em pedra de toque da identidade”, o índio passou a ser o solitário traço remanescente de autenticidade. Segundo Martin-Barbero, “o lugar secreto onde subsiste e se conserva a pureza de nossas raízes culturais”. Todo o restante, para o teórico espanhol, não vai além de “contaminação e perda de identidade”. O índio, por isso, “foi convertido no que há de irreconciliável com a modernidade e hoje privado de existência positiva”.

Um dos trechos na obra de Ruffato que demonstra o reflexo dessa negatividade (a diferença que gera o medo, depois a desconfiança, as

¹⁷ Segundo Canclini, quando medimos uma identidade mediante um processo de abstração de traços, seja língua, tradições, condutas estereotipadas, freqüentemente a tendência é desvincular essas práticas da história das misturas em que se formaram, e como conseqüência há uma absolutização no modo de entender a identidade e rejeita-se modos heterodoxos de falar a língua, fazer música ou interpretar tradições. Por fim, obstrui-se a possibilidade de se modificar política e cultura.

¹⁸ R. Vidales, *La insurgencia de las etnias. Utopía de los pueblos profundos*, em *La Esperanza en el presente de América Latina*, Costa Rica, 1984.

classificações e as distinções preconceituosas) em relação ao índio é o trecho já citado anteriormente neste capítulo: “e o índio [retornando ao bar depois de uns tempos desaparecido] desentendendo em fingimento, que dessa raça a gente não especula quando sinceridade, quando dissimulação”. (É o momento em que o índio, depois de liberto da prisão, retorna e pede a seu Aprígio algo para comer “na língua enrolada lá dele”). Essa limitação também na questão da fala, da linguagem, que apresenta a personagem de Ruffato, a coloca sem acesso à palavra, fora da linguagem enquanto transformadora da identidade, como já vimos neste trabalho, com Bakhtin e com Votre. O sujeito é social, marcado pela linguagem. Aqui a fala enrolada do índio é sinônimo e constatação da impossibilidade desse sujeito com relação ao diálogo. Apenas o olhar do outro o enforma enquanto identidade. A fala do outro o constitui.

Mas que fala é essa que Ruffato propõe? Diálogo ou monólogo? Pela força centrípeta do discurso social sedimentado no preconceito que Ruffato busca representar em sua obra (não vamos confundir aqui a visão ideológica do autor com a visão determinista e preconceituosa que ele tenta representar — através do narrador — em sua obra como a refletir sobre e criticar um discurso ainda vigente em nossa contemporaneidade) temos o que bakhtinianamente (ou na visão do Círculo de Bakhtin) chamamos de discurso monológico. O “eu” indígena não tem direito à fala. Não participa do *simpósio universal*, não reivindica posição, não se contrapõe. Não rejeita, só acata o que lhe é imposto. As condições estão dadas e o índio, em sua afonia, cumpre o papel que lhe é imposto sócio-historicamente.

Quanto à conciliação do índio com a modernidade, outro ponto em que Martin-Barbero tocou anteriormente, vemos a impossibilidade disso nas outras funções que o índio começa a exercer depois como forma de ganho de vida: capinar, dar recado, pajear criança, bater laje. Definitivamente são profissões que não requerem a especialização que demanda a modernidade, principalmente a modernidade da urbe, tecnologizada, comunicacionalmente “polifônica” (usando aqui um termo de Massimo Canevacci), mesmo porque o índio surge na história (e isso é bastante significativo) na periferia da grande cidade, onde os índices de pobreza, exclusão, desqualificação profissional e baixo índice educacional são traços veementes em nossa sociedade.

O índio de Ruffato é um índio que vai então se urbanizando pelas bordas da cidade, pelo moldes dos estratos mais excluídos e negligenciados

pelo poder e pela legislação públicos, e pelas atividades profissionais de caráter informal e exploratório, além dos processos de aculturação que atuam de acordo com as leis da “selva de pedra”, marcada por um alto grau de utilitarismo capitalista. Retomando Hall, vemos que a experiência diaspórica do indígena afeta com certa profundidade sua identidade, tendo em mente que, para o teórico jamaicano, ninguém se move de um lugar a outro trazendo ou introjetando culturas distintas sem ser trespassado, atravessado por elas. Então, o que vemos representado em *Eles eram muitos cavalos* é um índio sem identificações históricas e de raízes, é apenas mais um na grande massa, deixa de ser índio para absorver a cultura urbana subalterna e ser modificado por ela de maneira radical (alcoólatra, indigente, anônimo), sendo jogado, como se vê ao final do capítulo, à sarjeta social e econômica.

Para VAL (2003, p. 74), as tendências prospectivas da migração campo-cidade apontam, em geral e especificamente no caso dos indígenas, nos próximos quinze anos para intensos e acelerados processos de urbanização que terão produzido em muitas das nações do continente um grande vazio populacional. O que nos coloca de frente à possibilidade de uma inusitada situação em que as “novíssimas leis para os povos índios ficarão sem sujeitos para proteger”, já que será impossível que esses as carreguem para os novos locais em que irão se estabelecer. É de se supor que o peso da imagem etnográfica sobre os povos índios seja o “principal responsável por esta defasagem entre suas condições de vida atuais e a legislação que estamos estabelecendo”.

Ao tratar do peso da imagem etnográfica sobre o indígena que gerou um alto grau de defasagem de suas condições de vida, temos de trazer à memória o fato de que historicamente (em geral, nas nações latino-americanas), a despeito de as repúblicas independentes, com raras exceções, haverem proclamado a igualdade de todos diante da lei concedendo direitos cidadãos inclusive aos nativos, os indígenas — estes últimos — sempre foram tidos como cidadãos de segunda; eram e ainda se mantém nessa condição, em grande parte, seres ocultos, invisíveis. A exclusão social e política coincide com sua marginalização no campo econômico e seu encapsulamento cultural. A partir daí os indígenas irão ocupar os estratos mais baixos, como salientado anteriormente, na escala socioeconômica e fazer parte dos índices mais relevantes de pobreza e extrema pobreza, até os nossos dias. Nas entrelinhas ficcionais, a obra de Ruffato, ao tratar do indígena e da sua condição, denuncia, de certo modo, esse continuísmo

histórico das relações precárias das nações latino-americanas para com o indígena. Como resultado, temos que os processos de construção nacional nesta fração do planeta, iniciados há praticamente dois séculos, continuam inconclusos (STAVENHAGEN, 2003, p. 38).

Dentro ainda dessa defasagem das condições de vida indígena, temos um fator que corrobora ainda mais a precariedade desse povo, que é a questão da homogeneização. O índio visto como uma coisa só, no final das contas. Luiz Ruffato coloca a questão do não discernimento social em relação às diferenças entre os povos indígenas quando surge no romance uma aposta entre moradores para adivinhar a origem do índio. Uns vão dizer que ele é guarani, outros que é pankararu, outros vão supor que ele desceu do Amazonas ou do Mato Grosso. O índio parece ser tudo e nada ao mesmo tempo, em termos de origem, história, etnia. É algo não identificável e homogeneizado ao mesmo tempo. No fim, as personagens desistem da aposta e mudam o assunto. O índio pode ser qualquer coisa. Pode ser nada. Pode ser sempre o mesmo. Mas sempre primitivo. Essa falta de identificação denota, a partir da obra de Ruffato, a falta de historicidade do índio. “Estamos no reino dos sem história, do índio como fato natural deste continente, o ponto de partida imóvel a partir do qual se mede a modernidade” (LAUER *apud* MARTIN-BARBERO, 2003, P. 273).

Ao final, temos um índio deslocado em meio ao urbano, com sua identidade descentralizada, com seu desenraizamento cultural que o leva a marginalização e à indigência. Um sujeito desamparado na modernidade da urbe, sem voz que o permita negociar suas condições de vida, adequar seus saberes para a reconversão de que fala Canclini. O capítulo 14, de *Eles eram muitos cavalos*, termina com o índio que “sai pelas ruas pobres do Jardim Varginha, garrafa de cachaça debaixo do sovaco”. Com a morte de seu Aprígio, espécie de referência e ancoragem humana na urbe para o índio, este desaparece para depois ser encontrado sob a marquise de uma loja, “abraçado a um casco branco vazio, a tudo alheio, a tudo”.

3 HIBRIDISMO CULTURAL E DISCURSIVO

3.1 HIBRIDISMO CULTURAL (CONCEITOS)

Nas ciências humanas, nos últimos anos, a noção de hibridismo vem ganhando destaque considerável. Segundo CANCLINI (2003), para reforçar nossa afirmação, o momento em que mais se estende a análise da hibridação a diversos processos culturais é o da década final do século XX. E é nesse período também que teremos uma discussão mais aguda sobre o valor desse conceito utilizado para descrever processos interétnicos e de descolonização, processos globalizadores, cruzamentos de fronteiras e fusões artísticas, literárias e de comunicação.

Numa definição mais simplista poderíamos tomar hibridismo por sinônimo de mescla. Mescla que transforma a *diferença* no *mesmo*, mas que também permite que esse *mesmo* seja visto como *diferença*. A noção de hibridismo, pois, lida com a diferença (bem como com a homogeneidade) e acaba por perturbar não apenas as fronteiras entre o *eu* e o *outro*, mas também a própria noção de *eu* e do *outro*. Contudo, a hibridização não requer necessariamente a perda da identidade, ela também pode significar um fortalecimento das identidades existentes com a abertura de novas possibilidades; pois apenas uma identidade conservadora, fechada em si, poderia tomar a hibridização como sinônimo de perda (HALL, 2003a). A “questão multicultural também sugere que o momento da ‘diferença’ é essencial à definição de democracia como *um espaço genuinamente heterogêneo*” (Idem, p. 87). Um dos méritos da hibridação, para Hall, dirá Canclini, é o fato de ela abalar as formas binárias de pensar a diferença, por isso, o teórico caribenho reforça a ideia de que se deve reencontrar um modo de falar da diferença não como uma alteridade radical, mas sim como *différence*¹⁹. Enquanto a diferença é um sistema de diferença contraposto a outro, a *différence* é entendida enquanto negociação de um processamento de uma diferença que deslize constantemente dentro de outra (CANCLINI, 2003a).

Fazendo um retrocesso no tempo e, assim, colocando a noção de hibridismo sob uma perspectiva histórica, a encontraremos vinculada a práticas

¹⁹A noção de *différence* aqui é a noção Jacques Derrida, em que a diferença não funciona a partir de binarismos, fronteiras veladas que não separam definitivamente, mas são “locais de passagem” e significados sempre posicionais e relacionais, sabendo que o significado é primordial à cultura.

de racismo e sexismo. O século XIX, como demonstra YOUNG (1995), traz uma acepção de hibridismo restrita aos campos da fisiologia e da filologia. No primeiro campo, havia uma busca pela classificação das raças humanas tomando por objetivo salientar a incapacidade de procriar dos indivíduos híbridos. Tal classificação buscava uma explicação para as diferenças entre as raças e com isso servia de justificativa para as desigualdades e injustiças sociais. Questões raciais e sexualidade, então, estavam no centro do debate, pois através do sexo é que o hibridismo racial se torna possível. Já no campo da filologia, o termo hibridismo era usado para se referir a palavras que mesclavam elementos provenientes de línguas diferentes. As línguas híbridas estavam relacionadas a mesclas inter-raciais.

Apesar de ao longo do século XIX ainda e no início do século XX, especialmente após o evolucionismo de Darwin, as teorias racistas com base no hibridismo perderem força, YOUNG (1995) salienta que, apesar de a teoria darwinista ter enterrado alguns princípios racistas baseados no hibridismo, surgiram outras manifestações fortes de apelos racistas, como é o caso da doutrina nazista.

Para HALL (2003a), ainda atualmente discursos sobre raça e etnia, embora não fixados no referente biológico, trazem embutida sempre alguma alusão aos traços físicos e uma suposta pureza genética. Ao buscar uma conceituação de hibridismo face às questões raciais e biológicas, Hall ilustra seu pensamento com base em Laclau, que nos traz a seguinte definição:

Hibridismo não é uma referência à composição racial mista de uma população. É realmente outro termo para a lógica cultural da *tradução*²⁰. Essa lógica se torna cada vez mais evidente nas diásporas multiculturais e em outras comunidades minoritárias e mistas do mundo pós-colonial. Antigas e recentes diásporas governadas por essa posição ambivalente, do tipo dentro/fora, podem ser encontradas em toda a parte. Ela define a lógica cultural composta e irregular pela qual a chamada “modernidade” ocidental tem afetado o resto do mundo desde o início do projeto globalizante da Europa (LACLAU *apud* HALL, 2003a, p. 74).

²⁰ Stuart Hall se apoiará em Bhaba (a partir do texto *The Voice of the Dom*, publicado em 1997, no *Times Literary Supplement*, n. 4.923) para entender tradução cultural como um processo (através do hibridismo) que demanda das culturas uma revisão — pelo distanciar-se de suas regras habituais— de seus sistemas de referências, normas e valores. A ambivalência e o antagonismo acompanham todo ato de tradução cultural, pois o negociar com a diferença do outro traz à tona a insuficiência de nossos próprios sistemas de significado e significação.

HALL (2003a) salientará ainda que o hibridismo não se refere a indivíduos híbridos que devam ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos”, enquanto sujeitos plenamente formados. Hibridismo é, como salientado anteriormente, um processo de tradução cultural de caráter agonístico, visto nunca se completar, permanecendo na indecidibilidade. Trata-se de um momento de ambiguidade, um momento ansioso como quase todo momento de transição que acompanha qualquer modo de transformação social, e nele não há a promessa de acabamento de maneira a transcender as complexas condições que são partes do processo configurado por dissonâncias a serem trespasadas, disjunções de poder ou posição a serem contestadas, valores estéticos e éticos a serem “traduzidos”, mas que, apesar disso, não transcenderão ilesos o processo de transferência (BHABHA *apud* HALL, 2003a).

Apesar de alguns exemplos mostrarem que a definição da diferença, do outro, não ter superado totalmente, como argumenta Hall, os aspectos biológicos (e de dentro desses, como foi salientado, ter surgido a noção primeira de hibridismo), o século XX presenciou o surgimento de uma outra forma de pensar o hibridismo.

Mesmo sendo antiga a interação cultural entre diferentes grupos — tendo se expandido no início das grandes navegações e ficado mais notável após a consolidação do sistema capitalista —, até o século XX a compreensão dessa interação estava restrita a explicações fundamentadas no evolucionismo darwinista (YOUNG, 1995). E, até mais ou menos a metade do século passado, tal aproximação entre culturas era ainda tratada como um processo em que culturas mais fortes atuavam como destruidoras daquelas entendidas como menos poderosas. Alguns teóricos trabalhavam com a antítese colonizador/colonizado (Idem). Contudo, nas últimas décadas do século XX, alguns teóricos, mais especificamente BHABHA (2003), vão enxergar o colonialismo como processo híbrido entre colonizador e colonizado. A ambivalência da dominação e o hibridismo mostrando uma não univocidade de tal dominação no âmbito cultural é um dos centros de análise desses teóricos chamados de pós-coloniais. Entre eles HALL (2003), que tratará da diáspora caribenha na Inglaterra. Teremos ainda Canclini, que na década de 1990 se apropria da noção de hibridismo cultural para argumentar que a modernidade da América Latina é resultante da hibridação entre culturas e da multiplicação de temporalidades.

De modo singular, CANCLINI (2003) analisará as estratégias de entrada e saída da modernidade a partir do princípio de que na América Latina não há uma convicção firme de que o projeto moderno deva ser o principal objetivo a ser alcançado, como pregam políticos, economistas e a publicidade de novas tecnologias. Tal convicção, tão relevante para o crescimento e fortalecimento econômico das chamadas potências mundiais, desestabilizou-se a partir do momento em que foram se intensificando as relações culturais com países recém-independentes do continente americano, a partir do que se deram os cruzamentos de etnias, línguas e formas artísticas. Canclini chamará essa nova situação intercultural de hibridação em vez de sincretismo ou mestiçagem

porque abrange diversas mesclas interculturais — não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo “mestiçagem” — e porque permite incluir as formas modernas de hibridação, melhor do que “sincretismo”, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais (Ibidem, p. 19).

Retornando a Bhabha, é importante salientar que a sua noção de colonialismo como processo híbrido se alicerça em Bakhtin e sua noção de hibridismo. Na teoria bakhtiniana, hibridismo tem um sentido especial ligado à habilidade da linguagem, sendo esta simultaneamente a *mesma* e *diferente*, com implicações importantes na desconstrução da autoridade. Segundo CANCLINI (2003), Mikhail Bakhtin, usou o termo hibridação (aqui surge a noção de gêneros do discurso, que será abordada, devido a sua importância para o nosso trabalho, em subcapítulos posteriores) para caracterizar a coexistência, desde o início da modernidade, de línguas cultas e populares. E ainda se apoiou, para falar de hibridação, em dois conceitos que foram centrais para seu pensamento, polifonia e heteroglossia, referentes [também] à variedade de línguas que podem ser encontradas em um mesmo texto (BURKE, 2003).

Dentro, então, dessas novas concepções de hibridismo, a interação cultural ganha força e conceber a cultura como propriedade natural, autêntica e essencializada, de populações espacialmente circunscritas, é pouco plausível, tendo-se em mente que o mundo contemporâneo “se configura como um mundo de cultura em movimento, de hibridação, em que os sujeitos e objetos se desvincularam de localidades particulares para se reconfigurarem num espaço e tempo globais” (ANICO, 2005, p. 72). E é essa intensificação da

interculturalidade que favorece intercâmbios, misturas maiores e mais diversificadas do que em outros tempos (CANCLINI, 2003).

A esse processo de interculturalidade intenso que vemos ocorrer na contemporaneidade não podemos deixar de associar a globalização. Processos econômicos e sociais acelerados em conjunto com fenômenos como o desenvolvimento dos meios massivos de comunicação e de transporte, o crescimento das cidades, o êxodo rural e os grandes fluxos populacionais entre as nações, tudo isso está relacionado ao redimensionamento do mundo, em que o espaço e o tempo não mais se configuram como estrangimentos na organização das atividades humanas, por isso a globalização se acha estreitamente relacionada com a intensificação e aceleração da compressão do espaço e do tempo na vida social, econômica e cultural (GIDDENS *apud* ANICO, 2005). E apesar dessa intensidade intercultural, dessa multiplicação espetacular de hibridações durante o século XX, CANCLINI (2003) alerta para a não facilidade de se precisar do quê isso se trata exatamente, por isso lança a pergunta: será possível colocar sob um só termo fatos tão variados quanto casamentos mestiços, combinação de ancestrais africanos, figuras indígenas e santos católicos da umbanda brasileira, as *collages* publicitárias de monumentos históricos com bebidas e carros esportivos? Por isso CANCLINI (Idem) situa a hibridação em uma rede de conceitos em que estão presentes a contradição, a mestiçagem, o sincretismo, a transculturação e a criouliização e faz ainda uma objeção ao conceito de hibridação: é que este pode sugerir fácil integração e fusão de culturas, sem dar suficiente peso às contradições e ao que não se deixa hibridar. Isso quer dizer que, ao tratar das fusões, não se deve descuidar daquilo que resiste ou se indispõe à mescla. A teoria da hibridação deve levar em consideração também aqueles movimentos que a rejeitam, e isso não seria proveniente apenas de fundamentalismos resistentes ao sincretismo religioso e à mestiçagem intercultural; tais resistências que aceitam determinadas formas de hibridação ocorrem pelo fato de essas mesclas gerarem insegurança nas culturas e desfavorecerem a autoestima etnocêntrica.

A partir do que Canclini aponta, formulando uma pergunta, como falta de possibilidade de se colocar contatos culturais diversos sob o mesmo termo, achamos interessante trazer aqui algumas terminologias estudadas pelo historiador inglês Peter Burke para definir situações de hibridismo, centrando sua análise nas tendências culturais. Em seu texto veremos os termos

acomodação, negociação, mistura, sincretismo, hibridização, apropriação, tradução cultural e crioulização.

A acomodação — conceito que segundo BURKE (2003, p. 45-46) é tradicional (o termo foi usado por Cícero, na Roma antiga, no contexto retórico, em referência “à necessidade de os oradores adaptarem seus estilos às suas platéias”) — tem ressurgido recentemente através dos historiadores da religião que criticam conceitos como aculturação e sincretismo. Contudo, segundo Burke, o termo tem sido alterado em seu significado, passando a “incluir os dois parceiros do encontro, o ‘convertido’ assim como os missionários” (Ibidem, 47), pois à medida que os estudiosos tentam ver com mais afinco os encontros religiosos, cada vez mais se convencem de que o resultado desses não foi, em perspectiva histórica (a presença dos jesuítas no oriente), mera conversão, mas uma forma de hibridização. Alternativas ao termo acomodação encontraremos, segundo Burke, em “diálogo” e “negociação”. Esse último, mais popularizado nos estudos culturais, sendo empregado na análise do diálogo entre sistemas intelectuais (elite e popular, por exemplo). Por “mistura”, entendemos, num viés também histórico, a mescla no campo religioso e linguístico. Metáfora semelhante a essa é a da fusão — que, inspirada pela física nuclear, tornou-se recorrente em contextos que vão da música à culinária. Já a apropriação, assim como a acomodação, dá ênfase ao agente humano e à criatividade, bem como teremos o termo “tradução cultural” para descrever “o mecanismo por meio do qual os encontros culturais produzem formas novas e híbridas” (Ibidem, p. 55). Por fim, a crioulização é empregada para a análise do contato entre línguas, a partir do que essas se modificam ou ficam mais parecidas ou até mesmo geram uma terceira língua.

Jesús Martin-Barbero (que usará o termo mestiçagem para falar de hibridismo) também discorrerá sobre as contradições geradas pelo termo, mas enxergará as fusões culturais no seu caráter de movimento e transformação das identidades, o fazer e o desfazer dessas contradições e as conciliações que elas podem gerar, não apenas a superação de uma em relação à outra.

É como mestiçagem²¹ e não como superação — continuidades na descontinuidade, conciliações entre ritmos que se excluem — que estão se

²¹ Para Martin-Barbero, a mestiçagem é o fator mesmo que constitui a América Latina e não algo que passou, não apenas um fato social, mas uma razão de ser tecida de temporalidades e espaços, memórias e imaginários.

tornando pensáveis as formas e os sentidos que a vigência cultural das diferentes identidades vem adquirindo: o indígena no rural, o rural no urbano, o folclore no popular e o popular no massivo. Não como forma de esconder as contradições, mas sim para extraí-las dos esquemas de modo a podermos observá-los enquanto se fazem e se desfazem: brechas na situação e situações na brecha (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 271).

A partir disso, e em sentido contrário, faz-se necessário, ao se estudar os movimentos recentes de globalização, evidenciar a noção de que estes, além de integrarem e , de um modo ou de outro, gerarem mestiçagens, salientar seu caráter segregativo, a engendrar novas desigualdades que acabam por estimular reações diferenciadoras. Por esses motivos é que não devemos entender a hibridação como sinônimo de fusões sem contradição, mas tomá-la como fator que nos ajuda a dar conta das formas singularizadas de conflitos geradas pela interculturalidade. Além disso temos ainda que “Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado” (CANCLINI, 2003, p. XXVII). Canclini verá ainda no hibridismo uma combinação de estruturas, antes separadas (não puras), que geram novas estruturas.

Parto de uma primeira definição: *entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.* Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras (Ibidem, p. XIX).

Mas como, perguntará CANCLINI (Ibidem, p. XX), “a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas?” Em seguida, ele mesmo responderá:

Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas freqüentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se *reconverter* [grifo nosso] um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado (Ibidem, XXII).

Em meio a essa resposta de Canclini, vemos surgir aquilo que ele chamará de *reconversão*, termo cujo significado cultural será extraído do pensamento de Pierre Bourdieu e que será utilizado para explicar as estratégias mediante as quais, por exemplo, um pintor se converte em *designer* ou as burguesias nacionais aprendem idiomas e outras competências com a finalidade de poder reinvestir capitais econômicos e simbólicos em circuitos transnacionais. Contudo, essas estratégias de reconversão econômica e simbólica não se limitam apenas à elites culturais e financeiras: elas se estenderão também aos setores populares. Aqui teremos migrantes camponeses adaptando seus saberes para trabalhar e consumir nas cidades ou a vincular seu artesanato a usos modernos com a finalidade de gerar interesse aos compradores urbanos; operários buscando reformular sua cultura de trabalho diante das novas tecnologias de produção; movimentos indígenas que reinserem suas demandas na política transnacional ou em um discurso ecológico e aprendem a comunicar isso por rádio, televisão e *internet* (Ibidem).

Resumidamente, o conceito de reconversão é indicativo da utilização produtiva de recursos anteriores em novos contextos, e surge como recurso para hibridar-se. Mas, além desse recurso, há outros dois examinados por Canclini: a descoleção e a desterritorialização. Esses dois são vistos aqui como processos diferenciados e complementares de desarticulação cultural.

O primeiro diz respeito à recusa pós-moderna²² em relação a produção de bens colecionáveis. Isso seria um sintoma mais claro de como são desconstituídas as classificações que antes distinguem o culto do popular e ambos do massivo. A possibilidade de ser culto, por conhecer apenas as chamadas "grandes obras", vai desaparecendo mais e mais. O ser popular não é constituído mais somente a partir do conhecimento de bens produzidos no interior de uma comunidade mais ou menos fechada. O intelectual pós-moderno — apesar de as bibliotecas continuarem existindo de um modo mais tradicional — passa a se constituir a partir de sua biblioteca particular; ali os livros irão se misturar a revistas, recortes de jornais, informações fragmentárias passando a todo instante de uma estante a outra. Tal situação do trabalhador cultural é

²² CANCLINI (2003, p. 28) entende a pós-modernidade "não como uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se" (p. 28).

parecida com a vislumbrada por Benjamin num texto²³ em que descreve as sensações daquele que se muda, desempacota sua biblioteca e se depara com o “chão regado de papéis disseminados”.

A proliferação dos chamados dispositivos tecnológicos como a fotocopiadora, o videocassete e o *videogame*, que não podem ser considerados como cultos ou populares, fazem com que as coleções se percam (imagens e contextos se desestruturam) e com elas vão-se as referências semânticas e históricas que amarravam seu sentido. Com a fotocopiadora existe a possibilidade de se manejar mais livremente e de modo fragmentário os textos e o conhecimento. Com o vídeo-cassete há a possibilidade de reorganizar as produções audiovisuais tradicionalmente opostas: nacional e estrangeiro, lazer e trabalho, política e ficção, notícias e distração. E ainda a possibilidade de intervenção na sociabilidade, pois permite que não percamos reuniões sociais ou familiares para fazermos outras atividades ao fomentar (o sistema de vídeo) redes de empréstimo e troca de material gravado em fitas. Já o *videogame* (tomado por variante do *videoclip*²⁴) desmaterializa e descorporifica o perigo proporcionando unicamente o prazer de derrotar os adversários ou a possibilidade, ao sermos derrotados, “de que tudo fique na perda de moedas numa máquina” (CANCLINI, 2003, p. 307). A familiarização direta com a sensualidade e a eficácia tecnológica engendram uma “tela-espelho em que se encena o próprio poder, a fascinação de lutar com as grandes forças do mundo aproveitando as últimas técnicas e sem o risco das confrontações diretas” (Idem).

O segundo processo, o da desterritorialização, constitui-se, na visão de Canclini, com o mais radical significado de entrada e saída da modernidade. Ao analisar a transnacionalização dos mercados simbólicos e as migrações, Canclini desconstrói os antagonismos colonizador/colonizado, nacionalista/cosmoplita. Aqui a telemática, a disseminação de bens simbólicos via eletrônica, mais a descentralização das empresas têm papel fundamental. Satélites e computadores usados na difusão cultural (simultaneidade planetária

²³ O texto aqui é o citado por Canclini em seu *Culturas híbridas*, à página 303, e o título é *Desembalo mi biblioteca: discurso sobre a bibliomania*.

²⁴ Para CANCLINI (2003, p. 305), é “o gênero mais intrinsecamente pós-moderno”. É um intergênero por mesclar música, imagem e texto. É transtemporal porque reúne imagens e músicas de épocas distintas e cita sem preocupações fatos descontextualizados. Sua ação é, por tudo isso, dada em fragmentos, sem nos exigir concentração ou busca de continuidade: não há história da qual falar, imagens são saqueadas de todas as partes, em qualquer ordem. No geral (sejam *videoclips* empresariais, políticos, musicais, publicitários, didáticos) são dramatizações frias e indiretas que não exigem a presença pessoal dos interlocutores. “O mundo é visto como efervescência descontínua de imagens, a arte como *fast food*. Essa cultura *pret-à-penser* permite des-pensar os acontecimentos históricos sem preocupar-se em entendê-los (Ibidem, p. 306).

da informação) impediriam aquela visão que se tem do confronto dos países tidos como periféricos como combates frontais com as nações tidas como geograficamente definidas. A ideia de maniqueísmo torna-se menos verossímil (principalmente a partir das décadas de 1980 e 1990) quando a difusão tecnológica permite aos países dependentes o registro do crescimento considerável na exportação de bens culturais. Como exemplo, Canclini citará que, apesar do crescimento da massificação e da industrialização cultural no Brasil, isso não implicou necessariamente uma maior dependência da produção estrangeira. As estáticas do período revelaram crescimento da produção de filmes nacionais em relação à década anterior (1970). Livros de autores brasileiros também passaram a ocupar mais espaço na produção editorial do país. O consumo de música nacional, através de discos e fitas, também aumentou, enquanto a audiência dos programas estrangeiros baixou.

Ainda como fatores importantes para a desterritorialização estarão as migrações multidirecionais, ou seja, a constância cada vez maior da realidade diaspórica. Aqui há o contexto em que os sujeitos e objetos se encontram desvinculados de locais particulares ou de origem passando a fazer parte de novos cenários culturais, no quais se acham em coexistência dinâmicas tanto de homogeneização quanto de heterogeneização cultural. Contudo, tais dinâmicas não apagarão as diferenças locais, mas sim as articulariam com os fluxos culturais globais por intermédio dos processos de hibridação, reinscrição e tradução cultural que contribuem para a mediação entre diferentes culturas, estados, sociedades, histórias e tradições (FEATHERSTONE, 1995; ROBINS *apud* ANICO, 2005, p. 73)

Podemos dizer, a partir de algumas das considerações desses teóricos, que o estudo dos cruzamentos culturais não nos permite afirmar identidades autossuficientes, mas sim conhecermos outras maneiras de nos situar em meio à heterogeneidade, para, assim, compreendermos como são produzidas as hibridações.

Tais processos incessantes, múltiplos, de hibridismo levam a uma relativização da noção de identidade. Enfatizar o hibridismo não encerra apenas a pretensão de estabelecer identidades “puras” ou “autênticas”, vai além: evidencia o risco de se delimitar identidades locais autocontidas ou que busquem uma oposição radical à sociedade nacional ou à globalização. Ao definir uma identidade mediante um processo de abstração de traços (língua,

tradições e condutas estereotipadas, por exemplo) há uma tendência a desvincular essas práticas da história das misturas em que essas se formaram. Por consequência, temos um modo absolutizado de entender a identidade, rejeitando mesmo as maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições. Em resumo: encerra-se a possibilidade de modificação cultural e política (CANCLINI, 2003).

O hibridismo, como fonte de estudo, busca revelar que todos estamos continuamente em processo de formação cultural a partir da pluralidade de ideias e costumes gerada pelo contato com a diversidade cultural, que faz naufragar toda e qualquer ideia de identidades estabelecidas. Hibridar-se é, por isso mesmo, estar em processo contínuo de reciclagem identitária num mundo de fluxos de povos e culturas não regulados e irrefreáveis (HALL, 2003a).

3.2 IDENTIDADES HÍBRIDAS NO ROMANCE

3.2.1 Globalizado “à Neoliberal”

Pessoas, capitais e mensagens nos colocam hoje, cotidianamente, relacionados com muitas culturas. Por isso nossa identidade já não é mais definida somente pela associação a uma comunidade nacional, cujas identificações se dariam através das diferenças dessa comunidade. É também definida na hibridização, em que diversos sistemas culturais se interpenetram. O indivíduo ou um grupo pode ser portador de vários códigos simbólicos. Não há unidade identitária. Até mesmo em setores populares a identidade passa a ser poliglota, multiétnica, migrante (CANCLINI, 2005).

Ilustrando essas definições e situação sobre hibridação no nosso objeto de estudo literário, o romance *Eles eram muitos cavalos*, buscamos uma personagem com marcas facilmente verificáveis. Logo no início do livro, temos o capítulo quatro, intitulado *A caminho*, em que a personagem (um executivo), enquanto dirige seu carro importado (modelo Neon), nos descreve um pouco de sua vida, nos dá um pouco de seu histórico. É um migrante mineiro, natural de Muriaé, descrita como “cidade triste” (onde se supõe não haver muitas oportunidades).

Toda a extensão do capítulo é assinalada por códigos internacionais de consumo: anel comprado em Portobello Road, roupa Giorgio Armani, perfume Pólo, sapatos italianos, relógio Rolex. Na biografia da personagem, consta um bolsa para se especializar nos Estados Unidos, “há cinco anos vestia-se com as primeiras neves de fairfield ohio graças a uma bolsa do american fields ganha em concurso promovido pela loja do rotary club de muriaé cidade triste” (RUFFATO, 2001, p13). Vê-se aqui também a força das entidades e instituições transnacionais. Entre essas o Citibank, onde a personagem “há quatro anos arranhava suas incertezas” (Idem). Aqui há o claro efeito da globalização²⁵ na reformulação da identidade, da atividade profissional e do consumo. Identidade em processo de negociação, hibridizando-se, tornando-se flexível.

Vemos então a identificação da personagem com um mundo marcado pelo transnacional e pelo mercado financeiro. Uma personagem que ganha dinheiro na bolsa para o patrão. Nesse caso, o que se vê é uma globalização a que CANCLINI (2003a) chama de neoliberal, sem lugar para lutas ideológicas. É a liberalização global subordinada a interesses privados, corroborando problemas e conflitos sociais, gerando desigualdade.

Não à-toa, a personagem quando retorna dos Estados Unidos instala-se justamente na cidade de São Paulo. Cidade que não tem sua importância somente como capital regional ou por causa de sua conexão com algum país metropolitano, mas sobretudo por ter se tornado foco decisivo, em escala mundial, de redes econômicas e de comunicação. A personagem ocupa um cargo financeiro dentro de uma empresa, e faz aplicações na bolsa, “*porque ganho dinheiro pra ele [o patrão] na bolsa*” (RUFFATO, 2001, p 13). Contudo, reforçará Canclini:

Como a globalização não consiste na disponibilidade de todos para todos, nem na possibilidade generalizada de entrar em todos os lugares, é impossível entendê-la sem os dramas da interculturalidade e da exclusão, sem as agressões ou auto-defesas cruéis do racismo e as disputas,

²⁵ Na primeira parte deste capítulo expusemos que para Canclini, ao se discutir hibridação, também será discutido o valor desse conceito, utilizado para descrever processos interétnicos e de descolonização, processos globalizadores, cruzamentos de fronteiras e fusões artísticas, literárias e de comunicação. (CANCLINI, 2003, p. XVIII). Pensa ainda Canclini que: “Quando a circulação cada vez mais livre e freqüente de pessoas, capitais e mensagens nos relaciona cotidianamente com muitas culturas, nossa identidade já não pode ser definida pela associação exclusiva a uma comunidade nacional. O objeto de estudo não deve ser, então, apenas a diferença, mas também a hibridização” (CANCLINI, 2005, p. 131). Daí o nosso estudo sobre a hibridização da personagem em questão se dar sob o tema da globalização.

amplificadas em escala mundial, para marcar a diferença entre o outro que escolhemos e o vizinho compulsório (CANCLINI, 2003a, p. 46).

A globalização aqui transforma parte, não o todo da vida de uma cultura. Transforma aqueles quem têm acesso a ela. A personagem de *Eles eram muitos cavalos* é um retrato do indivíduo globalizado, com estudo no exterior, consumo de produtos de grife estrangeira, vivendo numa grande cidade, uma cidade interconectada com o globo. No início do capítulo o carro da personagem vai em direção ao aeroporto internacional de Cumbica, no final ela pega a companheira que retorna de Londres e pergunta com a naturalidade daqueles que têm fácil acesso às viagens internacionais, “*londres como estava?*” (RUFFATO, 2001, p. 13).

Vemos que a cidade, aqui, torna-se um palco de oportunidades para uma hibridação cultural globalizada. No contexto da grande cidade, como apontará CANCLINI (2003), a rigidez fronteira antes estabelecida pelas nações torna-se porosa e nos permite a asserção de que são raras as culturas que podem receber o título de *estáveis*. A ideia de unidade a traçar limites precisos com base em um território delimitado perde força. A multiplicação de oportunidades para a hibridação é característica veemente das zonas de fronteira, assim como a cidade será o espaço a patrocinar e condicionar a hibridação. E é uma hibridação, de caráter globalizado, que ocorre com a personagem que estamos analisando. A cidade é um portal de acesso ao mundo transnacional. No entanto, enquanto a personagem dirige seu carro importado em direção ao aeroporto internacional e vai vendo na pista contrária os faróis dos ônibus coletivos (maior meio de transporte dos assalariados), intermunicipais ou estaduais (o texto não define que tipo de ônibus, mas no caso dos últimos ficaria um caráter implícito da chegada de mais gente, mais imigrantes a tentar a vida metrópole), nos revela, “*mais neguim pra se foder*” RUFFATO (2001, p. 11). Aqui vemos que o acesso aos bens de consumo e culturais globalizados não são de acesso a todos. A globalização também é coação. Na personagem analisada veremos o reflexo de uma mentalidade excludente, marcada pela auto-defesa e imbuída de preconceito em relação ao trabalhador de baixa renda, que é o que usa esse tipo de transporte na maioria das vezes, principalmente na hora do *rush*, na volta para casa (o capítulo se passa no início da noite, dando a entender um horário após o expediente).

Todos os códigos de consumo e culturais esboçados para a personagem fazem dela um indivíduo ilhado em sua prosperidade, marcando sua diferença

no estilo de vida, no mercado profissional e no mercado de consumo. Dirá MARTIN-BARBERO (2003) que o mercado não cria *vínculos societários (entre sujeitos)*, pois esses se constituem nos processos de comunicação de sentido, já o mercado opera mediante lógicas de valor que implicam trocas puramente formais, associações evanescentes, a engendrar satisfações ou frustrações, nunca o sentido.

Já Renato Ortiz dirá ser o mundo um mercado diferenciado constituído de camadas afins em que artefatos não são produzidos para ser vendidos a “todos”, mas para serem promovidos globalmente entre grupos específicos (ORTIZ, 1994). Nesse sentido, podemos entender a personagem de *A caminho* como contraponto à situação dos mais carentes financeiramente e que serão grande maioria no trajeto do romance ruffatiano, como veremos no quarto capítulo desta dissertação.

A personagem até aqui analisada nos dá a ideia de viver num mundo a que CANCLINI (2005) chamará, como procuramos evidenciar anteriormente, de fluidamente interconectado, por isso sua identidade se reestrutura em meio a um conjunto transnacional de identificações, não mais pelas sedimentações identitárias organizadas em conjuntos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes). Essa personagem é fruto também da desterritorialização que se dá por meio da transnacionalização dos mercados simbólicos e das migrações. A personagem fez intercâmbio nos Estados Unidos (migrou, mesmo que temporariamente), e as marcas disso se evidenciam em seu comportamento. Ou seja, reestruturou suas identificações a partir mesmo do transnacional, dos fluxos culturais globais.

Detalhe que devemos evidenciar um pouco mais ainda em relação à personagem abordada, fora o consumo de determinadas marcas internacionais, é o seu consumo de bens culturais, de modo a inseri-la ainda mais nesse fluxo cultural global. Peguemos a música que ela ouve. Se prestarmos atenção no detalhe sonoro, “música hipnótica, tum-tum-tum-tum” (RUFFATO, 2001, p. 11)”, descrito pelo narrador, podemos fazer um analogia à música eletrônica, cuja padronização rítmica se reconhece pelo tum-tum-tum (som de bumbo, às vezes bumbo-caixa, típico desse tipo de música). Em vez de o narrador dizer que a personagem dança, ele nos dirá que a personagem “rege o tronco que trança” (Idem), não só por um motivo de se criar aqui uma aliteração tronco/trança, mas de associar o tum-tum-tum-tum a um tipo de música eletrônica chamada *trance*.

E a música consumida pela personagem nos remete ao que Canclini chamará de *equalização*.

Ao falar da hibridação como uma mescla de “elementos de tantas sociedades quanto conjuntos de clientes se deseja conquistar”, Canclini apresenta essa noção de *equalização*²⁶, em que “por meio de artifícios eletrônicos na gravação e na reprodução, se rebaixam as variações tímbricas e a especificidade dos etilos melódicos” (CANCLINI, 2003a, p. 185).

Canclini apresenta ainda algumas definições²⁷ do estudo de José Jorge de Carvalho sobre os procedimentos de busca de uma estética de equilíbrio sonoro, tendo essa sido inaugurada em aeroportos, restaurantes, shoppings centers e outros locais com o intuito de “climatizar” o ambiente. No entanto, isso que poderíamos chamar de homogeneização sonora se ampliou “mediante o uso de técnicas de gravação industrial que eliminam o ‘discorde’” (Idem). Para José Jorge de Carvalho, os procedimentos dessa equalização estariam centrados em: a) intensidades de diferentes gêneros e instrumentos equilibradas para soarem dentro de uma homogeneidade orquestral ou cobertos pelo canal da voz; b) abuso do efeito de eco ou reverberação do som atrofiando a capacidade do ouvinte para perceber as passagens mais sutis; c) gravação e reprodução digitais consagram os paradigmas uniformizadores de audição oferecendo versões “depuradas”, como se produzidas em salas de acústica equilibrada, a gravação equalizada, o sujeito-ouvinte equânime, sempre no centro.

Quando o narrador, para reproduzir a sonoridade musical ouvida pela personagem, nos dá apenas a percussividade, tum-tum-tum-tum, retornamos ao segundo item apontado por Carvalho, que dirá que, além do abuso de efeitos a atrofiar a capacidade do ouvinte, temos o fato de que tal tipo de sonoridade estende-se ao hábito de grupos juvenis e a indivíduos com *walkman*. Para esses, a melhor maneira de ouvir música é com maior amplificação e volume sonoros. Não seria descartável dizer que a personagem aqui estudada se encaixa nessa categoria, pois o que temos é que o que ela ouve é mesmo uma massa sonora, de poucas nuances, homogeneizada num tum-tum-tum-tum. Uma batida eletrônica que se tornou global.

²⁶ O termo *equalização* é aplicado por Canclini também para tratar das diferenças entre culturas, num processo em que essas diferenças recebem tratamento para serem mais facilmente igualáveis.

²⁷ No texto *Estética para gourmets interculturais*, do capítulo 7 de *A globalização imaginada*, de Nestor García Canclini.

Ao ser concebida como recurso do gosto ocidental, a equalização torna-se um técnica de hibridação tranquilizadora, pois reduz os atritos de estética musicais diferentes.

Como o turismo apressado, como tantas superproduções cinematográficas transnacionais, a equalização é muitas vezes uma tentativa da climatização monológica, ocultamento das diferenças que não se deixam dissolver. Não é apenas uma tentativa de apagar o diverso. Também se encobrem as desigualdades de acesso à produção, à circulação e ao consumo de cultura (Ibidem)

Podemos entender o capítulo aqui analisado de *Eles eram muitos cavalos* como um texto imbuído de crítica à globalização (nos âmbitos do consumo e cultural, que geram diferenças) e à homogeneização que esta pode proporcionar se for confundida com o que Canclini chama de *globalismo*, no qual o excluído, o “*neguim pra se foder*”, “só pode ser pensado como aquele que não cabe na organização mercantil da vida social” (Ibidem, p. 168); assim sendo a unificação mundial dos mercados materiais e simbólicos, da qual a personagem analisada faz parte ou ao menos reflete essa condição, passa a ser uma *máquina estratificadora*.²⁸

3.2.2 Reconversão

Na visão de CANCLINI (2003), a hibridação cultural, como vimos anteriormente, não se trata apenas de estratégias de instituições e de setores hegemônicos. É também possível enxergá-la naquilo que ele chama de “reestruturação” econômica e simbólica; aqui os migrantes do campo adaptam saberes para viver na cidade e o artesanato que produzem para atrair o interesse dos consumidores; o operariado reformula sua cultura de trabalho diante das novas exigências tecnológicas de produção, contudo não abandona crenças antigas etc. É o que entendemos por reconversão. Em resumo, o conceito de reconversão é indicativo da utilização produtiva de recursos anteriores em novos contextos, surgindo como recurso para a hibridação.

²⁸ A expressão *máquina estratificadora* é de Lawrence Grossberg e foi extraída de uma referência que Canclini faz a este autor em *A globalização imaginada*.

E esse processo muitas vezes não ocorre de modo planejado, é, por vezes, resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional.

No romance *Eles eram muitos cavalos*, uma das personagens que ilustra melhor essa condição de reconversão está no capítulo 41, intitulado *Táxi*. Um migrante nordestino que vive em São Paulo e trabalha como taxista. Sua história de vida nos mostrar sua adaptação ao meio urbano e sua vida profissional até chegar à situação em que se encontra:

Saí de casa muito cedo, menino ainda. Desci do norte de pau-de arara. Se o senhor soubesse o que era aquilo... Um caminhão velho, lonado, umas tábuas atravessadas na carroceria, servindo de assento, a matula no bernal, rapadura e farinha, dias e dias de viagem, meu deus do céu! Mas posso reclamar não. São Paulo, uma mãe pra mim. Logo que cheguei arrumei serviço, fui trabalhar de faxineiro numa autopeças em Santo André. Depois fui subindo de vida. Porque aqui antigamente era assim, quem gostasse de trabalhar tinha tudo, ao contrário de hoje, que até dá pena, não tem emprego pra ninguém. Eu mesmo, que tenho uns restos de idade pra gastar ainda, já aposentei, ainda tenho que pegar bico à unha, porque ninguém valoriza velho (...) Naquela época estavam tão precisados de braços pra trabalhar que a gente mal descia do pau-de-arara e já tinha emprego. Eles mesmo ensinavam o ofício (RUFFATO, 2001, p. 87).

Mais adiante, continua:

Naquela época eu conseguia tirar férias de trinta dias, estava estabelecido, já tinha casa na Vila Nova Cachoeirinha (...) Aí caí na besteira... na tentação... Fui despedido da firma onde trabalhava e resolvi usar o dinheiro do fundo-de-garantia pra abrir uma lojinha de jogos eletrônicos na garagem... (...) E não é que a lojinha virou ponto de tráfico de drogas, me roubaram o carro, fui à falência! Em dois tempos, eu tive de me virar, começar tudo de novo... Fui ser motorista de ônibus, juntei uns trocados, os genros me ajudaram, comprei uma licença de táxi, não era essa não, era outra, de um ponto lá no Belém, depois consegui um lugar na Lapa, um ponto muito bom... (Ibidem, p. 88-89).

Todas essas passagens de vida da personagem vão demarcando seu processo contínuo de reconversão. As novas especializações, o uso da experiência anterior e o aprendizado de novas profissões (por mais precário que

seja o modo como isso se dá) — “Fui ser motorista de ônibus, juntei uns trocados, os genros me ajudaram, comprei uma licença de táxi” (RUFFATO, 2001, p. 89) — denotam uma prática social discreta que se funde a toda uma estrutura, de produção e mercado, e gera novas práticas — o que, segundo CANCLINI (2003), é um traço da hibridação, que surge da criatividade individual e coletiva, no campo das artes, no do desenvolvimento tecnológico, e também — como no caso da personagem aqui analisada — na vida cotidiana, essa geralmente organizada de acordo com as necessidades do sistema e com as possibilidades que este oferece a cada setor. Vale aqui lembrar que MARTIN-BARBERO (2003) se refere à necessidade de mudança no conceito de hegemonia. Para ele é necessário descentralizar tal conceito das relações sociais e de poder e enfatizar o cotidiano como fonte de produção de conhecimentos na sociedade. Dentro dessa perspectiva, então, o processo de reconversão não deve ser entendido somente como uma imposição da ordem hegemônica, mas também como fator de interesse dos indivíduos e das classes.

...as culturas dos setores populares têm a capacidade de reconverter espontaneamente ou intencionalmente os seus códigos para “participar” de uma ordem hegemônica, desde que isso venha ao encontro de suas necessidades materiais e simbólicas cotidianas imediatas (LIMA, 2004).

Segundo CANCLINI (2003), as estratégias de reconversão mostram que a hibridização interessa tanto as culturas hegemônicas como as culturas populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade. Essas estratégias se apresentam como uma possibilidade de integração a essa ordem massiva/hegemônica, mas essa integração não se estabelece obrigatoriamente no plano concreto, ela também se estabelece no plano de suas aspirações e desejos. Aproximando essas considerações do nosso objeto de estudo, observamos que para participar da ordem hegemônica/massiva de modernização a personagem reconverte as formas de desenvolver seu trabalho, assimilando inclusive novos hábitos em sua vida. Por exemplo, ao chegar em São Paulo vai trabalhar num subemprego e à medida que vai melhorando suas condições financeiras — “Depois fui subindo de vida” (RUFFATO, 2001, p. 87) — adquire novos hábitos de lazer, frutos de sua inserção numa ordem de produção e consumo através do trabalho. A saber, as viagens, “Mais de uma vez

leve a patroa pra conhecer meu chão” (Idem), e a ida ao litoral paulista, inserindo-se num padrão de lazer típico da classe média paulistana.

Como hábito cultural, veremos a identificação da personagem com o cinema. “Gosto muito de assistir filme” (Ibidem, p. 84). Principalmente com o cinema norte-americano. Atores como Tyrone Power, Burt Lancaster e Victor Mature aparecem como seus preferidos. Sobre hábitos e gostos, Canclini dirá:

Os hábitos e gostos dos consumidores condicionam sua capacidade de se converterem em cidadãos. O seu desempenho como cidadãos se constitui em relação aos referentes artísticos e comunicacionais, às informações e aos entretenimentos preferidos (CANCLINI, 2005, p. 158).

De Victor Mature, a personagem conserva até um retrato. “Victor Mature, conhece? Ele fazia o papel de Maciste, lembra? Era bom mesmo... Tem um retrato dele na parede da sala lá de casa” (RUFFATO, 2001, p. 85). Esse fato expressa uma relação com a cultura mediada pelo audiovisual através de “códigos internacionais [o cinema de Hollywood] de elaboração simbólica” (CANCLINI, 2003a, 107). E a personagem mostra ainda em outra passagem seu tipo de lazer e cultura que passa pelo cinema, seja esse visto também na televisão ou no vídeo-cassete. A personagem demonstra ser frequentadora de vídeo locadoras, forma de lazer marcadamente urbano. “... cinema pra mim é o antigo. Filme de hoje é uma sangreira desatada... É só pescoção... Cada cena (...) O senhor vai na locadora de vídeo e tem uma prateleira lá só de filme de sacanagem” (RUFFATO, 2001, p. 86).

Canclini salientará que, embora boa parte de nossas identidades (as da América Latina, especificamente) continue arraigada a formas simbólicas tradicionais, não se pode ignorar que a maioria de nós vive em cidades e que um número cada vez maior está quase que exclusivamente conectado à indústria cultural. Nesse sentido, podemos salientar ainda que os hábitos da personagem, ao fazer o relato de sua preferência pelo cinema, pelos filmes americanos, aos quais ela também assiste pela televisão ou em vídeo, levam-nos também a verificar um tipo de lazer contido na esfera doméstica, pois habitar as cidades tornou-se um “isolar um espaço próprio” (nota pág. 286), que é típico de uma cultura urbana em que o protagonismo do público foi cedido às tecnologias eletrônicas e participar, exercer a cidadania (ver consumo), “é hoje

relacionar-se com uma democracia ‘audiovisual’, na qual o real é produzido pelas imagens geradas pela mídia”, essa que é a “constituente dominante do sentido ‘público’ da cidade” (CANCLINI, 2003, p. 288-290).

Para finalizar, a reconversão dos meios de trabalho e do modo de vida do indivíduo diaspórico para sua inserção numa ordem hegemônico/massiva são os elementos a “converter” nossa personagem em cidadão na megacidade, ainda que devemos observar que essa cidadania será, por outro lado, tolhida por um sistema socioeconômico injusto (a personagem trabalha sempre numa condição de incerteza financeira e sempre muda de profissão) – o que veremos também acontecer (o tolhimento da cidadania) com a grande maioria das personagens, no quarto capítulo deste nosso trabalho.

Devemos ainda salientar que em *Eles eram muitos cavalos* essa situação de reconversão surge em raríssimos casos, mais especificamente com o taxista e com o executivo de *A caminho* (esse também poderíamos analisar sob o viés da reconversão). Na maioria dos casos haverá mesmo uma coação do indivíduo por parte de um sistema econômico predatório que esmaga o trabalhador (a maior parte das personagens) e seu direito à cidadania.

3.2.3 Diglossia

O capítulo 43, *Gaavá*, de *Eles eram muitos cavalos*, traz um desafio em termos de como classificar a forma de hibridismo cultural que ocorre com as personagens Fanny (a filha) e Bernardo (o pai), membros de uma família que inclui ainda a mãe Raquel.

Num breve resumo, temos Bernardo como profissional bem estabelecido, sem conflitos existenciais e muito menos financeiros. É dos poucos casos em que isso ocorre em *Eles eram muitos cavalos*. Bernardo, desde os anos de estudante, parece estar ligado aos fenômenos culturais que influenciaram parte do Ocidente — o ideal *on the road* da Geração *Beat*, o rock’n’roll, as drogas —, principalmente a partir da década de 1960. Isso fica implícito no trecho:

Jovem, sonhou largar tudo, cair na estrada, arrastar centenas de garotas históricas para clubes sociais de cidadezinhas do interior, cabelos longos, roupas psicodélicas, maconha e ácido lisérgico, quem sabe gravar discos,

estourar nas paradas de sucesso, tornar-se famoso, enriquecer... (RUFFATO, 2001, p. 91).

Foi ainda ativista na política estudantil e se especializou como engenheiro nos Estados Unidos.

Já a filha Fanny cresceu influenciada diretamente pelo gosto cultural do pai. Ela tem uma banda *garage*. A Naked Snake. Os pais, Bernardo e Raquel, sempre a incentivaram. Isso desde que ele era pequena e fazia suas performances num *buffet* da Rua Bahia, onde imitava seus ídolos pop/rock num sofisticado aparelho de karaokê, “contrabandeado de Miami”. Mais tarde, em vez de uma festa no salão nobre d’A Hebraica, Fanny estreia (numa apresentação paga pelos pais) sua banda num barzinho do bairro Paraíso.

Como o romance nos mostra, Bernardo, que anteriormente sonhara em ter uma banda de rock, vê agora o seu desejo se realizando na filha. Fanny além de ter a banda, a lidera, compõe canções e canta em inglês. É a vocalista.

Vale ainda ressaltar um detalhe importante. De família judaica, ele é leitor voraz da “sublime tradição” da literatura judaico-americana: Norman Mailer, Saul Bellow, Philip Roth, Isaac Bashevis Singer, J. D. Salinger. Vemos, então, aqui uma ligação direta da família com a alta literatura, a alta cultura. A tradição literária.

Por isso, enxergamos também nessas personagens uma antítese em relação a quase todo o restante das personagens de *Eles eram muitos cavalos*, marcadas, geralmente, pela coação do neoliberalismo que acomete o Brasil principalmente a partir da década de 1990, período esse de pós-abertura política e o mais contundente da globalização econômica e da abertura de mercado ao capital estrangeiro iniciada com Fernando Collor e radicalizada na era Fernando Henrique Cardoso. *Eles eram muitos cavalos* deve ser entendida com obra-reflexo desse contexto político-econômico.

Bernardo, Fanny e Raquel são as personagens no romance que não ficam à margem do processo globalizado, podemos assim dizer. Bernardo estudou nos Estados Unidos, Raquel na Cultura Inglesa, Fanny tem uma banda e desde pequena tem acesso a produtos estrangeiros de última geração, mesmo que através de contrabando. Vide o sofisticado aparelho de karaokê, “contrabandeado de Miami”, que ela já possuía quando era pequena.

Se compararmos o acesso cultural e o consumo de produtos dessas personagens com a situação cultural e de consumo de outras dentro do próprio

romance, veremos uma situação bem distinta. Ao pularmos, por exemplo, para o capítulo 32, *Uma copa*, o que encontraremos é o consumo de produtos quase todos de marcas e modelos populares: um aparelho de som Frahm, um telefone da marca Ibratel, a TV Semivox, o ventilador Hiltec, a sidra Cereser, o Contini, o vinho Liebfraumilch, para ficarmos aqui em alguns. Já o consumo de bens culturais fica mesmo na cultura de massa: CDs e discos de vinil de pagode, trilha sonora de novela, sambas enredo e coletâneas de sucessos internacionais, que incluem cantores como Roberto Leal, Leandro & Leonardo, Xuxa, Grupo Molejo etc. Já o capítulo 19, *Brabeza* — para mostrar mais um caso antitético às personagens do capítulo 43, *Gaavá* —, ilustra o constrangimento da personagem que quer adquirir um produto para dar à mãe, doente na cama, nos Dias das Mães. Sem dinheiro para a compra, a personagem pensa em roubar. Ela está em busca de um rádio AM/FM da marca CCE. Produto nacional, popular. As ambições da personagem não são muito grandes, como podemos ver. Ela pensa em bater carteira para comprar o aparelho. Mas sofre uma crise de consciência durante sua busca por uma vítima no centro de São Paulo. A loja Extra-Mappin da Praça Ramos, que surge já no começo do capítulo, é onde a personagem paquera também um aparelho de TV Toshiba. Mas desiste da ideia de compra por causa da exigência do cadastro (RG, CIC, referências, comprovante de endereços etc). O meio mais fácil, então: bater carteira lá para os lados da Rua Barão de Itapetininga. E assim a personagem segue, coagida pelo sistema econômico e impelida pelo sistema publicitário a consumir, a dar presente no Dias das Mães, mesmo sem condições. Mas sua busca é tão-somente por um produto barato, nacional, popular. Nada mais. Diferentemente dos códigos de consumo cultural e econômico das personagens Fanny, Bernardo e Raquel.

Essas condições sócio-culturais das personagens do capítulo 43, voltando agora mais especificamente para a questão do hibridismo cultural, vão ser indispensáveis à promoção da mescla principalmente entre o culto e a cultura de massa (essa através do gênero musical rock, em inglês) e também através da própria língua inglesa (como veremos a seguir). Alto e baixo cultural vão se mesclar (numa verdadeira carnavalização bakhtiana, de que também trataremos adiante) a partir dessas personagens.

O capítulo 43 de *Eles eram muitos cavalos* mostra personagens que sofrem forte influência de um estilo cultural marcadamente norte-americano, o

que à primeira vista nos faz pensar em personagens aculturadas. No entanto, tentaremos ver nessas personagens, nesta parte de nossa dissertação que trata de hibridismo, não uma simples subordinação cultural, típica da aculturação — termo que, segundo Peter Burke, traz em si a idéia também de assimilação e foi cunhado por volta de 1880 pelos antropólogos americanos, cuja ideia central era a de uma cultura subordinada adquirindo traços da cultura dominada (BURKE, 2003). Mas sim até que ponto devemos considerar essas identidades como sendo identidades híbridas, mesmo porque “Todas as culturas estão envolvidas entre si (...) nenhuma delas é pura, todas são híbridas, heterogêneas” (SAID *apud* BURKE, 2003, p. 53).

Burke nos alerta para não esquecermos dos indivíduos híbridos. Aqueles que nasceram já nesta situação por terem mães ou pais originários de culturas diferentes, ou que se viram nessa cultura mais tarde, de bom grado ou não. No caso das personagens Bernardo e Fanny, o histórico híbrido (no caso, o de pais ou mães vindos de outra cultura) pode ser enxergado na própria origem judaica. Burke salientará que uma vida entre culturas resulta em uma “consciência dúplice”²⁹ (BURKE, 2003). Não devemos nos esquecer de que Bernardo estudou nos Estados Unidos, onde “especializou-se em cálculo de grandes estruturas” (RUFFATO, 2001, p.92), por isso mesmo sofrendo de algum modo influência direta também dessa cultura, repassando-a, claro, à filha Fanny, estudante ou ex-estudante de inglês na Associação Alumni Internacional, da qual depreende-se ter sido o pai também aluno.

Depois ia ao escritório do pai para, juntos, “traduzirem” termos e expressões típicos do Alumini para uma linguagem “chula” e “errada” das ruas de São Francisco e Nova York, para a gíria despudorada presente nos encartes dos cedês de trash music — para o horror de Raquel, a mãe, “purista” formada pela Cultura Inglesa (RUFFATO, 2001, p. 92).

É muito comum, até mesmo um lugar-comum, nos depararmos com o termo *macaqueação* quando vemos pessoas cantando em inglês ou fazendo qualquer outra atividade no campo artístico-cultural com referências diretas da cultura norte-americana. Se, por exemplo, digitarmos no *site* de busca Google a expressão “macaquear os americanos” ou frase similar, veremos uma infinidade

²⁹ Expressão famosa de W. Du Bois sobre os negros norte-americanos.

de *sites* e *blogs* usando esse termo para falar daquilo que se entende por imitação de estilos culturais norte-americanos. Alguns desses *blogs* ou *sites* usam a expressão para discutir a “perda” — ou a mescla, termo que também podemos empregar aqui — das tradições e cultura locais, regionais e nacionais por conta da “invasão” de costumes norte-americanos, seja na música, nos costumes sertanejos (a invasão dos rodeios *country* e da música de mesmo nome), nas festas (a presença do *halloween*). A expressão também impele à discussão de questões de identidade através de nomes de crianças com grafia em inglês (geralmente incorreta) ou questões referentes à língua materna etc. Nesse sentido, entendemos que, como ressalta BURKE (2003), o preço da hibridização, especialmente na sua forma rápida, que caracteriza a nossa época, inclui a perda das tradições regionais e de raízes locais. Daí surgirem tais reações, com discurso tradicionalista e em defesa das cores locais.

Na ideia de macaqueação vem embutida, historicamente, a ideia de imitação e de plágio:

Na história do Ocidente, uma das maneiras como a interação cultural tem sido discutida desde a Antigüidade clássica é por intermédio da idéia de imitação. O lado positivo pode ser encontrado na teoria literária clássica e na da Renascença, nas quais a imitação criativa foi apresentada como emulação de Cícero, Virgílio e de outros modelos de prestígio.

No entanto, humanistas que se descreviam como estando engajados em imitação criativa ainda podiam descrever seus colegas como estando imitando de modo servil, ‘macaqueando’. A mesma acusação foi feita contra quem seguia modelos estrangeiros na vida diária, modelos italianos na Renascença, modelos franceses nos séculos XVII e XVIII. No Brasil, a crítica à “macaqueação”, feita pelo padre Lopes Gama e outros, seguia, ironicamente, os modelos estrangeiros que os críticos estavam condenando (Ibidem, p. 41).

Uma alternativa à imitação, dirá ainda BURKE (Ibidem), é a ideia de apropriação, ou, mais vividamente, “espoliação”, cujo contexto original se deu com as discussões travadas pelos teólogos, então reverenciados como Doutores da Igreja, sobre os usos da cultura pagã permitidos aos cristãos. Essa lembrança histórica trazida por Burke é importante no sentido de nos esclarecer que não só essa abordagem a respeito da “troca cultural” foi revivida num período distante como a Renascença como vem sendo revivida novamente em

nossa época. Consciente ou inconscientemente, teóricos contemporâneos da apropriação têm se inspirado nessa tradição cristã, afirmará o historiador inglês.

Podemos então colocar as atividades culturais das personagens nesse campo da apropriação; contudo, não no lado negativo dessa ideia, que num determinado momento da história esteve ligada à ideia de plágio. Levemos em consideração que teóricos contemporâneos como Paul Ricoeur têm usado o termo em um sentido positivo, ligado à ideia de “troca cultural”.

Aliviando ainda um pouco mais a ideia de aculturação das personagens Bernardo e Fanny, de *Eles eram muitos cavalos*, podemos então empregar para definir a situação cultural de ambos (compor músicas em inglês, no gênero musical rock — de origem norte-americana) a expressão da “troca cultural”, que passou a ser empregada apenas recentemente, substituindo termos mais antigos como “empréstimo”. O termo “troca”, contudo, não quer dizer que qualquer movimento cultural em uma direção esteja associado a um movimento igual mas em sentido oposto na outra direção (Ibidem). Obviamente essa condição reflete o caso de Bernardo e Fanny, pois há influência maior por parte da cultura norte-americana. No entanto, podemos aplicar no caso da produção artística dessas personagens de *Eles eram muitos cavalos* a ideia de circularidade.

Para BURKE (Ibidem), a metáfora do círculo seria útil ao nos referirmos às adaptações que se faz de itens culturais estrangeiros que são tão completas que podem ser re-exportadas para o local de origem.

O trecho do capítulo 43, *Gaavá*, já citado anteriormente, em que Bernardo e Fanny “traduzem”, juntos, termos típicos do Alumini para a linguagem errada e chula das ruas de São Francisco e Nova York e para as gírias “despudoradas” desses lugares dá essa ideia de circularidade, pois comendo letras e músicas dessa maneira para a *garage band* The Naked Snake, de Fanny, fica implícita uma ideia de adequação do produto cultural rock, produzido no Brasil, a um determinado segmento mercadológico e de público norte-americanos. Ou seja: o rock vem e retorna ao local de origem modificado (mesmo que dentro de traços da própria cultura norte-americana) a partir da própria língua, que sofre a interferência da fala das ruas. Não é, então, apenas compor em inglês num país de língua portuguesa o que fazem nossas personagens, é compor num padrão “marginal” da língua inglesa, quase um dialeto dentro dessa língua, que é a linguagem das ruas, dos guetos. Aqui, podemos dizer que nossas personagens

promovem uma verdadeira bricolagem linguística, ao incorporar na língua tradicional inglesa a fala das ruas, mas não de quaisquer ruas dos Estados Unidos,, mas sim das ruas de São Francisco e Nova York, que certamente têm uma forte singularidade. Aqui, faz-se necessário abrir um parêntese e recorrermos ao pensamento de BAKHTIN (2002) sobre o que ele entendeu por *carnavalização*. Tal percepção carnalizada do mundo transportada para a narrativa — ou no caso as composições de Fanny e Bernardo que traduza o inglês culto para os termos das ruas das cidades americanas — torna possível a existência de excentricidades, de ambivalências, de acordo aqui com o pensamento bakhtiniano. Operando assim, aproximamos elementos contrários que passam a coexistir dialogicamente no texto, como o sagrado e o profano, o grande e o insignificante, o elevado e o baixo, o sábio e o tolo, o erudito e o popular, entre outros. Essa é a essência mesma da carnavalização, que surge no pensamento do teórico russo a partir do estudo da obra de Rabelais. A carnavalização destrói “o empilhamento hierárquico e de nobreza” (VENTURELLI, 2001, p. 314). Em sua obra, Rabelais “destrói os laços e as vizinhanças habituais, juntando elementos díspares, inesperados, criando concatenações ilógicas até no nível lingüístico” (Idem), “dinamita o que na tradição literária ficou instituído como de *bom tom* (...) procura o ‘contato vivo e carnal’ de tudo, libertando a cultura das amarras do padrão” (Ibidem). O *bom tom*, no capítulo 43 de *Eles eram muitos cavalos*, está centrado na figura de Raquel, a mãe, “purista formada pela Cultura Inglesa”, que sente horror ao vocabulário utilizado por Fanny e o pai em suas composições em inglês “das ruas”. Raquel representa o culto em oposição ao popular, o elevado em oposição ao baixo. Culto e elevado que serão dinamitados pela gíria, pela linguagem “chula”, “errada” e despudorada presente nos encartes dos CDs de *trash music* que influenciam diretamente as letras feitas por Bernardo e Fanny.

Podemos entender ainda o capítulo 43 como mais um sinal proposital de carnavalização presente em *Eles eram muitos cavalos*. Pois o próprio fato de Luiz Ruffato mesclar quase o tempo todo gêneros primários (panfletos, jaculatórias, lista de empregos etc.) ao romance — ou seja, enunciados que não são do campo da erudição, da tradição culta da língua, que possuem caráter de cultura de massa e popular — já reflete sua intenção de carnavalizar o trajeto inteiro da obra para dinamitar o discurso padrão. Carnavalizar é uma de suas intenções, pois, inapeláveis; e até em passagens sutis como essa do capítulo 43

(o uso da linguagem das ruas americanas em oposição ao *bom tom* purista de Raquel) servem como um tipo de provocação ao que é somente culto.

Em relação às composições em inglês de Bernardo e Fanny, vemos ainda que esses, quando compõem rock em inglês num país de língua não inglesa, deixam uma clara ideia de universalizar a produção com vistas ao mercado e público externos. E ao se privilegiar um público global em vez de um local, dirá Burke, transforma-se a própria obra de várias maneiras. Nesse caso, a língua e o gênero musical. Há casos em que poderíamos nos apoiar para demonstrar o tipo de circularidade em que demonstram estar inseridas nossas personagens.

Mais especificamente, nos últimos anos, a banda brasileira Sepultura – compondo em inglês, com influências de bandas estrangeiras, principalmente as americanas e inglesas – influenciou a produção de alguns artistas de língua estrangeira como os americanos do Slayer e do Slipknot e a cantora neozelandesa Carla Werner, como demonstram o *sites* <http://www.poppycorn.com.br> e <http://www.webletras.com.br>. Ou seja: compõe-se em inglês por influência principalmente da cultura norte-americana (caso de Bernardo e Fanny) e a produção assim pode retornar a essa cultura a partir de outro local.

Para o caso das personagens Bernardo e Fanny, podemos ainda investigá-las sob o escopo do “bicultural”.

Seguindo um modelo proposto por alguns sociolinguistas, BURKE (Ibidem) irá cunhar um termo chamado “diglossia cultural”. Nesse termo está inserida a ideia de que num mundo de cultura globalizada todos nós poderemos nos tornar biculturais. Viveremos uma vida dupla em termos de língua, todos falaremos *EFL* (*English as a Foreign Language*, inglês como língua estrangeira) ou qualquer outra língua mundial em algumas situações, mas manteremos nossa língua materna em outras, participando da cultura global; contudo, mantendo uma cultura local. Nesse sentido, então, é que podemos também entender as personagens Bernardo e Fanny, além de enxergar nos dois o tipo de sujeito que demonstra capacidade —como ressalta Burke sobre a diglossia— de alternar entre culturas do mesmo modo como alterna entre línguas e registros linguísticos, escolhendo os que considera mais próprios à situação em que se encontram, nesse caso, a produção musical em língua que consideram adequada ao gênero rock.

Burke declara ainda que a inferência de que hoje somos todos estrangeiros, quer tenhamos consciência disso ou não, deve ser levada a sério, pois a fronteira se encontra em toda parte. Fronteira que, para Burke, é a zona onde estão inseridas as cidades cosmopolitas. Há aqui a utilidade, para o historiador inglês, de considerar os locais em um sentido mais literal. A metrópole como importante lugar de troca não só comercial mas também cultural, onde pessoas de origens as mais diversas se cruzam. E é por esses aspectos que essas metrópoles podem ser descritas como interculturais³⁰, não somente locais de encontro, mas de sobreposições e intersecções culturais. Por isso, não podemos deixar de enxergar as duas personagens no contexto da metrópole global, São Paulo, e a zona de porosidade entre culturas que essa representa e as suas condições propícias à hibridação. Por isso não dizer de nossas personagens que são simplesmente aculturadas, pois, como mostra o romance, elas vivem nessa zona de fronteira, porosa, que é a cidade cosmopolita.

Vale lembrar ainda o pensamento de CANCLINI (2003) de que as grandes cidades (e ainda as fronteiras entre os países) descortinam um palco sobre o qual formatos, estilos e contradições específicos de hibridação ganham destaque na contemporaneidade. Nesse contexto, a rigidez fronteira antes estabelecida pelas nações torna-se porosa e nos permite a asserção de que são raras as culturas que podem receber o título de *estáveis*. A ideia de unidade que traça limites precisos com base em um território delimitado perde força. A multiplicação de oportunidades para a hibridação é característica veemente das zonas de fronteira, assim como a cidade, em especial a megacidade, será o espaço a patrocinar e condicionar a hibridação. Londres, Berlim, Nova York, Los Angeles, Buenos Aires, Cidade do México, Hong Kong e São Paulo — essas, metrópoles multilíngues e multiculturais — são propícios objetos de estudo no que se refere ao maior conflito mas também a maior criatividade fomentados pela hibridação.

Fechando: se usássemos termos como aculturação e americanização para explicar a condição cultural das personagens Bernardo e Fanny, poderíamos estar, em relação ao segundo termo, refletindo a mentalidade daquilo que BURKE (2003) chama de críticos hostis: aqueles temem a perda do sentido de pertencimento a algum lugar, na verdade a própria perda do lugar, que seria substituído pelos não-lugares (um exemplo desses seriam os aeroportos). Essa visão então seria praticamente uma simples americanofobia.

³⁰ Peter Burke vai extrair o termo “intercultural” da obra de Anthony Pym, *Method in translation history*.

Empréstimo, apropriação, troca, circularidade são termos e conceitos que preferimos empregar para tratar dessas personagens (marcadas pela diglossia) dentro de um cenário híbrido que é a megacidade São Paulo.

3.2.4 Salada mista (fusão num palco híbrido)

Para começar este subcapítulo, que tratará do hibridismo enquanto “fusão” (conceito de Peter Burke que será descrito adiante), é preciso buscar dois pensamentos: um sobre as nações e outro sobre as metrópoles enquanto espaço de hibridização.

As nações, para Canclini³¹, são palcos multiterminados por uma variedade de sistemas culturais que se cruzam, se interseccionam, se interpenetram. Tal heterogeneidade conduz a uma coexistência de múltiplos códigos simbólicos dentro de um mesmo grupo e dentro ainda de um só sujeito. A identidade, para Canclini, é poliglota (mesmo em amplos setores populares), é multiétnica, migrante, traz em si o conceito de deslocamento, descentramento. É a identidade como ponto em que se imiscuem variadas culturas. Na asserção do teórico argentino, as identidades, por serem híbridas, dúcteis e multiculturais, são verdadeiros “processos de negociação”.

Já em relação às metrópoles, retomamos a ideia³² de Burke de que a fronteira se encontra em toda parte, e nessa zona estariam inseridas as cidades cosmopolitas, para considerar aqui os locais em um sentido mais literal. Por isso, o historiador inglês enxergará a metrópole como importante lugar de troca não só comercial mas também cultural, onde pessoas de origens as mais diversas se cruzam. E é por esses aspectos que essas metrópoles podem ser descritas como “interculturais”, não são somente locais de encontro, mas de sobreposições e intersecções culturais.

Podemos dizer que *Eles eram muitos cavalos* é uma obra que — tendo a megacidade São Paulo por espaço (esta um palco híbrido, multiterminado) — reflete a própria condição de mescla cultural e étnica de um país diverso, misto e contraditório que é o Brasil. Então, uma nação multiterminada. A identidade

³¹ Ver primeiro capítulo desta dissertação

³² Ver subcapítulo *Hibridismo cultural (conceitos)*, desta dissertação

do Brasil, para referenciar o pensamento anterior de Canclini, é poliglota, multiétnica e migrante.

Já a megacidade São Paulo, mais especificamente, é um palco de intensas trocas culturais, onde gente de diversas origens se cruzam — é portanto intercultural — para referenciar agora o pensamento acima de Burke.

Se Luiz Ruffato desenvolve *Eles eram muitos cavalos* a partir de um mosaico humano, que mescla diferentes identidades (de origem, étnica, de classe etc) para descortinar uma São Paulo multiforme, marcada pela mescla, não à-toa, no final do livro, em seu penúltimo capítulo, o de número 69, intitulado *Cardápio*, o que o livro nos deixa é realmente uma sensação de que a ideia de hibridação é um ponto que o autor teve a intenção de explorar, para reforçar o mosaico cultural que a obra busca representar. No entanto, essa tentativa de mosaico visando a uma enorme diversidade, é preciso dizer, apresenta, como veremos, suas limitações, principalmente a partir da condição socioeconômica em que se encontra a grande maioria das personagens, o que não permitirá uma diferenciação tão grande entre elas (assunto que será abordado no próximo capítulo).

Através de descrição de um simples cardápio de restaurante, Luiz Ruffato nos dará uma forte noção daquilo que poderíamos chamar de fusão, que segundo BURKE (2003) é uma metáfora com função semelhante à de hibridismo. Atualmente, inspirada pela física nuclear, “a linguagem da fusão é popular em contextos que vão da música à culinária” (Ibidem, p. 50). Mas já foi usada, segundo Burke, por Karl von Martinus, para ressaltar que a história do Brasil poderia ser descrita em termos de fusão de três raças, e por Gilberto Freyre, em seu *Casa grande e senzala*, para discorrer sobre uma “fusão harmoniosa de tradições diversas”.

Para exemplificar o termo fusão, Burke discorre sobre a *Asian Fusion*, que “se refere a restaurantes americanos que servem uma variedade de culinárias orientais” (Idem). Fusão que, para o historiador inglês, não está distante da metáfora dos Estados Unidos como “caldeirão” cultural. E podemos acrescentar, sob esse ponto de vista de caldeirão cultural, que a metáfora da fusão também se aplica ao Brasil. E é essa ideia de caldeirão, de fusão, que podemos encontrar, implicitamente, no capítulo *Cardápio*. Sabemos que não é nada estranho encontrarmos, em vários restaurantes do Brasil, comida chinesa

misturada à comida japonesa, comida italiana com comida mineira, por exemplo. Isso é já um fator de aceitação dentro de nossa cultura culinária.

Para sermos mais específicos, vemos surgir no cardápio de Luiz Ruffato, uma cozinha mista: o quiche — miniquiche —, de origem franco-alemã, recheado com tomate seco e abobrinha; o damasco com queijo gruyère, suíço; o pastelzinho chinês (cujo nome verdadeiro é guioza e foi inventado na China mas está enraizado na cozinha nipônica³³); o folhado (massa de origem árabe, vinda para o Brasil através dos portugueses) com palmito, iguaria típica brasileira³⁴; torta de shitake (este com origem na culinária japonesa), sopa francesa gelada de alho poró; risoto de endívia (prato italiano), sorvete de maracujá (fruta que tem sua origem no Brasil); salmão com molho dessa mesma fruta brasileira, torta de marzipã e milfolhas de coco (marzipã e milfolhas de origem árabe) entre outros.

A exemplo dos restaurantes americanos que servem vários tipos de culinária oriental, vemos nesse cardápio acima descrito os mesmos traços de mescla, só que com pratos de origens as mais variadas, desde a Europa, passando pelo Oriente Médio e chegando à Ásia. Mais os toques da cozinha brasileira.

É uma culinária *fusion* essa que aparece em *Eles eram muitos cavalos*. Uma verdadeira salada mista. Uma babel comestível.

Se voltarmos no tempo, na história, veremos que a cozinha brasileira adquire o traço misto desde o seu início. É o que comenta o historiador americano Eddy Stols em seu artigo *A mestiçagem dos alimentos*:

A culinária brasileira nasce híbrida e integra nessa mestiçagem contínua não somente produtos e preparos portugueses e indígenas, mas também africanos e asiáticos. Como tal, desenvolve-se muito cedo como uma das mais mundializadas, implicando todas as regiões e camadas sociais, sem entretanto ceder em originalidade às mais reputadas culinárias das Américas, a mexicana e a peruana (STOLS, 2006).

E o conceito de receitas *fusion* faz parte de uma nova mundialização e reforça o traço globalizado na história da culinária brasileira, refletida no

³³ Em <http://madeinjapan.uol.com.br/2005/09/19/guioza/>

³⁴ Segundo site da Embrapa, no texto *Processamento do Palmito de Pupunheira em Agroindústria Artesanal - Uma atividade rentável e ecológica* (<http://sistemasdeproducao.cnptia.embrapa.br/>).

romance de Ruffato. Mas, como a mundialização surgida séculos atrás, essa atual também não tem o poder de homogeneizar a cultura culinária. Pois mesmo “uma cultura mundializada não resulta no aniquilamento das outras manifestações culturais, ela co-habita e se alimenta delas” (ORTIZ, 1994, p. 234). É o convívio também do homogêneo e do plural, caracterizando a sociedade global segundo IANNI (1993).

Esse capítulo, em específico, *Cardápio*, de *Eles eram muitos cavalos*, vem ao encontro das novas concepções de hibridismo, em que a interação cultural, mesmo que seja num simples prato, numa receita, ganha força. E a partir disso já não podemos conceber a cultura como propriedade natural, autêntica e essencializada, de populações espacialmente circunscritas. O mundo contemporâneo se desenha, como sugere ANICO (2005), como um mundo de cultura em movimento, de hibridação, em que sujeitos e objetos se desvincularam das localidades particulares para se reconfigurar num espaço e tempo globais. É essa intensificação da interculturalidade que favorece intercâmbios, misturas maiores e mais diversificadas do que em outros tempos (CANCLINI, 2003).

Ainda: esse capítulo reforça a ideia de Brasil como nação híbrida, multideterminada; e São Paulo, espaço do romance, como lugar de troca cultural, onde origens diversas que se cruzam não só na mestiçagem biológica mas também e sobretudo em produtos culturais como a própria culinária. É a metrópole multicultural a evidenciar o Brasil como salada mista, fusão de costumes, alimentando a hibridação.

Porém, para além do hibridismo cultural, da mescla encontrada nesse penúltimo capítulo do romance, achamos necessário abrir um parêntese que evidencie a crítica social implícita nesse trecho de *Eles eram muitos cavalos*. Para isso, partimos da carnavalização bakhtiniana na intenção de tentar entender o que quer dizer essa fartura de comida no final do romance. É a ideia do banquete. O romance se encerra (ou praticamente, pois há ainda um trecho de diálogo a fechar-lo) fazendo um convite à mesa, à comilança. Implicitamente promove uma comunhão entre todos os estratos sociais envolvidos no decorrer dos setenta capítulos da obra. Pobre, classe média, autoridades políticas (que surgem nos capítulos 46 e 51), ricos, cultos e não cultos serão aceitos na festa final. Vemos aqui a ideia de comunhão, que para BAKHTIN (2002) mistura, à mesa, livremente, o profano e o sagrado, o superior e o inferior e o espiritual e o

material. Nesse momento de *Eles eram muitos cavalos* quase podemos ver todas as personagens numa celebração, numa festa em que poderão comer bem, promovendo um contraste com as situações rotineiras em que os pobres do romance se alimentam mal. Exemplo desse “comer mal” podemos encontrar na menina do capítulo 39, que se alimenta de cachorro quente e Coca-Cola; no índio do capítulo 14, que se alimenta de comida passada de uma estufa de bar; no pugilista enfraquecido pela fome do capítulo 59; na menina de rua do capítulo 61 e nas crianças faveladas do capítulo 9, para ficarmos apenas com alguns exemplos. Essa tendência à abundância justamente no final do romance ruffatiano, que constitui o fundamento da imagem do banquete popular, segundo BAKHTIN (Idem), contrapõe-se à cupidez e ao egoísmo individuais e de classe. Todos participam em condições de igualdade. E ainda: a ideia de transgressão durante o banquete, que deixa a sugestão de se “comer demasiadamente”, questiona a rotina de uma alimentação escassa por parte de algumas das personagens de *Eles eram muitos cavalos*. E como nos lembra BAKHTIN (Ibidem), o banquete celebra sempre a vitória, é o trunfo da vida sobre a morte, momento em que o corpo vitorioso absorve o corpo vencido, renovando-se. E o trabalhador, o assalariado, o marginalizado — figuras essenciais no romance de Ruffato — precisam ganhar força para continuar a luta cotidiana, a rotina árdua na grande cidade. Ou, para lembrarmos mais uma vez BAKHTIN (Ibidem): precisam adquirir forças para devorar a parte do mundo que acabam de conquistar, de vencer. Para, em seguida, começar novamente o combate diário através do trabalho.

3.3 OS GÊNEROS DO DISCURSO (NOÇÃO BAKHTINIANA)

Antes do surgimento da chamada prosa comunicativa³⁵, o estatuto dos gêneros literários estava consolidado sob o imperativo típico da época de Aristóteles, cuja *Poética* tinha por base a classificação triádica³⁶ fundada na mimese (aqui, a tragédia servirá como paradigma para aquilo que o autor chama

³⁵ O termo consta no estudo intitulado *Gêneros discursivos*, de Irene Machado, publicado no livro *Bakhtin, conceitos-chave*, organizado por Beth Brait.

³⁶ A classificação triádica que será base para Aristóteles formular sua *Poética* se encontra em *A república*, obra em que Platão elabora a tríade a partir das relações entre realidade e representação. Os gêneros que compõe a tríade são: mimético ou dramático (pertencem a esse a tragédia e a comédia); expositivo ou narrativo (a esse pertencem o ditirambo, o nomo e a poesia lírica); e misto (a esse pertence a epopéia).

de poesia). Na obra de Aristóteles, os gêneros serão classificados como obras da voz. Para a representação da lírica, a poesia de primeira voz. Da épica, a de segunda voz. E a de terceira voz, para a representação do drama. Aqui, a observação no interior de um único meio — a voz — facilitará tal classificação paradigmática e hierárquica. E apesar de o estudo dos gêneros ter se constituído no campo da Poética e da Retórica (de acordo com as formulações aristotélicas), será nos estudos literários que esse se consagrará. Porém, com a emergência da prosa comunicativa, outros parâmetros serão necessários para a análise das formas interativas realizadas através do discurso. E no campo dessa emergência é que se encontram os estudos sobre os gêneros discursivos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, passando esses a considerar o dialogismo do processo comunicativo (as relações interativas como processos produtivos de linguagem) e não mais a classificação aristotélica das espécies. É a partir de Bakhtin, então, e de sua afirmação de necessidade de um exame circunstaciado não apenas da retórica, mas também e, sobretudo, “das práticas prosaicas que diferentes usos da linguagem fazem do discurso, oferecendo-o como manifestação de pluralidade”, que o estudo sobre os gêneros muda, então, sua direção (MACHADO, 2005).

Essa abertura conceitual formulada por Bakhtin é o que tornará possível que consideremos ainda as formações discursivas do amplo campo da comunicação mediada (atualizando assim a proposta de Bakhtin, o que será primordial para o desenvolvimento de análises posteriores neste trabalho). Tanto as formações processadas pelos meios de comunicação massivos ou pelas modernas mídias digitais, campo do qual, logicamente, Bakhtin nada registrou, porém suas formulações para ele convergem (Idem), como veremos adiante.

A cultura prosaica (das práticas prosaicas), tão evidenciada pelo teórico russo, tem nas formas discursivas da comunicação e suas combinações a valorização das ações cotidianas de homens comuns e suas enunciações habituais. Tais combinações remetem ao chamado princípio dialógico bakhtiniano, que é recurso valioso para que se possa detectar o hibridismo³⁷, a

³⁷ Para Bakhtin, hibridismo é “a mistura de gêneros pertencentes a esferas diferentes ou à mesma esfera” (FARACO, 2003, p. 113). No capítulo III — intitulado *O plurilingüismo no romance* — de *Questões de literatura e de estética*, Bakhtin discorrerá sobre aquilo que ele denomina *construção híbrida* (dois tons, dois estilos). Na construção híbrida o enunciado que, de acordo com índices sintáticos e de composição, pertenceria a um só falante, na realidade traz confundidos em seu interior “dois enunciados, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas”. Bakhtin vai frisar ainda que entre essas diferentes perspectivas dentro do enunciado não há “nenhuma fronteira formal, composicional e sintática: a divisão das vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático”. Dirá Bakhtin que amiúde um mesmo discurso (na construção híbrida, de fundamental importância para o estilo romanesco, segundo o próprio teórico russo) pertence, ao mesmo tempo, a duas línguas, duas perspectivas cruzadas, que por isso mesmo possuem sentidos divergentes.

heteroglossia e a pluralidade de signos que permeiam a cultura (MACHADO, 2005). Os gêneros da prosa são, para Bakhtin, contaminações pluriestilísticas. “Na verdade, a prosa se manifesta como fenômeno de mediação, que age por contaminação, migrando de uma dimensão a outra” (Ibidem, p. 154). Tal senso de migração, de contaminação, não estavam na *Poética*. A esse contexto discursivo, Bakhtin nomeou campo da prosaica.

Ao pensar uma caracterização do gênero por sua “estabilidade relativa”³⁸ (aqui há uma noção de mobilidade e de mutabilidade), Bakhtin fornece as bases de uma teoria que descarta a tarefa de recortar tipos bem delimitados; de estabelecer uma classificação rígida, de critérios meramente formais (FARACO, 2003). E ao descartar uma fixação para o que se move, “de estabelecer limites claros para aquilo que é necessariamente impreciso, já que intrinsecamente vinculado à contingência das atividades humanas” (Ibidem, p. 114), Bakhtin destaca o fato de que “diferentes gêneros se hibridizam continuamente” (Ibidem).

A chamada prosificação da cultura letrada será vista, pelo teórico russo, ainda como um processo de transgressão — um processo de “desestabilização de uma ordem cultural que parecia inabalável” (MACHADO, 2005, p. 154). A partir dela um campo de luta, de arena discursiva se estabelecerá. Pontos de vistas sobre o mundo e debate de idéias serão possíveis, bem como a interação com códigos culturais emergentes (Idem). O processo dialógico aqui permitirá com que se analise “a insurreição de uma forma dentro de outra”. E reforçando a ideia de hibridismo, na prosificação da cultura letrada temos a contaminação de mensagens umas pelas outras no processo de transmissão. Por ser discurso, a prosa só existe na interação. “Do ponto de vista do dialogismo, a prosaica é a esfera mais ampla das formas culturais no interior das quais outras esferas são experimentadas” (Ibidem, p. 155).

Por isso Bakhtin dará ao romance uma grande valorização, não por achar o romance o gênero maior das letras, mas porque nele Bakhtin encontra representada a voz na figura de homens que debatem ideias e se posicionam no mundo. No romance a cultura letrada se deixa conduzir pelas mais variadas formas discursivas, principalmente pela oralidade, a qual ela combatia. O romance é o

³⁸ Segundo FARACO (Ibidem, p. 114), a ideia de *estabilidade relativa* faz com que Bakhtin antecipe toda uma discussão que surgirá depois na teoria social que enxergará as atividades humanas como não “totalmente previsíveis, por modelos pré-dados, nem totalmente casuais”. É típica das atividades a recorrência, mas também há “dimensões novas em cada contingência”.

gênero das possibilidades combinatórias. Discursos se combinam tanto quanto os gêneros se combinam.

A passagem abaixo demonstra como Bakhtin descreve as possibilidades de combinação de gêneros no capítulo III —*O plurilingüismo no romance* — de *Questões de literatura e de estética*:

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística (BAKHTIN, 1990, p. 124).

Bakhtin dirá que “a linguagem literária é um sistema dinâmico e complexo de estilos de linguagem; o peso específico desses estilos e sua inter-relação no sistema da linguagem literária estão em mudança permanente” (BAKHTIN, 2003, p. 267). Devido ao seu caráter de “fenômeno de emergência na linguagem, a prosa não nasceu pronta: ela continua se fazendo, desde o seu surgimento, graças à dinâmica dos gêneros discursivos” (MACHADO, 2005, p. 155).

Acrescentará o teórico russo, mais especificamente sobre a linguagem literária:

Em cada época de evolução da linguagem literária, o tom é dado por determinados gêneros do discurso, e não só por gêneros secundários (literários, publicísticos, científicos) mas também primários (determinados tipos de diálogo oral — de salão, íntimo, de círculo, familiar-cotidiano, sóciopolítico, filosófico, etc.). Toda ampliação da linguagem literária à custa das diversas camadas extraliterárias (...) está intimamente ligada à penetração da linguagem literária em todos os gêneros (literários, científicos, publicísticos, de conversação, etc.), em maior ou menor grau, também dos novos procedimentos de gênero de construção do todo discursivo, do seu acabamento, da inclusão do ouvinte ou parceiro, etc., o que acarreta uma reconstrução mais ou menos substancial dos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2003, p. 268).

No parágrafo anterior, vemos surgir uma diferenciação essencial entre os gêneros discursivos. Bakhtin os definirá como primários (simples) e secundários (complexos). Entre os últimos (que surgem de ocasiões de uma comunicação mais elaborada) estariam o romance, o drama, as pesquisas científicas de todo tipo, as atividades jurídicas, políticas, filosóficas e os grandes gêneros publicistas etc. Já os primeiros seriam compostos pelos gêneros da vida cotidiana (em geral orais, mas não exclusivamente), que “se desenvolvem em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea e estão em relação direta com seu contexto mais imediato” (FARACO, 2003, p. 117). Gêneros da conversa familiar, das narrativas espontâneas e das atividades efêmeras do cotidiano se fazem presentes entre os gêneros primários.

Contudo, a noção bakhtiniana não entende esses dois gêneros como realidades independentes, mas sim em constante relação um com o outro. Ao abordar a formação dos gêneros secundários, Bakhtin discorrerá sobre essa interdependência:

No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. No seu conjunto o romance é um enunciado, como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas) mas à diferença deles é um enunciado secundário (complexo) (BAKHTIN 2003, p. 263-264).

Como exemplo dessa perda de contexto do discurso primário ao integrar o secundário, dirá ainda Irene Machado:

Assim um diálogo perde sua relação com o contexto da comunicação ordinária quando entra, por exemplo, para um texto artístico, uma entrevista jornalística, um romance ou uma crônica. Adquire assim matizes desse novo contexto (MACHADO, 2005, p. 155-156).

Na noção bakhtiniana dos gêneros discursivos, veremos ainda o enunciado surgir no centro das ideias. Primeiro, como unidade real da comunicação verbal. Como o elemento que possibilita uma compreensão mais ajustada à natureza das unidades da língua: palavras e sentenças (BAKHTIN, 2003). E estudar a sua natureza e a dos gêneros discursivos é de suma importância, salientará Bakhtin, para uma superação das noções simplistas sobre o dizer, sobre o fluxo da fala, sobre a comunicação etc.

Ao desvincular os gêneros de um viés estático, dado pela forma, a teoria bakhtiniana, ou do Círculo de Bakhtin, afirma “uma estreita correlação entre os tipos de enunciados (gêneros) e suas funções na interação socioverbal; entre os tipos e o que fazemos com eles no interior de uma determinada atividade social” (FARACO, 2003, p. 111). A noção bakhtiniana aqui terá por ponto de partida um vínculo entre utilização da linguagem e a atividade humana. Assim, todo enunciado possui conteúdo temático, organização na composição e estilo sempre relacionados ao condicionamento imposto pela finalidade de cada esfera da atividade.

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos — o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional — estão indissolúvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação (BAKHTIN, 2003, p. 261-262).

Para BAKHTIN (Ibidem), é através dos enunciados concretos que a linguagem participa da vida, bem como a vida participa da vida através dos enunciados. Ao vincular os gêneros discursivos ao enunciados concretos, Bakhtin “introduz uma abordagem lingüística centrada na função comunicativa em detrimento até mesmo de algumas tendências dominantes como a função expressiva “do mundo individual do falante”” (MACHADO, 2005, p. 156). Ao levar em consideração a função comunicativa, Bakhtin encontra no dialogismo uma interação “ativa” entre falante e ouvinte. Aqui, a formulação do clássico diagrama

espacial da comunicação, típica dos cursos de linguística geral (entre esses Bakhtin citará a proposta — considerada séria — de Saussure³⁹), que tem por base o transporte de mensagem emissor>receptor, bastando somente um código comum, sai de perspectiva. Bakhtin, ironicamente, dirá que tal esquema não passa de *ficção*.

Não se pode dizer que esses esquemas sejam falsos e que não correspondam a determinados momentos da realidade; contudo, quando passam ao objetivo real da comunicação discursiva eles se transformam em ficção científica (BAKHTIN, 2003, p. 271)

O raciocínio bakhtiniano sempre leva em consideração o papel ativo tanto do falante quanto do ouvinte. Sem isso, a interação não acontece. A compreensão é, para Bakhtin, uma atividade responsiva: o discurso pensado como resposta. O falante será potencialmente, sempre, um contestador:

...o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (lingüístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo etc. (Idem)

Aqui, discurso e enunciado possuem um vínculo. O que evidencia a “necessidade de se pensar o discurso no contexto enunciativo da comunicação e não como unidade de estruturas lingüísticas” (MACHADO, 2005, 157). Enunciado e discurso pressupõem uma relação dialógica, de troca entre sujeitos do discurso no processo comunicativo (oral ou escrito, primário ou secundário). BAKHTIN (2003) salientará que o próprio falante já vem determinado a essa compreensão responsiva, não espera a compreensão passiva do ouvinte, espera uma concordância, uma participação. Todo falante é um respondente em maior ou menor grau, porque ele não é o primeiro a falar, a violar o “silêncio do universo”, e pressupõe assim não somente a existência de uma língua de que faz uso como também de enunciados antecedentes (seus e de outrem), e com esses o seu enunciado penetra nessas ou em outras relações — primeiro, se baseia nesses enunciados, depois polemiza com eles, os pressupõe já conhecidos do ouvinte.

³⁹ Em específico o livro *Trabalhos de lingüística*.

Aqui surge a ideia de que “Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (Ibidem, p. 272).

Sobre essa noção de enunciado com elo, Irene Machado fará uma importante observação, que atualiza não só o pensamento de Bakhtin, mas também nos abre outras possibilidades de análise para *Eles eram muitos cavalos*.

...é um pressuposto teórico que aponta para a possibilidade das formulações de Bakhtin para se compreender os gêneros discursivos em esferas da produção de linguagem não estritas ao mundo verbal. Se, em vida, Bakhtin pôde alimentar suas idéias sobre os gêneros discursivos acompanhando o florescimento da literatura, da cultura popular, do jornalismo, da publicística e do rádio, o desenvolvimento ulterior da cultura, as esferas discursivas diversificadas pelos meios de comunicação, pelos encontros e diálogos interculturais se encarregaram de redimensionar o alcance que suas formulações sobre os gêneros discursivos poderiam ter no estudo dos discursos da prosa comunicativa criada pelo filme, programa de televisão e pelos formatos das mídias digitais (MACHADO, 2005, p. 161-162).

Para Machado, esse pensamento não é apenas uma transposição de formulações de uma área para outra, mas uma reelaboração dialógica do pensamento, e que, por isso mesmo, vai ao encontro aos ideais bakhtinianos. Nossa interação, dirá a autora — com o cinema, programas televisivos e formatos digitais — deve muito ao conhecimento adquirido através da literatura, dos diálogos da comunicação ordinária, do texto jornalístico, da publicidade, da música e de outros gêneros secundários. Filmes, programas, formatos devem (com relação a várias esferas da produção discursiva) ser entendidos como enunciados concretos da comunicação mediada por mídias. Por isso mesmo, gêneros discursivos da cultura prosaica. Segundo a autora, isso é o que Bakhtin busca evidenciar quando afirma que uma obra funciona culturalmente como “réplica de um diálogo”, em que a obra não somente provoca a resposta do outro, mas também se relaciona com outras obras-enunciados. Reforçando aqui ainda a ideia de BAKHTIN (2003, p. 297) de que “cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados”. Tudo na esfera comunicativa vai reverberar em tudo, pois nela “as formas culturais vivem sob fronteiras” (MACHADO, 2005, p. 162). Os gêneros da comunicação mediada devem ser entendidos então como resposta às “formações em curso”, constituindo-se como

necessidades culturais. É o discurso alheio sendo reprocessado na cadeia discursiva, em que não se pode ignorar nunca o discurso do outro.

Aqui temos, por parte da autora, uma exploração da noção de “elo numa cadeia complexamente organizada”, em que através de uma “alternância responsiva é possível alcançar fronteiras”.

Para uma visão mais atualizada das propostas de Bakhtin, achamos de extrema importância explicar um pouco mais as ideias de Irene Machado, cujo texto⁴⁰ (já tão referenciado neste nosso estudo) não só esclarece as noções bakhtinianas dos gêneros do discurso num contexto de interação, como também inserem a “dimensão prosaica no estágio contemporâneo da civilização” em que nos é possível verificar os reflexos dessas noções num processo cultural dialogicizado, através da palavra e por meio de linguagens da comunicação, “seja dos ritos ou das mediações tecnológicas” (Ibidem, p. 163).

Ao não valorizar as esferas de linguagem de um único meio, mas sim dos meios mais variados, vê-se a possibilidade de se reivindicar o campo conceitual do dialogismo para os mais variados contextos e sistemas culturais.

As formas fora dos limites do romance também são importantes na abordagem bakhtiniana ao examinar a prosa romanesca. A praça pública, a feira, os espetáculos, os anúncios etc. mostram todo o dinamismo e variedade de formas dos gêneros discursivos. A feira será o espaço semiótico pródigo em eventos singulares e simultâneos. Machado salienta que o que observou Bakhtin no espaço público (feiras, praças) também se vivencia hoje nas grandes metrópoles. E ao considerarmos verdadeira essa premissa de que a metrópole é o lugar privilegiado da polifonia, temos de considerar tal polifonia como resultante dos gêneros discursivos num contexto enunciativo a acolher uma enorme diversidade de manifestações. Junto da comunicação visual elementar de uma cidade (sinalização de trânsito, placas de rua e de casas comerciais, anúncios) temos outras esferas discursivas mais contemporâneas, como a mídia digital (a reproduzir gêneros como jornalismo, publicidade, videoclipe, *banners*, charges, vinhetas, slogans), a mídia externa a mesclar rádio e tv, mais os

⁴⁰ O texto *Gêneros discursivos*, de Irene Machado, presente na coletânea *Bakhtin — conceitos-chave* (org. Beth Brait), traz principalmente em sua parte final intitulada *O diálogo como metodologia de análise dos gêneros discursivos* uma articulação entre a noção bakhtiniana dos gêneros do discurso e os códigos culturais mais atuais, vindos principalmente dos meios de comunicação, o que, além de atualizar a ideia bakhtiniana, faz-se de suma importância para a análise do romance híbrido de Luiz Ruffato, *Eles eram muitos cavalos*, uma obra que dialoga com vários gêneros da comunicação (publicitária, jornalística, e até religiosa, entre outras). Assim, ao atualizarmos Bakhtin através de Irene Machado nos é permitido avançar no estudo do romance como sendo uma obra intergêneros, que dialoga com a linguagem televisiva, cinematográfica e mesmo a da internet e das artes plásticas (como a *collage* cubista, que nos evidenciará o diálogo da obra de Ruffato e das artes plásticas com as reproduções mecânicas).

painéis eletrônicos (cinéticos) e os luminosos. Isso ilustra o fato de que a polifonia urbana surge como expansão dos gêneros discursivos em meio as linguagens da comunicação mediada. Aqui é o pensar a noção dos gêneros discursivos numa escala comunicacional, que vai além do verbal, atingindo o não-dito da enunciação concreta e fazendo a noção dos gêneros discursivos do “homem que apostou no diálogo” algo vivaz e atual.

3.4 O MOSAICO DE GÊNEROS E FORMATOS NO ROMANCE

3.4.1 Os gêneros primários a integrar o secundário

O romance, para Bakhtin, como vimos anteriormente, é o gênero das possibilidades combinatórias. Não só a combinação de discursos, mas também a de gêneros. E o que podemos detectar — logo de início, nos primeiros contatos com *Eles eram muitos cavalos* — é que Luiz Ruffato faz dessa combinação, dessa mescla, tanto dos discursos quanto dos gêneros, um dos centros de força de sua narrativa — engendrando uma obra que evidencia radicalmente aquilo que o teórico russo aponta na linguagem literária; ou seja, que essa é um sistema dinâmico e complexo de estilos.

Para se ter uma noção mais clara dessa confluência da obra de Ruffato com o pensamento de Bakhtin, é só abrirmos *Eles eram muitos cavalos* e encontrarmos um primeiro capítulo (ou mini-capítulo), ou fragmento, que se intitula *Cabeçalho* e que determina o tempo (histórico) em que a obra foi escrita: 9 de maio de 2000. Assim, então, numa linguagem árida, típica do discurso burocrático começa o romance de Ruffato.

Logo em seguida, o capítulo dois, *O tempo*, trará o discurso objetivo, em que são dadas as condições meteorológicas da capital paulista. Condições do céu, temperatura, qualidade do ar, nascer do sol, lua. Esse capítulo possui um discurso que lembra o dos locutores radiofônicos, pois nos remete a algo como os serviços de utilidade pública prestados por rádios e jornais. Ao ler esse texto, parece que ouvimos um radialista: “Hoje, na capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado” (RUFFATO, 2001, p. 11).

Já o capítulo três, *Hagiologia*, traz a biografia de Santa Catarina de Bolonha, santa que “Dedicou sua vida à assistência aos necessitados...” (Idem). De novo o texto objetivo.

No capítulo quatro, *A caminho*, é que vamos encontrar a narrativa mais propriamente literária, com desenvolvimento de personagem, descrição do espaço, dimensionamento de tempo, enredo, monólogo da personagem etc.

Em toda a obra veremos essa alternância, essa mescla de gêneros discursivos.

Como gêneros literários, teremos capítulos que são verdadeiros contos e outros que lembram fragmentos de romance, poesia etc. Como não literários teremos orações religiosas, simpatias, listas de classificados de emprego, cardápio etc. (são os gêneros primários, com os quais o romance dialoga em seu plurilingüismo).

Nesse sentido, devemos levar em conta aquilo que Bakhtin entende por dialogismo do processo comunicativo (não devemos nos esquecer, por isso, do gênero romance como prosa comunicativa) em que as relações interativas são processos produtivos de linguagem. Vale ressaltar ainda, como nos mostra VENTURELLI (2001, p. 310), que Bakhtin enxergará o romance como antigênero, criado no momento em que os horizontes sociais se amplificaram — fruto do “desbancamento da língua tida como única e oficial”. O contato com diferentes culturas, salienta Venturelli com base no teórico russo, engendra novas interpretações do mundo e como consequência teremos que o “viver tornou-se um processo inconcluso no emaranhado de paisagens culturais constituídas de muitos falares, crenças e costumes” (Idem).

Por isso, podemos apreender em *Eles eram muitos cavalos*, em sua linguagem, uma manifestação de pluralidade de formas discursivas. De diálogo entre essas formas na estrutura do romance. São as formas dentro da forma. É o romance age por “contaminações pluriestilísticas”, para lembrar aqui as palavras de MACHADO (2005).

Ao exemplificar acima os capítulos introdutórios de *Eles eram muitos cavalos* vemos que a obra se inicia já a partir da heterogeneidade discursiva, incluindo desde o discurso padronizado, extraliterário (*Cabeçalho*, *O tempo* e *Hagiologia*) até o gênero literário, que na definição bakhtiniana integra o gênero discursivo secundário, complexo e marcadamente ideológico, ao contrário do gênero discursivo primário, em geral simples e ligado a aspectos orais,

desenvolvido em uma condição verbal espontânea e em relação ao contexto mais imediato.

Dentro dessa definição de gênero primário veremos surgir em *Eles eram muitos cavalos* alguns exemplos que integram a obra. O capítulo 50, *Carta*, como o próprio nome revela é um deles. É uma comunicação discursiva imediata, inserida num dado contexto: a mãe que escreve de longe para o filho que está em São Paulo, querendo saber como esse está passando, fazendo perguntas várias e discorrendo um pouco sobre a vida dos que ficaram.

E você, tem se alimentado direitinho? Ainda ontem o Zé Gomes lembra dele? Aquele que morava lá pelas bandas do Zezim Francisco, ele agora botou casa de comércio está chique que só vendo, ele perguntou por você. Diz ele que jogou muita bola com você... (RUFFATO, 2001, p. 105).

Temos ainda a fala cotidiana, coloquial, inserida em *Eles eram muitos cavalos* em forma de diálogos. O que em princípio poderíamos tomar como polifonia dentro do romance, pela variedade como esses diálogos, essas vozes surgem. No entanto, essa análise sobre polifonia, sob a visão bakhtiniana, será assunto para um capítulo posterior dentro desse nosso estudo. O importante aqui é tentar extrair do conteúdo da obra essa situação de comunicação verbal espontânea, não elaborada, que são as falas das personagens e suas variações na forma de enunciado que as constitui como gênero primário inserido no romance.

Vejamos o diálogo do capítulo 5, *De cor*:

— Ele sabe onde ficam todas as cidades do Brasil, o pai argumenta. Tem um mapa na cabeça, o peste.

— Todas?

— Todas!

O conhecido-de-vista então pára, vira-se, mira o letreiro do ônibus que passa velozmente. *Merda!*, não consegue ler, *Muito rápido... Merda!* Envergonhado, pensa, *Alagoinhas*, o nome de sua cidade, “Alagoinhas”, Essa, esse não acerta.

— Bahia, o menino responde, displicente.

— É Bahia?, o pai indaga, pressuroso.

— É, o rapaz acede, contrariado.

(...)

— Onde é que esse raio aprendeu essas coisas?

- Sei não...
- É mei caladão... Asselvajado...
- (...)
- Já pensou em levar ele na televisão?
- Heim?
- É... naqueles programas que as pessoas vão responder as coisas...
- (Ibidem, p. 14-15).

Ou o do capítulo 10, *O que quer uma mulher*.

Fala baixo... os meninos... vão acabar acordando... Calma... calma o quê? Estou cansada não está vendo? Estou cansada muito cansada cansada de viver com um lunático que a única coisa que dá valor na vida é a esses livros que só servem pra encher a casa de fungos e adoecer as crianças só pra isso e a esse esse esse estilo de vida essa opção pela pobreza ah tenha paciência o que há dez anos me fascinava hoje me aborrece (Ibidem, p. 23).

E ainda a fala do narrador do capítulo 47, *Crânio*:

uma vez grampeamos um carteiro levamos ele pra uma quebrada (...)
 começamos a recolher talões de cheque e cartões de crédito
 e apalpando as cartas via aérea par avion
 porque ainda tem mané que manda dinheiro dentro delas
 deparei com uns envelopes pardos rechonchudos (...)
 perguntei pro babaquara se eram livros...

(Ibidem, p. 101).

Em todos esses exemplos mostrados acima, e em muitos outros que poderíamos extrair de *Eles eram muitos cavalos*, o que vemos são marcas diferenciadas nas formas de se expressar verbalmente. A escrita da carta possui traços da fala interiorana, "... que morava lá pelas bandas do Zezim Francisco, ele agora botou casa de comércio está chique que só vendo". No capítulo 5, *Decor*, vemos surgir a fala do migrante nordestino, "Tem um mapa na cabeça, o peste", e o aqui "peste" é o indicativo de uma expressão usada notoriamente no nordeste brasileiro. E ainda: o adjetivo "asselvajado" e a expressão "mei caladão", em que a palavra "meio" é contraída, denotam o caráter coloquial e não elaborado do diálogo.

Já no capítulo 10, *O que quer uma mulher*, vemos com mais força o coloquial, em que a falta de pontuação funciona como resolução estética e mesmo rítmica para demarcar a fala não elaborada da personagem. Ausência de pontuação que reflete ainda a ausência de pausa na fala e por isso mesmo nos coloca diante da precariedade do enunciado, como se esse fosse um jorro emocional engendrado em uma condição específica: a discussão do casal.

Crânio, capítulo 47, traz a fala dos guetos, da periferia, com expressões e termos circunscritos a determinados grupos urbanos. O vocabulário do marginal emerge: “grampeamos um carteiro levamos ele pra uma quebrada”. Ou ainda: “porque ainda tem mané que manda dinheiro dentro delas” e “perguntei pro babaquara se eram livros...”.

Cabe aqui, então, retornar a BAKHTIN (2003), com sua proposta de conceituação para os gêneros do discurso, com a qual veio suprir a necessidade de se compreender os enunciados como fenômenos sociais, resultantes da atividade humana. E a heterogeneidade dos enunciados presente na obra de Luiz Ruffato mostra que os gêneros dos discursos são partes de um repertório de formas disponíveis no movimento de linguagem e comunicação de uma sociedade.

Ao nos propor essa colcha de retalhos de enunciados, Luiz Ruffato dá uma demonstração de competência sócio-comunicativa, em que conhecer determinados gêneros significa ser capaz de prever regras de conduta, seleção vocabular e estrutura de composição. Luiz Ruffato exercita em seu romance a própria competência sócio-comunicativa dos falantes, de que fala BAKHTIN (Idem), que os leva à detecção do que é ou não adequado em cada prática social. E nos dá prova de quanto mais competente — e experiente — for o indivíduo, mais proficiente ele será na diferenciação de determinados gêneros e na facilidade de reconhecimento das estruturas formais e de sentido que o compõe.

Luiz Ruffato, a partir dessa heterogeneidade discursiva, remete-nos àquilo que VENTURELLI (2001, p. 310) detecta, a partir ainda de Bakhtin, como sendo fonte do romance as “verdadeiras vitrines de disparatadas línguas” — que no pensamento bakhtiniano inclui, mais especificamente, o universo da rua, do porto, do mercado. É o ato de linguagem oficial desbancada, que “cheira a povo”, que se contamina “pelo que o mundo é aqui e agora” (Idem). Sendo ainda necessário acrescentar que Luiz Ruffato, ao tecer esse mosaico de falares, parece mesmo querer levar às últimas instâncias a utilização das muitas vozes no intuito de compor a sua própria, como lembrará também Venturelli:

As muitas vozes que perfazem a face de um texto narrativo são o conduto para a constituição da voz do escritor. Sem esta, aquelas não ressoam; sem elas a voz do autor não terá vida (Ibidem, p. 311).

A partir das muitas vozes, Ruffato objetiva fazer com que o leitor apreenda bem a heterogeneidade discursiva no interior de seu romance. Evidencia-nos os diferentes discursos que circulam numa dada formação social, que expõem pontos de vista variados sobre uma dada realidade. Em *Eles eram muitos cavalos*, veremos desde o ponto de vista do rico (o traficante de armas, do capítulo 28, *Negócio*), passando pelo *yuppie* do capítulo quatro, *A caminho*, pela classe média “remediada” do capítulo 63, *Nosso encontro*, pela classe média baixa dos capítulos 10, *O que quer uma mulher*, e capítulo 41, *Um táxi e chegando* ao marginalizado da periferia (capítulo 47, *O “Crânio”*). Ou seja, Ruffato nos mostra depoimentos a partir de esferas diferentes (classes, no caso) dessa formação social que é a cidade de São Paulo. Aqui podemos observar relações concordantes ou discordantes, mesmo que não seja no diálogo de natureza face a face entre essas esferas, mas a partir de um diálogo que se dá no corpo do grande enunciado que é o romance — a englobar, inteirar, contrapor variados enunciados —, um diálogo que se constitui entre as partes a partir de um assunto comum em suas vidas: a sobrevivência na megacidade, principalmente. A partir disso que a obra demonstra, buscando aqui uma referência em FIORIN (2001), ser a linguagem além de dialógica, constitutivamente heterogênea.

Retornando mais especificamente aos gêneros primários dentro do romance, não podemos também deixar de entender essa sua inserção no gênero romance como aquela realidade interdependente, de constante relação entre gênero primário e secundário. A obra de Luiz Ruffato, nesse sentido, é um exemplo notório. Na construção de seu romance vemos com nitidez aquela reelaboração e incorporação, de que nos fala BAKHTIN (2003), de gêneros primários pelo gênero secundário. São os gêneros primários integrando o complexo, transformando-se e adquirindo caráter especial ao perderem “vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios”. Ao manterem sua forma e significado cotidiano somente no plano do conteúdo do romance, passam a integrar a realidade concreta apenas por meio do conjunto do romance, como evento artístico-literário (Idem).

3.4.2 A mescla de gêneros literários e extraliterários

Devemos ainda, como que para demonstrar a interpenetração, ou seja, toda a mescla discursiva e de gêneros que trespassa a obra de Luiz Ruffato, buscar evidenciar mais um pouco dos gêneros extraliterários que compõem o romance.

Por exemplo, os capítulos 18, 42 e 65 — respectivamente intitulados *Na ponta do dedo (1), (2) e (3)*. A primeira lista, do capítulo 18, faz referência a um classificado de empregos. Onde lemos:

Galvanizador
 Garçom
 Gerente administrativo⁴¹
 Gerente administrativo industrial
 Gerente de centro de processamento de dados
 Gerente de lanchonete
 (...)
 Guarda de segurança
 Guarda feminina
 Guincheiro
 Impressor de máquina off-set
 Impressor de silk screen...
 (Ibidem, p. 40)

Já na lista do capítulo 42, o que vemos é uma reprodução dos famosos anúncios em que pessoas mostram, no jornal, suas qualidades e preferências, no intuito de estabelecer relacionamentos interpessoais.

ALEMÃO — Homem branco, 46 anos, 1,77m, 56 kg, cabelos loiros, olhos azuis, branco. Aposentado, gosta de viajar. Deseja se corresponder com mulheres morenas.

AMOR QUASE PERFEITO — Se você acredita que nada somos sem o olhar — o amor — do outro... Até 30 anos, mais ou menos 75 kg, 1,75m de altura, não goste de meio, másculo, afetuoso, não fumante, bom nível, bonito. Eu, maduro, especial.

ANA KAZUE — 40 anos, gostaria de conhecer um esposo simpático.

(Idem)

⁴¹ A diminuição no corpo da fonte tenta reproduzir o modo como aparece no original.

Por fim, na lista do capítulo 65, temos uma reprodução de anúncios de pessoas buscando relacionamentos sexuais:

ARETHA GATÍSSIMA — Deliciosa, topo tudo, com acessórios, sexo total.

ARLETE LOIRA — Fogosa, seios fartos, rainha no anal e espanhola. Atende lésbicas, homens, mulheres.

ASTRID GAÚCHA — Loira escultural, manhosa, safada, completa. Ele/ela/casal.

BABALU 19 ANOS — Loira, olhos verdes, liberada, completa, anal, oral, vaginal, sessenta e nove, ativa, passiva.

(Ibidem, p. 137)

Teremos ainda a presença da jaculatória, como demonstra o capítulo 31, *Fé*, em que encontramos simplesmente a reprodução de um impresso trazendo uma oração a São Expedito, santo “das causas justa e urgentes”. Na base do impresso, para demarcar um sentido de colagem, de material discursivo retirado de um outro contexto e introduzido no campo literário, vemos, inclusive, o nome da gráfica e os telefones para contato. Temos ainda reproduções de simpatias e crenças populares, por exemplo, com base na numerologia, como no capítulo 7, que leva por título um número, 66⁴².

A vibração do número de hoje estimula a realização dos
aspectos materiais da vida
(mais dinheiro e prestígio)
pode contar com a ajuda de
um amigo influente
pode receber uma promoção
ou herança:
o momento é para ser prático
e objetivo
(Ibidem, p. 18)

Aqui vale lembrar o pensamento bakhtiniano de que o romance permite a introdução de diferentes gêneros em sua composição. Tanto os literários, e como demonstrado, os extraliterários. Esses gêneros conservariam segundo Bakhtin sua “elasticidade estrutural”, autonomia e originalidade linguística e de

⁴² Buscou-se aqui reproduzir a diagramação que esse capítulo tem na obra original

estilo. Isso é o que podemos constatar em *Eles eram muitos cavalos* em relação a esses gêneros extraliterários introduzidos em seu corpo.

Do ponto de vista do dialogismo, a obra de Luiz Ruffato demonstra quase que numa prática incessante, no processo de sua construção, que a prosaica é a esfera mais ampla de formas culturais, e que em seu interior experimenta outras esferas. É o romance, entendido por Bakhtin como gênero das possibilidades combinatórias, visto, nesse sentido, quase que com radicalidade por parte de Ruffato,

Por isso, para além dos gêneros extraliterários mostrados acima e dos gêneros primários inseridos no romance, como vimos no subcapítulo anterior, teremos ainda os próprios gêneros literários mesclados em *Eles eram muitos cavalos*.

Para exemplificar, podemos associar alguns fragmentos ou capítulos do romance aos gêneros conto, epistolar (a carta do capítulo 50), poético e dramático.

Os capítulos 8, *Era um garoto*, 17, *A espera*, e 20, *Nós poderíamos ter sido grandes amigos*, são casos de histórias que se fossem extraídas de *Eles eram muitos cavalos* e passassem a figurar em um livro de contos, bem poderiam ser aceitos enquanto tais. O primeiro narra a situação de uma mãe e seu filho adolescente; filho esse criado na base do sacrifício por ela, sem a presença do pai. Os esforços da mãe, alguns deles, são narrados no desenvolvimento da história que, ao fim — e apesar de tudo e da boa relação entre mãe e filho (ele o melhor companheiro dela) — culmina na morte desse. É um conto trágico, que denota o isolamento dos membros de uma família desagregada em meio a um universo urbano pouco solidário, marcado pelo “cada um por si”. Durante o velório do garoto, surgem os amigos “entorpecidos o fumo a parafina”, demonstrando um pouco do meio hostil em que viviam a mãe e seu filho.

Em *A espera*, vamos ter também um caso de mãe e filho. Esse sai para uma entrevista de emprego, “*Décima entrevista!*”, e demora a retornar para casa. A mãe, que deixara um bilhete para o filho pela manhã, ao chegar em casa à noite começa a assistir ao noticiário e a se alarmar com a ausência do jovem. Mais uma vez, a hostilidade da cidade (além da precariedade econômica na vida dessas personagens, que subentende-se na história) marcando a vida

das pessoas. Ao final, a narrativa se encerra em aberto e de modo tenso: “Será que aconteceu alguma coisa meu deus” (RUFFATO, 2001, p. 40).

Já em *Nós poderíamos ter sido grandes amigos* o que muda é a condição econômica das personagens, porém o tom trágico permanece. Aqui teremos a história de dois potenciais amigos, em que o narrador, um deles, começa a colocar em perspectiva tudo o que poderiam fazer juntos, eles e suas esposas e filhos: jantares, viagens, encontros, saídas, troca de e-mails e confidências. Seriam, como diz o título, grandes amigos. Seriam. Se mais uma vez a narrativa não tivesse um desfecho trágico, marcado pela violência da grande cidade. Um sequestro-relâmpago põe fim à vida do possível amigo do narrador que revelará num trecho não tê-lo conhecido de verdade: “Mas não nos conhecíamos. Nos vimos algumas vezes no elevador de serviço, a caminho da garagem do prédio, uma ou outra vez nas piscina...” (Ibidem, p. 46). De certo modo, vemos novamente o insulamento das famílias, como nos casos anteriores, independentemente muitas vezes das condições sócio-econômicas. E todo esse lado trágico e de dificuldade nos relacionamentos interpessoais surge em decorrência, como o romance aponta, da vida em uma cidade marcada muitas e muitas vezes pela crueldade e pela violência. E esse insulamento familiar se reflete claramente, como mostra a narrativa, no desejo de aproximação entre as pessoas, que vivem tão perto, como esses personagens, mas pouco ou nada conhecem uns dos outros. Aliás, a ausência de diálogo será uma constante no romance ruffatiano’.

Achamos importante resumir esses capítulos pelo fato de evidenciar seu caráter de gênero narrativo curto que se não é um conto (contudo, não nos interessa aqui uma teoria do conto, a abranger as várias definições que passam por Poe, Cortázar, Tchekov, Quiroga, Mário de Andrade e outros) bem pode se aproximar bastante desse gênero narrativo por trazer em sua estrutura desenvolvimento de personagens, enredo (todas as narrativas apresentam inclusive um desfecho próprio), duração e espaço, por exemplo.

É importante ainda salientar que a estética fragmentária dos romances de Luiz Ruffato se constrói nessa dinâmica das narrativas breves para compor um painel amplo para um determinado tema. Vemos isso acontecer, não só em *Eles eram muitos cavalos*, mas também nos volumes I, II e III já publicados, da série

de cinco da obra intitulada *Inferno Provisório*⁴³. São eles *Mamma, son tanto felice* e *Mundo inimigo*, em que o autor traz para o corpo desses romances passagens e narrativas inteiras (retrabalhadas) de seus primeiros livros de contos, *Histórias de remorsos e rancores* e *(os sobreviventes)*.

Ruffato, ao assumir e evidenciar para o leitor, nas últimas páginas de seus dois romances acima referidos, essa transposição de contos para a estrutura romanesca assume não só um diálogo entre suas próprias obras, mas um diálogo verdadeiro entre os gêneros literários e define um projeto romanesco híbrido que começa com *Eles eram muitos cavalos*. É o romance sendo construído por narrativas curtas, quase isoladas em *Inferno provisório* (pois alguns de seus personagens vão se cruzar durante o percurso da obra) e isoladas como em *Eles eram muitos cavalos* (as histórias jamais se cruzam ou se interseccionam). É o romance trabalhado como painel, como mosaico de narrativas em que mudam personagens, espaço, enredo, mas com a intenção de fixar um todo coerente. Se *Eles eram muitos cavalos* mostra a partir de seu conjunto e variedade narrativa principalmente a vida precária — “...meus romances, precários quanto à forma, tentam exatamente representar essa sociedade precária”⁴⁴ — e os reveses na vida dos trabalhadores em São Paulo e suas “histórias de sofrimento e violência” (QUADRADO, 2006), a série *Inferno Provisório* narra ficcionalmente, a partir das muitas narrativas que surgem na sua estrutura, a história da industrialização brasileira nos últimos cinquenta anos. A saga daqueles que saem de sua terra em busca de melhores condições de vida, indo para os grandes centros, como o próprio autor revela em entrevista veiculada na revista *Et Cetera literatura e arte* (SANDRINI, 2006):

...na verdade, estou tentando contar a história da industrialização do Brasil – a terrível história do deslocamento de milhões de brasileiros de todo o país para sustentar a riqueza de São Paulo e do Rio de Janeiro para depois serem descartados para as favelas e periferias. Para fazer uma reflexão sobre essa história temos que recuar à década de 50, flagrar o momento do êxodo rural e do inchamento das grandes cidades, ávidas por mão-de-obra. Em 50 anos passamos de uma sociedade semi-feudal para uma sociedade

⁴³ Achemos importante buscar referência nessa obra de Luiz Ruffato para evidenciar seu projeto literário que traz claramente a incorporação do gênero conto para compor o que ele chama de romance, assim reforçando a própria idéia do conto no interior de *Eles eram muitos cavalos*.

⁴⁴ Entrevista concedida a Paulo Sandrini, intitulada *Ideologia, eu quero uma pra escrever*, publicada na revista *Et Cetera literatura e arte*, ed. 8, Travessa dos Editores, 2006.

pós-industrial – e é a mistura desses imaginários, rural e urbano, esse amálgama de desejos e derrotas, essas idas e vindas que constroem as histórias...⁴⁵

Continuando nosso pequeno mapeamento dos gêneros literários mesclados na estrutura de *Eles eram muitos cavalos*, busquemos aquilo que podemos associar ao gênero poesia dentro da obra.

Vejam um trecho do capítulo 35, *Tudo acaba*:

para quê
 tudo
 se daqui a alguns anos milhares de anos a terra sucumbirá
 numa hecatombe deixará de girar fria inerte
 e o sol se consumirá bola de hélio que devora o próprio
 estômago
 para quê
 se tudo acaba
 tudo
 tudo se perde num átimo
 o sujeito no farol se assusta
 atira
 e o cara sangrando sobre o volante o carro ligado
 o povo puto atrás dele
 ele
 atrapalhando o trânsito
 e o povo puto atrás dele
 buzinando
 buzinando
 puto atrás dele

(RUFFATO, 2001, p. 73)

Será um poema narrativo ou simplesmente um poema, ou ainda uma emulação de poema a partir do aproveitamento do espaço da página ou mesmo um “diagramar” o texto narrativo com “desenho de poesia”? O que importa é que, ao buscar esse desenho, Luiz Ruffato associa diretamente seu texto à

⁴⁵ Idem.

poesia. Um texto em sentido vertical, em queda livre, na busca de uma noção de quebra, de desmanche narrativo na página, que vai se “acabar”, como sugere o próprio título. Os ecos (repetições de palavras) dentro do texto, o ritmo, a ausência de pontuação, a presença de aliterações— “o **sujeito** no farol **se assusta**”, “o **povo puto atrás dele / ele / atrapalhando o trânsito**” — podem mesmo nos situar diante de um fragmento poético, afirmando assim a noção da mescla de gêneros literários que ressaltamos em *Eles eram muitos cavalos*. Temos ainda, com estrutura próxima a essa, trechos dos capítulos 10, *O que quer uma mulher*, 45, *Vista parcial da cidade*, e 62, *Da última vez*.

Vejamos ainda o que mais se aproximaria de gênero drama dentro do romance. Para isso devemos destacar o modo dramático (*The dramatic mode*)⁴⁶ utilizado por Luiz Ruffato para construir alguns capítulos de sua obra que são fundamentalmente diálogos (a lembrar mesmo o texto para teatro). Os capítulos 53, *Tetrólogo*, e o último, sem número e sem título, vão nos trazer o estilo que conflui para o dramático, apesar de não termos neles as notações de cena amarrando os diálogos, porém temos o discurso direto e a eliminação do narrador e dos estados mentais, e fica para o leitor “deduzir as significações a partir dos movimentos e palavras das personagens” (LEITE, 1997, p. 58).

Um trecho do último capítulo:

— Você ouviu?
 — Ahn?
 — Ouviu?
 — O quê?
 — Shshshiuuu...
 — Ahn?
 — Ouviu?
 (Pausa)
 — Parece... parece que tem alguém gemendo...
 — É...
 — Santo deus!
 (...)
 — Não vamos ajudar?
 — Ficou doida?
 — Mas... tá aqui... bem na porta...
 — Fica quieta!

⁴⁶ Tipologia de Norman Friedman para o narrador.

— Ai, meu deus!

(Pausa)

(RUFFATO, 2001, p. 149)

O diálogo todo gira em torno de uma tensão: quem ou o que está lá fora, se devem ajudar ou não, se há perigo ou não. Haverá essa dúvida, essa ambiguidade o tempo todo. Há nesse capítulo o recurso do pressuposto, típico do diálogo, como salienta LEITE (1997).

A partir desses exemplos, então, desde os extraliterários e os literários mesclados no corpo do romance, podemos reforçar a ideia de Eles *eram muitos cavalos* como romance pluriestilístico, revelando o processo dialógico da obra com os variados campos do discurso e nos permitindo analisar essa insurreição de uma forma dentro da outra de que nos fala MACHADO (2005).

É o romance de Ruffato que se deixa contaminar por outras mensagens (principalmente quando tratamos dos gêneros extraliterários) durante o processo de transmissão, reforçando a ideia de hibridismo bakhtiniana que conflui para aquilo que o teórico russo entende por prosificação da cultura letrada. Sendo discurso, a prosa só existe na interação. De acordo com o princípio dialógico, será a prosaica a esfera mais ampla das formas culturais e no seu interior outras esferas serão experimentadas.

Vale, por isso, ressaltar a consciência de Luiz Ruffato quanto à necessidade dessa interação para resolver esteticamente sua obra:

Apoiado na longa tradição do anti-romance ocidental (Cervantes, Sterne, Xavier de Maistre, Machado de Assis, Dujardin, Proust, Joyce, Faulkner, etc etc etc) busquei o “como”, de maneira deliberada, em línguas que não são naturalmente “literárias”, cinema, artes plásticas, jornalismo, e procurei problematizar o próprio gênero romance, misturando procedimentos técnicos das narrativas e assumindo a precariedade da forma como expressão da própria precariedade da vida.⁴⁷(SANDRINI, 2006)

Essa importante visão de Ruffato em relação a sua produção nos leva necessariamente a promover uma análise que além de um mapeamento dos procedimentos técnicos narrativos busque também evidenciar alguns pontos que nos permitam enxergar o diálogo com outros campos de expressão artística

⁴⁷ Entrevista citada acima.

(aqui mais propriamente as artes plásticas) e da esfera da comunicação — jornalística, televisiva, cinematográfica, publicística, digitais como a internet, todas essas entendidas por MACHADO (2005) (a partir da noção de enunciado como elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados) como gêneros discursivos da cultura prosaica. Como já visto no subcapítulo desta dissertação intitulado *A noção bakhtiniana (os gêneros do discurso)*, Irene Machado usa tal noção (a do enunciado como elo numa corrente) como pressuposto teórico a apontar para a possibilidade de compreender os gêneros discursivos em esferas de produção não estritas ao mundo verbal. Ela dirá que as esferas discursivas diversificadas pelos meios de comunicação, encontros e diálogos interculturais se encarregaram de redimensionar o alcance que as formulações de Bakhtin (alimentadas na literatura, na cultura popular, no rádio, na publicística) sobre os gêneros discursivos poderiam ter no estudo da prosa comunicativa do filme, programa televisivo e pelos formatos das mídias digitais. É a comunicação mediada por mídias que devem ser entendidas enquanto “formações em curso” e enquanto constituintes de uma necessidade cultural e como discurso alheio reprocessado na cadeia discursiva.

Em sua reelaboração desse pensamento bakhtiniano, Irene Machado ressalta que na esfera comunicativa tudo vai reverberar em tudo, pois nela as formas culturais vivem sob fronteiras. E nos parece esse o caso de *Eles eram muitos cavalos*. Uma obra que reverbera, que se relaciona com outras formas de enunciados, com as formas fora dos limites do romance, que imerge a dimensão prosaica no estágio contemporâneo da comunicação ao dialogar não somente com a arte da palavra, mas reverberando também outras linguagens de comunicação.

Mais objetivamente, verifiquemos, na sequência, um pouco dessa mescla, desse diálogo, dessa forma híbrida que há em *Eles eram muitos cavalos* a partir da relação intergêneros e não somente numa relação entre formas de expressão verbais. Para isso achamos necessário fragmentar o assunto em outros subcapítulos. Primeiro, comecemos com o diálogo que Luiz Ruffato promove com as artes plásticas, depois com a comunicação televisiva e internet, e por fim com a imagem cinematográfica.

3.4.3 Da colagem ao *cut-up*

Boletim do tempo, cabeçalho, jaculatória impressa em ofsete, panfleto, cardápio, lista de objetos, lista de empregos, lista de livros, anúncios de acompanhantes, diploma.

Quando nos deparamos com essas formas não literárias dentro de *Eles eram muitos cavalos*, logo nos vem à mente fazer uma analogia (essa corroborada pela própria declaração do autor que diz ser sua real intenção dialogar também com as artes plásticas) com a colagem cubista, cuja composição implica a transferência de materiais de um contexto para outro, sem que o contexto original possa ser apagado (PERLOFF, 1993). Há capítulos, em *Eles eram muitos cavalos*, que são integralmente recortes de jornal ou de outro tipo de impresso colados à página, justapostos, intercalados na grande cadeia de enunciados que é o romance. O cabeçalho, o boletim do tempo e a hagiologia (capítulo 3) parecem retirados de jornal ou revista, as listas de empregos parecem cartazes ou também anúncios, a lista de livros (do capítulo 24, *Uma estante*) lembra um documento de fichário pessoal, pois desorganizado em sua ordem alfabética e sem outro dado que indique ser documento, por exemplo, bibliotecário, a oração a São Expedito, do capítulo 31, é um impresso (panfleto), o diploma, do capítulo 54, é a reprodução também de um documento impresso geralmente em ofsete.

Ao promover ajustes de fontes (tipográficos) e ao simular a diagramação dos tipos no espaço do papel impresso visando reproduzir com considerável grau de fidelidade tais documentos para assim inseri-los como verdadeiras colagens dentro do romance, Luiz Ruffato, podemos perceber, busca não suprimir a alteridade de tais elementos, pois a alteridade, nesse caso, se dá não só com o tipo de enunciado, mas também com a forma do elemento inserido (e aqui são necessários recursos estéticos buscados no design gráfico, por exemplo; o *lay-out* do impresso reproduzido vai por esse trajeto); ou seja, é como que para ser uma reprodução do original. A partir disso é que temos a sensação de colagem na obra de Ruffato, o que possibilita a dupla leitura (por justaposição) típica desse procedimento.

No manifesto do Grupo Mu, veremos que seus membros ressaltam que além da ideia da quebra de linearidade do discurso (presente em *Eles eram*

muitos cavalos, logicamente) cada elemento desses (de colagem) tem a função de conduzir a uma dupla leitura:

a do fragmento percebido em relação ao seu texto de origem, e a do mesmo fragmento como incorporado em um novo conjunto, uma totalidade diferente. [Pois] O estratagema da colagem consiste também em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunidos em uma composição temporária. (*apud* PERLOFF, 1993, p. 103).

É o princípio mesmo da colagem cubista, de que fala Marjorie Perloff ao analisar a colagem *Violino e Fruta*, de Pablo Picasso, na qual “o fragmento introjetado (...) preserva a sua alteridade ainda que essa alteridade esteja subordinada ao arranjo composicional do conjunto” (PERLOFF, 1993, p. 108).

A ideia da colagem é, então, a de referir-se a uma realidade externa, ainda que o impulso desse tipo de composição seja o de socavar a própria referencialidade que parece afirmar. Mas a “referencialidade é reafirmada, ainda que posta em questão”. (ARAGON *apud* PERLOFF, 1993, p.104).

Ao nos darmos o trabalho de ler os “papéis colados” na obra de Luiz Ruffato como se lêssemos os fragmentos de jornais na colagem de Picasso, descobriremos também que a seleção deles não é casual. Busca-se uma coerência, não são quaisquer recortes. Por isso, esses não podem ser vistos apenas como entidades composicionais, são também referenciais e isso ajuda no preenchimento dos vazios, na criação de suplementos, como nos lembra Perloff. Ao contrário da colagem dadaísta, por exemplo, que se utiliza do princípio de cadeia-montagem, em que a sequência de elementos não opera no meio espaço entre representação de um lado e de outro o jogo construcional, é menos colagem que um catálogo. Como exemplo, temos o texto *Zang Tumb Tuuum* de Marinetti, construído sob o princípio das *parole in liberta*, em que os elementos parataticamente relacionados no texto não conservam a sua “alteridade”, sua “diferença”. Daí então salientarmos o diálogo da obra de Luiz Ruffato mais preponderantemente com a colagem cubista, que busca um todo coerente.

Reforçando ainda o diálogo, pois essa é a ideia aqui, entre a linguagem romanesca de Ruffato e a linguagem da colagem, o modo de destacamento e readerência, de transplantação e citação que vemos surgir em *Eles eram muitos*

cavalos inevitavelmente busca, como a colagem, corroer a autoridade do eu individual ou a “assinatura” do autor, como ressalta PERLOFF (1993). Ao justapor, mesclar no corpo da obra elementos de fontes impessoais, externas — jornal, revistas, anúncios — Luiz Ruffato (verdadeiro *bricoleur*) compreende que em meio a era tecnológica “a consciência de si mesmo torna-se um processo de transplantação ou citação, um processo por meio do qual tornamos o mundo do público o nosso próprio mundo” (Ibidem, p. 148).

Além disso, como na arte da colagem, o romance de Ruffato traz a ideia de simultaneidade. De justaposição de fatores e elementos. Tal simultaneidade na obra pode ser entendida através das próprias palavras do autor:

Vivemos no mundo da simultaneidade. Não faz mais sentido aquele narrador, espécie de Deus onisciente, que tudo vê, tudo conhece, tudo sabe. A vida tornou-se por demais fragmentada.⁴⁸

Volta aqui a ideia de quebrar a autoridade; agora a do narrador, e de apagar sua “assinatura”. Sua visão de Deus.

A reproduzibilidade mecânica que sugere a colagem, como nos lembra PERLOFF (1993) “foi um meio de introduzir o discurso público no campo poético e deu ao artista a oportunidade de questionar os sistemas de organização estabelecidos”. Assim como um William Burroughs tentava neutralizar o poder dos códigos totalitários dos meios de massa através das colagens anárquicas (o famoso *cut-up*) a partir de fragmentos arrancados de jornais ou revistas de massa de modo a destruir mensagens cotidiana habituais, como nos descreve Arlindo Machado em seu *Máquina e imaginário* (MACHADO, 1996), Ruffato, ao se apoiar na colagem, parece (para além de um diálogo entre formas de comunicação) querer questionar qualquer tipo de discurso centralizador, totalitário, no grande enunciado de seu romance. Contudo, a análise sobre o resultado disso na obra de Luiz Ruffato será aprofundada num capítulo à parte, nesta dissertação, quando questionaremos se *Eles eram muitos cavalos* é realmente uma obra polifônica ou monológica, a partir da teoria bakhtiniana. Por ora, o que nos fica aqui é mesmo o interesse maior pelo procedimento técnico e de linguagem que aproxima, que faz a ponte entre *Eles eram muitos cavalos* e as artes plásticas.

⁴⁸ Entrevista anteriormente citada.

3.4.4 Do *zapping* ao *zipping* (impaciência com a continuidade)

Em estudo intitulado *Inferno pós-moderno: marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90*, Adriano Davanço Quadrado dirá, a partir da análise de algumas obras da literatura brasileira atual, que

Talvez a característica mais presente — portanto mais perceptível — na literatura dos autores contemporâneos é o que chamaremos de fragmentação da narrativa. Isto significa que os textos que antes eram contínuos agora foram quebrados em fragmentos menores, muitas vezes independentes do conjunto. E não estamos falando de seleções de contos, mas de obras classificadas como novelas e romances. Exemplo perfeito é o livro *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. A obra é vendida como romance, mas o que vemos é uma seqüência de cerca de setenta textos curtos que se sustentam independentes do conjunto (QUADRADO, 2006, p. 63).

Esse autor ainda ressaltará a despreocupação com o enredo e a ênfase na forma, geralmente fragmentada, composta de textos breves marcados pelo distanciamento emocional. Como a pós-modernidade, acrescenta Quadrado, não acredita em discursos, em “narrativas”, a prosa acaba virando apenas campo de experimentação lingüística.

Do que expôs Quadrado, o que nos interessa neste trecho da nossa dissertação não é o fato de a obra de Ruffato, em específico, construir-se somente sobre o terreno da experimentação lingüística ou não. O que nos interessa no pensamento de Quadrado é o fato de ele ressaltar a despreocupação com o enredo linear e a fragmentação que surge nas obras desse conjunto de escritores estudados, em que *Eles eram muitos cavalos* se revela como o “exemplo perfeito” de fragmentação, por meio de situações narradas como se fossem “cenas vistas rapidamente num *zapping* pela televisão, num link de internet” (Ibidem, p. 66). Contudo, é necessário tecer uma crítica ao texto de Quadrado quando ele diz que os capítulos são partes independentes do conjunto. Podemos entendê-los como independentes uns dos outros, mas não do conjunto, pois isso faria com que o “todo da obra” perdesse coerência. Sobre isso falaremos mais no quarto capítulo deste estudo.

A partir disso queremos estabelecer uma relação direta desse traço fragmentário, da ausência de enredo, com a mídia televisiva (principalmente), o vídeo e também com a internet, aprofundando a idéia de *zapping* — “a mania que tem o telespectador de mudar de canal a qualquer pretexto, na menor queda de ritmo de interesse do programa” (MACHADO, 1996, p. 143) — de que fala superficialmente Quadrado, e acrescentando a do *zipping* — “o hábito de correr velozmente a fita de vídeo durante os comerciais em programas gravados em videocassetes” (Idem), e hoje também em DVD, para ficarmos dentro de um de nossos intuitos que é o de analisar a obra de Ruffato em constante diálogo com a comunicação mediada por mídias.

Ao abordarmos a fragmentação em *Eles eram muitos cavalos* por meio de um diálogo com a comunicação midiática, surge a possibilidade de se perceber os reflexos de um tempo marcado pela descontinuidade e pela simultaneidade do audiovisual em que o próprio espectador, de posse de seu controle remoto, não assiste mais a programas inteiros, nem acompanha mais histórias completas (Ibidem). Esse espectador salta de um canal a outro, às vezes “assiste a dois ou três canais ao mesmo tempo (*grazing*), saltando de lá pra cá” (Ibidem, p. 144). Ou se estendermos isso a internet, para atualizar o nosso estudo em relação à comunicação midiática, o que veremos é o navegante saltando de um *site* a outro numa velocidade impressionante, podendo ler ou ver imagens e ouvir sons os mais variados dentro de um espaço ínfimo de tempo ou mesmo em sincronia a partir da possibilidade de abrir vários *screens* de *sites* diferentes simultaneamente, fragmentando assim a informação. Ou ainda se associarmos o romance a uma mídia mais tradicional, o jornal, podemos ver o leitor saltando de página em página, de caderno em caderno, lendo primeiro as páginas finais, depois as primeiras e vice-versa.

Com isso, fica a ideia de inacabamento promovida pelo próprio espectador (de posse de seu controle remoto ou de posse de um *mouse*) que “não mais assiste a programas inteiros, nem acompanha mais histórias completas” (Ibidem, 143) na TV, no vídeo. Ou na internet, quando não absorve por completo as informações disponíveis.

Luiz Ruffato, podemos dizer, repassa ao seu leitor o controle remoto, o *mouse*, para a leitura de seu romance ao promover uma obra não linear, em que não é preciso ler do começo para o final, em que se pode embaralhar os

canais (capítulos), promover o *zapping* mudando de história intencionalmente e até inesperadamente, pois há histórias que simplesmente não se concluem (deixando uma idéia de canal fora do ar), que sofrem um corte brusco em sua narrativa, e promover também o *zipping*, ao “correr” o livro pulando partes inteiras se se desejar.

É o romance em tempos daquilo que Arlindo Machado denomina de “fúria rastreadora, impaciência abissal em relação a qualquer vestígio de continuidade, verdadeira obsessão pelo corte, pelo deslocamento e trituração de tudo que é homogêneo” (Idem). Por isso mesmo, as narrativas de *Eles eram muitos cavalos* geralmente serão curtas, mesmo quando nos contam uma história com começo-meio-fim. Como são os casos dos capítulos 41, *Um táxi*, 14, *Um índio*, 26, *Fraldas*, 47, *O “crânio”*, 58, *Malabares* e outros. Das personagens pouco sabemos, não podemos nos aprofundar muito. Há sempre um distanciamento na narrativa. E às vezes mesmo essas narrativas que se desenvolvem com começo-meio-fim, praticamente contos dentro do livro, causam um certo choque de leitura num tempo (que o próprio romance reflete) em que quase tudo se assiste por amostragem. É o tempo televisivo, do vídeo e da internet, tempo em que nos damos o direito de pular os blocos de enunciados que nos causam tédio. Em certo sentido, vemos aqui uma provocação do tipo machadiana feita por Luiz Ruffato. Uma sugestão (implícita) como a que Machado de Assis já fazia no *Ottocento*: aquela de sugerir ao leitor que pule os capítulos, que volte atrás ou troquem de livro, de autor. Quando os capítulos de *Eles eram muitos cavalos* se desenvolvem por inteiros, contam histórias, a impressão que nos fica é a de que o autor quer provocar essa impaciência do leitor através de vestígios de continuidade dentro da obra, incitando-o a trocar de canal, como já fazia Machado lá atrás.

Dentro, pois, da contemporaneidade marcada pelos códigos mais variados de comunicação, e esses marcando a prosa ficcional, vemos também o diálogo de Ruffato com a tradição do antirromance ocidental da qual Machado de Assis fez parte. Daí um caminho de idas e vindas na comunicação prosaica de Luiz Ruffato: antitradição, contemporaneidade comunicacional.

Ao mínimo traço, então, de previsibilidade que o leitor puder constatar em *Eles eram muitos cavalos*, fica a possibilidade do *fast forward*, do pular o canal, o bloco, de “trocar o *site*”. O leitor é o *zapper*. O romance de Ruffato?

Fruto, entre outras coisas, da explosão impressionante e incontida do audiovisual no final do século passado. Romance que permite atravessar tempos e espaços distintos, justapostos, intercalados, compactados, além de níveis diversos de realidade, embaralhando, mesclando gêneros e formatos.

Enfim, trocando de canal como bem entender.

3.4.5 Do olho-câmera a Eisenstein

Para iniciarmos aqui um diálogo entre *Eles eram muitos cavalos* e o cinema, busquemos alguns depoimentos analíticos sobre essa relação. Tomemos, primeiro, o texto de orelha do livro, em que Fanny Abramovich escreve: “...sei que me joguei voraz pelos setenta flashes, takes, zoons avançando sobre a paulicéia”. Pouco adiante ela nos informará sobre closes desmascarantes e cortes rápidos, mantendo assim uma leitura da narrativa associada à linguagem cinematográfica. Dirá ela ainda que o livro é uma “montagem cinematográfica do amargor urbano” — de novo a ideia de cinema.

Depois, vejamos como Tatiana Salem Levy — em seu artigo intitulado *O silêncio da representação: uma leitura de “Eles eram muitos cavalos”* — define o romance de Ruffato: são “70 flashes, closes ou zooms que fazem um corte na vida desses personagens...” (LEVY, 2003, p. 173). E, por fim, as palavras de Maria do Carmo de Oliveira Moreira Santos, em resenha sobre a obra (publicada, qual o texto de Tatiana Salem Levy, na revista de *Estudos de literatura brasileira contemporânea*), que tratarão do texto como: “sobretudo um fenômeno visual” (SANTOS, 2003, p. 165).

A partir desses depoimentos acima, reconhecer que a obra de Luiz Ruffato se atrela ao tipo de produção literária que traz como fortes características a visualidade e o aspecto cinematográfico não seria gratuito. Além do que, reforça-se o traço de contemporaneidade da obra ruffatiana e nos permite, a partir dela, um diálogo com outras formas de expressão comunicacionais, outros gêneros discursivos, como vimos em Bakhtin.

Sobre os aspectos da cultura contemporânea, na qual *Eles eram muitos cavalos se insere*, são importantes as palavras de Tânia Pellegrini:

A cultura contemporânea é sobretudo visual. *Videogames*, videoclipes, cinema, telenovela, propaganda e histórias em quadrinhos são técnicas

de comunicação e de transmissão de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, tal o impacto de significação dos recursos imagéticos (PELLEGRINI, 2003, p.15).

Vale ainda acrescentar o que ela diz sobre os textos ficcionais:

No que se refere à produção contemporânea (...) há uma multiplicidade de soluções narrativas (...) que provavelmente devem, entre muitas outras coisas, aos novos modos de ver o mundo e de representá-lo, instaurados a partir da invenção da câmara — primeiro a fotográfica e depois, com mais força, a cinematográfica (Ibidem, p.16).

A partir dessa aproximação da produção literária de Luiz Ruffato com o cinema é que podemos chegar aos pontos que aproximam, na prática, *Eles eram muitos cavalos* dos procedimentos, em essência, cinematográficos, tais como recursos de câmara e montagem (justaposições, cortes e saltos no tempo e espaço).

Antes disso, porém, faz-se necessário lembrarmos as palavras de Tânia Pellegrini sobre o que ela nos coloca como *contexto demonstrativo* nas narrativas visuais:

...nas narrativas visuais do cinema e da telenovela, produtos culturais a que (quase) todos têm acesso e que competem diretamente com as narrativas literárias, o que se capta primeiramente é o *contexto demonstrativo* em vez de um contexto verbal (PELLEGRINI, 2003, p. 16).

A essa questão entre contexto *demonstrativo* e contexto verbal, vemos a possibilidade de acrescentar a distinção dos críticos americanos entre *showing* (*mostrar*) e *telling* (*contar*). O *showing* traz técnicas do teatro como o discurso direto, traduz, mostra mais o “real”, inventa menos; já o *telling* apresenta maior interferência do narrador que, através do discurso direto e do indireto livre, fabula mais, realça mais a expressão do narrar. Por isso, o aspecto da visualidade em *Eles eram muitos cavalos* liga a obra à discussão entre o dizer e o mostrar, que estaria diretamente relacionada com o que “Thomas Mitchell chamou de verdadeira ‘virada pictórica’ (*Pictorial Turn*)” (LEVY, 2003; p. 174), o

que no caso da literatura passa a significar “que a preocupação auto-reflexiva foi substituída pela exploração do lado visual do signo lingüístico” (Idem). A partir daí essa mesma autora dirá que Luiz Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos*, pouco diz e mostra muito. Nesse sentido, narrativas contemporâneas como as de Ruffato buscam proclamar, de modo categórico, a morte daquela obsessão pelos detalhes tão típica do realismo do século XIX, que se baseava em técnicas fotográficas para realçar a verossimilhança, como uma verdadeira pintura dos objetos, seres e lugares — um verdadeiro quadro. Para fugir a isso, o autor contemporâneo impunha sua câmera e parte em busca de captar as imagens a partir de tomadas rápidas, do movimento e da descontinuidade, da simultaneidade — fragmentando, estilhaçando em cacos a sua narrativa. Importante aqui ressaltar o que esse estilhaçamento narrativo de *Eles eram muitos cavalos* tem também a ver com o cinematográfico:

O estilhaçamento da narrativa nos remete à idéia de enquadramento cinematográfico, como se cada fragmento correspondesse a um determinado quadro. São como diferentes *takes*, ora mais nítidos, ora mais borrados, mas sempre uma imagem. As narrativas transmitem *flashes* da realidade, como se apanhados por uma câmera. Os cortes bruscos, a montagem, os diferentes ângulos e a simultaneidade de tempo (...) revelam estratégias utilizadas pelo cinema. Dessa maneira, Ruffato consegue subverter a ótica convencional da narrativa — centrada em uma única visão —, expandindo o romance para fora do próprio romance, explorando seus limites e suas relações com as artes visuais (Idem).

Nesse trecho acima vemos diretamente a atrelagem da narrativa a estratégias cinematográficas; o procedimento de câmera é o primeiro a surgir, ao se referir ao estilhaçamento como enquadramento. Aqui, achamos necessário, para tratar do aspecto narrativo na obra de Luiz Ruffato, buscar apoio direto nas categorizações, sobre o narrador, de Norman Friedman. Uma delas relaciona o narrador que traz como ponto de vista a câmera. Esse narrador estaria associado à tentativa de transmitir “*flashes* de realidade” de modo arbitrário e mecânico através do “olhar da câmera”, o que supõem um distanciamento entre o narrador e o narrado. Contudo, Ligia Chiappini Moraes Leite argumenta que essa categoria é um tanto imprópria, pois a câmera para ela não é neutra. “No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por detrás dela que seleciona e combina, pela

montagem, as imagens a mostrar” (LEITE, 1997; p. 62). O que se busca com a câmera, segundo Leite, é uma tentativa dessa neutralidade.

Contudo, com a câmera, Ruffato deixa em suspenso o que se poderia dizer. E constantemente em *Eles eram muitos cavalos* haverá essa suspensão do dito; esse substituído, em inúmeros momentos, pela busca do *mostrar* através do olho-câmera.

Tomemos como exemplo desse *mostrar* através da câmera o capítulo 32, *Uma copa*.

Como se o narrador empunhasse uma câmera e saísse num *travelling* pela casa, vão sendo mostrados aspectos materiais do ambiente e dos objetos de consumo contidos nele de forma praticamente enumerativa. São os objetos sendo enquadrados como se fossem planos de detalhe. Vejamos um trecho, cuja característica marcada pela visualidade se estenderá até o fim da cena:

Um ventilador Hiltex assopra o fim do século no relógio-de-parede Ferrari /
Uma menina, cinco-seis anos, beicinho, assustada, 50 x 50 cm, preto e
branco, vigia as formigas que escalam / a parede contrária: / Uma colher &
um garfo, gesso pintado de preto, detalhes em vermelho; em branco,
respectivamente: Eu Você / desmaiam sobre a mesa de metal, toalha
branca rendada de plástico, tampo de ardósia, quatro cadeiras de metal
vinho entrelaçam-na / Em prego / a Santa Ceia alto-relevo imitando ferro
fundido engastada na madeira (25 x 40 cm) / um Renoir As meninas
manchado descolorido emoldurado em ripas (Ibidem, p. 66).

Temos ainda nesse capítulo, os CDs de música captados pela câmera ruffatiana: “Grupo Molejo — Não quero saber de Ti Ti Ti / Sambas de Enredo '98 / Molejo — Brincadeira de Criança / Leandro & Leonardo — (um sonhador)...” (Ibidem, p. 68). Com isso, vale lembrar o comentário de LEITE (1997) de que a seleção com a câmera não é aleatória, neutra. Podemos dizer, a partir disso, que a câmera de Luiz Ruffato ganha um sentido de denúncia, através do olhar, das condições de vida de alguns brasileiros a partir do que escolhe para nos mostrar.

No capítulo intitulado *Mãe*, alguns flagrantes de câmera, outra vez de modo enumerativo, denunciam as más condições em que viajam os passageiros no interior de um ônibus: “... vidros suados, no soalho, esparramados, papéis de bala, de bolacha, guardanapos, sacolas, palitos de picolé, copos descartáveis,

garrafas plásticas, farelo de biscoito-de-polvilho, de pão, de broa, farinha, restos de comida, pé de sapatinho de crochê azul-menino...” (RUFFATO, 2001, p. 16). E depois, de novo, qual num *travelling*, o autor captura, como se estivesse com a câmera colada à janela do ônibus, imagens externas que descrevem as condições da paisagem da região de origem da personagem:

as cercas de arame farpado, as achas, o capim, o cupim, carcaças de boi, urubus, céu azul, cobras, seriemas, garrinchas, caga-sebos, fuscas, charretes, cavalos, bois, burros, bestas, botinas, brejos, beirais, bodes, bosta, baratas, bichos, bananeiras, bicicletas, arvrinhas, árvores, árvores, árvores, (Idem).

Através desse *travelling* nos é revelada uma paisagem agrária.

Pouco mais adiante, surgem *takes* que não são *travellings* da paisagem captados da janela do ônibus, são imagens captadas num tempo-espaço diferente. Os caracteres surgem também em itálico, o que não significa serem apenas uma lembrança (analepse) da personagem; os elementos do cenário podem também ser entendidos como figuras isoladas, como que recortadas em *takes* e depois justapostas como que num processo de montagem. Exemplificando melhor, tomemos o trecho: “*a caatinga, os campos, a cana (...)* o cortume, o couro, o chifre, a cabeça, a ferradura, a carne-de-sol, o sal...” (Ibidem). Essas justaposições de elementos visuais remetem inevitavelmente aos comentários de EISENSTEIN (2002, p. 14) sobre os “esquerdistas” da montagem. Ele dirá que esses “descobriram uma propriedade do brinquedo que os deixou atônitos por muitos anos”. E essa propriedade consistia no fato de que dois pedaços de quaisquer filmes ao serem colocados juntos criariam um conceito novo, uma qualidade nova, surgida em decorrência da justaposição, o que nos impeliria automaticamente a uma síntese dedutiva. Ou seja, no caso da narrativa de Luiz Ruffato não é preciso dizer sobre qual lugar do Brasil ele está falando, de que origens. O leitor tirará suas conclusões a partir dessa sequência de tomadas isoladas inseridas num conjunto maior, num todo. E sobre esse *todo* dirá KOFFKA (*apud* EISENSTEIN, 2002, p. 16): “... o todo é mais do que a soma de suas partes. É mais correto dizer que o todo é algo da soma de suas partes, porque a soma é um processo insignificante, enquanto a relação todo-parte é significativa” (Idem). Esse processo de composição, de montagem no cinema, lembra a técnica de colagem cubista (da qual já tratamos anteriormente),

principalmente no que diz respeito à relação todo-parte, como explicita Koffka, principalmente no sentido da alteridade das partes que compõem esse *todo*. Aqui, os elementos captados para a montagem de Luiz Ruffato não são feitos de modo aleatório. A câmera, em *Eles eram muitos cavalos*, denuncia outra vez as condições de vida. Fala dos migrantes.

E sugerindo um corte brusco, uma descontinuidade narrativa, um ir e vir no tempo-espaço, temos (para ficarmos apenas num exemplo) o capítulo intitulado *Onde estávamos há cem anos?*, que é a narrativa de um instante na vida da personagem Henrique. Aqui vamos ter justapostos (não uma narrativa como se fosse em *flash backs*, mas sim como colagem, edição, corte) uma mostra da variação de tempo e espaço, que rapidamente nos dá a origem da personagem através de um pequeno histórico de seus ascendentes. De início, Henrique está preso no trânsito caótico de São Paulo, mas no instante seguinte já o temos dentro de um trem, com sua esposa, cruzando a Itália — faz-se então um corte para dar o pequeno trecho da vida do avô italiano da personagem. Esse trecho se inicia e se fecha com parênteses invertidos:

)O vêneto Giacommo enamorou-se da napolitana Maria, numa festa no Brás (...) Antônio, o pai de Henrique, tornou a atividade de fim de semana da mãe em ofício do dia-a-dia e logo eram donos de um frigorífico, que galgou nome e cujo prédio nem um tijolo mais existe. (RUFFATO, 2001, p. 83)

Os parênteses invertidos, nesse caso, lembram os cortes bruscos da montagem cinematográfica, sugerindo mesmo um “pulo” na narrativa, que logo após reinicia com um diálogo entre Henrique e um português, num espaço não definido, mas já um outro espaço, pulando, em seguida, novamente, para uma outra história, agora a do avô materno, para enfim, voltar ao ponto de partida: Henrique no trânsito. Essa ida e vinda, no tempo e no espaço, partindo de um ponto, fazendo um périplo narrativo e retornando ao ponto original, sugere uma estrutura circular. No cinema contemporâneo podemos encontrar esse recurso narrativo no filme *Antes da chuva*, do macedônio Milcho Manchevski — ainda que se pese aqui a diferença de enredo das histórias narradas e a segunda, a do filme, não fazer voos distantes no tempo nem possuir um aspecto memorial. Recursos de idas e vindas no tempo-espaço, ou narrativa fragmentária, teremos ainda em outros cineastas contemporâneos, como Quentin Tarantino, diretor da

era da videomania, como sugere MERTEN (1995), a promover saltos, idas e vindas em seus filmes como se manipulasse um videocassete. Procedimento de que se utiliza também Ruffato, como vimos no trecho deste trabalho que discorre sobre o *zapping* e o *zipping*.

Já o capítulo *Noite*, que possui um narrador em primeira pessoa, traz um sentido de velocidade e crueza na “captação” de imagens, como que a nos causar a vertigem de uma câmera nervosa. Essa parte do livro narra o encontro da personagem central com a menina de rua Marina. Aqui o narrador (a própria personagem) se vê cercado pela miséria das ruas. Numa simultaneidade, numa velocidade narrativa, como se objetivasse criar uma vertigem no próprio narrador e no leitor — uma miséria vertiginosa e inexaurível — o olhar de câmera entra novamente em ação enumerando a condição de outros miseráveis que parecem estar por todos os lados, é um olhar mecânico que parece não ser mais somente o olhar do narrador que vê: “...mendigos bêbados acobertam-se em caixas de papelão, cachorros magros arrombam sacos de lixo (...) uma mulher oferece um incenso indiano, o bebê dormitando sob a banca...” (RUFFATO, 2001, p. 126).

Os passeios com a câmera, nesse capítulo, feitos por Luiz Ruffato, aproximam-nos do documentário, revelando uma narrativa concisa e crua, ao mesmo tempo denunciando a precariedade do verbal para relatar aquilo sobre o que tanto temos debatido em nossa sociedade: a disparidade de renda, as condições do migrante e do trabalhador, dos marginalizados pelo sistema etc.

Podemos dizer, então, a partir dessas análises feitas aqui, que Luiz Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos*, engendra mesmo um romance de imagens que se aproxima em muito da arte cinematográfica; e que, às vezes, mostra bastante e diz pouco, sem, no entanto, nos colocar diante de um filme mudo.

4 O AUTOR E O MUNDO DAS PERSONAGENS

4.1 CONCEITOS BAKHTINIANOS DE EXOTOPIA E POLIFONIA

No pensamento bakhtiniano sobre o autor e sua personagem, cuja base se dá no ensaio *O autor e o herói*, incluído, no Brasil, no volume *Estética da criação verbal*, veremos que para o teórico russo, o autor, a quem ele chamará autor-criador, será parte integrante da obra. Não algo isolável do seu conjunto. Ou como salientará Tezza, sobre esse mesmo autor: “...ele não é simplesmente *Fulano de Tal* que escreveu tal livro. E não é, também, uma instância narrativa abstrata, o narrador; não é apenas uma instância gramatical do texto” (TEZZA, 2006, p. 210). Nesse sentido podemos apreender que o autor, assim como a personagem, será também parte integrante do objeto estético, e a partir disso podemos vê-lo como uma espécie de pivô a dar sustentação à unidade do todo esteticamente acabado. Autor e personagem serão, pois, “elementos correlativos do todo artístico da obra” (BAKHTIN, 2003, p. 10).

Segundo Bakhtin (Idem), a consciência do autor-criador é a consciência de uma consciência; isto é, uma consciência que engloba a consciência e o mundo da personagem, que engloba tal consciência e a conclui com elementos transgredientes⁴⁹ a ela. O autor-criador é aquele que sabe mais sobre sua personagem e sobre o mundo dessa. Aqui, então, surge um excedente de conhecimento sobre o outro e o princípio bakhtiniano da exotopia. Ao definir de modo mais simples tal princípio, teremos que só um outro pode nos dar acabamento, bem como apenas nós podemos dar acabamento ao outro. Apoiado na exotopia bakhtiniana, Tezza dirá que

Cada um de nós, daqui de onde está, tem sempre apenas um horizonte; estamos na fronteira do mundo em que vivemos — e só o outro pode nos dar um ambiente, completar o que desgraçadamente falta ao nosso próprio olhar (TEZZA, p. 211).

Para Bakhtin o autor não apenas enxerga e conhece tudo aquilo que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e sabem, mas também enxerga e sabe mais que elas, e além disso enxerga e conhece algo que por princípio não é acessível a elas. E será nesse excedente de visão e saber

⁴⁹ Elementos externos em relação à composição interna do mundo da personagem.

do autor-criador (este sempre determinado e estável em relação a cada uma das personagens) que se encontrarão os elementos para o acabamento do “todo”, seja das personagens, seja do acontecimento conjunto de suas vidas; ou seja, do todo da obra artística.

Cabem aqui as próprias palavras de Bakhtin:

A consciência da personagem, seu sentimento e seu desejo de mundo — diretriz volitivo-emocional concreta —, é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor a respeito dela e do seu mundo; as afirmações do autor sobre a personagem abrangem e penetram as afirmações da personagem sobre si mesma. O interesse vital (ético-cognitivo) pelo acontecimento da personagem é abarcado pelo interesse artístico do autor (BAKHTIN, 2003, p. 11).

Vemos surgir aqui a ideia de autor-criador como espécie de guia da personagem, orientando-a, como salienta o próprio Bakhtin, ético-cognitivamente “no mundo essencialmente acabado da existência” (Idem). No universo bakhtiniano, como nos lembra TEZZA (2006, p. 211), “nenhuma voz, jamais, fala sozinha”. E se não fala, é porque estamos inapelavelmente influenciados pela voz do outro, mesmo porque a natureza da linguagem é dupla. Para Bakhtin, um único participante “não pode ocasionar o acontecimento estético, que pressupõe por natureza duas consciências que não coincidem” (Idem). No caso da personagem, essa não pode ser concluída de dentro dela mesma, o agente vivo dessa unidade do acabamento, portanto, se dá na figura do autor-criador, que, ao se opor à personagem como portadora da unidade aberta do acontecimento, a define.

O autor-criador deve ser entendido como, essencialmente, um elemento que se posiciona de modo estético-formal. E sua característica mais importante é aquela de “materializar uma certa relação axiológica com a personagem” e o mundo desta. Mundo que o autor-criador olhará com simpatia ou antipatia, seriedade ou desprezo, generosidade ou severidade, alegria ou melancolia, reverência ou crítica etc. Mas às vezes olhará de modo matizado por uma reverência com um leve toque de ironia ou um por um crítica taciturna. Nesse sentido, a posição axiológica nunca será um todo uniforme e homogêneo, mas também agregadora de coordenadas múltiplas e heterogêneas. E tal

posicionamento do autor-criador é um procedimento valorativo a partir do que será criada a personagem e seu mundo acabados esteticamente.

Porém, vale acrescentar, tal escopo da posição axiológica do autor-criador será ampliado no texto *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*. Aqui, caberá (na posição do autor) tanto o herói e seu mundo quanto a forma composicional e o material. Disso passa a se apreender em Bakhtin que o objeto estético materializa escolhas composicionais e de linguagem, que são frutos também de um posicionamento axiológico. Para Bakhtin, a força maior a reger o universo das práticas culturais são precisamente as posições sociovalorativas colocadas em uma dinâmica de variadas interrelações responsivas. Todo o ato cultural se movimenta num ambiente axiológico intenso de interdeterminações responsivas, ou seja, todo ato cultural é um posicionamento valorativo diante de outras posições valorativas. O ato artístico transpõe a realidade vivida para o plano axiológico (plano da obra) fazendo com que o ato estético se realize sobre sistemas de valores, podendo assim engendrar novos sistemas de valores. Ao transpor um plano de valores para outro plano de valores o autor-criador organiza um novo mundo e sustenta essa nova unidade. É ele quem dá forma ao conteúdo ao registrar os eventos da vida não apenas de modo passivo, mas recortando e reorganizando esteticamente, a partir de um posicionamento axiológico, tais eventos (FARACO, 2005).

Importante acrescentar ainda que na linguagem estética, segundo TEZZA (2006), o autor e a personagem são consciências que não coincidem, e essa não-coincidência jamais será fixa ou estável, na realidade, será da gradação sutil, da aproximação ou do distanciamento entre autor e personagem, da relação viva e em grande parte irregular entre uma consciência e outra, que se engendrarão tipos de personagens e mesmo estilos de linguagem.

Cabe acrescentar ainda que a ação exotópica, além de representar o mundo do ponto de vista de “um lugar de fora”, funda-se também “no social e no histórico, nas relações sociais de que participa o autor” (SOBRAL, 2005, p. 108).

Essa posição exotópica — esse “estar vendo de fora”, dirá SOBRAL (Idem) — será, então, uma posição de fronteira, posição dotada de mobilidade,

e será um “fora” relativo, visto que não transcende o mundo, mas o vê de um ponto distanciado a fim de transformá-lo na construção arquitetônica da obra.

A exotopia, então, é a posição adotada pelo autor e que lhe possibilita o trabalho estético — é a ação de construção do objeto estético.

E a obra estética, segundo Sobral,

...tem como tema o mundo dos homens, suas decisões éticas, seu labor teórico, suas interações, seu viver, aos quais representa na construção da obra estética. O autor e o mundo não correspondem ao autor e ao mundo empíricos, dado que são objetivados na obra, transformados em autor e mundo discursivos, elementos do objeto estético (Ibidem, p. 109).

Contudo, Sobral acrescentará que isso não quer dizer que o autor-criador e o mundo da obra não possam remeter ao autor e ao mundo empíricos, que são também, verdadeiramente, elementos da obra. O próprio sentimento individual, aqui, tem de ser socializado visto buscar ser compreendido pelo interlocutor, pois a obra resulta da relação estabelecida entre autor, interlocutor e tópico. É, segundo Sobral (Ibidem), uma lógica de equivalências antes de uma lógica de correspondências. Aqui, faz-se necessário abrirmos um parêntese para relacionar essas equivalências ao que, bakhtinianamente, conhecemos por arquitetônica. Essa seria, primeiramente, e de modo simplificado, a construção e a estruturação da obra, unindo e integrando material, forma e conteúdo. Tal conceito vemos surgir em Bakhtin atrelado às considerações acerca da relação entre arte e vida na existência humana e sobre a responsabilidade —, como aquilo que garante a unidade interior dos elementos que compõem a pessoa. Essas considerações podem ser encontradas num texto de 1919, *Arte e responsabilidade*, que refuta a idéia de “arte pela arte”. Nesse texto veremos surgir, a partir do teórico russo, a diferenciação entre ligação mecânica e articulação arquitetônica para os elementos que constituem o “todo”. Ao definir ligação mecânica, Bakhtin dirá:

Chama-se mecânico ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade interna do sentido. As partes desse todo, ainda que estejam lado a lado e se toquem, em si mesmas são estranhas umas às outras (BAKHTIN, 2003, p. XXXIII).

A partir disso, podemos apreender, no pensamento bakhtiniano, que o arquitetônico — ou o “todo arquitetônico” — ganha unidade somente a partir do sentido, por meio de uma articulação interna de seus elementos componentes; ou seja, não deve haver alheamento entre as partes; mas sim uma relação que as conecte umas às outras gerando o acabamento⁵⁰.

Para SOBRAL (2005), a totalidade arquitetônica, que podemos também nomear acabamento, admite ainda perguntas sobre quem a produziu, para quem e em que circunstâncias; ou seja, é a questão do caráter situado de todo ato humano, o que faz com que o indivíduo torne-se integralmente responsável por todos os momentos que constituem sua vida.

Voltando ao campo mais propriamente da estética, em Bakhtin temos que a arquitetônica da visão do artista, ou do autor, organiza não apenas o espaço e o tempo (desses, as totalidades mecânicas também darão conta), mas também, e principalmente, o sentido — e nesse caso só a arquitetônica pode dar conta. Tempo, espaço e sentido articulados geram a forma arquitetônica, de que a obra artística não pode prescindir.

Bakhtin fará uma distinção entre a forma arquitetônica “tragédia” e as formas composicionais “drama” e “comédia”. A primeira será da ordem do sentido e vai, por isso, além do espaço e do tempo. É a base de acabamento da obra estética no seu todo. Envolve, portanto, a criação de unidade entre o material, a forma em sentido amplo e o conteúdo. Já “drama” e “comédia” não conferem acabamento à obra pelo fato de darem conta somente do aspecto de realização do objeto material presente na obra.

A forma arquitetônica determina ainda procedimentos literários externos, ou seja, as formas da composição. Entre elas: ordem, disposição, acabamento, combinação de massas verbais. Portanto, a forma arquitetônica é a concepção da obra como objeto estético; no entanto, o objeto estético não deve ser entendido somente na sua ligação com a arquitetônica (estruturação dos elementos de modo a criar um todo integrado), mas também na sua ligação com a forma composicional, ou seja, dando conta ainda de aspectos da textualização; porém, a partir da concepção arquitetônica.

⁵⁰ O “todo”, segundo SOBRAL (2005), tem relação com o acabamento e remete, por isso, à distinção entre ambiente — que aplicamos ao outro, que vemos como “acabado” a partir de nossa perspectiva — e horizonte, que é a perspectiva a partir de mim, em que sou “inacabado”. Aqui voltamos à exotopia, ao excedente de visão que tenho do outro mas não de mim mesmo: só o outro o pode ter.

Nesse sentido, o “momento arquitetônico” pode ser comparado “à formação/concepção do gênero, ao passo que o momento composicional, da obra exterior, material, poderia ser pensado como ‘a textualização’ do gênero assim formado/concebido” (Ibidem, p. 113). Simplificando mais: a forma arquitetônica define o “gênero” e a forma composicional, a textualização singular desse gênero.

O domínio estético, portanto, terá três momentos: o primeiro ligado ao conteúdo (o objeto estético), o segundo ligado ao material (a obra exterior) e por fim aquele ligado à forma, que remete à organização composicional do material a partir do traçado arquitetônico. Por isso, as formas arquitetônica e composicional estão atreladas constitutivamente. Se a primeira determina a segunda, por outro lado, só graças a essa a primeira pode existir: “é a potência conhecida por meio do ato de sua realização” (Ibidem). Ou seja, só teremos a forma arquitetônica através de atos composicionais.

Retomando agora a relação autor-criador e personagem, achamos necessário um acréscimo altamente relevante no pensamento de Bakhtin sobre essa relação. Relevante, porque, como salienta FARACO (2005), a teorização bakhtiniana ganha, a partir daqui, significativo refinamento e uma nova imagem artística. E esse refinamento surge no texto *Problemas da poética de Dostoiévski*, de 1929. O grande mérito desse estudo bakhtiniano foi o de argumentar que Dostoiévski inovou, com grandeza, a arte romanesca ao encontrar meios de construir a imagem artística da inconclusibilidade do homem. A incompletude (não acabamento) do homem no plano da vida se converte pela primeira vez na história literária, segundo Bakhtin, na inconclusibilidade estético-formal da personagem (Idem). Em Dostoiévski, a singularidade da personagem se dá no fato de essa sustentar um núcleo inacabado, não resolvido, de resistência ao acabamento estético, aberto ao acontecimento da vida.

Por causa disso, surge uma grande novidade: não mais se obter o todo do objeto estético a partir de uma definição sólida, fechada, conclusiva do autor-criador, mas a partir de uma certa independência da personagem que, desse modo, terá a oportunidade de desprendimento do campo de visão do autor-criador (apesar de ainda estar sendo criada por esse, daí a relatividade de autonomia), podendo elaborar seu discurso mais de acordo com sua lógica

interna. É a palavra, a voz própria do outro que surge na voz da própria personagem.

Então, a personagem dostoievskiana não será mais um ser totalmente determinado (somente visto e conhecido de fora). Sua consciência será (de modo relativo) autônoma. Ela verá seu próprio mundo, terá conhecimento dele, e terá, sobretudo, consciência de si mesma nesse mundo.

Sobre essa liberdade (relativa) da personagem em relação ao autor-criador na estrutura romanesca de Dostoiévski, vejamos o que diz Bakhtin:

Trata-se, antes de mais nada, da liberdade e independência que elas [as personagens] assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor, ou melhor, em relação às definições comuns exteriorizantes e conclusivas do autor. Isto, obviamente, não significa que a personagem saia do plano do autor. Não, essa independência e liberdade integram justamente o plano do autor. Esse plano como que determina de antemão a personagem para a liberdade (relativa, evidentemente) e a introduz no plano rigoroso e calculado do todo (BAKHTIN, 2005, p. 11).

Surgirá aqui, então, o que, a partir da obra de Dostoiévski, entendemos por afirmação da consciência do outro como sujeito investido de plenos direitos e não como objeto. É o princípio a que BAKHTIN (2005) chama de cosmovisão do autor, de cujo ponto de vista ele entende o mundo de suas personagens.

Se até Dostoiévski, dirá FARACO (2005), o autor-criador poderia ser caracterizado pelo excedente de visão e pelo conhecimento que lhe permitia dar ao herói uma imagem artística estável e finalizada esteticamente, foi a partir do romancista russo que surgiu o autor-criador que reserva para si somente o mínimo indispensável do excedente de visão necessário à condução da narrativa, transferindo todo o resto para o campo de visão e conhecimento da própria personagem.

Indo mais fundo no pensamento bakhtiniano sobre Dostoiévski, vemos mudar aqui, então, o valor artístico-formal da autoconsciência. Essa deixa de ser apresentada somente como um dos elementos da imagem da personagem para ser o dominante artístico da construção dessa; ou seja, a personagem não apenas apreende seu mundo, mas o seu estar nesse mundo. E por meio do contraponto dialógico com outras consciências plenivalentes⁵¹ (nessas se

⁵¹ Consciências plenas de valor, que mantêm com outras vozes do discurso uma relação de total igualdade como partícipes do grande diálogo.

inclui a do próprio autor-criador) ela se olhará de fora, o que lhe permite captar aspectos de si mesma através da mediação das consciências de outras personagens (Idem).

Com o projeto estético de Dostoiévski, então, a relação autor/herói se assentará ainda no princípio criativo da exterioridade; contudo, altera-se em profundidade, pois há a perda do caráter objetificante; ou seja, a personagem já não será vista e conhecida de um local externo e privilegiado em relação a ela. Por meio da relação com o outro, a personagem vai afirmando sua autonomia e seu não-acabamento em decorrência da própria natureza do processo dialógico.

Segundo nos indica Faraco, nesse caso:

Para o autor-criador, o herói não é nem um “ele”, nem um “eu”, mas um “tu” plivalente. Nesse sentido, o autor-criador não fala apenas *do* herói, mas *com* o herói. A palavra do autor-criador se contrapõe à palavra plivalente do herói, o que leva Dostoiévski a experimentar novos procedimentos artísticos para destruir um certo excesso de objetificação da relação autor/herói (FARACO, 2005, p. 48).

Para Bakhtin, foi dessa inovação dostoiévskiana na relação entre autor-criador e suas personagens que surge o romance polifônico. Aqui, o teórico russo enxergou uma nova estética e a partir disso ampliou e refinou ainda mais seus conceitos sobre a autoria. E apesar desse novo ponto de vista sobre a relação autor/personagem manter ainda o axioma de que o autor-criador *é/está* numa posição exterior à personagem e seu mundo, no entanto também vai, naturalmente, relativizá-lo.

O conceito de polifonia objetivamente se apoiará na posição do autor como regente de um grande coro de vozes que participam do processo dialógico. No entanto, o regente estará dotado de um ativismo especial: regerá vozes que ele cria ou recria, entretanto permite que essas se manifestem com autonomia e que revelem no homem um “eu para si” infinito e inacabável. De pessoas coisificadas, então, passam a individualidades (BEZERRA, 2005, p. 195).

A polifonia será definida por Bakhtin como convivência e interação de vozes e consciências autônomas e imiscíveis. A consciência do autor não mais objetificará a consciência da personagem (que será a consciência do outro). Não haverá também conclusão, fechamento para essa consciência da

personagem, que estará sempre receptiva a interagir com outras consciências, e a partir dessa interação é que se dará sua individualidade. Sua voz soará lado a lado com a voz do autor, combinará com ela e com as vozes de outras personagens. Sua voz será plenivalente; sua consciência, equipolente⁵².

Sobre essa relação autor/personagem e as vozes e consciências no romance dostoiévskiano, vejamos as palavras do próprio Bakhtin:

À semelhança do Prometeu de Goethe, Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus) mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele.

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos; é precisamente a multiplicidade de consciências eqüipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de um acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BAKHTIN, 2005, p. 4).

Veremos com Bakhtin que o dialogismo e a polifonia estão ligados à natureza ampla e multifacetada do universo do romance, ao seu povoamento por um grande número de personagens, à capacidade que o romancista tem em recriar a riqueza dos seres e dos tipos humanos traduzindo essa capacidade em variedade de vozes da vida social, cultural e ideológica (BEZERRA, 2005).

A prosa romanesca ainda como objeto de estudo de Bakhtin leva-o à formulação universal do romance baseada naquilo que ele concebeu como as duas modalidades desse. O polifônico, do qual já vimos um pouco, e o monológico.

Em relação ao último, o que temos é uma associação aos conceitos de monologismo, autoritarismo e acabamento. O que vai, claro, no sentido contrário ao da polifonia; essa, ligada à realidade em curso, ao não acabamento, à inconclusibilidade e ao dialogismo. Se a categoria polifônica será um sintoma da condição do romance como gênero em formação

⁵² Consciências e vozes participantes do diálogo com outras vozes em pé de absoluta igualdade, que não se objetificam, não perdem seu ser enquanto vozes e consciências autônomas (BEZERRA, 2005).

(portanto, dotado de inconclusibilidade e de não acabamento), sujeito sempre às mudanças, cujas personagens serão representadas sempre em processo de evolução que nunca se encerra, pela própria natureza aberta do dialogismo, a categoria monológica será sintoma da sujeição do romance à visão, ao horizonte do autor — ao dogmatismo, às verdades incontestáveis desse. No romance monológico haverá, portanto, a manifestação de uma atividade conclusiva do autor, sobre o que Bakhtin dirá:

A atividade conclusiva do autor do romance monológico manifesta-se particularmente no fato de ele lançar suspeita objetificante sobre todo ponto de vista que não partilhe, coisificando-o em diferentes graus (BAKHTIN, 2005, p. 69).

Segundo ainda Bakhtin, teremos o monologismo, então, como negação da isonomia entre duas consciências em relação à verdade (compreendida de maneira abstrata e sistêmica). Deus pode passar sem o homem, mas o homem não pode passar sem ele (BAKHTIN, 2003).

Em oposição ao monologismo, vejamos o traçado da atividade polifônica em Dostoiévski:

Diferentemente, a atividade de Dostoiévski-autor se manifesta no fato de levar cada um dos pontos de vista em debate a atingir força e profundidade máximas, ao limite da capacidade de convencer. Ele procura revelar e desenvolver todas as possibilidades semânticas jacentes naquele ponto de vista (...). Dostoiévski sabia fazê-lo com intensidade excepcional. E essa atividade, que aprofunda o pensamento alheio, só é possível à base de um tratamento dialógico da consciência do outro, do ponto de vista do outro (Idem).

Na polifonia, a posição de onde se narra e se constrói a representação ou se comunica algo deverá nortear-se em meio a um universo de sujeitos investidos de plenos direitos (Ibidem).

Bakhtin mostra também em seu estudo sobre Dostoiévski um novo enfoque do homem, o que representa uma profunda revolução do conceito de realismo no que diz respeito à construção da personagem, à medida que o homem-personagem é visto em seu movimento interior, ligado ao movimento da história social e cultural de sua época e nela enraizado, porém não de modo

estacional. Aqui a personagem será um elemento essencial da relação entre estético e real, será produto da relação do criador com a realidade, seus antecedentes concretos e objetivos estarão nessa realidade e por essa será alimentada; então, a personagem não poderá ser inteiramente criada a partir de elementos puramente estéticos (BEZERRA, 2005). Ou tomando as próprias palavras de Bakhtin:

A personagem não pode ser criada do início ao fim a partir de elementos puramente estéticos, não se pode “fazer” a personagem, esta não seria viva, não iríamos “sentir” a sua significação estética (BAKHTIN, 2003, p. 183).

Segundo o teórico russo, ainda, quando o autor opera somente a partir de grandezas estéticas, tem-se uma obra feita, vazia, que, no fundo, não consegue criar nada de axiologicamente ponderável. Ele necessita da realidade extraestética da personagem, pois é essa realidade que o autor enforma na sua obra. É essa realidade da outra consciência — da personagem — que constituirá o *objeto* da visão artística, o qual revestirá a visão da *objetividade* estética.

Todo o romance vai representar “‘a vida em autodesenvolvimento’ e a ‘recriar’”. Esse autodesenvolvimento da vida independe do autor, de sua vontade consciente e de suas tendências” (Ibidem, p. 340). Nesse sentido, a origem da personagem na realidade vai determinar seu não acabamento. Contudo, Bakhtin jamais negará o papel do autor no processo polifônico muito menos lhe reservar uma função secundária. Para o teórico russo, o autor não é passivo, não renuncia ao seu ponto de vista e à sua verdade, não se limita a reproduzir pontos de vista e verdades alheias. Bakhtin ressaltará a relação dialógica entre autor e sua personagem, uma relação nova e especial entre a verdade de um e a verdade do outro. O autor é profundamente ativo, mas seu ativismo (*aktivnost*) tem um caráter dialógico especial, pois uma coisa é o ativismo em relação a um objeto morto, a uma matéria muda, que se pode moldar como bem se queira; outra coisa é o ativismo em relação à consciência viva e isônoma do outro. Aqui é o ativismo que interroga, provoca, responde, concorda, discorda. Em Dostoiévski, veremos que ele, segundo Bakhtin, interrompe constantemente mas jamais sufoca a voz do outro, nunca a conclui “de sua parte”, ou seja a partir de sua própria consciência.

Portanto, relações dialógicas só serão possíveis com personagens que são portadoras de verdades próprias, ocupando uma posição significativa (ideológica). Se uma vivência ou ato não visa à significação (acordo — desacordo) mas somente à realidade (avaliação), a relação dialógica, segundo Bakhtin, pode ser mínima.

4.2 O UNIVERSO QUE O AUTOR APREENDE

Selecionar os eventos para narrar um dia na vida de São Paulo é um dos desafios do autor-criador ruffatiano⁵³ em *Eles eram muitos cavalos*. Porém, diante de tanta diversidade e de tanta contradição, presentes na maior metrópole latino-americana, uma questão que nos vem à mente, quando sabemos da tarefa que aqui se impõe, é a seguinte: o que esse autor seleciona para nos apresentar como produto ficcional? Será que ele vai em busca de englobar o máximo possível dessa diversidade, dessa contradição? Se sua pretensão for essa, sabemos da tarefa árdua e, sinceramente, impossível que isso representa. Então esse olhar sobre a obra — ou seja, o autor-criador como uma espécie *flâneur*, buscando a apreensão da metrópole como um todo — já foi por nós descartado desde o início. Pois, sejamos honestos, na contemporaneidade da megacidade o *flâneur* não sobreviveria com aquela sua *utopia de total apreensão*. Essa figura do século XIX já não serve como modelo de observador, já não pode mais ser o investigador da cidade, já não pode mais apreender todas as suas significações, seu saber integral, suas distâncias, presente e passado (ROUANET *apud* ABREU, 2004). O *habitat*, por assim dizer, do *flâneur* é a cidade em transformação urbana do século XIX. A do autor-criador ruffatiano é a cidade caótica que o autor fragmenta em *zoons*, em curtas narrativas individuais, em “pequenos ‘pedaços de realidade’ que, juntos, expressam a vida urbana...” (LEVY, 2003; p. 177). Ou, melhor, como buscaremos provar: uma parte da vida

⁵³ A partir daqui passaremos a utilizar os termos "autor-criador" quando nos referirmos ao autor em sua relações com as questões estético-formais (construção do objeto estético) e "autor-pessoa" quando nos referirmos ao escritor, ao artista, pois assim estaremos de acordo com as diferenciações propostas por Bakhtin para aquele que engendra a obra (autor-criador) — dando forma ao conteúdo, registrando os eventos da vida e recortando-os e reorganizando-os esteticamente — e para aquele que engendra o autor-criador (o autor-pessoa) a partir de uma posição axiológica recortada pelo seu próprio viés valorativo. Segundo ainda BAKHTIN (2003) "O autor-criador nos ajuda a entender o autor-pessoa, e já depois, suas declarações sobre a obra ganharão significado elucidativo e complementar...". Nesse sentido, entendemos ser importante as declarações em entrevistas cedidas por Luiz Ruffato para iluminar as escolhas de seu "autor-criador", que surgirá neste nosso estudo também como "autor-criador ruffatiano", por ter sido engendrado por esse escritor.

urbana. É a cidade que se nos apresenta atomizada. E que assim atomizará o próprio romance. É a cidade com suas ilhas de prosperidade e modernidade de um lado, e ilhas de miséria, abandono e precariedade de outro.

A partir disso, então, não seria mesmo possível ao autor-criador dar conta do todo dessa diversidade da metrópole — buscando com isso uma utópica integralidade; nem do todo de seu caleidoscópio de espaços e tempos; nem de seu mosaico de pessoas que surgem de todos os cantos do país e de muitos cantos do mundo; do todo da força de seu capital de um lado e da renitência de sua miséria de outro; de toda sua feição altamente modernizada e *hi-tech* (dos painéis digitais nas vias expressas, das aerovias e infovias, dos arranha-céus de concreto, aço e vidro, das suas conexões internacionais instantâneas, das suas lojas de grife nas áreas nobres e *shopping centers*, do afluxo de capital estrangeiro e da cozinha internacional), e ao mesmo tempo dar conta de um outro lado, aquele de aspectos medievos (de ruas escuras e longínquas do centro, onde as mãos do poder público não alcançam ou não fazem esforço para isso, onde jazem sob luzes baças de raros postes — ou em áreas de desova — corpos chacinados; onde não há água tratada nem canalizada ou rede de esgoto; onde caixas de papelão ou tijolos sem reboco erigem barracos para onde a empregabilidade e os investimentos desconhecem os caminhos e onde as conexões internacionais se dão através do tráfico de drogas ou de armas, quando muito).

Literalmente e necessariamente uma grande questão aqui se impõe: o que escolherá o autor-criador para narrar? Ou melhor: como narrar essa megacidade, que é uma e muitas ao mesmo tempo? E isso nos remete a Canclini, fazendo-nos lembrar de uma de suas questões: “podemos narrar de novo a cidade?” (CANCLINI, 2003, p. 123). Questão essa produzida pelo teórico argentino a partir de algumas das marcas da contemporaneidade de que há pouco falamos: a fragmentação e a atomização da megacidade — essa, um objeto de observação inapreensível em seu todo. E o modo como vemos o autor-criador de Ruffato responder a isso é justamente não se arriscando na busca sempre incompleta e impossível do todo. O autor-criador tece uma narrativa que não busca um relato totalizante da megacidade e sim, como já dissemos, um relato fragmentário, atomizado. O que nos remete novamente a Canclini quando, ele também, relata a impossibilidade do *flâneur*.

Narrar é saber que já não é possível a experiência da ordem que o *flâneur* esperava estabelecer ao passear pela metrópole do início do século passado. Agora a cidade é como um videoclipe: montagem efervescente de imagens descontínuas. (CANCLINI, 2005; p. 122).

Surge aqui a cidade como videoclipe. Repleta de discontinuidades e também de uma estarrecedora simultaneidade de tempos e espaços. E o espaço na narrativa contemporânea busca não se organizar mais, como para os realistas e alguns modernos, em torno de um sujeito (único e onisciente) que o observa, que o percebe; o espaço na narrativa contemporânea busca se construir e se desconstruir a um só tempo, tendo como estratégia a justaposição de espaços e tempos não contíguos (PELLEGRINI, 2003). E é essa, a princípio, a estratégia que parece surgir em *Eles eram muitos cavalos*. Contudo, cabe-nos colocar uma questão: será que o narrador contemporâneo (fruto das conquistas modernas, fugindo à onisciência) consegue realmente se esquivar — sempre — de possuir uma visão centralizadora (que tudo sabe), de possuir uma espécie de olhar de Deus sobre suas personagens? Mesmo quando busca toda essa construção e desconstrução de espaços, justaposição de tempos, e variação de pontos de vista a partir de variados narradores? Para se obter uma resposta que vá ao encontro de nossa proposta de análise (com base em Bakhtin) teremos de recorrer ao conceito de polifonia e tentar aplicá-lo na obra de Ruffato para ver se há realmente essa fuga dessa visão fechada, conclusa, em relação às personagens, ao espaço em que elas vivem — enfim, ao mundo delas. Mas isso, faremos, logicamente, nos utilizando da categoria de autor-criador e não da de narrador, para nos distanciarmos, como observado por TEZZA (2001), das análises formalistas tradicionais. Ao fazermos acima referência à categoria de narrador ou à própria figura do *flâneur*, foi mais no sentido de referenciar a questão do tipo de abrangência de visão (suas possibilidades ou não) que terá o autor-criador sobre o mundo que busca retratar. Levando ainda em conta que muito se tem confundido (ao se analisar obras contemporâneas⁵⁴) estratégias como a troca de pontos de vista narrativos (presença de variados narradores dentro de uma obra) com aquilo que conhecemos por polifonia, no sentido bakhtiniano.

A partir disso, podemos propor outras questões. Será que as várias vozes que surgem em *Eles eram muitos cavalos* são vozes próprias e independentes; ou seja, são aquilo que bakhtinianamente chamamos de “a voz do outro”, fruto da consciência própria do outro, que tem conhecimento de seu próprio mundo e de si mesmo nesse mundo? Ou essas vozes, das várias personagens que surgem no trajeto romanesco de Ruffato, seriam reverberações unicamente da posição ideológica do autor e de sua visão sobre o outro, sobre o mundo, dando a essas personagens um fechamento, esculpindo-as feito objeto. sem deixá-las expor uma noção própria do mundo que as cerca?

Cabe ainda lembrar aqui do dialogismo. Para que haja polifonia, para que existam vozes verdadeiramente independentes faz-se necessário abordarmos *Eles eram muitos cavalos* sob o escopo do conceito dialógico. O que faremos também mais adiante neste nosso estudo.

Por enquanto, basta-nos adiantar — e isso é o que nos interessa nesse primeiro momento — comentários sobre aquilo que entendemos ser o recorte, as escolhas dos eventos da vida, como nos diz Bakhtin, que serão organizadas pelo autor-criador para compor a totalidade de sua obra estética.

Ao afirmarmos, anteriormente, que o autor-criador de Ruffato não busca um relato totalizante da megacidade, mas sim um relato fragmentário, tecido por atomizações, temos de referenciar mais uma vez as palavras de Canclini, que diz ser a cidade um videoclipe, uma montagem efervescente de imagens descontínuas. E, a partir disso, nos surge outra relevante questão para a obra: quais seriam essas imagens para *Eles eram muitos cavalos*? Pois, se o relato do videoclipe é um relato fragmentário e descontínuo, não necessariamente isso implica uma falta de unidade entre tais imagens. Ou seja, deve e pode haver uma ligação entre as partes a arquitetar o todo desse videoclipe — se quisermos aqui, mais uma vez, associar o romance de Ruffato aos meios de expressão audiovisuais⁵⁵; o que nos possibilita, a partir disso, imaginar o autor-criador empunhando sua câmera para selecionar os planos de acordo com o sentido que rege seu “filme”.

Oportuno, pois, é lembrarmos das considerações sobre o autor feitas por Therezinha Barbieri: “Por trás da câmera, posta-se um narrador-montador ocupado em escolher planos, recuperar instantâneos e colar fragmentos” (BARBIERI, 2003, p. 58). Aqui podemos estabelecer uma analogia (essa

⁵⁵ Para um maior aprofundamento sobre o diálogo de *Eles eram muitos cavalos* com a linguagem do audiovisual ver segundo capítulo deste estudo.

escolha de planos, esse recuperar instantâneos) com o argumento de Bakhtin de que todo ato cultural é um posicionamento valorativo diante de outras posições valorativas e que transpõe a realidade vivida para o plano axiológico (da obra). Ou seja, assim como o narrador-montador faz sua montagem a partir de escolhas (não de modo passivo), o autor-criador, em *Eles eram muitos cavalos*, seleciona os eventos da vida também de modo não passivo. A partir disso, podemos verificar como a posição axiológica recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa direciona as escolhas feitas pelo autor-criador para o trabalho estético.

Vejamos o que fala Luiz Ruffato sobre a idealização, o recorte proposto em sua obra, em entrevista concedida à revista *Et Cetera*: “A minha tentativa é a de criar uma linguagem que consiga descrever uma realidade que pouco ou nada aparece na literatura brasileira, a da classe média baixa (ou do trabalhador urbano)”. Aqui vemos uma escolha. O perfil social e econômico de suas personagens está definido. Nesse momento, vemos a obra remeter ao autor e mundo empíricos, aquilo que o autor apreende nesse mundo (questionamentos sobre a situação socioeconômica de uma parcela da sociedade), relacionando desse modo arte, vida e responsabilidade, refutando assim a ideia da “arte pela arte”. É o sentimento individual do autor, de que nos fala SOBRAL (2005), que busca se socializar, com a intenção de ser compreendido pelo interlocutor (pois a obra resulta de uma relação estabelecida entre autor, interlocutor e tópico). Com essa declaração do autor-pessoa, então, podemos constatar, ainda, a adoção de uma posição, diríamos, ideológica⁵⁶, o que o leva à busca da representação de uma determinada parcela da sociedade. E isso, a nosso ver, fará com que o autor-criador (fruto, pois, do recorte valorativo do autor-pessoa) olhe, durante quase todo o percurso da obra, com certa dose de simpatia para suas personagens, que em grande maioria serão pertencentes mesmo a esse estrato social definido: a classe média baixa.

E esse ideal, por parte de Ruffato, de representar o trabalhador de classe média baixa deixa marcas, é bom que se diga, em toda a extensão de sua produção (ao menos até esse momento), começando com *(os sobreviventes)*, passando por *Eles eram muitos cavalos*, e chegando até seu último projeto, a pentalogia *Inferno provisório*. Do segundo caso (a obra que aqui estudamos),

⁵⁶ Ideologia aqui deve ser entendida no sentido exposto pelo Círculo de Bakhtin como “...todo o conjunto dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio de palavras (...) ou outras formas signícas” (VOLOSHINOV apud MIOTELLO).

podemos extrair um breve levantamento dessas personagens trabalhadoras de classe média baixa a fim de evidenciar o recorte feito pelo autor-criador a partir, então, daquilo que podemos nomear “viés valorativo do autor-pessoa”.

Teremos então em *Eles eram muitos cavalos* o motorista de empilhadeira (migrante nordestino) do capítulo 5, *De cor*; a jornalista do capítulo 8, *Era um garoto*, a se desdobrar para criar o filho abandonado pelo pai e para pagar as prestações do “apartamentinho no jabaquara”; o casal de professores do capítulo 10, *O que quer uma mulher*, que vive uma vida cansativa (cercada pela violência urbana) e com recursos financeiros limitados; a atriz do capítulo 15, *Fran*, a esperar por trabalho, vivendo num “apartamentinho” no Jardim Jussara; a maquiadora do capítulo 37, *Festa*, que visita uma amiga à beira da morte e na miséria, vivendo “num minúsculo cômodo cheirando à doença”; a vendedora do capítulo 39, *Regime*, a se alimentar de cachorro quente e refrigerante enquanto trabalha numa loja de bairro, “dentro de uma sala improvisada”; e o motorista do capítulo 41, *Táxi*, migrante nordestino, que trabalha — depois de passar por outros tantos empregos e dificuldades — como chofer de táxi.

Ou seja, o que vemos é que essas personagens estão numa faixa socioeconômica parelha. É a classe média baixa que o autor-pessoa quer mostrar. Contudo, apesar de seu depoimento na entrevista anteriormente referenciada, o autor-pessoa não faz do trabalhador de classe média baixa o único alvo do romance. *Eles eram muitos cavalos* atinge ainda um outro estrato social, aquele que fica, mesmo, na linha da pobreza e da miséria, como são os casos das personagens do capítulo 9, *Ratos* (crianças largadas num barraco de favela, sendo comidas por ratos e insetos); do índio do capítulo 14 (cuja identidade foi analisada no segundo capítulo deste nosso estudo); do assaltante do capítulo 19, *Brabeza*, que desempregado vai em busca de um presente para dar à mãe; do negro desempregado do capítulo 26, *Fraldas* (também nosso objeto de estudo na primeira parte deste trabalho); da mulher maltrapilha do capítulo 34, *Aquela mulher*, que vive num barraco em Paraisópolis e “se arrasta” pelas ruas do Morumbi; das personagens faveladas do capítulo 47, *Crânio*; do boxeador faminto do capítulo 59, *Nocautê*; e da menina de rua do capítulo 61, *Noite* — para ficarmos aqui com apenas alguns exemplos que surgem no romance.

Vale ainda salientar que, em *Eles eram muitos cavalos*, também aparecerão, apesar de serem bem raros, personagens numa condição

socioeconômica mais favorável, como a do executivo do capítulo 4, *A caminho*; a do narrador do capítulo 20, *Nós poderíamos ter sido grandes amigos*, pertencente a uma família classe média, que almeja viagens ao exterior, almoços sofisticados junto aos amigos etc.; a do traficante de armas do capítulo 28, *Negócio*, cujo “sucesso” financeiro acontece por meios ilícitos; a do executivo do capítulo 40, *Onde estávamos há cem anos?*; a do engenheiro e sua família judia (de que tratamos no capítulo segundo deste trabalho) de *Gaavá*, capítulo 43; a do médico do capítulo 52, *De branco*; que se vê cara a cara, na emergência de um hospital, com um bandido de quem foi vítima; a e de algumas personagens do capítulo 63, *Nosso encontro*. Eis aqui, salvo um caso e outro, praticamente todos os momentos narrativos em que as personagens não são de classe média baixa ou vivem na linha da pobreza ou da miséria.

Na nossa avaliação, entendemos ser essas personagens mais do que qualquer outra coisa, um forte contraponto em relação à condição daquelas que vivem numa situação econômica e social marcada pela dificuldade e pela falta de oportunidades mais dignas. É a ficção apontando para um traço contundente de nosso país, o da desigualdade social. Desigualdade essa que “em suas múltiplas dimensões é uma das condições estruturantes da sociabilidade brasileira, talvez a mais importante delas” (CARDOSO, 2004, p. 115).

Podemos dizer ainda, a partir das considerações acima, que o romance atua como denunciante de uma sociedade em que “Indivíduos, grupos e classes sociais encontram-se dispostos em um espaço social de posições vazado por disparidades profundas de oportunidades de vida...” (Idem). E para nos mostrar esse aspecto da vida brasileira, é necessário que existam essas personagens mais abastadas de que falamos acima, que funcionam como contraponto para as personagens mais carentes, mesmo que essas (as abastadas) não sejam o principal foco, como já vimos, para a construção de *Eles eram muitos cavalos*. Contudo, relevantes serão também para nos mostrar outras questões como a hibridação cultural, como é o caso da personagem do capítulo 4, *A caminho*, tratada sob esse aspecto no segundo capítulo deste nosso trabalho. Só personagens com seu perfil socioeconômico portam determinados códigos de consumo e de acesso aos bens que nos permitiram uma análise da hibridação, por exemplo, sob o viés do sujeito globalizado, pois em conexão internacional. O que, a nosso ver, não deixa de ser uma situação que, frente à situação das

personagens das classes baixas do romance, ratificar a desigualdade social representada em *Eles eram muitos cavalos*.

Constatamos ainda que ao introduzir no corpo de seu romance uma personagem que sai de uma condição de pobreza para uma de fartura material — o traficante de armas do capítulo 28 —, a ficção de Ruffato trabalha a ironia (marcada já no título *Negócio*) para indicar que um dos caminhos mais viáveis para se fazer a passagem de classes numa sociedade acometida pela falta oportunidades aos estratos mais carentes, é o da criminalidade, o do “ilícito”, caminho que contradiz a tão famosa máxima: “o crime não compensa”.

Contudo, apesar desse contraste de classes (que podemos dizer não muito freqüente) que marca *Eles eram muitos cavalos*, teremos em comum entre as personagens o fato de que em algum momento suas vidas vão sofrer algum tipo de revés. E para as personagens bem estabelecidas financeiramente teremos a violência com principal fator a provocar infortúnios em suas vidas. E ainda: a violência será um fator, no romance, a colocar ricos e pobres numa situação de igualdade, ou seja, como vítimas.

Tal observação faz com que percebamos também o quanto o autor-criador estabelece um conjunto, um *combinação* de reveses a trespassar todo o romance, atingindo ora uma ora outra de suas personagens. E nesse *combinação*, fora a violência, teremos dificuldade financeira, miséria, precariedade no espaço urbano e na comunicação entre as pessoas ou, como diz o próprio autor, para esse último caso, “falta de permeabilidade das relações sociais”.

Dentro desse conjunto tomemos ainda a “precariedade” como, pode-se dizer, uma das palavras-chave para a compreensão de *Eles eram muitos cavalos*, não só do ponto de vista do universo (espaço, relações humanas, ambientação) representado na obra, mas também do ponto de vista estético e que se refletirá na forma do romance, como já abordamos também no segundo capítulo deste nosso trabalho.

Contudo, vale reafirmar aqui esse aspecto da “precariedade”, no que ele tem de relevância para a arquitetônica de *Eles eram muitos cavalos*, indo se refletir naquilo que entendemos, a partir de Bakhtin, como forma composicional, a incluir aqui ordem, disposição, acabamento, combinação de massas verbais e aspectos de textualização. Lembrando ainda que só teremos forma arquitetônica através de atos composicionais, como também nos lembra o teórico russo. Por

isso é que veremos o autor-criador o tempo todo trabalhando com essa “precariedade” na forma do romance, que engloba vários gêneros discursivos, como vimos no capítulo anterior. Na busca de evidenciar que qualquer tentativa, por mais ampla que seja, de linguagem, de variação na estrutura do romance, não será suficiente para dar conta da precariedade e do caos que é a vida, ou parte dela, em São Paulo. Teremos ainda o acabamento da textualização que remete ao precário (a dificuldade de comunicação em São Paulo), quando o autor-criador interrompe frases, falas, tece elipses etc., sempre de modo a deixar o enunciado inconcluso. Ou quando o autor-criador usa uma variedade tipográfica (negritos, itálicos, alternância de tipologia) para diferenciar falas, destacar pensamentos. Temos ainda a ausência de pontuação que remete não só a dificuldade de expressão verbal mas também ao ritmo caótico no ato de se comunicar; ou, ainda, serve à representação de uma infinidade de imagens em seqüência que remetem à sujeira e à desordem do espaço urbano.

E toda essa precariedade da vida em São Paulo fica já bem clara na concepção arquitetônica (que é anterior ao ato de composição) do autor-pessoa. A confirmar isso, vejamos, então, as palavras do próprio Ruffato — em entrevista concedida a Heloisa Buarque de Hollanda, para o Portal Literal Terra:

HBH: Explica melhor como expressar, na forma romance, a precariedade de São Paulo?

Ruffato: Por exemplo, a insistência da construção de capítulos estanques, que significariam a precariedade, a falta de permeabilidade das relações sociais. A precariedade das falas das pessoas, que não conseguem se comunicar, porque a comunicação é efêmera em São Paulo. A precariedade da arquitetura da cidade, a precariedade da arquitetura do romance, a precariedade do próprio espaço urbano.

A partir do que expusemos anteriormente, podemos afirmar, então, que o recorte feito em *Eles eram muitos cavalos* para retratar suas personagens e o universo em que elas estão inseridos, está bem demarcado na predominância dos estratos sociais mais carentes e em um universo urbano acometido pela precariedade financeira, pela precariedade nas relações humanas e no próprio espaço físico (as habitações, os espaços públicos, os locais de trabalho).

Para finalizar este subcapítulo, se em *Eles eram muitos cavalos* temos a narrativa de um dia na vida de São Paulo, o dia 9 de maio de 2000, composta de pequenos relatos de vidas, pequenas histórias como numa colcha de retalhos, veremos, na sequência de nosso estudo, que apesar dessa fragmentação as partes vão formando mesmo um todo homogêneo, um conjunto de escolhas não-aleatórias a partir das vidas de pessoas que sofrem os reveses de uma grande cidade, num universo tenso, porque violento e excludente. A São Paulo ruffatiana não será, pois, a da Avenida Paulista, nem a da Avenida Berrini, nem a dos Jardins, Perdizes ou a do Morumbi, mas a de “Cumbica, Jardim Varginha, Jabaquara, praça da Sé, Loteamento Olinda” (COSTA, 2005, p. 185). A São Paulo retratada na obra nos indica ainda um sentido, um caminho que o autor-criador busca percorrer, ou seja, a metrópole que violenta seus cidadãos seja pela opressão do capital, seja pela violência urbana. Não à-toa o fragmento 3, *Hagiologia*, traz a biografia de Santa Catarina de Bolonha, que “Dedicou sua vida à assistência aos necessitados”. Dia 9 de maio, dia em que se passa o romance, além de pertencer ao mês em que se comemora o dia do trabalhador (bastante representado no romance) é ainda uma data específica, pois é o dia dessa santa que também é padroeira dos artistas. E, como que substituindo uma invocação à musa, poderíamos dizer que temos, abrindo *Eles eram muitos cavalos*, a presença de uma figura divina a servir como espécie de inspiração ao autor-criador para trilhar o percurso de sua obra, de modo a dar espaço a uma parcela da sociedade que, segundo o autor-pessoa, pouco ou nada aparece em nossa produção ficcional.

4.3 O MUNDO DAS PERSONAGENS (COMBINAÇÃO DE REVESES)

Como vimos anteriormente, Bakhtin, ao tratar do autor e sua personagem, toma o autor-criador como algo indissociável do conjunto da obra, não será esse autor, como nos diz TEZZA (2006), uma instância abstrata. Para o teórico russo, o autor, tanto quanto a personagem, será parte integrante do objeto estético. Porém, o autor-criador será o pivô de sustentação da unidade ou daquilo que bakhtinianamente conhecemos como “todo acabado da obra”.

Interessante estabelecer aqui, logo de início, uma relação desses pensamentos de Bakhtin com o subcapítulo anterior, em que tratamos do recorte

feito pelo autor-criador para *Eles eram muitos cavalos*. Ou seja, nessa parte de nosso estudo veremos como aquela escolha de um perfil socioeconômico, a partir de um posicionamento sociovalorativo do autor-pessoa (prepondera na obra a classe média baixa, trabalhadora, como já visto), desdobra-se na materialização feita pelo autor-criador para as suas personagens e o mundo dessas. Nesse sentido, podemos adiantar que, ao escolher, ao ter delimitado esse universo para suas personagens, o autor-criador passa, então, a lançar um olhar, diríamos, solidário em direção a suas personagens, visto as condições desfavoráveis do ambiente social em que se encontram; e, a partir disso, tenta expor, denunciar por meio de sua obra, a precariedade que acomete a vida de uma parcela de nossa sociedade. Diríamos que, usando aqui uma expressão popularmente consagrada, o autor-pessoa endossará para o autor-criador a “compra da causa” dessa gente. Nesse primeiro momento, podemos dizer, então, que a atividade estética do autor-criador de Ruffato dá-se num *assumir*, como propõe BAKHTIN (2003), o horizonte do outro, num colocar-se no lugar do outro para tentar vivenciar aquilo que esse outro vive, tentar coincidir com ele. Contudo, é bom lembrar também que haverá lacunas, como reforça o próprio Bakhtin, que só são visíveis do lugar onde estamos, ou onde está esse autor-criador. Ou seja, extraposto. O autor-criador volta então ao seu lugar para completar o horizonte de suas personagens com tudo o que sabe de fora delas, para assim emoldurá-las, criar-lhes um ambiente que as acabe, mediante o excedente de visão, de saber, de seu desejo e de seu sentimento, para lembrar outra vez Bakhtin. Completa o que falta ao olhar dessas personagens sobre si mesmas.

Só com isso, o autor-criador de *Eles eram muitos cavalos* poderá passar a agir como se fosse mesmo a consciência de suas personagens, a consciência de uma parcela da sociedade (representada pelas personagens) que tem pouca voz na nossa sociedade, e que pouco ou nada aparece na ficção brasileira, como bem visto pelo autor-pessoa, Luiz Ruffato.

Vemos surgir, então, com o autor-criador do romance, aquela espécie de condutor das personagens, a orientá-las, como nos diz Bakhtin, no mundo acabado da existência. Autor que conduzirá suas histórias pelo espaço da megacidade São Paulo, porém, e aqui uma constatação crítica, o fará somente a partir de pontos e momentos em que exista uma condição de dificuldade para as personagens, quer seja financeira, nas relações humanas, no campo do

trabalho, na vida familiar ou mesmo frente à violência urbana. Essa é a vida de suas personagens, é a existência delas. Podemos dizer, com isso, que o interesse pelo acontecimento das personagens será abarcado pelo interesse artístico do autor, a partir de seu sistema de valores, de sua posição sociovalorativa, frente ao mundo e seus conflitos. Ele recorta os eventos da vida de modo não passivo, a sua posição é refratante. Por isso, não interessa (ou bem pouco, muito pouco) ao autor-criador da ficção a São Paulo dos ricos, dos empresários, dos executivos, dos industriais. Se surgem algumas dessas personagens (como vimos no subcapítulo anterior) durante o percurso da obra, na maioria das vezes são para fazer contraponto à situação daqueles que vivem os maiores reveses na megacidade; ou seja, o trabalhador assalariado, os excluídos, os marginais. É a ação exotópica a representar o mundo de um ponto de vista fundado nas relações sociais de que também participa o autor.

A partir da presença preponderante desses trabalhadores, excluídos e marginais, devemos entender, mesmo, as escolhas para arquitetar *Eles eram muitos cavalos* como antagônicas àquilo que escreve DALCASTAGNÈ (2005): “Não há, no campo literário brasileiro, uma pluralidade de perspectivas sociais”. O autor-pessoa Luiz Ruffato busca com sua obra, no mínimo, alterar essa condição que Dalcastagnè coloca como empobrecedora. Ele sai à busca daquilo que diverge da corrente predominante da atual produção ficcional brasileira, que tende sempre a uma representação do homem branco, classe média, urbano, heterossexual, sem defeitos físicos, segundo ainda a pesquisadora da UnB.

Nesse sentido, o autor-criador, engendrado a partir da posição sociovalorativa do autor-pessoa Luiz Ruffato e que será responsável pelo acabamento estético da obra, coloca-nos frente a frente com a concepção bakhtiniana do estético, em que a ação exotópica se funda no social, no histórico e nas relações sociais, como falamos acima, das quais faz parte o autor.

A concepção bakhtiniana do estético não se baseia no sublime de Kant, nem nas estéticas impressionistas, mas resulta de um processo que busca representar o mundo do ponto de vista da ação exotópica do autor, que está fundada no social e no histórico, nas relações sociais de que participa o autor (SOBRAL, 2005, p. 108).

Quando falamos em posição exotópica, devemos sempre lembrar que essa é uma visão do autor-criador que enxerga o mundo (sem, porém,

transcendê-lo) a uma certa distância a fim de transfigurá-lo na construção arquitetônica de sua obra. Porém, para transfigurar esse mundo, o autor-criador tem de adotar, como também já observamos antes, uma posição refratante⁵⁷, ou seja, que recorta e reordenar esteticamente os eventos do mundo, da vida.

E esse *refratar* por parte do autor-criador de Ruffato vai justamente resultar, em *Eles eram muitos cavalos*, num painel definido, emoldurado, que se desenha a partir do desequilíbrio socioeconômico a assolar o Brasil, e que se desdobra naquilo que, no subcapítulo anterior, denominamos como “*combinação de reveses*”. A construção estética ruffatiana se revela como construção de um todo a partir de visões determinadas. Não à-toa o primeiro capítulo do livro, o de número 4, *A caminho*, que surge como sendo mesmo uma narrativa⁵⁸ (pois conta com categorias como personagem, narrador, espaço, tempo, ação), inaugura justamente esse olhar sobre a desigualdade socioeconômica sob a ótica de um executivo que guia seu carro rumo ao aeroporto, e que durante o trajeto cruza com os faróis dos ônibus “que convergem de toda parte”, e que são certamente do transporte coletivo a levar os trabalhadores aos seus destinos; ou ainda ônibus interestaduais ou intermunicipais a trazer mais migrantes para São Paulo como mão-de-obra barata. E a frase dita pela personagem ao cruzar esses ônibus será contundente, “*mais neguim pra se foder*”.

E tal frase, repetida ao longo do capítulo, lembra-nos Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos Santos em resenha sobre *Eles eram muitos cavalos*:

...funciona como um dístico, fazendo uma crítica ao sistema sócio-econômico. Enquanto a personagem usa roupas, relógio, perfumes importados, ostentando o luxo, outros são explorados para sustentação desse sistema (SANTOS, 2003, p. 166).

No capítulo 28, *Negócio*, também teremos essa distinção de classes, esse desequilíbrio socioeconômico, evidenciado pela ostentação de um lado e a penúria do trabalhador de outro. O magnata, ricaço traficante de armas, qual o executivo de *A caminho*, também porta seus produtos de grife: o Mercedes azul-

⁵⁷ Não devemos nos esquecer, contudo, de que o autor-criador, além representar uma posição refratante, representará também uma posição refratada por ser fruto de uma “posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa” (FARACO, 2005, p. 39).

⁵⁸ Antes do capítulo 4, o que temos são fragmentos de textos que se enquadram no gênero discursivo primário, como vimos no segundo capítulo deste estudo. Ou seja, temos o capítulo 1, que é um cabeçalho, lembrando um jornal, depois temos o boletim do tempo e a biografia da Santa Catarina de Bolonha. Portanto, nenhum deles é uma narrativa com as categorias de personagem, espaço, ação etc. como o é o capítulo 4.

marinho, o terno Armani e o relógio Breitlig. E enquanto seu carro para no sinal e a personagem cuida dos “negócios” pelo celular, vemos um outro veículo, e nesse uma mulher, ao volante, amedrontada por causa das pessoas do lado de fora: uma velha que lhe oferece um buquê de rosas; um rapaz que vende caixa de ferramentas; outro, pano de prato; um outro, água mineral; um que “exige” esmolas; outro que limpa os pára-brisas; e moças a distribuir propagandas de imóveis. A situação entrincheira a mulher e as outras pessoas no sinal, dentro de seus carros. Uma verdadeira selvageria pela sobrevivência. E aqui, segundo SANTOS (2003), o texto de *Eles eram muitos cavalos* nos permite perceber (e bem) as mazelas do espaço urbano. Esses trabalhadores informais, desempregados, pedintes e trabalhadores temporários (as moças dos imóveis), que confluem todos para um mesmo ponto, dão mostra do que é a vida do trabalhador mal-remunerado e a vida dos excluídos em nossa sociedade.

Ainda, fazendo esse contraponto entre os bem estabelecidos financeiramente (que ostentam códigos elitizados de consumo) e os pobres, temos o capítulo 40, *Onde estávamos há cem anos?*. Nesse, o engravatado Henrique, dentro de seu Honda Civic “estalando de novo, janelas cerradas, cidadela irresgatável”, observa o mundo lá fora:

Meninos esfarrapados, imundos, escorrem água nos pára-brisas dos carros, limpam-nos com um pequeno rodo, estendem as mãozinhas esmoleres, giletes escondidas entre os dedos, arranjos de estiletos em buquê de flores, cacos de vidro em mangas de camisa. Meninas esfarrapadas, imundas, carregam bebês alugados esfarrapados, imundos, dependurados nas escadeiras, inocentes, coxas à mostra, cabelos presos em sonhos vaporosos. Mocinhas vestidas de torcida-organizada-de-futebol-americano espalham folders de lançamentos imobiliários. Rapazes encorpados vestidos de jogador-de-time-de-basquete-americano exibem revólveres sob um outdoor São Paulo – Miami Non Stop, que encobre um pequeno prédio abandonado, onde gatos e crianças remelentos dormem ignorando a tarde que se oferece lúbrica (RUFFATO, 2001, p. 81).

Nessa cena, o que vemos é praticamente uma repetição das cenas dos capítulos que vimos anteriormente. E essa semelhança entre elas reforça a ideia de uma escolha de situações, por parte do autor-criador, em que são colocados frente a frente ricos e pobres em *Eles eram muitos cavalos*. Então, não é

inoportuno reafirmar que os ricos aparecem na obra, sobretudo, como contraponto a ratificar aquilo que pretende o autor-criador: colocar suas personagens num cenário de dificuldades, violência, precariedade, exclusão e informalidade.

E assim será, praticamente o tempo todo, o modo como o autor-criador enxerga suas personagens e o mundo dessas. Tanto que haverá outras recorrências — cenas e situações que se parecem — durante todo o romance. Nesse sentido, vemos que o *ambiente*⁵⁹ que *rodeia* as personagens, será, diríamos, algo padronizado na visão do autor-criador. E aqui, nesse ambiente padronizado, é que começamos a ver um problema. As personagens (e por isso faremos neste subcapítulo uma levantamento das recorrências na obra) parecem estar num mesmo pano de fundo. Não haverá muitas possibilidades singulares de ambiente para cada uma delas. A partir daí, elas também parecerão iguais (definidas a partir de não muitos padrões), pois à frente de um mesmo fundo. Ou seja, em nosso entendimento não haverá concepções mais variadas de mundo, de vida para as personagens sob o olhar do autor-criador. O “outro”, na visão do autor, surge cada vez mais reificado à medida que tomamos contato com as várias personagens no decorrer do romance.

Por isso, para tentar dar conta dessa situação que identificamos entre autor e personagem na obra de Luiz Ruffato, achamos oportuno recorrer à *tipologia* bakhtiniana que trata dos diversos graus de relação autor-herói.

Primeiramente, então, nessa tipologia, temos a *introspecção-confissão*, quando o outro, por princípio construtivo, está excluído, porque o outro pode turvar a pureza de minha fala. Aqui, segundo TEZZA (2001), não há exotopia, não há autor nem herói, ambos se fundem, desse modo não teremos caráter romanesco.

Outro tipo diz TEZZA (Idem) é a *autobiografia*. Uma espécie de triunfo da biografia sobre a confissão, que “modernamente assume a forma de *diário íntimo*”. A forma biográfica supõe grande proximidade entre autor e herói; são quase intercambiáveis. O portador da unidade da vida (herói) e o portador da unidade da forma (autor) pertencem ao mesmo mundo de valores.

⁵⁹ Para Bakhtin, há dois modos de representação verbal do espaço, relativamente à personagem: de dentro do herói, temos seu *horizonte*; de fora, seu *ambiente*. Aqui, uma relação com o que Bakhtin chama de “acontecimento aberto da vida” ou a “vida real”. Minha relação com meu horizonte nunca é uma relação acabada, meu horizonte, na vida real, está aberto e perpetuamente inacabado. Sua ordenação, seu acabamento nunca podem nascer de minha própria consciência. Eu preciso de uma posição espacial *fora de mim*, que me dê unidade e acabamento. Assim, na obra de criação verbal, o *ambiente* (a paisagem verbal, a descrição, a natureza, a cidade...) embora inextricavelmente relacionado com o herói, *rodeia* o herói; só o autor-criador e o autor-contemplador percebem o ambiente em sua integridade, não apenas limitado pelo horizonte do herói. (TEZZA, 2001).

Mais um tipo é *herói lírico*, que não tem nada a opor ao autor, tudo está nas mãos do autor. No lirismo, dirá TEZZA (Ibidem), o autor renuncia à exotopia espacial e temporal, ao seu excedente de visão; há uma espécie de voz indiscutível, a qual Bakhtin chamará metaforicamente de “espírito da música”. No lirismo, em seu limite, não há ficção romanesca, que determina e delimita.

Temos ainda o tipo do *caráter*, que será definido por Bakhtin como uma forma de correlação entre o autor e o herói, visando a realização do todo do herói concebido como pessoa determinada; em outras palavras, que pretende responder à pergunta *quem é ele*. Aqui Bakhtin considera dois planos: o horizonte do herói (como ele é para si mesmo) e o contexto do autor-contemplador (o herói é independente; o autor situa-se diante dele).

Temos ainda a *hagiografia*, a vida dos santos como um dos tipos da relação autor-herói. Aqui, a exotopia do autor será feita de uma humildade que renuncia à iniciativa. Importante dizer que a hagiografia não se revela apenas no discurso estritamente religioso, podemos ter esse mesmo tipo de relação na biografia de um homem público, por exemplo — basta que seja tratado com um santo.

Um sexto caso seria o *tipo*. Para Bakhtin seria esse definido “como a posição passiva de uma pessoa coletiva, o componente necessário de um ambiente (conjunto material, contexto, modo de vida)” (TEZZA, 2001, p. 299). A criação do tipo pressupõe aquilo que Bakhtin entenderá por posição exotópica autoritária, estável e segura. A segurança do autor assemelha-se à segurança do sujeito num ato de cognição: o autor se aproxima do herói como de um objeto de cognição. Esse tipo demanda uma superioridade do autor, que se separa do mundo do herói.

E é a partir do *tipo* que podemos enxergar melhor (mas não definitivamente, e disso veremos o porquê logo adiante) a relação do autor-criador ruffatiano com suas personagens quando dizemos serem essas homogêneas, tanto elas quanto o mundo delas, na visão do autor. O contexto em que estão essas personagens (e os levantamentos, reafirmamos, que faremos sobre as recorrências buscam mostrar isso) é bem claro, é o universo de penúrias socioeconômicas das classes mais baixas. E o modo de vida, sobretudo esse, é o que nos faz perceber que essas personagens soam parecidas. Ou seja, há predominância, na obra, de um *tipo* delimitado pelo autor, apesar de uma busca pela variedade de sujeitos sociais na obra. Ou melhor, há um denominador comum para essas personagens: é o homem que vive mal socioeconomicamente, como já apontamos anteriormente.

Claro que, como mesmo nos lembra Tezza, é preciso ter em mente que essa tipologia bakhtiniana deve ser sempre lida com o espírito menos dogmático possível. Mesmo porque há um mal-estar para Bakhtin de fechar conceitos em “gavetas estanques”. Essas categorias descritas acima “trabalham sempre com valores quantitativos” (Ibidem). Para o estudioso de literatura é sempre bom ter em mente isso. Do contrário, corre-se o risco de sair com uma moldura fechada para encaixar obras e personagens. Por isso, anteriormente, salientamos que a partir do *tipo* podemos *enxergar melhor* a relação autor/herói na obra estudada. Mas não definitivamente. Elas possuem outras nuances, claramente. E principalmente o texto sobre identidades híbridas no segundo capítulo desse romance cuidam de mostrar um *pensamento* sobre isso.

Voltando então a questão do predomínio da visão do autor sobre o mundo das personagens, podemos dizer ainda que quando temos acesso ao pensamento, à fala dessas, sentimos que ali está sobretudo o modo como o autor-criador enxerga o mundo que as cerca, o mundo o qual ele quer denunciar, será “a verdade de seu próprio discurso (...) no discurso do outro (FRANÇOIS, 2006, p 193), e não uma verdade própria da personagem, fruto da consciência de si mesma no mundo. Porém, esse fator no romance de Luiz Ruffato que estamos aqui a realçar não deve ser visto como uma simples crítica contundente à qualidade da obra, pois sabemos interessar ao autor-criador tratar da vida e do mundo dessa parcela social em seu romance — faz parte de seu projeto de escrita, e é assim também que podemos entender. O que estamos aqui a avaliar é esse olhar sobre as personagens e seu mundo de acordo com os conceitos bakhtinianos de exotopia e polifonia. Em relação ao último conceito, para entrar um pouco nele, verificamos que muito se fala, quando do contato com um romance com presença de “várias vozes”, que se trata de uma obra polifônica. Lembremos aqui da resenha⁶⁰ de Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos Santos, quando ela desenvolve o seguinte pensamento em relação a *Eles eram muitos cavalos*: “Na narrativa, o texto polifônico remete à pluralidade barroca, caracterizada pela multiplicidade de personagens. Ricos, pobres, miseráveis, prostitutas, magnatas: vozes que perpassam o texto marcando a polifonia.” (SANTOS, 2003, 169). Ou ainda o artigo⁶¹ de Tatiana Salem Levy, que diz:

⁶⁰ Apesar de reconhecermos pontos bastante relevantes na resenha de Santos, tanto que nos utilizamos e nos utilizaremos ainda dos pensamentos ali expostos, não podemos deixar de salientar esse ponto de discordância quanto à polifonia, visto nosso acordo, desde o início, com a teoria de Bakhtin sobre o assunto.

⁶¹ Bem como nos posicionamos em relação à resenha de Santos, devemos nos posicionar agora em relação ao artigo de Levy quando ela aborda a polifonia. O que não exclui o mérito das outras partes do artigo, de que nos utilizamos como ferramenta oportuna para a nossa análise e pretendemos ainda nos utilizar visto as observações outras relevantes em relação a *Eles eram muitos cavalos*.

Essa multiplicidade de vozes e pontos de vista não se restringe apenas ao fato de cada narrativa corresponder a uma imagem diferente. Dentro de cada fragmento, também há uma polifonia, marcada no texto por diferentes tipos e tamanhos de letra, por parênteses e hífen e ainda por negrito e itálico⁶² (LEVY, 2003, p. 176).

O que nos caberá adiante é mostrar que se a obra de Ruffato fosse mesmo polifônica, suas escolhas teriam de ser necessariamente outras para construí-la. Contudo, nos depoimentos que vimos do autor-pessoa, isso não parece lhe interessar para o conjunto de sua obra, o que serve também para os livros posteriores a *Eles eram muitos cavalos*, como veremos nas palavras do próprio Ruffato.

A ideologia⁶³ expressada pelo autor-pessoa, e que se refletirá sobre os recortes do autor-criador para o acabamento estético, impõe-lhe, a nosso ver, uma limitação para que possa extrapolar sua visão que encarcera as personagens e seu mundo num modo praticamente padronizado. Ele elabora uma discussão social em seu romance da qual suas próprias personagens não participam como agentes ativos, responsivos.

Vejamos então as palavras⁶⁴ de Ruffato sobre essa “discussão social” no conjunto de sua obra:

Minha pretensão é trazer essa ausência [da classe média baixa, proletária] para dentro da literatura, trazer à discussão exatamente o que acontece no Brasil. Talvez isso aconteça porque não reconhecemos o outro. Então eu posso matar o outro, porque o outro simplesmente não existe. Se não temos essa representação na literatura é porque realmente a sociedade não quer ver essas pessoas, não quer identificá-las. Não quero esquecer que nasci num

⁶² Entendemos a alternância gráfica de tipos ser apenas um recurso para diferenciar, visualmente, vozes. Contudo, isso não implica independência dessas vozes em relação à voz do autor-criador, sem contar que elas partem de um mesmo discurso: o discurso sobre a violência (ver no romance o capítulo 16, *assim.*, ao qual se refere Levy). Digamos que podem até ser várias vozes, mas pelo caráter uníssono dessas, bem poderiam ser apenas uma. O que vai em sentido contrário à teoria bakhtiniana da polifonia, como vimos no primeiro subcapítulo deste estudo.

⁶³ Ideologia aqui entendida no sentido exposto pelo Círculo de Bakhtin e já referenciado no subcapítulo anterior.

⁶⁴ Entrevista anteriormente referenciada, concedida a Heloísa Buarque de Hollanda e Ana Lígia Matos — do Portal Literal Terra. Faz-se importante salientar aqui que o autor, nesse trecho da entrevista, fala sobre a pentalogia *Inferno provisório*. Contudo, para quem leu todos os seus livros publicados verá que essa discussão social (sobre a classe média baixa, proletária, que bate cartão de ponto) vem se configurando desde o início de sua produção. Discussão que alcança maior repercussão justamente a partir de *Eles eram muitos cavalos*, cujo projeto Ruffato gostaria, e ele mesmo diz isso nessa entrevista, que fosse iluminado por *Inferno provisório*. Segundo ainda Ruffato, *Eles eram muitos cavalos* “seria quase que o final do *Inferno provisório*”.

país chamado Brasil, que escrevo português e que vivo numa sociedade extremamente injusta. Tenho um compromisso com a minha época, um compromisso com a formação de uma identidade nacional. Isso pode parecer um discurso ultrapassado, piegas, mas não tenho como não assumir isso. Evidentemente, sei que estou andando contra a corrente.

Se de um lado podemos enxergar um perfil de escolha por parte do autor-pessoa que delimita e limita ao mesmo tempo, diríamos, o que seriam suas personagens e o mundo dessas (abolindo um necessário coro de vozes sociais marcadas pela divergência, por visões de mundo que ora se chocam, ora concordam, para podermos ter uma verdadeira polifonia), por outro lado, fugindo um pouco ao campo teórico de Bakhtin, podemos enxergar, mesmo, nesse recorte social, um dos aspectos mais relevantes da obra de Ruffato: o de ir realmente na contramão da atual produção literária brasileira.

Cristiane Costa em seu *Pena de aluguel, escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*⁶⁵, ao tratar da produção dos novos escritores jornalistas, salienta que a tendência da narrativa brasileira contemporânea parece ser mesmo a discussão em torno da própria cultura (seja a alta cultura ou a cultura de massa). E se para a geração anterior de escritores (das décadas de 1960 a 1980), muitos deles jornalistas de profissão, a censura aos órgãos de imprensa foi um incentivo à busca da literatura, para os autores da geração atual a ficção já não é mais sinônimo de liberdade de pensamento. Ou seja, a questão não é mais política, mas existencial e estética.

Quando Costa observa a questão da autoexpressão e da inovação principalmente no campo estético, que predomina entre os novos autores analisados por ela, vemos, então, que o que ajuda a redesenhar o painel de nossa atual literatura é justamente uma dose, diríamos exacerbada, de alienação em relação a uma realidade social. Ou seja, quase tudo se direciona para a fruição estética, autoexpressiva — isso seria quase que uma bandeira da geração atual.

Portanto, aquilo que Mário de Andrade detectou já na primeira metade do século passado em seu texto *O artista e o artesão*, ou seja, o individualismo do artista que culminou em uma inflação de sua figura, sendo, muitas vezes, ele mesmo maior do que a própria obra, serve ainda hoje para ilustrar, em certo

⁶⁵ Luiz Ruffato é um dos escritores contemporâneos analisados na obra que também produz ou produziu na área jornalística, área de sua formação acadêmica.

sentido, aquilo que se segue pelos nossos dias. O escritor paulista ainda atenta para tendência de uma estética experimental, que seria resultado mesmo da inflação não só do individualismo⁶⁶, mas também do psicologismo na contemporaneidade da arte. O que podemos ver ainda hoje em alguns autores de que fala a própria Cristiane Costa (provando a atualidade do texto do intelectual modernista).

Claro que teremos outros fatores (fora o individualismo muitas vezes exacerbado) que corroboram essa condição autoexpressiva e estética da nossa literatura contemporânea, como bem aponta Costa ao comentar os novos dilemas dos escritores (e jornalistas) atuais:

Assim como na imprensa, há uma grande diferença entre os projetos literários da geração anterior, extremamente politizada e marcada pela experiência da ditadura, e a geração de escritores jornalistas estabelecida a partir dos anos 90, que se defronta com dilemas típicos da globalização e da pós-modernidade: desencanto político, individualismo, desterritorialização, cosmopolitismo, consumismo, cultura massificada, desemprego, droga, violência (COSTA, 2005, p. 176).

Depois, ela faz as seguintes perguntas:

Mas o fato de que seja aparentemente despolitizada faria dela uma literatura sem projeto social?

E se for? Isso significa que se tornou apenas um frívolo jogo intelectual de manipulação de palavras e referências cultas ou simplesmente que se permitiu ser uma arte livre da obrigação de cumprir uma função social, obedecer a uma demanda do mercado ou servir a uma ideologia? (Ibidem, p.176-177).

Continuando, ela destacará que até 2000, Marçal Aquino e Luiz Ruffato, pelos perfis de seus projetos literários, estariam filiados à tradição da geração anterior (da década de 1960 à de 1980), enquanto a maioria dos novos autores “demonstravam pouquíssimo, ou nenhum, interesse em retratar o Brasil” (Ibidem, p. 177).

⁶⁶ ANDRADE (1975) vai historicizar essa concepção de arte alicerçada na figura super dimensionada do artista moderno, que segundo ele se configura a partir do Renascimento — período em que o individualismo se acentuou cada vez mais, vindo a culminar no exagerado experimentalismo contemporâneo.

Costa dirá ainda sobre Ruffato que seu *Eles eram muitos cavalos*, pelos “dramas ali expostos” e pela estrutura formal e ruptura de linguagem, “se aproxima do que de melhor foi feito em meio ao experimentalismo dos anos 60” (Ibidem, p. 186), que, sabemos, tinha um forte caráter contestador.

Podemos até, com base no que a autora salientou, estabelecer uma aproximação maior entre *Eles eram muitos cavalos* e algumas obras que, décadas atrás, também tiveram o intuito de representar o Brasil.

Se pegarmos *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, encontraremos nesse livro uma espécie de matriz a que se filia o romance em questão de Luiz Ruffato. Fora o experimentalismo formal em que as duas obras se apoiam, com base, sobretudo, no hibridismo de gêneros literários e não literários (colagens; jaculatórias; listas; recortes de jornal; recursos gráficos a partir da utilização não convencional do espaço da página e de variações tipográficas etc.) no corpo do romance, temos, a permitir ainda mais uma aproximação entre elas, uma outra identificação, que surge, podemos dizer, de uma pergunta: Que país é este?

Cada qual diante do contexto histórico e social em que está inserida traça um painel das condições de um mesmo país, numa mesma cidade, São Paulo, em duas épocas distintas (porém próximas no tempo histórico). Se em *Zero* temos o indivíduo, José (que pode ser qualquer brasileiro), tentando sobreviver em meio à ditadura política, ao caos social e frente ao Estado burocrático que mina as energias do cidadão, o que vemos em *Eles eram muitos cavalos* é o brasileiro (geralmente anônimo, do qual ninguém sabe a origem, a pelagem, a cor; enfim, genericamente dizendo, os josés) tentando sobreviver em meio a um período em que o grande opressor é o capital. Por isso, na obra de Luiz Ruffato temos o trabalhador constantemente sob o escopo da exploração.

Com *Zero*, o que cansa o cidadão é a burocracia e a mão pesada do estado (sem nos esquecermos da corrupção, fraudes e mentiras no mundo estatal); já em *Eles eram muitos cavalos* o que cansa o cidadão é a exploração por parte de um sistema neoliberal (individualista e segregante) e a ausência do Estado como mediador das relações sociais, fatores que culminam na exploração do trabalho, na violência urbana, na falta de assistencialismo social, na precariedade e na miséria. O capítulo 46, *O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos*, é a própria metáfora da indiferença do estado para com a população. O prefeito é a encarnação de um sistema político que despreza o cidadão ao não olhar por/para ele.

Ainda: *Zero* traz em seu corpo ficcional — além dos recursos de hibridismo de gêneros — a presença dos elementos alegórico, absurdo e fantástico que devemos entender com sendo frutos de uma época em que as coisas, para serem ditas, deviam vir travestidas de ambiguidades. Isso demarca, então, na ficção de Brandão, um tempo em que a falta de liberdade de expressão engendrava o dito a partir do não-dito. Já *Eles eram muitos cavalos*, escrito num tempo de abertura política, de liberdade de expressão, em que tudo pode ser dito, opta muitas vezes por não dizer. E quando diz, utiliza-se de um relato, por vezes cru, que muito nos aproxima de uma realidade tangível (ao contrário do “estranho mundo” retratado por Brandão). Nesse sentido, devemos interpretar a obra ruffatiana como resultante de uma sociedade, que, como diz o próprio autor-pessoa, é acometida pela precariedade no ato de comunicar (a comunicação efêmera de São Paulo, segundo ele; mas poderíamos dizer da sociedade em geral) e pela falta de permeabilidade das relações humanas.

Tudo então, hoje em dia, “pode ser dito”, denunciado. Há muito se foi a censura. Ao contrário dos tempos de *Zero*. Porém, muitas vezes o texto Ruffato sofre cortes. Não diz. Ou não acaba de dizer. O efeito suspensivo busca demonstrar um cansaço em relação à realidade social cruel de nosso país. Por isso, vale lembrar aqui as palavras de Tatiana Salem Levy sobre a “suspensão” na obra de Luiz Ruffato: “O que dizer, por exemplo, diante da morte de uma criança, de um desempregado que não tem como dar comida à família ou de uma mãe que perdeu seu filho?” (LEVY, 2003, p. 178).

A partir dessas observações sobre as duas obras podemos dizer que elas dialogam diretamente, às vezes, ao irem numa mesma direção: a de escancarar a boca e mostrar os dentes podres da nossa sociedade, os dentes que laceram a carne e a alma dos cidadãos. Antes reprimindo, coagindo politicamente, como em *Zero*. Depois, reprimindo política e socialmente (a perda dos direitos, dos benefícios sociais, a falta de voz do cidadão mesmo podendo falar) e, por fim, coagindo financeiramente, como em *Eles eram muitos cavalos*. Então, para além somente da forma, a ideologia dos autores, materializada em uma literatura que busca compreender e denunciar nossa sociedade desajustada social, política (caso principalmente de *Zero*) e economicamente, é o que mais aproxima as obras de Brandão e de Ruffato.

E esse diálogo entre obras (que parte da forma e chega ao ideológico) nos remete diretamente ao que já pensava Bakhtin no texto de 1924, *O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal*. De acordo com FARACO (2003, p. 51), Bakhtin já tomava “qualquer ato da criação ideológica como vivendo essencialmente nas fronteiras”. Aqui há a presença do que chamamos bakhtinianamente de princípio dialógico, pois para o teórico russo, segundo Faraco,

...um domínio cultural (uma esfera da criação ideológica⁶⁷) não deve nunca ser pensado como tendo uma espécie de todo espacial (um território interno), mas deve ser visto como vivendo sempre na intersecção de múltiplas fronteiras. E isso porque cada ponto de vista criativo (que implica sempre uma tomada de posição axiológica) torna-se necessário e indispensável somente em correlação com outros pontos de vista criativos (com outras posições axiológicas) (Ibidem, p. 51-52).

É a partir disso, então, que devemos mesmo enxergar a criação literária de Ruffato. Ou seja, numa região de fronteira com essas obras de forte caráter contestador (sobretudo as do período que vai da década de 1960 à de 1980), não só em relação à atmosfera social como também à atmosfera literária (aqui temos a busca incessante pela renovação da linguagem).

Uma outra obra, com a qual podemos ver *Eles eram muitos cavalos* estabelecer uma relação ideológica (exposta, essa, na temática crítico-social) e também formal — que atua numa verdadeira fronteira permeada pelo dialogismo, é *A festa*, de Ivan Angelo, livro capital da década de 1970 por retratar um país reprimido e ampliar a pesquisa estética e a busca pela linguagem não só no sentido de libertar a escrita mas também como forma de resistência ao mundo opressivo ao redor. Ou como nos mostram as próprias palavras de Angelo: “...escrevo contra o tirano e o opressor que está dentro das pessoas. E escrevo também contra uma certa maneira de escrever” (ANGELO *apud* BRAIT, 2004, p. 224).

No posfácio de *A festa*, de autoria de Beth Brait, essa autora falará sobre a importância da linguagem para que o autor possa expressar aquilo que

⁶⁶ Nos textos do Círculo de Bakhtin, *ideologia* é uma palavra usada geralmente para designar o universo dos produtos do “espírito” humano, aquilo que por vezes é chamado por outros autores de cultura *imaterial* ou produção *espiritual*, e, igualmente, de formas de consciência social. *Ideologia* é ainda nome que o Círculo dá para o universo que engloba a arte, a ciência, a filosofia, o direito, a religião, a ética, a política; ou seja, todas as manifestações superestruturais, usando aqui uma certa terminologia de tradição marxista (FARACO, 2003).

⁶⁷ A literatura faz parte da esfera da criação ideológica.

percebe, que vive no mundo: “Preso à necessidade de expressar o percebido e o vivido, o escritor encontra na linguagem, no discurso, na narrativa, formas de configurar e expressar aspectos novos a serem desvendados” (BRAIT, 2004, p. 233).

Então, forma e temática ligada ao social vão aproximar *Eles eram muitos cavalos* e *A festa*, podemos dizer. E devemos acrescentar aqui que livros como *Zero* e *A festa* são obras que foram frutos, como nos diz BRAIT (Ibidem, p. 224), “dos dilemas vividos por escritores que procuravam uma saída”. Mas essa saída, continua a autora, “não dizia respeito apenas aos acontecimentos políticos, mas também à condição literária, às formas de narrar, à busca de novos caminhos”. Isso tudo nos permite enxergar uma aproximação ainda maior da obra de Ruffato com as de Brandão e Angelo. Todas as três estreitam a relação “entre gênero literário e responsabilidade social” (Ibidem, p. 224).

Colagens de textos jornalísticos, de depoimentos, de fragmentos da música popular, de manifestos populares e de textos históricos; imagens de cinema, televisão, diálogos teatrais e citações literárias; recursos tipográficos e *layout* da página. Tal heterogeneidade discursiva, tal imbricação de discursos em variados formatos, em *A festa* (forma e conteúdo se mobilizando para retratar os dramas sociais brasileiros), são traços nítidos que nos permitem também destacar com certeza essa irmanação entre as obras de Ruffato e de Angelo.

Os dois autores vão trilhar um caminho de linguagem muito parecido para tratar de dois períodos distintos de nossa história. No caso de Angelo, bem como vimos com Brandão, temos uma sociedade marcada pela repressão, o homem no caos e na desordem, mas sempre vigiado — é o esmagamento do indivíduo. Esmagamento que surgirá também com a obra de Luiz Ruffato, mas nesse caso, um esmagamento sobretudo em decorrência das condições socioeco-nômicas. É a ditadura do capital, que coage e exclui.

Poderíamos, para comprovar ainda mais a filiação (de acordo com Cristiane Pena) de Ruffato com a produção literária que vai da década de 1960 até a de 1980, estabelecer comparações com outras obras como *Bebel que a cidade comeu*, de Brandão, *Engenharia do casamento*, de Esdras do Nascimento, *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna, *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu entre outras.

Contudo, nossa intenção neste trabalho não é o estudo comparado de literatura. Os pontos levantados anteriormente (ou seja, as relações entre a obra

ruffatiana e algumas obras da geração anterior) têm aqui um sentido maior de demonstrar realmente como *Eles eram muitos cavalos* é um romance que nos impõe, neste tempo de ideologias difusas, a pergunta: Que país é este?

E para termos noção mais exata desse país que o romance de Luiz Ruffato questiona, denuncia, retrata, é que continuamos agora (e extraíndo padrões, que nos serão úteis adiante) analisando como o seu autor-criador enxerga as personagens e o mundo dessas, aspecto relevante para o nosso estudo sobre exotopia e polifonia.

Vejam os capítulo 4, *A caminho*, em que se mostra um executivo dirigindo seu carro importado rumo ao aeroporto enquanto cruza com os ônibus coletivos, interestaduais ou intermunicipais. Gente indo para o trabalho, gente chegando à cidade para trabalhar ou viver. É “*mais neguim pra se fuder*”. Não à toa o romance se inicia assim, pois veremos no seu decorrer que esse “*neguim pra se fuder*”, de um modo ou de outro, reaparece em praticamente toda a extensão da obra.

O romance começa no final da madrugada⁶⁸ (o capítulo 4 se passa nesse horário), início do dia 9 de maio de 2000. Não podemos nos esquecer de que maio é o mês do trabalhador, ou seja, daquele de quem o autor mais trata em *Eles eram muitos cavalos*.

Então, é madrugada. E no capítulo 5, *De cor*, vemos três personagens indo a pé pela beira de uma rodovia. São os imigrantes que vieram em busca de sorte melhor na capital paulista. Pai, filho pequeno e um rapaz “conhecido-de-vista” vão a pé para o trabalho para economizar dinheiro. O pai diz, “*Tem dez anos que vou a pé. É uma economia danada no fim do mês*” (RUFFATO, 2001, p. 14). Isso denota a baixa remuneração salarial das personagens, que têm de se deslocar a pé, à beira de uma rodovia, correndo perigo de um acidente, para chegar ao local de trabalho e fazer sobrar algum dinheiro do salário. É uma condição de precariedade a desses trabalhadores. O pai é motorista de empilhadeira no bairro do Limão. O menino vende cachorro quente em frente à firma em que o pai trabalha. O rapaz está desempregado, “*aceita qualquer empreitada, O negócio tá feio!*” (Idem). No trajeto, o menino vai dando os nomes dos Estados a que pertencem as cidades nos letreiros dos ônibus: Garanhuns

⁶⁸ Salientamos aqui a passagem de tempo, a cronologia, porque será importante para vermos como, durante o passar do dia (um dia na vida de São Paulo), certas situações vão se repetindo ou como, e isso veremos daqui a pouco, o dia se inicia de modo a marcar um clima dramático no romance e a noite cai fechando-o também de modo dramático e tenso. Nesse meio tempo, entre início e final de dia, todos os reveses socioeconômicos vão sendo retratados.

(Pernambuco), Alagoinhas (Bahia), Governador Valadares (Minas Gerais), Itaberaba (Bahia). Não é aleatória a sucessão dos ônibus cujos destinos o menino sabe tão bem, são ônibus de lugares do país de onde vêm ainda muitos migrantes para São Paulo, a maioria para ser, como as personagens centrais de *De cor*, mão-de-obra barata.

Numa condição também precária se encontra a personagem do capítulo 6, *Mãe*, que viaja, final da madrugada ainda, num ônibus que vem do Nordeste para São Paulo, “linha Garanhuns—São Paulo”. No interior do veículo a velha sofre com o medo da velocidade com que o motorista dirige, “Meu Deus, pra que tanta correria?”, e com as condições de higiene em meio às quais se encontram os passageiros, certamente migrantes:

...o empestado ar das janelas fechadas, vidros suados, no soalho, esparramados, papéis de bala, de bolacha, guardanapos, sacolas, palitos de picolé, copos descartáveis, garrafas plásticas, farelo de biscoito-de-polvilho, de pão, de broa, farinha, restos de comida... (Ibidem, p. 16).

Já no capítulo 8, *Era um garoto*, o autor-criador desnuda a vida de uma família marcada pela dificuldade (financeira e nas relações familiares). É a mãe separada do marido (esse ausente) que se desdobra em *free-lances* após o expediente no jornal para dar as mínimas condições de criação ao filho. Moram num “apartamentinho apertado no jabaquara”. E essa mãe vive pensando em tirar o passaporte italiano para ir trabalhar na Comunidade Europeia; o que desnuda as dificuldades por que também passam os descendentes de imigrantes que para o Brasil vieram há mais de um século em busca de melhores condições de vida, sinalizando a grande mudança nas oportunidades em nosso país desde há tempos. Retomando a história: num dia, a mulher, por causa de um diagnóstico de tendinite, certamente em decorrência do excesso de trabalho, chega mais cedo em casa e chama o filho para comerem uma pizza, mas aqui a narrativa sofre um salto:

você já lanchou meu filho mãe balbuciu eu e ela já sei vamos sair e comer uma pizza que tal e a *madrugada* [italico nosso, para sinalizar o salto na narrativa] se *dissipa os amigos do colégio do prédio amontoam-se entorpecidos o fumo a parafina colegas conhecidos parentes vozes velórias a cadeira à cabeceira coroa de flores saudades* é um jesuscristinho assim

deitado estampa comprada num domingo de sol na feira da praça da república dezessete anos em agosto

(...)

meu deus por que que ele foi fazer isso meu deus por quê (Ibidem, p. 20).

Neste ponto, vemos que a madrugada termina e o dia se descerra com uma morte, demarcando parte do clima que estará presente na obra. Histórias, às vezes, “tétricas”, como nos lembra Cristiane COSTA (2005) a respeito de *Eles eram muitas cavalos*. O filho, pelo que o final do capítulo dá a entender, comete suicídio.

E a morte surgirá outras vezes no romance. No capítulo seguinte, como veremos. Intitulado *Ratos*, esse capítulo, o de número 9, narra a história de crianças de uma família favelada que dormem em meio a ratos e insetos, num barraco. Nesse momento, o dia já se descortinou por inteiro e a primeira cena que o romance nos revela, “à claridade envergonhada da manhã”, é a da miséria, da precariedade, da violência, da morte (como já dissemos). Umidade, sujeira e escassez material que dominam. O capítulo nos revela também o abuso de menores, “Aí começou [o padrasto] a abusar da mais velha, agora de maior, mas na época treze anos”, e a falta de estrutura familiar, em que crianças cuidam de crianças, marcando a ausência da figura adulta junto aos menores, “A de onze, ajuizada, cuida dos menorzinhos: carrega eles para comer na sopa-dos-pobres, leva eles para tomar banho na igreja dos crentes, troca roupa deles...”. E, como já salientamos, temos a presença da morte adensando o clima do romance; aqui, é a violência a desencadear um assassinato, “Aí começou a abusar da mais velha (...) Enfezada, despejou álcool nas partes, riscou cabeça-de-fósforo, o fogo ardeu a vizinhança, salvou os filhos, mas o tal, aquele, em sonhos de crack torrou, carvão indigente”. E, com isso, a degradação humana vai tomando conta de *Eles eram muitos cavalos*. Aqui, achamos necessário abrir um parêntese para ressaltar a presença das drogas como outro ponto de recorrência no romance, a corroborar a degradação humana em meio à megacidade desajustada socialmente. A frase “sonhos de crack”, que vimos acima, começa a nos alertar, em *Eles eram muitos cavalos*, para essa situação.

Outros capítulos, em que surgem as drogas, são o de número 13, *Natureza morta*, que discorre sobre atos de vandalismo numa escola de periferia, em que um grupo invade e quebra todo o lugar e entre os vestígios da passagem do bando “um cachimbo improvisado de crack — a capa de uma

caneta bic espetada lateralmente num frasco de yakult”; e também o de número 17, *A espera*, que narra a história de um rapaz que sai para procurar emprego pela manhã. Ele acaba de acordar e, depois de comer, desembulha seu “tijolinho de maconha” para fazer um cigarro.

Já nos capítulos 29, *O Paraíso*, e 58, *Malabares*, as drogas aparecem ligadas ao mundo da prostituição. No primeiro, um menino de rua que está aprisionado num apartamento para servir de ator de filmes pornográficos e “modelo” de fotos para a *internet* (aqui a prostituição de menores) também se envolve com as drogas:

E quando adverte [o Alemão] amanhã tem trabalho chega com uns amigos e umas mulheres e umas meninas, nem peito ainda, *cheiram cocaína* [itálico nosso], bebem, arrancam as roupas, os gringos fotografam, filmam elas se roçando, se lambendo, o Alemão e o menino mandam brasa, revezam-se (RUFFATO, 2001, p. 63).

No segundo, *Malabares*, as drogas surgirão com os violentadores de uma garota de programa que “cheiraram cocaína”.

Retornando, agora, ao tema das mortes, teremos ainda como exemplo o capítulo 11, *Chacina nº 41*, em que um cão, personagem central deste trecho, encontra os corpos de três garotos fuzilados na periferia da cidade; o capítulo 20, *Nós poderíamos ter sido grandes amigos*, em que o vizinho de apartamento do narrador é encontrado morto depois de ter tido o carro roubado; e o capítulo 64, *Engradados*, em que um grupo de jovens tem dois de seus membros mortos pelo segurança de uma empresa.

Claramente, o autor-criador nos mostra as mortes também, e sobretudo, como consequência de um desajuste social, que engendra a violência em vários níveis e o choque entre as classes. O que muitas vezes se dá pela ausência do próprio estado como mediador das relações sociais.

Interessante são as palavras de Costa sobre a violência na literatura atual e que servem para nos ajudar a entender a abordagem dessa temática da violência feita pelo autor-criador de Luiz Ruffato em seu romance.

Numa comparação com a literatura produzida entre as décadas de 1960 e 1980 e a de hoje, dirá Costa:

Se a violência descrita na ficção e nos relatos da luta armada e da tortura foi fruto do recrudescimento do Estado durante a ditadura, a violência contemporânea tem origem em sua omissão como regulador das demandas e choques entre as diversas classes (COSTA, 2005, p 184).

E anteriormente, a autora já salientara:

O Brasil vive um momento em que a violência deixa de ser problema localizado nesta ou noutra área periférica, neste ou noutro grupo social, para se disseminar além da faixa de guerra. A violência (...) não é mais uma questão de classe, mas está difusa por toda a sociedade. Trata-se da violência da periferia contra o bairro rico, do homem contra a mulher, de amigo contra amigo, de matadores profissionais contra desconhecidos (COSTA, 2005, p. 183).

Como vemos nas palavras de Costa, a violência, hoje representada na literatura, dá-se em vários níveis da nossa sociedade. E é isso que o autor-criador ruffatiano busca justamente representar a partir do mundo de suas personagens. Como exemplificamos acima, em *Eles eram muitos cavalos* teremos desde uma chacina promovida por matadores profissionais (capítulo 41) até a morte em consequência de um roubo de carro (capítulo 20), passando por outros tipos de violência, como a violência doméstica — que surge, por exemplo, com cenas de abuso sexual de menores (capítulos 9 e 29) e de espancamento de mulheres (capítulos 33, 37, 47 e 58) —, a violência por preconceito, como no capítulo 26, *Fraldas* (objeto de estudo no primeiro capítulo deste trabalho), e a violência por vingança (capítulos 47, 52 e 56).

Importante salientar que uma das características dessa representação da violência em *Eles eram muitos cavalos* é seu caráter implícito, pois o autor-criador trabalha constantemente com o corte, o não-dito. Ou, como prefere chamar Levy, o “silêncio do choque”. É o desastre, a crueldade, como evento irrepresentável, que interrompe o movimento narrativo. Que promove um “branco” repleto de tensão. “O desastre é o que está sempre por vir, o ‘ainda não’. Mas é também algo terrível, o ‘já era’” (LEVY, 2003, p. 179).

Exemplo disso é o capítulo 39, *Regime*, em que a funcionária sofre um assalto dentro da loja. Aqui, o texto deixa subentendido seu desfecho. Não se conclui, é interrompido. Termina sem pontuação.

Enfia o dinheiro aqui, porra! Impaciente mãos estragadas trêmulas lábios insangüíneos gotas merejando na testa um latido inseguro *Vamos, porra!* A voz de alguém na cobertura a máquina-de-costura industrial se cala um ganido a falta de ar o gatilho plec (RUFFATO, 2001, p. 81).

Já no capítulo 56, *Slow motion*, temos uma cena de vingança, em que um grupo detém, no estádio de futebol, um rapaz que assaltou dias atrás o estabelecimento comercial de um de seus membros. Ao encontrar o assaltante, cercam-no na arquibancada para quando o jogo terminar levarem-no dali. Mas a vingança não se realiza no decorrer da narrativa. Mostra-se somente a tensão que antecede a realização do ato violento: é a agressividade a ponto de explodir. Pecê, o assaltante, até ser levado dali fica “tentando lembrar como é mesmo que rezava para pedir a Deus que houvesse prorrogação pênaltis e que um milagre acontecesse um milagre meu deus” (Ibidem, p. 119). O final fica em suspenso, termina sem pontuação. O que será de Pecê, ficamos a imaginar. Mas com a certeza de que o final de sua história em nada será positivo.

Voltando, então, ao percurso da obra para encontrarmos outras cenas que se assemelham dentro do romance, retomemos isso a partir da cronologia interna de *Eles eram muitos cavalos* (um dia na vida de São Paulo).

Se o dia se descerra com cenas tétricas, em que a morte, como já observamos, toma conta do clima ficcional, pouco adiante, ainda no período da manhã (depois avançando pelo restante do dia), chama-nos a atenção também o fato de como as personagens se alimentam de modo bastante precário. Para termos melhor noção disso que observamos, comecemos pelo café da manhã de algumas delas. O capítulo 10, *O que quer uma mulher*, inaugura, no romance, um tipo de limitação alimentar que irá percorrer praticamente toda a obra: “a mulher aproxima-se da mesa, toma a garrafa térmica, despeja um gole de café no copo-de-requeijão, rasga um pedaço de pão francês dormido, lambuza-o de margarina” (Ibidem, p. 23). Esse é o desjejum dela e do marido. Adiante, temos o índio, do capítulo 14, que come a comida vencida da estufa de um bar. Em *Fran*, capítulo 15, a personagem “raspa a geléia de morango que resta no fundo do pote e cobre a superfície irregular de uma bolacha cream cracker”. No capítulo 17, *A espera*, temos “As duas fatias de pão-de-fôrma esturricadas joga desengonçado em cima da toalha da mesa (...) Na xícara, ao leite quente adiciona um pingo de café, já frio, da garrafa térmica” (Ibidem, p. 38).

Então chegamos ao horário do almoço.

No capítulo 21, *e/e*), teremos:

...hora do almoço devora um xis-salada da lanchonete da esquina, pudesse comia ali mesmo, mas a chefia (...) guardanapos forram a mesa-de-fórmica entre os banheiros, o sanduíche besuntado de mostarda ketchup maionese... (Ibidem, p. 46).

No capítulo 22, (*ela*, o almoço da personagem é “o churrasco-grego no pão, envolvido no guardanapo, [que a moça] mastiga, beberica grátis o vermelho copo plástico de quissuco” (Ibidem, p. 49).

Em *Regime*, capítulo 39, a moça devora três cachorros quentes com refrigerante.

O capítulo 44, *Trabalho*, mostra-nos a personagem, desem-pregada, que “toma café tarde para economizar no almoço”.

Avançando pela noite, temos o boxeador do capítulo 59, *Nocaut*, que vai lutar de estômago vazio e quando acaba a luta, em que é derrotado, sua maior preocupação é onde achar um “pê-efe a essa hora?”.

Já em *Noite*, capítulo 61, a menina de rua, que não comeu nada o dia todo, é levada pela personagem-narrador a se esbaldar num restaurante de *fast-food*.

Com esses levantamentos que fizemos até agora, vemos que a obra aponta para um sentido de que a vida de suas personagens é marcada constantemente pelas dificuldades, o que as aproxima uma das outras e lhes dá por isso um certo padrão.

Por último, vimos o caso da alimentação deficiente, que vai sendo pontuada em quase todo o percurso da obra. Mas, além disso (das condições ruins de alimentação e também da violência sobre a qual também falamos), o romance nos mostrará também as condições ruins de moradia e de transporte que junto à alimentação faz parte daquele conjunto necessidades básicas⁶⁹ que inclui também educação, saúde, lazer, vestuário, higiene e previdência social. E ao qual as personagens do romance, como vamos percebendo ao investigá-lo, têm sérias dificuldades de acesso.

⁶⁹ Conforme consta na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.

Em vários capítulos de *Eles eram muitos cavalos* veremos surgir habitações precárias, exíguas, algumas vezes sujas e outras vezes desorganizadas e deterioradas. O “apartamentinho no jabaquara”, em que vivem as personagens do capítulo 8, por exemplo. O barraco sujo, na favela Paraisópolis, do capítulo 9. O “apartamentinho, Jardim Jussara”, do capítulo 15. A mobília em más condições nos capítulos 10 e 17. O quarto mofado, no prédio de “paredão amarelo descascado” do capítulo 33. O prédio que certamente se degradará na visão da personagem do capítulo 35, *Tudo acaba*, cujo título dá a ideia de deterioração do espaço habitacional junto à deterioração do próprio espaço urbano. O “minúsculo cômodo cheirando à doença” do capítulo 37. O “quartículo, cama de casal, penteadeira, guarda-roupa, bercinho, sufoco danado”, em que se amontoa a família da personagem central de *Trabalho*, capítulo 44. As “escandalosas casas de tijolos à mostra, esqueletos de colunas, lajes por acabar (...) fedor de esgoto”, observadas pela professora no capítulo 13, *Natureza morta*. Isso, para ficarmos nos casos que consideramos mais expressivos a surgirem no livro.

O que podemos detectar ainda sobre as moradias precárias é que muitas vezes também sua localização não se dá na periferia da cidade. E sim em regiões cujo entorno é rico. Caso, por exemplo, da favela Paraisópolis⁷⁰ (capítulo 9), ao lado das mansões do Morumbi. Ou ainda do Jardim Jussara (capítulo 15), também vizinho ao Morumbi, como indica o próprio romance.

Ao ressaltar esse aspecto da localização das moradias de classe média baixa e de algumas favelas, a obra apresenta justamente uma São Paulo, na sua organização sócio-espacial, que já não se define mais somente por centro rico e periferia pobre. CALDEIRA (2003) avalia que essa oposição centro-periferia continua a marcar a cidade (São Paulo ainda segrega), mas novas forças estão gerando outros tipos de espaços e uma distribuição diferente das atividades econômicas e das classes sociais; por isso, São Paulo não pode mais ser mapeada pela simples oposição centro rico contra periferia pobre. A megacidade, segundo a estudiosa, não oferece mais a possibilidade de ignorar as diferenças entre as classes. Certamente, essa é uma das denúncias do autor-criador de *Eles eram muitos cavalos*. Além do que o autor coloca a pobreza contígua à riqueza como recurso para evidenciar que, na maioria das vezes, os lados pobre e rico da cidade só se relacionam, só se conhecem e se reconhecem, mesmo com essa

⁷⁰ Informação extraída do artigo *A Favela de Paraisópolis*, de Pablo Tiarajú D'Andrea, acessível em <http://www.centrodametropole.org.br/diversidade/numero4/paraisopolis3.html>

convivência lado a lado, através da violência. Essa, o principal ponto de intersecção entre as classes.

Além do que o romance ruffatiano mostra uma São Paulo, que desde o final dos anos 90, segundo CALDEIRA (Idem), é mais diversa e fragmentada do que era nos anos 70. Ou seja, *Eles eram muitos cavalos*, publicado no início de 2001, responde a um tempo em que a cidade de São Paulo tornou-se uma colcha de retalhos ainda mais extensa e intrincada, em que classes sociais, as mais diversas, formam um conjunto multifacetado, de peças antagônicas, convivendo perigosamente lado a lado ou dividindo um mesmo espaço.

Já em relação aos meios de transporte (ou ausência desses) utilizados pelas personagens, veremos que esses, em alguns casos, serão marcados por condições pouco humanas. Exemplos disso são os capítulos 6, *Mãe* — que mostra a migrante nordestina chegando a São Paulo num ônibus em condições de higiene muito precárias —, e 45, *Vista parcial da cidade*, em que as personagens (uma velha; uma adolescente que viaja uma hora e meia até chegar em casa; e o homem cansado pela jornada de trabalho) são levadas ao seu destino por um ônibus dentro do qual pessoas se amontoam e que vai “sacolejando pela Avenida Rebouças”. E temos ainda a ausência de meios de transporte para as personagens trabalhadoras de *Eles eram muitos cavalos*, como no já referenciado capítulo 5, *De cor*, em que pai, filho e um rapaz que os acompanha vão à pé para o trabalho na intenção de poupar o salário.

Apesar do processo por vezes maçante que é o de fazer os levantamentos sobre alimentação, transporte e moradia, por exemplo (ou seja, as condições de vida), no romance por nós estudado, não vemos outro de modo de pontuar com maior exatidão como o autor-criador enxerga seus sujeitos-personagens no campo social. Ao fazermos esses levantamentos, buscamos evitar generalizações quando o assunto é a situação dessas personagens dentro da obra. As recorrências e semelhanças entre as cenas ajudam também a visualizar melhor e mais detalhadamente aquilo que podemos chamar de “painel da obra” ou “visão geral do autor”; ou ainda, falando em termos de arquitetônica, o “todo da obra”, que será fruto da sustentação, proporcionada pelo autor-criador, não apenas à unidade do todo esteticamente acabado da obra, mas também à unidade de sentido. Por isso, então, os levantamentos que surgem no decorrer deste trabalho, serão, para nós, indispensáveis e jamais irrelevantes.

É o caso também de nosso próximo levantamento. Este, sobre as condições do trabalhador (figura central para o autor-criador do romance estudado), relacionadas, sobretudo, ao próprio mundo de trabalho (o que não evita falarmos sobre como isso influencia na vida pessoal das personagens).

No capítulo 8, *Era um garoto*, temos a figura da mãe que se desdobra em *free-lances* após o expediente num jornal para poder dar conta de sobreviver e criar o filho (história que já abordamos anteriormente). Por causa do excesso de trabalho, a mulher é acometida por uma tendinite. Vemos claramente que o salário da personagem não é suficiente e ela, como muitos brasileiros, tem de arrumar outras ocupações, o que lhe acarreta doença.

O que quer uma mulher, capítulo 10, mostra uma discussão entre marido e mulher, ambos professores. A mulher está inconformada com a situação financeira e com o relacionamento com o marido. Um dos pontos da discussão é o cansaço da vida em São Paulo, o cansaço do trabalho que não remunera de modo a possibilitar uma condição de vida mais digna; “*cansei nada vale tanto sacrifício trabalhar trabalhar trabalhar pra quê?*”, explode a personagem. As dívidas também são frutos de uma remuneração ruim e que intensificam o cansaço do trabalhador que luta mas não consegue sair de uma condição de privação, “*sabia que eu estou devendo de novo no banco? Sabe por quê? Porque o que a gente ganha não dá pra vencer o mês e o pior é que a gente não consegue sair dessa merda...*”. Nesse capítulo, o que podemos observar é o “cansaço” do trabalhador, cansaço que se desdobra para outros capítulos do romance. A vida exaustiva de quem vive do trabalho mal remunerado em São Paulo é um dos pontos relevantes de *Eles eram muitos cavalos* e objeto de abordagem contínua para o seu autor-criador.

Vejamos esse “cansaço” em outros pontos do romance.

Por exemplo, no capítulo 14, *Um índio*, em que essa personagem, após ter trabalhado em vários serviços informais, acaba retornando ao bar do seu Aprígio, que lhe dera trabalho no começo da história, para, após a morte desse último, deixar-se (agora sem mais opção de sobrevivência na megacidade) abatido e alcoolizado sob a marquise de uma loja de material, abraçado a um casco de bebida. A situação denota, podemos dizer, um cansaço por parte dessa personagem marginalizada que busca se encaixar no sistema de trabalho urbano, mas que acaba por não conseguir, como indica esse trecho do romance.

Já a vida do trabalhador no capítulo 21, *e/e*), é acometida pela “vontade de mandar tudo à”. Seu cansaço advém das condições do próprio ambiente de trabalho, com exploração de mão-de-obra e instalações precárias. A personagem trabalha doente e deprimida, “Dia havia era assim, um desassossego, lugar algum bom (...), por tudo desinteresse, pessoa nenhuma, nem conversa, cavar um buraco: trancar-se”. O local de serviço não é nada confortável, “décimo andar, o abafamento, o ar-condicionado desregulado”, e a mesa de trabalho vive abarrotada de tarefas, com o chefe reclamando até na hora do almoço (a personagem come no próprio ambiente de trabalho, numa mesa entre dois banheiros, como já vimos antes).

Vista parcial da cidade, capítulo 45, é também significativo para expressar em palavras esse desgaste da vida do trabalhador em São Paulo: “e tudo tem a cor cansada e os corpos mais cansados mais cansados a batata das minhas pernas dói minha cabeça dói” (RUFFATO, 2001, 96). Nesse ponto do romance, podemos dizer que autor-criador imprime um olhar melancólico sobre a vida e o mundo das personagens, principalmente quando diz da cor cansada de tudo. E cansaço e melancolia corroboram o cenário de sofrimentos em que imerge a obra. Em alguns casos, o cenário enxergado pelo autor-criador vai remete à figura mesma do melancólico, aquela reconhecida por Benjamin. O *spleen*, como bem nos lembra SANTOS (2003). A resenhista associa a obra de Ruffato ao tom melancólico, do *spleen*, quando, principalmente, analisa a situação da personagem do capítulo 35, *Tudo acaba*:

A personagem de *Tudo acaba*, apaticamente, em seu quarto, observa a ruína à sua volta. Melancólico em meio à balbúrdia dos ruídos e dos objetos, “Luciano decúbito ventral”, sente-se só, sem forças para lutar já que “daqui a alguns milhares de anos a terra sucumbirá numa hecatombe e deixará de girar fria e inerte/ e o sol consumirá a bola que devora o próprio estômago/ para quê se tudo acaba” (Ibidem, p. 169).

SANTOS (idem), indo um pouco além, fala ainda que as enumerações (recurso frequentemente usado em *Eles eram muitos cavalos*) “acentuam a crítica à urbanidade mecânica e veloz em contraposição com a apatia e a solidão da personagem [capítulo 35]” (Ibidem, p. 168). Apatia e solidão que, a nosso ver, são frutos, muitas vezes, desse cansaço em relação à vida (veloz e mecânica) e às próprias condições penosas dessa vida. As personagens raras

vezes reagem (são apáticas) diante da situação. Podemos dizer que o conformismo em relação à “real” situação no mundo, e à própria vida, é um traço determinante dessa gente que compõe o painel humano de *Eles eram muitos cavalos*. Quem nos dá a dimensão das vidas das personagens, em grande parte, é a consciência que o próprio autor-criador possui a respeito delas. E se essas personagens se reconhecem, sabem de sua situação, é sempre a partir do autor-criador e do que ele lhes determina como voz e consciência.

Com isso, detectamos que o autor-criador possui, voltamos aqui a salientar isso, um denominador comum a formatar suas personagens. Ou, melhor, podemos mesmo extrair o denominador comum que iguale essas personagens: o homem que vive mal em decorrência dos aspectos socioeconômicos.

Vejam os dois exemplos, na voz das próprias personagens de consciências que se assemelham, de vidas que têm muito em comum:

sabia que eu estou devendo de novo no banco? Sabe por quê? Porque o que a gente ganha não dá pra vencer o mês e o pior é que a gente não consegue sair dessa merda estamos cada vez mais (RUFFATO, 2001, p. 25).

...me matava de trabalhar lá na firma, financiando cheque, mas sempre no vermelho no banco, financiando cheque especial, cartão de crédito as crianças, presas no apartamento ridiculamente pequeno em que morávamos... (Ibidem, p. 127).

O autor-criador enxergará quase sempre suas personagens em ambientes semelhantes, cenários de fundo que parecem, como já observamos antes, repetir-se, retornarem no contexto da obra com frequência. Cenários esses que trazem as marcas dos reveses socioeconômicos e também as da degradação do homem em meio à megacidade. Se as situações variam, contudo em sua essência buscam representar quase que unicamente uma sociedade em ruínas.

Aqui recorremos a SANTOS (Ibidem), quando ela trata das enumerações, “tão recorrentes na narrativa de Ruffato”. A autora dirá que elas mostram, além da diversidade, essa degradação do espaço citadino e do homem em meio a esse espaço por nós detectada.

Para exemplificar, a resenhista cita o trecho:

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 (Ibidem, p. 57).

Não é, pois, equivocado dizer que o autor-criador nos coloca frente a um cenário o tempo todo caótico, degradado, violento e que não aponta para nenhuma perspectiva de vida para as suas personagens. Vale aqui lembrar que, baseando-nos em Bakhtin, esse cenário degradado sempre será visto de um lugar externo às personagens, o que as cerca (o mundo em que estão) será, nesse caso, transgrediente à sua consciência. “A obra de criação verbal é criada de fora para cada personagem, e, quando a lemos, é de fora e não de dentro que devemos seguir as personagens” (BAKHTIN, 2003, p. 87). Ou seja, o autor-criador conduz, pois, suas personagens por esse mundo caótico e também nos conduz, estamos sempre de fora. É a paisagem verbalizada de que nos fala Bakhtin, a descrição do ambiente, a representação de usos e costumes — aqui “a natureza, a cidade, o cotidiano, etc., (...) não são elementos do horizonte da consciência atuante e operante do homem” (Ibidem, p. 89). Em *Eles eram muitos cavalos* não veremos a consciência do sujeito, do outro (a personagem) investida de direitos.

O tom sombrio do capítulo *Tudo acaba*, voltemos a ele de novo, é ainda bastante representativo quando nos traz certas imagens sobre o “fim do mundo”. Ele parece querer nos dizer que se no tempo presente a vida das personagens é acometida pela degradação, pela violência, pelo isolamento humano (a personagem Luciano conectada à TV, solitária num apartamento decadente), o futuro, se existe, só pode ser dos piores. Um futuro negro, em que tudo será ruína, material e humana. A cidade de São Paulo, na perspectiva desse capítulo, é a de ser uma “cidade-fantasma como as dos filmes de faroeste” (Ibidem, p. 72). É a cidade exaurida. O ser humano, nela, exaurido, violentado, violentando, “o sujeito no farol se assusta / atira / e o cara sangrando sobre o volante o carro ligado” (Ibidem, p. 73). Aqui vemos o soturno tomar conta do romance. E esse capítulo, *Tudo acaba*, surge exatamente na metade do livro. Diríamos então que ele demarcaria o ápice de toda a degradação e falta de perspectiva contidas em *Eles eram muitos cavalos*. Interessante notarmos que esse capítulo possui um

caráter vaticinante, “a terra sucumbirá numa hecatombe deixará de girar fria inerte” (Idem). O presente serve de inspiração para um futuro nada promissor.

Esse predizer o futuro negro, em que tudo vai se deteriorar, em que tudo, segundo o próprio texto, “estará em ruínas”, dá-se por causa de uma exaustão de narrar esse mesmo presente, de narrar o “lado difícil” da vida. A exaustão e a falta de perspectiva, então, geradas por esse presente difícil, desencadeiam toda uma visão pessimista, visão de uma grande desgraça (hecatombe). E da impossibilidade de tratar o *hoje* como algo positivo socialmente, surge a impossibilidade de um futuro positivo para as personagens. Obviamente que não falamos aqui daquela positividade típica de livros de autoajuda ou de outras filosofices. O que queremos dizer com isso é que o autor-criador não enxerga outros matizes para a vida e o mundo de suas personagens. Não há diversidade nas situações, tudo é carregado de tons escuros. O autor-criador não verá com humor, com traços contundentes de ironia, por exemplo, certos acontecimentos na vida das personagens. A seriedade crítica para Ruffato é um imperativo e será por vezes matizada pela melancolia.

É o caso do trecho do romance de que falamos há pouco, em que o autor-criador, por exemplo, quando materializa sua “relação axiológica” com a personagem e o mundo desta, voltando a Bakhtin, olha melancolicamente para esse mundo, bem como já o olhou, em outros trechos, com seriedade e crítica extremas (aqui também podemos ver a crítica taciturna de que nos fala Bakhtin).

O auto-criador de *Eles eram muitos cavalos* apresenta, o tempo todo, uma sociedade em ruínas. Esse mundo sem futuro das personagens torna-se um mundo negro, encerrado, qual os quadros que surgem no final da trajetória desse um dia na vida de São Paulo. Quadros negros que encerram o romance. Romance que já se iniciara no escuro da madrugada e no qual o dia se descerrou manchado pela morte (o velório do capítulo 8, *Era um garoto*). Romance que sai então do escuro e retorna ao escuro, à falta de horizontes e perspectivas de mudança. Usando aqui de um lugar-comum, sem “luz no final do túnel”. O diálogo que vem logo após os quadros negros das páginas 147 e 148, e que, junto desses, estrutura o capítulo final demarca também a tensão, o perigo do mundo lá fora, a São Paulo (o Brasil, enfim) que cerca as personagens com sua crueldade, sua violência e seu caráter excludente. Nesse trecho final, o autor-criador dá voz às personagens, contudo determina o que essas vozes vão dizer (vozes de pânico, insegurança) ao deixá-las no escuro, de luz apagada, e abandonadas

numa atmosfera densa em que pulsa o mal-estar e o desamparo. O autor-criador desliga o comutador ficcional e, por fim, decide: não há saída para suas personagens. No mundo dessas, não haverá espaço para outras nuances de vida. Teremos um mundo, diríamos, homogêneo, tingido, sobretudo, pelos matizes escuros dos desajustes sociais.

Cabe-nos a partir de agora, para retomar e encerrar o nosso levantamento específico sobre as condições do trabalhador na suas relações diretas com o mundo do trabalho, destacar mais dois capítulos, os de número 23, *Chegasse o cliente*, e 39, *Regime*.

No primeiro, temos um acidente de trabalho fatal com dois operários que caem de um “estrado podre de madeira sustentado no espaço por finas cordas” do alto de um prédio e têm seus corpos esborrachados contra o chão. É a precariedade das condições de trabalho, tão comum em nossa sociedade, representada em *Eles eram muitos cavalos*. Vale ressaltar também que nesse capítulo surge, novamente, o contraponto entre os mais e os menos favorecidos social e economicamente, pois o autor trabalha sempre com a suposição da chegada dos clientes a um restaurante caro no momento em que os corpos dos trabalhadores despencam lá do alto, vindo tingir a calçada, em frente, de sangue:

chegasse o cliente antes dez minutos que fosse e veria dois corpos o rosto de um esborrachado contra a guia a perna sobre as costas um malabarismo agora inútil pelicano desengonçado outro saco de estopa onde apressado alguém em evidente flagrante tivesse enfiado um monte de ossos ou ainda um relógio-despertador desmontado uma engrenagenzinha uma mola um (RUFFATO, 2001, p. 49-50).

No segundo, *Regime*, temos o trabalhador novamente em más condições no ambiente de trabalho. Aqui a funcionária executa suas funções numa sufocante sala improvisada, empanturrada de araras com peças de roupas. E, como vimos anteriormente neste trabalho, almoça dentro da própria loja.

Esses dois últimos exemplos, bem como outros já citados, permitem-nos ver que a vida do trabalhador e suas condições é, de fato, uma preocupação constante do autor-criador. Preocupação com uma gente em condições desumanas. Uma gente que vive para o trabalho mal remunerado e escrava dele. E como exemplo contundente dessa dependência de um

trabalho pouco remunerado e que escraviza os indivíduos, temos o capítulo 32, *Uma copa*. Aqui não se vê nenhum elemento humano presente no ambiente da casa de uma família de trabalhadores. As pessoas, ao que indica o texto, saem muito cedo e só retornam à noite, tanto que a dona da casa “nunca viu os minúsculos cristais de poeira voejando no facho de raios vespertinos que rompem o vidro fosco trincado do basculhante”. O que interessa ao autor mostrar é então as cores, a mobília e os objetos dentro do espaço familiar, pois ali não há gente, apenas coisas materiais a fim de demarcar bem a classe social e as condições de vida da família que vive naquele espaço. Ou seja, além de uma vida materialmente pobre, *Eles eram muitos cavalos* mostra a vida, das personagens, carente de relações humanas (pela própria ausência de contato) e de afeto. Mais que isso, o romance evidencia que as más condições financeiras das personagens e a falta de tempo para se encontrar, em decorrência do dia-a-dia do trabalho, influenciam diretamente nas relações humanas, nas relações familiares e afetivas, como acontece, por exemplo, com casal do capítulo 10, *O que quer uma mulher*, de que já tratamos.

Nesse sentido, podemos dizer que *Eles eram muitos cavalos* evidencia aspectos das relações sociais em que a exploração do trabalhador tem papel fundamental na geração dos conflitos humanos. O painel social traçado pelo autor-criador traz, como salientamos há pouco, uma falta de perspectiva para as personagens, o que desencadeia por vezes a apatia e o cansaço; por vezes, a ausência de afeto e solidariedade; por vezes, a bestialização do ser humano que agride e violenta. E, a partir disso, as personagens formarão um rebanho bastante suscetível às intempéries de um tempo marcado pela ditadura de mercado e de consumo (por isso vemos a presença forte das marcas de produtos no romance⁷¹). Um tempo neoliberal, utilitarista, em que o estado media cada vez menos as relações sociais. O capítulo 46, *O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos*, como já dissemos anteriormente, é uma metáfora forte, no romance, dessa indiferença da coisa pública, das autoridades, em relação aos indivíduos.

E as promessas frustradas de um regime capitalista e a indiferença do Estado farão muitas vezes com que o sujeito (ou as personagens) recorra ao misticismo, à religiosidade como “placebo” para suas angústias geradas por um

⁷¹ Rolex, Armani, Neon e Polo (capítulo 4); CCE e McDonald's (capítulo 19), Armani, Mercedes, Breitlig e Coca-light (capítulo 28), Cônsul, Walita, Philips, Panasonic, Kaiser e Semivox (capítulo 33) entre outros.

sistema não igualitário. Ou seja, aquilo que não é permitido ao sujeito alcançar em vida, com seu trabalho, seu esforço, será alcançado em “outro mundo”. Se as promessas utópicas do capitalismo de “liberdade plena, igualdade irrestrita, abundância material, autonomia individual, felicidade” (CARDOSO, 2004, p. 126) não se cumprem, bem como as promessas liberais, “liberdade regrada, igualdade perante a lei, autonomia responsável” (Idem), a promessa religiosa (essa, uma terceira promessa) passa a funcionar “como uma espécie de taxa de desconto da angústia, ao transferir a outro mundo a realização dos desejos” (Ibidem). Por isso é que vemos surgir em *Eles eram muitos cavalos* as orações e a prática da religiosidade (o refúgio na religião) como algo fundamental para a formação de um painel social que o autor-criador busca montar. Exemplo disso são os capítulos 27, *O evangelista*, em que o pastor prega ao povo na Praça da Sé; o 31, *Fé*, colagem de uma oração impressa a São Expedito, o santo “das causas justas e urgentes”; o 36, *Leia o Salmo 38*; o 38, *A menina*; e o 54, *Diploma*, que é o certificado de batismo de Paulo Roberto Ernesto na Igreja do Evangelho Quadrangular.

Importante ressaltar que esse aspecto de religiosidade surge na obra já no seu início, com o capítulo 3, *Hagiologia* (de que já falamos de modo breve neste nosso estudo) e segue deixando traços por todo percurso, como vimos. Porém, antes mesmo do começo propriamente dito do romance, temos a epígrafe que o abre. Extraída da Bíblia, ela traz o Salmo 82, que pergunta: “Até quando julgareis injustamente, sustentando a causa dos ímpios?”.

Aqui a ficção estabelece um diálogo com o texto bíblico para dar início ao trabalho do autor-criador de focar seu olhar sempre na causa dos “fracos”, dos “pobres”, dos “necessitados”. Pois é disso também que trata o Salmo 82. Nele, Deus adverte as autoridades para que olhem por essa gente não os deixando à mercê dos ímpios. Nesse sentido, a partir da epígrafe, entendemos que o romance de Ruffato será uma voz de alerta contra as iniquidades sociais e buscará falar em nome dos que sofrem por causa das injustiças. Ao mesmo tempo, a obra também nos alerta que para serem mitigados os reveses vividos por nossa sociedade só mesmo recorrendo a uma força não-humana, uma força divina, pois o ser humano, na figura das autoridades (aqui os governantes, os políticos de modo geral, os empresários etc. — todos eles autoridades), já teria há muito se eximido de olhar pelo próximo. Então, o autor-criador se coloca mesmo nesse papel de olhar pelo outro, por aquele que sofre na pele as

mazelas e as *impossibilidades* de um país convulsivo em seu desequilíbrio socioeconômico. E ao solidarizar-se com essas personagens que sofrem em decorrência de um sistema social predatório do humano, o autor-criador as enxerga — por estarem quase todas numa condição de vida semelhante — de um modo homogeneizado, determinado: as personagens perdem autonomia, viram objetos da intenção do autor, e com isso já não podem mais ter voz própria. O autor agirá como observador de suas vidas. De fora, busca falar por elas. Muitas vezes num tom monocórdico, como vimos ao fazer o levantamento das recorrências de determinadas situações em várias cenas e capítulos do romance.

É o autor-criador que se apossa das personagens, introduz nelas elementos concludentes, e também acaba por colocar palavras nos lábios dessas personagens.

Se não é possível dizer do autor-criador que esse possui um olhar de Deus, pois não é possível transcender o mundo, diríamos que, no entanto, há o que aqui podemos nomear de solipsismo narrativo: as impressões unicamente do autor-criador sobre o mundo das personagens. Nesse sentido, não é injusto dizer que esse autor-criador, assim constituído, age qual um observador do Panóptico⁷² ao perder, em nosso entender, a mobilidade que a exotopia proporciona, aquele aproximar-se e afastar-se da personagem, o entrar e sair dela. Passa a ver somente como objeto, uma figura.

Se podemos dizer, como já o fizemos, que o autor-criador terá um olhar solidário em relação a suas personagens, aqui, precisamos acrescentar que, apesar dessa solidariedade que denuncia a vida difícil da gente de *Eles eram muitos cavalos*, paradoxalmente o autor-criador age também com um olhar punitivo, que só concebe enxergar as personagens encarceradas no sofrimento, cumprindo, por assim dizer, uma pena que o sistema socioeconômico determinou. É como se o autor-criador se posicionasse ao centro do edifício

⁷² Arquitetura para edifício prisional modelo elaborada pelo filósofo utilitarista inglês Jeremy Bentham, no século XVIII. Esse sistema ficou conhecido como panoptismo, que corresponde à observação total, à tomada integral por parte do poder disciplinador da vida de um indivíduo. Escrito em 1789, *O panóptico*, por vontade de seu próprio idealizador, serviu de exemplo também para as instituições educacionais, assistenciais e de trabalho. O panoptismo, que à época de sua elaboração surgiu como uma solução econômica para os problemas de encerramento, foi também o esboço de uma sociedade racional, que perdura em nosso sistema até a atualidade e serve de partida para designar, por exemplo, aquilo que conhecemos hoje por “sociedade Big Brother”. Podemos associar ainda essa filosofia benthaniana à atual sociedade do “superpanóptico”, termo cunhado por CANCLINI (2003) para designar um tempo (a atualidade) em que a acumulação de informações pessoais e de crédito, por exemplo, servem como fatores configurantes desse tipo de sociedade de vigilância, mas uma sociedade que conta com a complacência do “vigiado” quando este recebe, por exemplo, publicidade de uma empresa sem saber como essa conseguiu seu endereço.

circular⁷³, qual o inspetor do Panóptico no seu alojamento, para abarcar a existência dessa gente, sabendo suas ações e suas angústias e limitando-as, encarcerando-as nesse mundo, sem mais alternativas. Isoladas, as personagens permanecem afônicas. Por isso, devemos ressaltar que, quando o autor-pessoa diz em entrevista que os capítulos de *Eles eram muitos cavalos* são capítulos estanques, podemos entendê-los (fazendo aqui mais uma ponte com o panoptismo) como celas, em que a personagem de um capítulo (podemos chamar também de capítulo-cela) não toma contato com a de outro capítulo. Sua voz não chega até o outro. O autor-criador, de seu centro, é quem reproduz o mundo e existência das personagens. É a sua voz. Fala por elas. Esse encarceramento das personagens é fruto também daquilo que o autor-pessoa entende por precariedade nas relações humanas, isolamento que reflete na fala precária, na comunicação escassa entre as pessoas.

Por isso tudo é que não achamos oportunas algumas reflexões sobre *Eles eram muitos cavalo* como as que afirmam o romance possuir várias “vozes” e “pontos de vista” narrando-o. Muito menos oportunas ainda achamos serem as que se utilizam do termo “polifonia” para caracterizar essas “várias vozes”, esses “pontos de vista”. Vejamos o que diz Tatiana Salem Levy, por exemplo:

Eles eram muitos cavalos não tem (...) a estrutura de um romance realista do século XIX, que supunha um único narrador, o mais onisciente possível. Os fragmentos são como vozes que ecoam de diferentes origens, os pontos de vista são oscilantes (...) Essa multiplicidade de vozes e pontos de vista não se restringe apenas ao fato de cada narrativa corresponder a uma imagem diferente. Dentro de cada fragmento, também há uma polifonia, marcada no texto por diferentes tipos e tamanhos de letra, por parênteses e hífen e ainda por negrito e itálico (LEVY, 2003, p. 176).

De acordo com o pensamento bakhtiniano, e é bom que salientemos novamente aqui, para haver várias vozes, no sentido polifônico, é necessário que essas vozes dialoguem, interajam; sejam aquilo que Bakhtin entende por consciências plenivalentes, equipolentes. Ou seja, plenas de valores, que falam em pé de igualdade com outras vozes e não se deixam objetificar pela voz do autor-criador. Serão vozes autônomas.

⁷³ Esse é o formato da arquitetura do panoptismo, em que o vigilante ou inspetor, de seu “alojamento” central — assim Bentham denomina esse local — tem acesso visual a todas as celas do edifício prisional.

Contudo, mesmo havendo uma troca de pontos de vista, multiplicidade de vozes, como salienta Levy, podemos dizer que essas vozes se parecem em muito, retratam um “mesmo mundo”, estão subjugadas por um denominador comum: o conjunto de reveses socioeconômicos que acomete suas vidas. Portanto, são reverberações da voz do autor-criador. Seu ponto de vista a partir de um centro, de uma posição estável e segura.

Podemos acrescentar ainda que, ao se colocar nesse centro como observador da vida, o autor-criador constói seu prédio circular, seu observatório das vidas, faz de São Paulo um imenso cárcere, um Sampanóptico⁷⁴. Vê nas suas personagens apenas uma gente condenada às mazelas, à precariedade de um sistema que pune o cidadão, que o encarcera numa realidade difícil, austera. O autor-criador não liberta as vozes de suas personagens para que discordem dele, para que se solidarizem com ele ou para que se coloquem em pé de igualdade com ele, sobretudo. Desse modo sim teríamos o que Bakhtin chama de polifonia.

O que Levy, por exemplo, entende por polifonia no seu artigo (mistura de tipologias em negrito, itálico etc., para representar vozes) estaria mais ligado ao que bakhtinianamente chamamos de hibridismo na forma do romance (ou seja, o diálogo com outras formas de comunicação, reprodução técnica e expressão artística), aspecto que já abordamos no segundo capítulo desta nossa dissertação. Ou ainda, essa “polifonia” estaria mais ligada à heteroglossia e a questões da forma arquitetônica (concepção do objeto estético), e essa última devemos enxergar, no caso de *Eles eram muitos cavalos*, na sua ligação com a forma composicional, dando conta dos aspectos da textualização; ou seja, do acabamento desse texto, da combinação e tratamento de massas verbais.

Para justapor as variadas vozes num mesmo texto, o autor-criador vai encontrar no recurso gráfico uma saída para particularizá-las dentro do conjunto.

Essas alternâncias gráficas ainda proporcionam um sentido de precariedade na forma do romance. E isso veremos ser uma das preocupações do autor-pessoa. É a precariedade da vida em São Paulo se projetando sobre a forma e o modo composicional de *Eles eram muitos cavalos*. As alternâncias funcionariam, a nosso ver, mais como diferenciação linguística para essas vozes do que qualquer outra coisa.

⁷⁴ Neologismo criado por nós e que é fruto da aglutinação das palavras Sampa (um dos apelidos afetivos da cidade de São Paulo) e Panóptico.

Sobre essa confusão feita por alguns estudiosos da obra ruffatiana, em relação à polifonia, gostaríamos de acrescentar, então, o pensamento de Bakhtin sobre a diferenciação linguística.

Para isso, mais uma vez, o ponto de partida é a obra de Dostoiévski. Sobre essa, o teórico russo dirá que, nela,

há bem menos diferenciação lingüística — ou seja, diversidade de estilos de linguagem, dialetos territoriais e sociais, jargões profissionais, etc. — do que em muitos escritores de obras centradas no monólogo, como Tolstói, Píssiemsky, Lieskóv e outros. Pode inclusive parecer que os heróis dos romances de Dostoiévski falam a mesma língua do autor. Muitos, inclusive L. Tolstói, acusaram Dostoiévski dessa uniformidade de linguagem (BAKHTIN, 2005, p. 182).

A partir dessas afirmações bakhtinianas é que podemos também inferir que o que há em *Eles eram muitos cavalos* é mesmo diferenciação linguística, além de heteroglossia, confundida com polifonia. Os sotaques, os acentos diferenciados da fala, as gírias, ou seja, tudo o que muitas vezes surge na obra como “vozes diferentes” ou diferenciadas graficamente (na mudança tipológica: negrito, itálico, fonte bastão, fonte serifada, corpo menor da fonte, corpo maior etc.) serve para representar a variedade linguística e não, portanto, a polifonia. Podemos acrescentar também que essa variedade de modos de falar estaria ligada mais diretamente à competência linguística do autor, como bem observamos no segundo capítulo deste nosso estudo, de modo a fugir de uma uniformidade de linguagem.

Na obra polifônica, dirá Bakhtin,

...o valor da variedade da linguagem e das características do discurso é mantido, se bem que esse valor diminui e, o mais importante, modificam-se as funções artísticas desses fenômenos. O problema não está na existência de certos estilos de linguagem, dialetos sociais, etc, existência essa estabelecida por meios de critérios meramente lingüísticos; o problema está em saber sob que *ângulo dialógico* eles confrontam ou se opõem na obra. Mas é precisamente esse ângulo dialógico que não pode ser estabelecido por meio de critérios genuinamente lingüísticos, porque as relações dialógicas, embora pertençam ao campo do *discurso*, não pertencem a um campo puramente lingüístico de seu estudo (Idem).

Para nós, essa exposição de Bakhtin define bem aquilo que alguns resenhistas e críticos de *Eles eram muitos cavalos* confundem em relação ao conceito de polifonia. Ou seja, confundem estilos de linguagem com aquilo que bakhtinianamente entendemos por variedade ideológica que se dá através, e só através, de consciências plenivalentes, autônomas. Variedade que, no próximo subcapítulo deste estudo, veremos não acontecer no romance de Luiz Ruffato.

4.4 DO ROMANCE MONOLÓGICO AO DIÁLOGO ENTRE TEXTOS

Ao analisarmos, anteriormente, as relações entre as cenas e o mundo das personagens de *Eles eram muitos cavalos*, vimos como esse mundo nos é mostrado de um modo conclusivo, determinado. Como certas situações se assemelham no percurso da obra. Como, às vezes, até mesmo as personagens se assemelham. Elas são variadas, sim, é o que parece; no entanto, são formatadas a partir de alguns padrões (vivem coisas parecidas), o que faz com que, em alguns casos, sejam parecidas umas às outras. O que queremos dizer, então, é que há no romance uma homogeneidade que surge a partir da visão do autor-criador para as personagens e seu mundo; esse, um mundo constantemente matizado pelos reveses socioeconômicos, pela precariedade nas relações humanas e pela precariedade da vida na megacidade. Há um denominador comum nessas situações todas como já salientamos antes: o homem que vive mal em decorrência dos aspectos socioeconômicos.

Pois bem, para iluminarmos aquilo que pretendemos nesta parte do nosso estudo, que é analisar o acabamento da personagem, do seu mundo, pelo autor-criador de Ruffato, é necessário falarmos também daquilo que bakhtinianamente entendemos por “inconclusibilidade do homem”.

O grande mérito desse estudo de Bakhtin é o argumento, como já vimos anteriormente, de que Dostoiévski foi um grande inovador da arte do romance ao encontrar meios de construir a imagem artística da inconclusibilidade, que se dá no fato de a personagem dostoiévskiana sustentar um núcleo inacabado, não resolvido, aberto ao acontecimento da vida, resistente, pois, ao acabamento estético por parte do autor-criador.

Com Dostoiévski, veremos a personagem ganhar certa independência (mas sempre havendo, segundo Bakhtin, uma dependência em relação ao autor-

criador). Ela não ficará restrita ao campo de visão do autor-criador, como vimos na parte anterior deste estudo. Essa personagem poderá elaborar seu discurso de acordo com o que lhe vai por dentro, a sua lógica interna. Ela verá seu próprio mundo, terá consciência dele. E, também, será atravessada pela voz do outro, e não sua voz (sua consciência) será projetada somente a partir do ponto de vista do autor-criador.

A partir desse pensamento bakhtiniano sobre Dostoiévski e do que vimos — todos os levantamentos sobre o mundo das personagens, as recorrências de certas situações, a voz e a consciência das personagens presas à visão do autor-criador — é que podemos dizer que *Eles eram muitos cavalos* se associa ao conceito de monologismo (esse “dar acabamento” à personagem e ao mundo dela vai nessa direção monológica).

Se o romance é monológico, naturalmente contraria aquilo que Bakhtin conceituou como “romance polifônico”. Lembrando aqui, como salientamos em um dos subcapítulos anteriores, que monológico e polifônico são duas modalidades do romance, segundo o teórico russo.

O autor-criador, ao optar por construir sua obra com capítulos estanques — em que nenhum desses tem relação seqüencial com outros —, suprime o diálogo entre as partes e também entre as próprias personagens dessas partes. Vai, no nosso entender, encarcerá-las em um universo matizado pelos reveses sociais e econômicos sem que tenham a possibilidade de saber da vida, do sofrimento do “outro”. E ao mesmo tempo em que as encarcera ali, num *universo de precariedade*, o autor reproduz esse mesmo universo praticamente para todas as outras personagens. O pano de fundo soará praticamente o mesmo em toda a extensão da obra.

Nesse sentido, então, a categorização de *Eles eram muitos cavalos* como romance monológico será sintoma da sujeição da obra à visão, ao horizonte do autor-criador, pois o “universo monológico do artista desconhece o pensamento do outro, a idéia do outro como representação” (BAKHTIN, 2005, p. 78). O importante para o autor no monologismo, como pensamos ser o caso do autor-criador ruffatiano, é que “uma idéia verdadeira seja expressa numa dada obra” (Idem). Por isso, cabe acrescentar que o teórico russo, nesse caso monológico, entende a personagem como simples agente de uma idéia-fim, que “enquanto idéia verdadeira, significativa, (...) tende para o contexto sistêmico-monológico impessoal, por outras palavras, para a cosmovisão sistêmico-monológica do

próprio autor” (Ibidem). Essa ideia verdadeira, significativa, então se basta à consciência do autor, busca se constituir, como lembra Bakhtin, em unidade puramente intelectual da sua cosmovisão; essa ideia não é representada, é afirmada. E a capacidade de afirmação dessa ideia ou de ideias acha sua expressão objetiva

...no acento que lhes é imprimido, na posição especial que essas ocupam no conjunto de uma obra, na própria forma estilístico-literária em que são enunciadas e em toda uma série de outros modos sumamente variados de uma enunciação de uma idéia significativa, afirmada (Ibidem).

E não teríamos mesmo essa ideia afirmada em *Eles eram muitos cavalos*? Uma posição especial ocupada por ela? Não podemos, depois de todos os levantamentos, todas as recorrências encontradas no corpo da obra, dizer que as ideias do autor-criador buscam ser uma só ideia, uma ideia significativa, como nos mostra Bakhtin?

A ideia, então, do autor-criador de Ruffato, de representar, como mesmo afirma o autor-pessoa, uma classe (trabalhadora, média-baixa) que pouco ou nada a aparece na literatura brasileira contemporânea é o que, podemos dizer, permite a nós (apesar de *Eles eram muitos cavalos* objetivar ser um mosaico de representações humanas variadas) enxergar, e de certo modo até prever, os desdobramentos — apresentados constantemente sob a forma de reverses socioeconômicos — desse objetivo do autor-pessoa. Objetivo que molda a posição do autor-criador, sendo esse, como já vimos, uma “posição axiológica, conforme recortada pelo autor-pessoa” (FARACO, 2005, p. 39). Depois, claro, o modo como o autor-criador recorta esses eventos da vida expressos na obra e o modo como os reordena esteticamente é que nos dará o “todo arquitetônico” dessa obra. E o “todo arquitetônico”, lembrando aqui Bakhtin, só ganha unidade a partir do sentido, e esse se dá por meio da articulação interna dos elementos componentes (não devendo haver alheamento entre as partes, mas uma relação que as conecte gerando assim o acabamento).

Ao optar pela temática do trabalhador de classe média baixa, principalmente, incluindo ainda os que ficam abaixo dessa linha socioeconômica, com histórias que se passam em apenas um dia, em São Paulo, como recorte específico de uma época, o autor-criador de Ruffato busca uma articulação não

mecânica em seu trabalho. Ou seja, os elementos de *Eles eram muitos cavalos* não estão unificados no espaço e no tempo por uma relação somente externa. Não são apenas elementos contíguos estranhos uns aos outros, apesar da ausência de diálogo entre as partes. Haverá entre eles a *unidade* gerada através do sentido, pois haverá relações (os reveses socioeconômicos, como levantamos neste estudo) que conectam esses elementos uns ao outros gerando o acabamento: “um todo arquitetônico é imbuído da unidade advinda do sentido” (SOBRAL, 2005, p. 110).

Retornando à questão da ideia afirmada (que é o nosso assunto principal neste trecho), para se dizer que *Eles eram muitos cavalos* é um romance polifônico seria necessário, como aponta Bakhtin na obra de Dostoiévski, haver o debate de ideias e não essa afirmação de uma ideia sobre esse mundo, sobre as personagens, de onde mesmo podemos extrair padrões e um denominador comum. Mas não somente debate; os pontos de vista vindos das personagens necessitariam alcançar força e profundidade em seu mais alto grau de possibilidade, necessitariam atingir o limite da capacidade de convencer, como aponta o teórico russo. Polifonia requer a revelação e o desenvolvimento de todas as possibilidades semânticas jacentes em um determinado ponto de vista. É necessário que o autor-criador deixe o pensamento alheio se aprofundar. Contudo, isso só é possível quando há um tratamento dialógico da consciência do outro, do ponto de vista do outro, acrescentará Bakhtin.

Mas, logo de início, vemos que as falas das personagens de *Eles eram muitos cavalos* serão (salvo raros casos) rápidas, superficiais, entrecortadas, e não permitirão com isso o desenvolvimento de ideias, um discurso sobre si mesmas, um discurso sobre o mundo, como nos fala Bakhtin. Não serão ideólogas, como em Dostoiévski, pois a meta polifônica não é a de apenas a personagem ter consciência, mas também a de discutir o mundo. Porém, no caso da proposta do autor-criador ruffatiano, essas falas superficiais, entrecortadas, estão a serviço da representação daquilo que ele entende por precariedade nas relações sociais. Daí advém também a ideia de construir sua obra com o que chama de “capítulos estanques”, que não se deixam relacionar, trespassar por outros. Isso, contudo, gera uma impossibilidade à polifonia. Pois se por um lado esses “capítulos estanques” abolem o debate entre as partes e entre as próprias personagens dessas partes, para evidenciar o que o autor-pessoa detecta como “falta de permeabilidade das relações sociais” — traduzida

no romance pela precariedade na comunicação, pela precariedade nas falas das pessoas, das personagens sempre com dificuldade de dialogar, como já observamos —, por outro lado, não possibilitarão que as vozes sociais presentes em *Eles eram muitos valos* se expressem como consciências plenivalentes, e a presença dessas é que ajudam a determinar a polifonia.

Aqui achamos necessário abrir alguns comentários sobre essa nossa análise do romance de Ruffato sob o escopo da polifonia, antes de continuarmos nosso estudo, até para que possamos justificar o porquê de estarmos nos utilizando de tal conceito.

Para esclarecermos nosso objetivo, primeiramente recorreremos a Paulo Venturelli. Como nos alerta o escritor e pesquisador em entrevista concedida ao *IHU On-Line*, o conceito de polifonia é muito mais uma categoria filosófica do que literária, por isso o escritor e pesquisador (ao ser perguntado sobre a atualidade e a influência da polifonia para a reflexão literária) diz não acreditar que tal conceito influencie a reflexão literária atual, “só nas más leituras”, dirá. E completará:

Tem muita gente vendo polifonia na obra de Machado. Mas desta podemos tirar uma conclusão de que o que impera em seus escritos é uma visão negativa do homem, a multidão de vozes que ele traz para sua obra é unificada nesta visão, afunila-se para este denominador comum. Isso é monologia, não polifonia. O que traz rendimento para a crítica atual, creio que é essencialmente a noção dialógica da escrita. Um autor, ao escrever, não está sozinho e não o faz por uma espécie de bênção ou inspiração dos deuses. Ele está inserido numa série, como diz Bakhtin, e cria uma teia entre seu trabalho e os que o precederam e os que o sucederam. Nenhuma obra é criada no vácuo idealista da genialidade, que é um conceito romântico. O autor é um sintetizador de muitas vozes com a sua.

A partir dessas considerações, queremos dizer que ao analisarmos o romance de Luiz Ruffato sob o escopo do conceito de polifonia, queremos sobretudo formar uma base crítica para que sejam evitados esses equívocos das “más leituras”, de que nos fala Venturelli. Nesse sentido chegamos mesmo a apontar alguns textos que tratam da obra de Luiz Ruffato como sendo polifônica para neste trecho de nosso trabalho podermos definitivamente provar o quanto essas análises não são pertinentes se tomarmos como referência a teoria

bakhtiniana. Mesmo porque, para Bakhtin, como argumenta Venturelli, o único autor que trabalhou dentro da estratégia polifônica foi Dostoiévski.

Ao apontarmos para obra de Ruffato como sendo monológica e tentando provar o porquê disso, cremos estar esclarecendo pontos relevantes para a análise de *Eles eram muitos cavalos*. E também, podemos acrescentar, a partir do conceito de polifonia aproveitamos a questão do dialogismo que se dá na escrita para finalizarmos o nosso estudo com uma análise das relações dialógicas entre o romance estudado e o poema *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles. Com isso cremos estar de acordo com o que fala Venturelli quando esse diz que o que traz rendimento à crítica atual é essa noção dialógica da escrita.

Dito isso tudo, sentimo-nos mais livres para continuar nossa análise de *Eles eram muitos cavalos* como sendo uma obra não polifônica.

Retornando agora à questão dos “capítulos estanques” em *Eles eram muitos cavalos*, de que falamos anteriormente, achamos necessário, para iluminarmos melhor nosso pensamento sobre isso, lembrar das observações feitas por Bakhtin sobre o conto *Três mortes*, de Tolstói. Esse texto, composto em três partes, tem por tema, logicamente, a morte: a de uma senhora rica, a de um cocheiro, a de uma árvore. A morte é representada por Tolstói como “resultado da vida, resultado que enfoca toda essa vida como ponto de vista ideal para a compreensão e a avaliação de toda a vida em sua totalidade” (BAKHTIN, 2005, p. 69-70). Serão, pois, três vidas plenamente concluídas. E eis que essas três vidas e os três planos da narração (e aqui chegamos ao ponto que mais no interessa) são “interiormente fechados e se ignoram mutuamente” (Ibidem, p. 70). Não é esse o ponto, então, em que *Eles eram muitos cavalos* se assemelha à obra de Tolstói, aos seus capítulos, planos que se ignoram, pois fechados interiormente?

Dirá Bakhtin que entre essas partes de *Três mortes* haverá apenas um nexos pragmático exterior, a saber: Serióga, cocheiro que conduz a senhora (rica) doente, pega “numa *izbá* de postilhões” as botas de um cocheiro à beira da morte (que não precisará mais dessas); na sequência, após a morte do último, Serióga corta uma árvore do bosque para fazer uma cruz que será colocada na cova do cocheiro morto. Desse modo, dirá Bakhtin, “três vidas e três mortes resultam exteriormente relacionadas” (Ibidem). E partindo dessa constatação, o

teórico russo constatará uma ausência de relação interna, de *relação entre consciências*. Nenhuma das personagens, continua Bakhtin, sabe da vida da outra, nem se refletem umas nas outras. São fechadas, surdas, não se escutam nem se respondem, como entendemos ser o caso também das personagens de Ruffato. Portanto, entre elas não pode haver nenhum tipo de relação dialógica. Não estão em concordância nem em desacordo. Contudo, as três personagens e seus mundos fechados se mostram “unificados, confrontados e mutuamente assimilados no campo de visão uno e na consciência do autor, que os abragem” (Ibidem). O autor-criador sabe tudo a respeito delas, confronta, contrapõe e analisa as três vidas e as três mortes. E assim também fará o autor-criador ruffatiano com as vidas de suas personagens. Qual o autor-criador de Tolstói, o autor-criador de Ruffato faz com que essas vidas de suas personagens enfoquem umas às outras (em *Eles eram muitos cavalos*, através da semelhança dessas vida), mas somente sob o ponto de vista extra-inventivo⁷⁵ dele, autor-criador, que se acha fora dessas vidas e assim as assimila definitivamente e as conclui. Aqui, o campo de visão do autor “dispõe de um excedente imenso e de princípio com os campos de visão das personagens” (Ibidem). Cada personagem vê e entende, dirá o teórico russo a respeito das personagens de Tolstói, apenas o seu pequeno mundo, nem chega a suspeitar da possibilidade de uma vida e uma morte para as outras personagens, bem como as personagens ruffatianas, encarceradas em “capítulos estanques”, também jamais suspeitarão dos sofrimentos parecidos com os seus que vivem as outras personagens nos outros capítulos. E assim como as personagens de Tolstói não conseguem avaliar toda a falsidade de sua morte, como salientará Bakhtin, as personagens de Ruffato não conseguirão também avaliar e entender *em profundidade* a condição precária em que se acham. A ausência de um fundo dialogador leva a essa falta de consciência das personagens sobre si mesmas e no final permite ao autor-criador ter por elas esse conhecimento. Eis a “função monológica conclusiva do campo de visão excedente do autor” (Ibidem, p. 71).

Em nossa acepção, que vai ao encontro da de Bakhtin a respeito da obra de Tolstói, *Eles eram muitos cavalos* é, então, uma obra multiplanar e não polifônica, em que há apenas *um sujeito cognoscente*, o autor; sendo as personagens *objetos* de seu conhecimento. E ao falarmos das personagens como *objetos*, é importante lembrar que a obra de Luiz Ruffato, por isso, suprime o ativismo (*aktívnost*) do autor-criador, aquele ativismo de caráter

⁷⁵ Do termo bakhtiniano *extra-inventividade*, que surge em *Problemas da poética em Dostoiévski*.

dialógico especial de que nos fala Bakhtin, que não deixaria o outro se transformar em matéria muda, matéria que se molda com bem se deseja. A consciência do outro perde isonomia em *Eles eram muitos cavalos*. E o autor-criador, ao engendrar traços típico-sociais definidos para suas personagens, cria para elas uma imagem determinada, em que aspectos monossignificativos e objetivos respondem à pergunta: quem elas são? Nesse sentido, passa a importar o que a personagem é no mundo e não o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. A imagem se torna rígida, reificada, a “última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo”, como nos revela Bakhtin a partir de Dostoiévski, não acontece; a última palavra sobre ela, no caso de *Eles eram muitos cavalos*, dá-se, pois, na visão reificante do autor-criador.

Gostaríamos de ressaltar ainda, e achamos importante fazê-lo aqui, alguns pontos (os capítulos e suas personagens), na obra de Luiz Ruffato, em que haveria potencialidade para que o autor-criador desenvolvesse ou deixasse outras visões de mundo se desenvolverem a partir da consciência das próprias personagens para atingir o dialogismo. Levando, assim, a obra a, ao menos, buscar a meta polifônica (pois, para atingi-la, a obra teria de funcionar como um verdadeiro coro de vozes plenivalentes e consciências equipolentes, o que não é possível a partir do momento em que o autor-criador de *Eles eram muitos cavalos* privilegia a “idéia afirmada” como vimos antes).

Um momento específico em que achamos que o autor-criador se distancia um pouco de sua ideia afirmada (monossignificativa) sobre o mundo das personagens é o capítulo 43, *Gaavá*. Não que aqui as personagens funcionem como consciências isônomas à do autor-criador e às de outras personagens. O que verificamos nesse trecho de *Eles eram muitos cavalos* é uma situação atípica no contexto da obra. As personagens da família judaica, que já analisamos sob o aspecto do hibridismo cultural, no segundo capítulo deste nosso estudo, não se enquadrariam no universo de reveses e precariedade (ideia afirmada) em que se acha a grande maioria das personagens de *Eles eram muitos cavalos*. Nesse capítulo, vemos personagens marcadas então pelo cosmopolitismo e pela vida cultural ativa — as dificuldades socioeconômicas e a violência não as atingem como a quase todas as outras. Há perspectiva para essas personagens. Então, entendemos que elas servem de contraponto à situação geral, ao mundo precário da maioria das

personagens, ao mundo matizado pelas dificuldades. Com isso, se as personagens tivessem voz e consciência próprias, logicamente o romance poderia abrir espaço para uma nova maneira de pensar sobre a vida — deixar as vidas mais abertas, não concluídas sempre a partir de uma posição externa a essas próprias vidas, pois nesse capítulo há a possibilidade de outros pontos de vista que discordem da ideia afirmada do autor-criador. A vida em São Paulo, para essas personagens de *Gaavá*, não são apenas os reveses, a precariedade material.

Pelo que vimos, e a nossa análise sobre essas personagens no segundo capítulo mostra bem isso, há a possibilidade de uma outra visão de mundo nesse universo chamado São Paulo. Com *Gaavá*, caberiam, como já observamos, o cosmopolitismo, o pensamento cultural múltiplo, as perspectivas outras de vida etc. — ou seja, uma outra visão de mundo. Contudo, o autor-criador não desenvolve dialogicamente essas possibilidades. Só as pincela levemente em um capítulo autônomo. E apesar dessa condição de vida das personagens Bernardo, Fanny e Raquel fugir, a nosso ver, à ideia afirmada do autor-criador, ela, por não se desenvolver dentro do processo dialógico, perde força e praticamente deixa de ter uma função maior dentro do painel que o autor-criador monta a partir da predominância de uma ideia afirmada⁷⁶ — aquele de retratar as mazelas socioeconômicas. Porém, vale ressaltar ainda, e isso de acordo com Bakhtin, que mesmo com a presença “da ideia em literatura”, o monologismo também nega e não apenas afirma a ideia. Só que todas as ideias afirmáveis se fundirão na unidade da consciência autoral que vê e representa. Já as ideias não-afirmadas “serão distribuídas entre as personagens, porém não mais como ideias significantes e sim como manifestações socialmente típicas ou individualmente características do pensamento” (Ibidem, p. 81). Só o autor será ideológico, só ele sabe, entende e influi em primeiro grau. Será essa marca da individualidade do autor que, segundo Bakhtin, destruirá a significação das ideias da personagem. A partir disso, temos o *acento ideológico único da obra*.

Não seria então inapropriado dizer que a essas personagens de *Gaavá* é negada a manifestação de suas ideias como ideias significantes, pois mesmo destoando, dentro do painel da obra, da classe média baixa dominante, não atuam como agentes de ideias próprias; mas simplesmente como contraponto à

⁷⁶ Entendemos que dentro do aspecto do hibridismo cultural, do qual tratamos anteriormente, o capítulo *Gaavá* ganha relevância, até por isso o analisamos dentro desse contexto. Contudo, achamos que esse mesmo capítulo fica à deriva quando o analisamos dentro do painel da obra que se desenha a partir de uma “ideia afirmada” do autor.

situação das outras que vivem mal. Não servirão, pois, como consciências autônomas com a possibilidade aberta ao debate, ao diálogo. Mais precisamente servirão de demonstração de desequilíbrio socioeconômico que a obra procurar representar. Ou seja, mesmo sendo uma negação da ideia afirmada do autor-criador, assim mesmo irão reforçar a ideia monossignificativa desse.

Um outro capítulo em que o autor-criador poderia explorar o debate sobre o mundo e a situação das personagens a partir dos pontos de vista dessas seria o de número 47, *Crânio*.

Crânio é um favelado, mas um favelado que lê, que consome cultura e a partir disso possui um aspecto mais contestador que outros que se encontram na mesma condição que ele. Crânio possui, em alguns momentos, opiniões contundentes:

logo logo vocês dançam ele diz
 e o bacana da mansão do morumbi
 que controla de verdade a muamba
 está lá cada vez mais rico filhos estudando no estrangeiro
 carro importado blindado na porta segurança
 mordomo babá jardineiro copeira cozinheira arrumadeira
 os homens comprados na palma da mão
 e a gente feito mosca pousada na bosta
 (RUFFATO, 2001, p. 101)

Vemos que a personagem tem boa dose de consciência a respeito de toda uma estrutura armada, um sistema-arapuca que sempre “pega” o mais pobre. Temos então o personagem com potencial de ideólogo. Não à-toa o autor-criador faz dessa personagem uma personagem-leitora. Aqui, a leitura seria o elemento a possibilitar uma tomada de consciência da própria existência e dessa existência no mundo, em diálogo com outras vozes, com outros enunciados que chegam via texto. Diríamos que Crânio está na trajetória de um conhecimento filosófico que lhe permitirá desenvolver ideias, partilhar ideologias. Contudo, seus pensamentos também estão condicionados à voz de uma outra personagem, a de seu irmão, que é o narrador do capítulo. Isso fará com que os pensamentos de Crânio estejam limitados, concluídos pelos recortes de memória feitos pelo seu irmão-narrador. Por isso mesmo não se desenvolverão em toda a sua potencialidade dialógica, não alcançarão força e profundidade em mais alto grau, nem atingirão o limite da capacidade de

convencer. Diríamos que o mundo de pobreza material de Crânio (por ele ser um indivíduo culto) poderia ser retratado sob outra visão, vinda do fundo da consciência dessa personagem, que nos mostraria outros pontos de vista sobre a existência do marginalizado. Por isso mesmo Crânio, apesar de todo seu potencial dialógico, transforma-se também em representação do pobre. Mais uma simples representação sócio-caracterológica. Determinada.

Aqui nos cabe lembrar mais uma vez dos comentários de Bakhtin sobre a obra de Dostoiévski, para percebermos o que é deixado de ser explorado em *Eles eram muitos cavalos* enquanto elementos que possibilitariam a polifonia. Diz o teórico russo que na obra dostoiévskiana não há a representação do “funcionário pobre”⁷⁷, mas a sua autoconsciência. Aquilo que, por exemplo, em Gógol se apresenta no campo de visão do autor como conjunto de traços objetivos a se constituírem num sólido perfil sócio-caracterológico da personagem, em Dostoiévski isso tudo é introduzido no campo de visão da própria personagem, tornando-se objeto de sua angustiante autoconsciência.

Vejamos o que Bakhtin dirá ainda sobre o valor artístico-formal da autoconsciência na obra de Dostoiévski:

Em Dostoiévski, todas as qualidades objetivas estáveis da personagem, a sua posição social, a tipicidade sociológica e caracterológica, o *habitus*, o perfil espiritual e inclusive a sua aparência externa — ou seja, tudo de que se serve o autor para criar uma imagem rígida e estável da personagem, o “quem é ele” — tornam-se objeto de reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência; a própria função desta autoconsciência é o que constitui o objeto da visão e representação do autor (BAKHTIN, 2005, p. 47).

Achamos válido acrescentar também que ao limitar a *ênfase*⁷⁸ das falas de suas personagens, do conhecimento de sua situação no mundo, ao reduzi-las a objetos, dando a elas uma imagem que poderíamos classificar, a partir de

⁷⁷ O “funcionário pobre” deve ser entendido a partir da temática do “homem pequeno” tão presente na obra de Dostoiévski; temática essa iniciada, como bem lembrado por BEZERRA (2001) na introdução a sua tradução de *Crime e Castigo*, por autores como Púchkin e Gógol; este último, objeto de comparação com Dostoiévski em Bakhtin.

⁷⁸ Em alguns casos o autor-criador ruffatiano vai explorar a *linguagem*, o *estilo* da fala coloquial e das expressões regionais através de suas personagens, contudo, entendemos que essa característica presente na obra ruffatiana se limita à competência linguística do autor-pessoa, como já abordamos no segundo capítulo deste nosso estudo, e não propriamente ao campo do dialogismo e por consequência ao da polifonia. O autor-criador ruffatiano não deixará que suas personagens falem “carregando nas tintas”, aprofundando-se no próprio discurso: em suma, elas não terão autonomia, serão apenas reverberações da voz do autor.

BaKhtin, como rígida, essas personagens não se tornarão somente frutos da visão do autor-criador, mas também (assim, reificadas) poderão ser lidas como meros “frutos do sistema”, para usarmos aqui uma expressão clichê. O que nos leva a perceber que esse sistema socioeconômico representado em *Eles eram muitos cavalos* é fruto de uma ideologia que deve ser entendida a partir do conceito marxista. Ou como nos orienta Vladimir Miotello, “marxista oficial”, que entenderá ideologia como “falsa consciência”,

como disfarce e ocultamento da realidade social, escurecimento e não-percepção da existência das contradições e da existência das classes sociais, promovida pelas forças dominantes, e aplicada ao exercício legitimador do poder político e organizador de sua ação de dominar e manter o mundo como é (MIOTELLO, 2005, p. 168).

Se as personagens de *Eles eram muitos cavalos* não possuem consciência aprofundada do mundo em que estão inseridas, isso nos força a dizer que o autor-criador as coloca em posição de sujeição a essa ocultação da realidade social promovida pelas forças dominantes. Quando as sabemos reificadas a partir da visão do autor-criador, não podemos deixar também de associar essa reificação ao conceito de reificação de que se utiliza Marx para analisar, dentro do sistema de produção capitalista, a relação entre produção de mercadoria e seu produtor, em que a produção submete de fora o homem a uma transformação que o reduz a objeto do processo, a simples reproduzidor de papéis (BEZERRA, 2005, p. 193). Explicar esse conceito de reificação sob a ótica marxista se torna importante ao tomarmos conhecimento de que tal conceito foi uma das matrizes da qual se utilizou Bakhtin para abordar a construção do romance monológico. O que mostra que, ao contrário do que pensam muitos, o teórico russo não construiu suas concepções de monologismo, dialogismo e polifonia como abstrações desprovidas de conteúdo histórico, social e ideológico (Idem).

Por isso, ao colocar as suas personagens, os sujeitos sociais presentes em sua obra, condicionadas um sistema massacrante, o autor-criador ruffatiano faz incondicionalmente com que essas vidas sejam guiadas por forças externas ao indivíduo, forças que agem sobre elas, de fora e de dentro, “sujeitando-as às mais variadas formas de violência — econômica, política e ideológica” (Ibidem).

Ao tratar de seu romance dentro do aspecto da sociedade de classes (pois também é isso o romance de Ruffato) e sob a mão punitiva do capitalismo liberalista, o autor-criador não só reduz os indivíduos à condição de objetos mas também deixa de levar em conta que esse mesmo sistema capitalista⁷⁹ é também aquele “que provoca a maior estratificação social e o maior número de conflitos da história da sociedade humana, gerando vozes e consciências que resistem a tal redução” (Ibidem). E segundo Bakhtin, o romance polifônico só pôde nascer na era capitalista. O teórico entende que a Rússia era o local onde as potencialidades dessa categoria romanesca podiam ser exploradas pela sua diversidade de universos e grupos sociais marcadamente individualizados e conflituosos que rompiam com o equilíbrio ideológico, “criando premissas objetivas dos múltiplos planos e as múltiplas vozes da existência, indicando que a essência conflituosa da vida social em formação não cabia nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa e requeria outro método de representação” (Ibidem).

Quando então o autor-criador ruffatiano objetiva a crítica social em seu romance a partir de uma representação das classes sociais inferiores como apenas vitimadas por um sistema massacrante, não dá margens para que suas personagens vivenciem a ideologia “como expressão de uma tomada de posição determinada” (MIOTELLO, 2005, p. 169) ou como conjunto de reflexos e interpretações de uma realidade social e natural com lugar no cérebro do homem, e expressa por meio de palavras (e outras formas sógnicas), segundo o pensamento⁸⁰ do Círculo de Bakhtin.

Desse modo, o autor-criador coloca suas personagens como *objetos vitimados* pela ideologia dominante. Por isso mesmo é que trabalha nos limites do conceito marxista de ideologia, aquele da “falsa consciência”. Se ao lado da ideologia oficial o autor-criador explorasse a ideologia do cotidiano, então o caminho de sua obra estaria aberto à polifonia. Essa concepção de universo ideológico com duas faces (oficial, cotidiana) é fruto do pensamento também de Bakhtin e seu Círculo, que destrói e ao mesmo reconstrói a concepção marxista entendendo a ideologia oficial como “relativamente dominante”. Pois a Ideologia

⁷⁹ Apesar de o contexto capitalista observado por Bakhtin ser o do século retrasado, não podemos deixar de entender que a obra ruffatiana se encaixa dentro de um contexto de forças neoliberais, privatistas, obviamente capitalistas, e que produz ainda uma grande estratificação social, principalmente em países desiguais como o nosso, fato que engendra vozes discordantes, antagonizantes, conflituosas dentro desse mesmo universo regido pelo capitalismo — e isso, acreditamos, deixa de ser explorado em *Eles eram muitos cavalos*, como já apontamos.

⁸⁰ Pensamento que surge no texto *Que é a linguagem*, escrito em 1930 por Voloshinov.

oficial “como estrutura e conteúdo, relativamente estável”, na visão bakhtiniana, estará ladeada pela ideologia do cotidiano, que é vista “como acontecimento, relativamente instável”, fruto dos encontros casuais, fortuitos, que medra no “nascido dos sistemas de referência, na proximidade social com as condições de produção e reprodução da vida” (Idem).

Ambas as ideologias formam aquilo que o Círculo de Bakhtin entende por “contexto ideológico completo e único, em relação recíproca, sem perder de vista o processo global de produção e reprodução social” (Ibidem).

E justamente para inverter a compreensão marxista, o Círculo de Bakhtin tomará como ponto de partida para o estudo da ideologia a conexão desta com a linguagem. Bakhtin inicialmente dirá, em *Marxismo e filosofia da linguagem*: “Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*, Sem signos não existe ideologia” (BAKHTIN, 2004, p. 31). Nesse sentido devemos entender que o signo só pode surgir no terreno da interindividualidade. Ou seja, tal terreno não pode ser chamado de “natural”⁸¹, no sentido usual da palavra, pois

...não basta colocar face a face dois *homo sapiens* quaisquer para que os signos se constituam. É fundamental que esses dois indivíduos estejam socialmente organizados, que formem um grupo (uma unidade social): só assim um sistema de signos pode constituir-se. A consciência individual não só nada pode explicar, mas ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social (Ibidem, p. 35).

A consciência individual é, portanto, um fato sócio-ideológico. Não pode derivar diretamente da natureza. Por consequência, a ideologia não pode derivar da consciência, pois esta só adquire forma nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. E todo signo, além da dupla materialidade (sentido físico-material e sentido sócio-histórico), recebe ainda um “ponto de vista”, pelo fato de representar a realidade partindo de uma “posição valorativa, revelando-a verdadeira ou falsa, boa ou má, positiva ou negativa, o que faz o signo coincidir com o domínio ideológico” (MIOTELLO, 2005, p. 171).

⁸¹ Para Bakhtin/Voloshinov a sociedade também é uma parte da natureza, mas uma parte qualitativamente distinta e separada dela e possui seu próprio sistema de leis específicas.

Por isso, todo signo, de acordo com Bakhtin e seu Círculo, é signo ideológico. O ponto de vista, a posição valorativa e a situação serão sempre determinados sócio-historicamente.

Com isso, poderíamos caracterizar ideologia como expressão, organização e regulação das relações histórico-materiais do homem. Ao mesmo tempo o “ponto de vista” também “manifesta sua compreensão diversa da exercida pela ideologia dominante” (Idem).

Bakhtin ainda reforçará que a superestrutura não existe a não ser em jogo e relação constante com a infraestrutura, relação estabelecida e intermediada pelos signos e pela capacidade desses de estar presentes necessariamente em todas as relações sociais. E em cada uma dessas relações os signos se revestem de sentido próprio, produzidos a serviço dos interesses de um determinado grupo.

Portanto, em sociedades que apresentam contradições de classe social, as ideologias respondem a interesses diversos e contrastantes, podendo ora reproduzir a ordem social e buscar manter como definitivos o sentido das coisas, ora podem discutir e subverter, segundo Bakhtin, as relações sociais de produção da sociedade capitalista, desde que as mesmas obstruam o desenvolvimento das forças produtivas.

Dito isso tudo, retornamos ao romance de Ruffato para reforçar mais uma vez que ao não se utilizar dessas possibilidades dialéticas no campo da ideologia, o autor-criador impossibilita mesmo o dialogismo, o confronto ideológico, de posicionamentos, frutos do lugar valorativo, do ponto de vista assumido pelos sujeitos sociais — ou, no caso, pelas personagens do romance. Esquecendo essa dialética, a obra mostra uma relação de forças sempre verticalizada, vinda de cima para baixo, da super para a infraestrutura. A obra busca evidenciar o que o discurso monovalente quer sempre ocultar, abafar: as contradições, a discordância. Contudo, aqui está o limite maior que podemos encontrar no romance de Ruffato: suas personagens, a maioria delas de uma mesma faixa socioeconômica, não estão abertas a apresentarem um posicionamento ideológico que represente também seu grupo, sua classe. Elas não apenas estão determinadas pela visão extraposta do autor-criador, como já nasceram fechadas ao dialogismo quando vieram à luz reificadas, homogeneizadas, vitimadas pela ideologia oficial.

A personagem Crânio, voltemos um pouco a ela, é a que, dentro da obra, apresentaria potencial para debater com a ideologia oficial, debater com o próprio autor-criador, posicionar-se como organizador de um grupo social que criaria signos ideológicos dentro de uma visão de mundo discordante daquela que homogeneiza esse mesmo grupo. Contudo, isso fica apenas na potencialidade. Não exorbita essa condição de promessa polifônica. No final do capítulo 47, *Crânio*, o que vemos mesmo é a força do sistema que esmaga os indivíduos esmagar também o potencial-ideólogo Crânio, que silencia, após ter sido espancado por policiais. No fim, seu potencial ideológico se mostra mesmo extremamente frágil.

Na verdade, a ausência de vozes autônomas no romance já se configura a partir do próprio título: *Eles eram muitos cavalos*. As personagens serão como animais de tração, que carregam um sistema injusto nas costas com a força de seu suor. Serão mera força produtiva, mão-de-obra barata. Se levarmos em conta o próprio título, então, podemos dizer que as intenções do autor-criador, desde início, voltavam-se ao monologismo. É o ser humano visto apenas em sua força produtiva, alienada, e não possui condições para o debate, para a concordância, para a discordância. O animal exausto que apenas trabalha, come, muitas vezes mal, e dorme. Não questiona. Essa gente, assim bestializada, não receberá muitas vezes nem nome. A anonímia será recurso constante de que o autor-criador se utiliza para homogeneizar sua massa humano-equina. E aqui gostaríamos de abrir um parêntese para estabelecer uma leitura um tanto mais aprofundada sobre essa questão do ser humano animalizado, como animal mesmo de carga, força produtiva, na obra ruffatiana. Para isso recorreremos mais uma vez ao conceito bakhtiniano de dialogismo. Falamos aqui do diálogo entre enunciados (interdiscurso). Nesse caso, aquele estabelecido entre *Eles eram muitos cavalos* e o poema *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles.

É do *Romance LXXXIV ou Dos cavalos da Inconfidência*, integrante do *Romanceiro da Inconfidência*, que surgirá o título da obra ruffatiana.

O livro será aberto com uma epígrafe também extraída da obra de Cecília Meirelles: “Eles eram muitos cavalos, / mas ninguém mais sabe os seus nomes, / sua pelagem, / sua origem...”.

Eis o diálogo estabelecido — desde o título, desde a epígrafe. Porém, esse interdiscurso, poderemos vê-lo também, de modo subjacente, sem mais

citações diretas da obra de Cecília Meirelles, surgir durante quase todo o percurso de *Eles eram muitos cavalos*.

Nesse sentido, o romance aponta para uma das concepções de Bakhtin sobre o objeto do texto. Esse será concebido pelo teórico russo como sendo, para o autor, sempre “constitutivamente dialógico; [que] define-se pelo diálogo entre os interlocutores e pelo diálogo com outros textos” (BARROS, 2006, p. 27).

O dialogismo será, pois, bakhtinianamente entendido como o princípio constitutivo da linguagem. Será a condição do sentido do discurso. Portanto, o discurso nunca é individual, pelo fato mesmo de se construir entre, ao menos, dois interlocutores, sendo esses seres sociais. E também porque se constrói como diálogo entre discursos, será trespessado pela voz do outro. Bakhtin tratando do objeto do texto observará as relações do discurso com a enunciação, com o contexto sócio-histórico ou com o “outro”; portanto, as relações entre discursos-enunciados. E a partir dessa concepção, definirá o texto com um “tecido de muitas vozes” de muitos textos-discursos, que se entrecruzam, contemplam-se, respondem uns aos outros, polemizam entre si no interior do texto.

Sobre a orientação dialógica, Bakhtin dirá:

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

Bakhtin a partir disso, leva-nos a entender que o “discurso é constitutivamente heterogêneo” (FIORIN, 2001, p. 131). É espaço de trocas entre vários discursos “em que um não se constitui independentemente de outro, em que a identidade de um é dada pelo outro” (MAINGUENEAU *apud* FIORIN, 2001, p. 131).

Vemos então surgir dessa ideia de discurso heterogêneo a ideia de pluridiscursividade presente no discurso, e mais especificamente falando sobre

essa diversidade discursiva no romance, vamos tê-la, segundo Bakhtin, como particularidade específica dessa forma literária:

A orientação do discurso por entre enunciações e linguagens alheias e todos os fenômenos e possibilidades específicas ligadas a esta orientação recebem, no estilo romanesco, uma significação literária. A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam-se nele em um sistema literário harmonioso. Nisto reside a particularidade específica do gênero romanesco (BAKHTIN, 1990, p. 105-106).

Sobre a heterogeneidade discursiva, José Luiz Fiorin observa que esse conceito é uma maneira de precisar teoricamente o conceito bakhtiniano de dialogismo.

Para isso, o autor recorre a Authier e a Maingueneau para tratar do dialogismo sobre os aspectos da heterogeneidade constitutiva e heterogeneidade mostrada.

A primeira não se mostra no fio do discurso, “não revela sua alteridade na sua manifestação” (FIORIN, 2001, p. 29). Já a segunda inscreve o “outro” na cadeia discursiva, alterando sua aparente unicidade, aqui “a alteridade exhibi-se ao longo do processo discursivo” (Idem). Para Authier, a heterogeneidade mostrada pode ser marcada, nesse caso há marcas linguísticas do discurso do “outro” (discurso direto, indireto, negação, aspas, metadiscurso do enunciador), e não marcada, quando a presença do “outro” no discurso não é explicitamente demarcada (por exemplo, discurso indireto livre, imitação) — nesse caso há a incerteza quanto à referência ao “outro”; a heterogeneidade mostrada não marcada joga com a dissolução do outro “no um”, e por isso, enunciará Authier, está a meio caminho entre a heterogeneidade constitutiva e a marcada.

Voltando à heterogeneidade constitutiva, Authier considera que essa não é representável, localizável, pertence à ordem do processo real de constituição do discurso.

Maingueneau, de acordo com Fiorin, segue a mesma linha de pensamento e dirá que tanto a heterogeneidade mostrada como a constitutiva são dois modos de presença do “outro” no discurso. Mas somente a primeira será acessível ao aparelho linguístico, permitindo a apreensão de sequências delimitadas a mostrarem claramente sua alteridade (discursos reportados,

autocorreções, palavras entre aspas). A segunda, por seu lado, não deixa marcas visíveis, as palavras, os enunciados do outro não podem ser apreendidos por uma abordagem linguística *strictu senso*.

Nesse sentido, para Maingueneau, um discurso nunca será autônomo; como ele sempre se remete a outros discursos, suas condições de possibilidades semânticas se concretizam num espaço de trocas, porém não se reduz a uma identidade fechada; sua relação com o “outro” deve ser percebida ainda como independente de qualquer forma de alteridade marcada — a presença do “outro” também se manifesta no interdito do discurso, na ausência, na falta, e assim define o conjunto de enunciados que devem ficar ausentes de seu espaço discursivo, delimitando assim o território do “outro” que lhe é incompatível, excluindo-o do seu dizer. Assim, os enunciados apresentam uma face dupla, um “direito” e um “avesso”, que são indissociáveis. Ao estudioso cabe decifrá-los pelos dois lados, tanto relacionando-os a sua própria formação discursiva como também perscrutando a face oculta em que se mascara a rejeição do discurso do “outro”, com isso se dá então a apreensão da interação entre formações discursivas, uma vez que a identidade do discurso se constrói na relação com o “outro” presente linguisticamente ou não no intradiscurso (BRANDÃO, 2006).

Discorrendo, então, mais especificamente sobre o dialogismo entre as obras *Eles eram muitos cavalos* e *Romanceiro da Inconfidência*, veremos que a primeira trará tanto a heterogeneidade marcada quanto a constitutiva em seu intradiscurso, diferentemente daquilo que vimos, de modo breve, lá atrás, entre a obra de Ruffato e certas obras das décadas de 1970 da literatura brasileira. Ali, tratamos de ver um pouco dessa relação dialógica entre *Eles eram muitos cavalos* com *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e com *A festa*, de Ivan Angelo. Constatamos então uma heterogeneidade constitutiva, pois são obras que iluminam umas as outras enquanto projetos literários em busca de uma identidade nacional, em busca de um relato, via ficção, das mazelas sociais, econômicas e políticas de nosso país, e que se afinam também enquanto busca pela linguagem particularizada. São obras que se refletem a partir mesmo da temática nacional; apesar disso, encontram-se numa relação não só de aliança; mas também de negação umas das outras em alguns pontos. Se, para ficarmos apenas num exemplo, umas dão ênfase à opressão política (*Zero* e *A Festa*) como base dos problemas nacionais, outra (*Eles eram muitos cavalos*) dá ênfase à opressão do capital como geradora dos reveses sociais. Divergindo, então, e não apenas indo

ao encontro uma das outras, essas obras se preenchem. Em cada uma delas temos que buscar o “outro” nas entrelinhas do intradiscurso, na sua heterogeneidade constitutiva, como bem salientamos.

Já na relação de *Eles eram muitos cavalos* com o *Romanceiro da Inconfidência* veremos tanto a heterogeneidade marcada quanto a constitutiva.

Ao colocar trechos vindos diretamente da obra de Cecília Meirelles no corpo de seu romance, o autor-criador ruffatiano estabelece um diálogo direto com o poema meirelliano. O título e a epígrafe são citações diretas. O “entre aspas”, aqui, marca a alteridade do discurso do “outro” e nos permite afirmá-lo linguisticamente⁸². Mas não só. A partir disso, temos que: “O discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação; mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação” (BAKHTIN, 2004, p. 144). Portanto, as escolhas dos trechos extraídos da obra meirelliana serão refrações, devemos assim enxergá-las, praticadas pelo autor-criador de *Eles eram muitos cavalos* em relação ao texto com que dialoga. Veremos que a orientação do discurso de Luiz Ruffato por entre as enunciações e a linguagem meirellianas recebe uma outra significação literária (discurso sobre o discurso, enunciação sobre a enunciação) Aqui, valem estas palavras de Bakhtin:

Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar o “fundo perceptivo”, é mediatizada para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior (BAKHTIN, 2004, p. 147).

Para o teórico russo, pois, toda a apreensão apreciativa da enunciação do “outro”, tudo o que pode ser significativo ideologicamente terá expressão no que ele chama de discurso interior.

Então, a pluridiscursividade, assim como a dissonância, penetra no romance. A obra de Ruffato responde à obra meirelliana incorporando-a e refutando-a. É a relação viva e tensa entre os discursos organizando em *Eles eram muitos cavalos* um outro sistema literário que, apesar da presença do “outro”, será único.

O dialogismo que começa já pelo título de *Eles eram muitos cavalos*, extraído do *Romance LXXXIV* de o *Romanceiro da Inconfidência*, servirá, como

⁸² Ou seja, a presença do discurso alheio é acessível ao aparelho linguístico, pois permite a apreensão de sequências delimitadas a mostrarem claramente sua alteridade.

veremos, também de guia para o autor-criador durante quase todo o percurso de sua obra. O projeto romanesco de *Eles eram muitos cavalos* tem como direção, sobre o que já falamos bastantes vezes neste estudo, retratar o Brasil da classe média baixa, do trabalhador e também do desvalido, e esse direcionamento partirá então do título (heterogeneidade mostrada) e se estenderá pelo corpo da obra (heterogeneidade constitutiva).

Interessante ver que o autor-criador de Ruffato selecionará um trecho muito específico do poema meirelliano para estabelecer uma analogia com a condição humana presente em sua obra. A parte do poema que trata *Dos cavalos da Inconfidência*, em que esses são mostrados como desejosos de liberdade, poderíamos tomar como uma alusão aos inconfidentes. Mas que, apesar do desejo de liberdade, não conseguiram ir longe: “uns viram correntes e algemas / outros, o sangue sobre a força” (MEIRELLES, 2005, p. 234). Já os cavalos de Luiz Ruffato não apresentam, em sua grande maioria, desejo algum de libertação, estão agrilhoados a um sistema injusto e são suas vítimas o tempo todo. Por isso, também, não vão longe, ou seja: não exorbitam a própria condição. São apenas força de trabalho, animais cansados, exauridos, machucados na carne da existência. São como os cavalos da Inconfidência, “calados ao peso da sela, / picados de insetos e espinhos, / desabafando seu cansaço em crepusculares relinchos (MEIRELLES, 2005, p 233).

A epígrafe, no romance, extraída do poema meirelliano, será usada também no sentido de tecer uma diálogo com o poema. Ao tratar de animais dos quais ninguém sabe o nome, a origem, a pelagem, a cor, a epígrafe direciona a representação das personagens na obra de Ruffato no sentido da própria condição animal em que se encontra o indivíduo. Os homens (personagens) da ficção formam um grande rebanho urbano, uma massa homogênea. Se de alguns deles sabemos o nomes, porém não saberemos nunca os sobrenomes.

Em sua maioria, as personagens de Ruffato serão marcadas pela anonimia. Ao contrário do poema meirelliano, não teremos em *Eles eram muitos cavalos* os heróis e a força que seus nomes representam: Tomás Antônio Gonzaga, Joaquim José da Silva Xavier, Cláudio Manuel da Costa, Padre Rolim, Padre Toledo entre outros. Não teremos ainda o grande acontecimento histórico. Num tempo marcadamente de homegeneização do ser humano, a obra de Ruffato compõe um painel da grande São Paulo a partir de pequenos recortes, de pequenos e rápidos *flashes* de vida. O cotidiano e suas mazelas (que se

perpetuam: o denominador comum) será a matéria-prima em *Eles eram muitos cavalos*.

Indo mais adiante nessa comparação entre as obras, vemos que a de Ruffato constitui sua base num dialogismo constante (de modo subjacente) com o poema meirelliano. A presença do “outro” em *Eles eram muitos cavalos* se manifestará no interdito do discurso. Aqui, o autor-criador trabalha também as ausências; ou seja, demarca os limites da território do outro para compor a originalidade de sua obra. Por isso, não interessa na obra de Ruffato o caráter heróico presente em o *Romanceiro da Inconfidência*. Aqui se exclui (escolhe-se o que deixar ausente) um dos territórios explorados na obra meirelliana. Porém, um outro território, aquele em que os heróis se transformam em vítimas do sistema (Coroa Portuguesa), a esse sim *Eles eram muitos cavalos* responde num mesmo sentido, e não o refuta. Seus “cavalos” são vítimas também de um sistema exploratório. Se antes era a Coroa que explorava, agora é o sistema predatório cujas bases se dão no capitalismo neoliberal, em que o estado praticamente desaparece enquanto mediador das relações sociais. Corresponder, negar, ocultar ao/o enunciado alheio, tudo isso forma a dupla face dos enunciados, como vimos com Maingueneau, que nos cabe aqui perscrutar para saber como isso se dá na formação discursiva por nós estudada; ou seja, decifrar os dois lados, “direito” e “avesso”, para assim apreender a interação entre as formações discursivas relacionadas.

Assim, podemos inferir que *Eles eram muitos cavalos* é o direito de o *Romanceiro da Inconfidência* quando trata da exploração do indivíduo por parte do poder, do sistema, e seu avesso quando não trata de heróis, figuras notórias, e sim do homem comum, anônimo.

Se os cavalos meirellianos cumpriam “seu duro serviço” por uma causa nobre, os “cavalos” ruffatianos apenas cumprirão seu dever de manter a ordem do estabelecido, serão as engrenagens de um sistema que consome o trabalhador nos grandes centros. Se os cavalos meirellianos serviram “a tantos homens”, no intuito de libertar esses mesmos homens, os “cavalos” de Ruffato servirão apenas aos homens (aqui uma relação de subserviência) com seu trabalho alienado, enriquecendo o sistema e se empobrecendo materialmente. Não serão libertários; sim, reféns. Os cavalos meirellianos serão “rijos, destemidos, velozes”. Os de Ruffato serão aflitos, cansados e passivos.

Outro aspecto a ser levantado no dialogismo entre as obras de Ruffato e Meirelles é o de que o preço que as personagens pagam em *Eles eram muitos cavalos* é preço da corrida em “busca do ouro”, assim como acontece em o *Romanceiro da Inconfidência*. Minas Gerais, durante o século XVIII (época em que se passa o *Romanceiro*), era o centro para onde todos corriam visando o enriquecimento, mas havia um preço alto nesse processo, que, como sabemos, acabou diretamente na morte e na perseguição aos inconfidentes. Havia a mão pesada da Coroa, que explorava os cidadãos retirando-lhes em imposto (O Quinto) boa parte do que ganhavam. Hoje, esse centro (principal) para onde muitas pessoas ainda correm em “busca do ouro” é a São Paulo ruffatiana. Mas a busca, como mostra *Eles eram muitos cavalos*, muitas vezes é frustrada. Enquanto as personagens do *Romanceiro* foram violentadas pelo estado, as de *Eles eram muitos cavalos* são violentadas, muitas vezes, em decorrência da ausência do estado na mediação das relações sociais, como bem já observamos, o que culmina em precárias condições socioeconômicas. No romance, o trabalhador será explorado pelo sistema privado de trabalho. E tal exploração, assim como no *Romanceiro*, gera violência, mortes e sofrimento. Em ambas as obras o que vemos então é a exploração dos trabalhadores na “terra prometida”. Antes Minas, hoje São Paulo (e muitos outros lugares do Brasil, podemos dizer). Aqui, voltamos a Bakhtin para lembrar que a apreensão apreciativa daquilo que é enunciado pelo “outro” e do que é significativo ideologicamente (nesse “outro”) ganha expressão no discurso interior do autor-criador ruffatiano e penetra no romance. Ou seja, assim como o *Romanceiro*, *Eles eram muitos cavalos* retrata a opressão do sistema, mas na figura do mundo privado do trabalho e não mais na figura do estado (a Coroa, na obra meirelliana) sobre o sujeito.

Chegando ao final deste nosso estudo, gostaríamos ainda de observar como a obra meirelliana funcionará como referência para a constituição das formas da composição no romance estudado.

Como vimos anteriormente, a forma arquitetônica determina também os procedimentos literários externos. Ou seja, aquilo que chamamos de formas da composição. Entre elas estão: ordem, disposição, acabamento, combinação de massas verbais.

Falando sobre a natureza do romanceiro enquanto gênero, veremos que sua composição se dá através de “uma coleção de romances”. *Romance* deve ser

entendido, nesse caso, como um gênero de origem medieval, muito característico na Península Ibérica, depois muito popular no Brasil.

Sob forma de poemas épico-líricos, o romanceiro é composto de narrativas⁸³ breves, que celebram (cantados, originalmente) as aventuras e proezas de um herói de cavalaria ou fatos da nacionalidade. Oralizadas de forma fragmentária pelo povo, algumas das ações do romanceiro ganhavam vida independente.

Nesse sentido, então, podemos dizer que a organização estética de *Eles eram muitos cavalos* se aproxima da forma do romanceiro enquanto gênero, a partir de uma aproximação com o *Romanceiro da Inconfidência*. Tanto a obra meirelliana quanto a de Ruffato apresentam um caráter fragmentário. São compostas por narrativas breves, as partes ganham independência em relação às outras. Podemos dizer, com isso, que a forma de uma das obras (a ruffatiana) deriva da forma da outra (a meirelliana).

Reforçamos ainda que o gênero ao qual pertence a obra meirelliana é também importante para direcionar, na obra do escritor mineiro, a escolha da temática. O romanceiro, na sua origem, trata ou de heróis ou de temas nacionais. E a obra meirelliana trata tanto de heróis (não os de cavalaria, como observado antes) quanto de um grande tema da história nacional. Já o romance de Ruffato não trata de heróis, mas do homem pequeno, comum; contudo, sua temática será voltada à questões nacionais, de ordem social e econômica, sobretudo. Com isso, *Eles eram muitos cavalos* se liga ao romanceiro no que se refere às temáticas definidas. Contudo, a obra de Ruffato, enquanto forma arquitetônica — ou seja, em sua forma, sua composição e textualização — resulta numa narrativa de ficção, o que a particulariza enquanto obra literária em relação àquela que tomou como referência — o *Romanceiro*, de Cecília Meirelles. Nesse sentido, então, devemos entender, bakhtinianamente, que a obra de Ruffato, ao articular o momento estético (o da construção do objeto estético) e o momento material (elaboração da obra exterior), engendrou um “momento arquitetônico”⁸⁴ com inclinação ao romance de ficção e não ao poema, diferentemente do caso da obra de Meirelles.

Para finalizar: como quando vimos no segundo capítulo deste trabalho (a mescla, o diálogo de *Eles eram muitos cavalos* com outros gêneros do discurso), a parte final deste capítulo buscou reforçar a heterogeneidade discursiva do

⁸³ Poemas narrativos, que contam uma história, segundo Ana Maria Machado, à introdução de o *Romanceiro da Inconfidência*, edição de 2005, Editora Nova Fronteira.

⁸⁴ “Momento arquitetônico, em Bakhtin, pode ser comparado à formação/concepção do gênero.

romance estudado só que agora no que ele tem de diálogo com outras obras literárias.

Se antes vimos aspectos que fazem de *Eles eram muitos cavalos* uma obra plurilinguística, pluriestilística, neste final, o que vemos é um texto tecido de outras vozes, de outros textos (ou o texto do “outro”) — enfim, pluridiscursivo. Com isso, estamos cientes de que buscamos também a relevância da noção dialógica na escrita como instrumento de análise, não apoiando somente nossa crítica no conceito de polifonia, que nos mostrou o romance de Luiz Ruffato como sendo monológico. Se assim não fizéssemos, certamente estaríamos empobrecendo, reduzindo o campo crítico em relação a *Eles eram muitos cavalos*.

5. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A ideia principal, desde o início deste estudo – e o que nos animou a levá-lo em frente –, foi a de sugerir questionamentos e leituras variados para a obra de Luiz Ruffato. Por isso acreditamos ter conseguido fugir àquilo que entendemos como limitações para um trabalho de pesquisa e crítica na área literária: o recorte único.

Para nós, a análise de uma obra literária torna-se mais enriquecedora quando vamos fazendo as ligações entre a obra de arte e o mundo que a cerca e a produz. Daí, o nosso olhar interdisciplinar, a estabelecer análises dentro do contexto sócio-histórico (e a literatura, como vimos com Bakhtin, é fruto desse contexto) e de acordo com questões estéticas (o que esse romance possui que vem de fora da estrutura não meramente literária, em diálogo com outras formas de expressão artística). O que culminou, pois, na abordagem de assuntos tão variados, como identidade, hibridismo cultural, mescla de gêneros discursivos, o olhar do autor sobre o sujeito social, polifonia, dialogismo etc.

Pela extensão e variedade desses assuntos aqui estudados, obviamente quisemos não apenas expor nossos pontos de vista, propor leituras e conclusões sobre *Eles eram muitos cavalos*, mas, principalmente, levando em consideração tudo o que dissemos acima, quisemos mostrar o número de possibilidades de análise que a obra suscita.

Entendemos ainda que cada capítulo deste nosso estudo daria uma dissertação caso fosse explorado em maior extensão, com mais espaço para a exposição de ideias, conceitos e leituras.

O capítulo sobre as identidades, por exemplo, traz um potencial grande de ampliação de estudo. E a partir dele também fica a possibilidade de um estudo sobre a representação das minorias dentro do romance contemporâneo brasileiro, ideia que tem, para nós, origem nos estudos da professora Regina Dalcastagnè, como buscamos salientar no começo do segundo capítulo.

Já o terceiro capítulo, quando trata da questão do hibridismo cultural, oferece a oportunidade, por exemplo, de uma ampliação de estudo da megacidade São Paulo como espaço propício à hibridização dentro de um contexto maior da globalização e que ao mesmo tempo em que oferece aos cidadãos códigos variados de consumo (de bens materiais e culturais) os coage por meio de um sistema econômico marcado pela desigualdade. Uma parcela

disso, claro, acreditamos ter mostrado em nosso trabalho, e não somente no terceiro capítulo; contudo, temos também consciência de que poderia o assunto gerar novas frentes de análise para *Eles eram muitos cavalos*. Quanto à questão do hibridismo de gêneros discursivos (o diálogo com outras formas de comunicação e expressão artística), explorada em nosso estudo, cremos ter dado uma visão bem abrangente daquilo que a obra de Luiz Ruffato propõe como gênero a englobar outros gêneros, traço esse que mais salta aos olhos quando do primeiro contato com *Eles eram muitos cavalos*. Daí que necessariamente nos vimos impelidos a abordar a questão. Até porque, muitas vezes, ela é tratada equivocadamente, como vimos sob o aspecto da polifonia, assim como acontece com as “várias vozes” presentes no romance. Esses equívocos de avaliação foram, a nosso ver, debelados em nosso estudo, com a devida clareza a partir da teoria de Bakhtin sobre polifonia. O que nos levou finalmente, no quarto capítulo, a estabelecer uma crítica de *Eles eram muitos cavalos* como sendo um romance monológico, pois para debelar os equívocos de que falamos não havia outro caminho.

Dentro do aspecto do dialogismo – mais especificamente do diálogo entre obras literárias, do qual vimos, em nosso próprio entendimento, apenas uma parcela – há também um caminho mais repleto de possibilidades a ser explorado em um futuro estudo. Por exemplo, uma análise mais extensa sobre a relação dialógica de *Eles eram muitos cavalos* e os romances experimentais da década de 1970. Ou ainda um trabalho que se debruçasse exclusivamente sobre o dialogismo entre a obra de Ruffato e o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles – dialogismo que nos deixa uma possibilidade imensa de abordagens que infelizmente, por questão de espaço, temos plena consciência disso, ficaram em suspenso.

Ao indicarmos essas possibilidades para futuros estudos não estamos aqui reconhecendo uma falta de aprofundamento em nossa pesquisa. Muito pelo contrário, temos certeza de que ao analisarmos *Eles eram muitos cavalos* sob vários conceitos e aspectos nossa visão sobre a obra se alterou profundamente em relação àquela com a qual iniciamos nosso projeto.

Ao final deste trabalho, e após as sugestões pertinentes e importantes do nosso orientador e da banca de qualificação, a visão analítica que passamos a ter sobre *Eles eram muitos cavalos* é uma visão muita mais abrangente e que nos possibilita debater sobre a obra com muito mais propriedade atualmente.

Acreditamos que as bases teóricas por nós utilizadas nos proporcionaram também uma análise multidisciplinar, que surge a partir da proposta de nossa linha de pesquisa – os Estudos Culturais – e que também, e sobretudo, nos deu a possibilidade de enxergar a obra de Luiz Ruffato por vários ângulos diferentes, como uma pintura cubista, para tecermos aqui mais uma vez uma analogia com as artes plásticas, sem contudo tirar a “coerência do todo”, lembrando agora Bakhtin nas questões de arquitetônica.

Sob o viés estético-sociológico que nos veio com os Estudos Culturais, nossa análise foi se expandindo, ganhado corpo, dialogando com várias teorias para no final chegarmos à conclusão – e o que nos deixa um tanto mais satisfeitos – de que o nosso estudo de *Eles eram muitos cavalos* “foram alguns estudos”.

6. REFERÊNCIAS

- ALAKE, O. Múltiplas identidades: negociando as diferenças pessoais internas e as responsabilidades institucionais para a construção da identidade. **Revista Cais**, Curitiba, vol.2. Trad. Marila Veloso, Projeto Porto Rebouças, 2005.
- ANDRADE, M. O artista e o Artesão. In: **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins Editora, 1975
- ANICO, M. **A pós-moderninização da cultura**: patrimônio e museus na contemporaneidade. Disponível em: _____ <
<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n23/a05v1123.pdf> >. Acesso: 17 abr. 2006.
- ANGELO, I. **A festa**. 11. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2004.
- BRAIT, B. A narrativa como criação e resistência: a cumplicidade da escritura. In: ANGELO, I. **A festa**. 11. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2004.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.
- _____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BARBIERI, D.P. **Ficção impura**: prosa brasileira nos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: EDUERJ. 2003.
- BARROS, T. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAITH, B.(org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- BAUMAN, Z. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BENTAHM, J. **O Panóptico**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

- _____. Nas sendas de Crime e Castigo. In: DOSTOIÉVSKI, F. **Crime e castigo**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2002.
- BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- BURKE, P. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CALDEIRA, T. P. R. **Cidades de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. 2. ed. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2003.
- CANCLINI, N.G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- _____. **Consumidores e cidadãos**. Trad. Maurício Santana Dias. 5.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- _____. **A globalização imaginada**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- CANEVACCI, M. **A cidade polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- CARDOSO, A. M. As culturas afro-americanas na Ibero-América: o negociável e o inegociável. In: SCALON, C. (org.). **Imagens da desigualdade**. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: UFMG/IUPERJ/FAPERJ, 2004.
- CARVALHO, J. J. As culturas afro-americanas na Ibero-América: o negociável e o inegociável. In: CANCLINI, N. G. **Culturas da Ibero-América: diagnósticos e propostas para seu desenvolvimento**. Trad. Ana Venite. São Paulo: OEI/Moderna, 2003.
- CASTRO, A. L. **Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo**. São Paulo: FAPESP/Annablumme, 2003.
- COSTA, C. **Pena de aluguel – escritores jornalistas no Brasil 1904-2004**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DALCASTAGNÉ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: revista **estudos de literatura brasileira contemporânea**, número 26. Brasília: Editora de estudos em literatura brasileira contemporânea, UnB, 2005.
- DESCARTES, R. **Meditações metafísicas**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DOSTOIÉVSKI, F. **Crime e castigo**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2002.

- EAGLETON, T. **As ilusões do pós-modernismo**. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ESCOSTERY, A. C. **Cartografias dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. **Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar Edições, 2003.
- FEATHERSTONE, M. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. Trad. Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FERREIRA, R. F. **O brasileiro, o racismo silencioso e a emancipação do afro-descendente**. Disponível em <<http://www.scielo.br>> Acesso em: 25 nov. 2005.
- FIELD, S. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.
- FIORIN, J. L. O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G (orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.
- FRANCO, R. **O romance de resistência nos anos 70**. Disponível em <<http://168.96.200.17/ar/libros/lasa98/Franco.pdf>> Acesso em: 20 fev. 2007.
- FRANÇOIS, F. Dialogismo e Romance ou Bakhtin através de Dostoievski. In: BRAIT, B. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- GIDDENS, A. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8.ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.
- _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. SOVIK, L. (org.). Belo Horizonte, Rio de Janeiro: UFMG/IUPERJ/FAPERJ, 2003.
- IANNI, O. **A sociedade global**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- JULIEN, P. **O retorno de Freud de Jacques Lacan: a aplicação do espelho**. Trad. Ângela Jesuíno e Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

- LAURENTI, C.; BARROS, M. **identidade: questões conceituais e contextuais**. Disponível em <<http://www2.uel.br/ccb/psicologia/revista/textov2n13htm>> Acesso em: 12 dez. 2005.
- LEITE, L.C. **O foco narrativo**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- LEVY, T. S. O silêncio da representação: uma leitura de Eles eram muitos cavalos. **Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, Editora de Estudos de Literatura Brasileira contemporânea, n. 22, jul/dez. 2003.
- LIMA, C. M. D. **O imaginário sobre o trabalho e suas representações no cotidiano dos comerciantes do mercado público em Pernambuco**. Disponível em <<http://www.cienciasecognicao.org/artigos/v03/m34415.htm>> Acesso em: 20 mar. 2006.
- MACHADO, A. **A máquina e imaginário**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1996.
- MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- MARTIN-BARBERO, J. M. **Dos meios e das mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MERTEN, L.C. **Cinema: um zapping de Lumiere a Tarantino**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MEIRELLES, C. **Romanceiro da Inconfidência**. 3. ed. Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 2005.
- MIOTELLO, V. Ideologia. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- MUANGA, K. **Negritude: usos e sentidos**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PRÁ, J. Gênero e feminismo: uma leitura política. In: STREY, M. N. (org.). **Construções e perspectivas em gênero**. São Leopoldo: Unisinos, 2000..
- PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC/Itaú Cultural, 2003, página.

- PERLOFF, M. **O momento futurista**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.
- QUADRADO, A. D. **Inferno pós-moderno: marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90**. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- RUFFATO, L. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo, 2001.
- _____. **Mamma, son tanto felice**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2005.
- _____. **O mundo inimigo**. Rio de Janeiro/São Paulo. Record, 2005.
- _____. **Literatura com um projeto**. Entrevista concedida à Heloísa Buarque de Holanda e Ana Lígia Matos. Disponível em <<http://portalliterat,terra.com.br?Literal/calandra.nstOpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Dialogos>> Acesso em: 20 ago. 2006.
- _____. **Vista parcial da noite**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.
- SANDRINI, P. Ideologia, eu quero uma pra escrever: entrevista com Luiz Ruffato. **Revista Et Cetera literatura e arte**, Curitiba, n.8, Travessa dos Editores, 2006.
- SANTAELLA, L. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTOS, M.C. Luis [sic] Ruffato – Eles eram muitos cavalos (resenha). **Revista Brasileira de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, Editora de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 21, jan./jun. 2003.
- SOBRAL, A. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- _____. Ético e estético. In: BRAIT, B. (org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- SOUZA, J. Modernização periférica e naturalização da desigualdade: o caso brasileiro. In: SCALON, C. **Imagens da desigualdade**. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: UFMG/IUPERJ/FAPERJ, 2004.
- STAM, R. **O espetáculo interrompido – literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- STAVENHAGEN, R. Cultos, incultos e ocultos: as novas identidades Latino-americanas. In: CANCLINI, N. G. **Culturas da Ibero-América**:

- diagnósticos e propostas para seu desenvolvimento. Trad. Ana Venite. São Paulo: OEI/Moderna, 2003.
- STOLS, E. A mestiçagem dos alimentos. **Revista Nossa História**, São Paulo, n. 29, Editora Vera Cruz, 2006.
- STRECKER, M. Forno, fogão e favela. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 out. 2005, Caderno Mais!.
- TEZZA, C. **A construção das vozes no romance**. Disponível em <http://www.cristovaotezza.com.br/textos/palestra/p_vozesromance.htm> Acesso em: 10 dez. 2005.
- _____. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, B. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Editora Unicamp, 2006.
- _____. Sobre o autor e o herói – um roteiro de leitura. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de (org.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.
- VAL, J. Ibero-América complexa. In: CANCLINI, N. G. (org.). **Culturas da Ibero-América: diagnósticos e propostas para seu desenvolvimento**. Trad. Ana Venite. São Paulo: OEI/Moderna, 2003.
- VILLAÇA, N.; GÓES, F. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- VENTURELLI, P. Deus e o diabo no corpo dos meninos – sexualidade, ideologia e literatura. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de (org.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.
- _____. **O romance como arena polifônica**. Entrevista disponível em: <www.unisinos.br/ihuonline/uploads/edicoes/11610897.39.word.doc> Acesso em 20 fev. 2007.
- VOTRE, S. J. Linguagem, identidade, representação e imaginação. In: FERREIRA, L. M. A.; ORRICO, E. G. D. (orgs.). **Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações**. Rio de Janeiro: Faperj/Uni-Rio, 2002.