

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação em Letras

Rita Gabrielli Pereira

**RUÍNAS NO DISCURSO, DISCURSO EM RUÍNAS E O TRABALHO DE SÍSIFO:**  
**considerações sobre categorias da crítica literária, a partir de *Dois irmãos*, de M.**  
**Hatoum, e *eles eram muitos cavalos*, de L. Ruffato**

Belo Horizonte  
2014

Rita Gabrielli Pereira

**RUÍNAS NO DISCURSO, DISCURSO EM RUÍNAS E O TRABALHO DE SÍSIFO:  
considerações sobre categorias da crítica literária, a partir de *Dois irmãos*, de M.  
Hatoum, e *eles eram muitos cavalos*, de L. Ruffato**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Marques de Morais

Belo Horizonte  
2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

P436r      Pereira, Rita Gabrielli  
Ruínas no discurso, discurso em ruínas e o trabalho de sísifo: considerações sobre categorias da crítica literária, a partir de Dois irmãos, de M. Hatoum, e Eles eram muitos cavalos, de L. Ruffato / Rita Gabrielli Pereira, Belo Horizonte, 2014.  
88 f.: il.

Orientadora: Márcia Marques de Moraes  
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Crítica textual. 2. Enunciação (Linguística). 3. Imaginário. 4. Romance - História e crítica. 5. Ficção. Leitura I. Moraes, Márcia Marques de II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 82.09

Rita Gabrielli Pereira

**RUÍNAS NO DISCURSO, DISCURSO EM RUÍNAS E O TRABALHO DE SÍSIFO:  
considerações sobre categorias da crítica literária, a partir de *Dois irmãos*, de M.  
Hatoum, e *eles eram muitos cavalos*, de L. Ruffato**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliane Mourão — UFOP

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ivete Lara Camargos Walty — PUC Minas

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Marques de Moraes (Orientadora) — PUC Minas

Belo Horizonte, 20 de fevereiro de 2015

A todos nós, seres de linguagem, que vivemos, como podemos (mas sempre curiosamente), neste “mundo misturado”.

## AGRADECIMENTOS

Minha sincera gratidão

à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Marques de Moraes, que, desde a graduação, tem me inspirado e orientado, em meus caminhos pelas Letras;

às Professoras Doutoras Eliane Mourão e Ivete Lara Camargos Walty pela leitura cuidadosa deste trabalho e pelo franco diálogo no momento de avaliação;

ao grupo de pesquisa *Complex Cognition*, da PUC Minas, pela oportunidade de aprender a imprescindibilidade, para o fazer científico, da transgressão de fronteiras que podem e devem ser transpostas;

aos professores do Departamento de Letras da PUC Minas e aos funcionários do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, pelas inumeráveis contribuições a minha busca pelo saber;

aos colegas Gerson Castro, Karina Calado, Juan Filipe Stacul, Elisângela Lopes, Júlio César Vieira, Eni Alves, Helen Leonarda Abrantes, Vítor Hugo da Silva, Marcélia Guimarães, Marcelo Mota e Wellington Marçal, por tornarem minha experiência de Mestrado mais rica e divertida;

ao Eduardo, companheiro amado, que ilumina as minhas noites e traz mais brilho aos meus dias, por me apoiar e me incentivar, nesta empreitada;

a minha mãe, por me apoiar em minhas escolhas, independentemente de divergências;

ao meu pai por, durante a minha infância, ter me incentivado a ter coragem e por ter compartilhado referências culturais preciosas;

a minha avó Eunice, pelos meus primeiros livros de ficção e por ter ensinado aos filhos o valor dos estudos;

aos meus tios Rita e Fernando, pelo apoio de sempre;

ao Pedro e à Rê, por estimularem minha curiosidade e minha paixão pela pesquisa, por meio dos passeios de outrora nos laboratórios da biologia;

à Amanda e à Kiki, com quem pude aprender muito;

a Virgínia Carvalho, pelos ouvidos de ouro;

e à CAPES e ao CNPQ por tornarem possível a realização deste trabalho.

*(...) a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total. (ROSA, 1974, p. 236)*

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo buscar meios de responder à seguinte pergunta: como se podem criar diretrizes para o trabalho de crítica literária com o romance dos derradeiros anos do século XX e do início do século XXI, sem negligenciar o caráter singular da produção de um romance e o caráter indissociável da relação autor-texto-leitor que a fundamenta? Para tanto, ele se organiza de maneira que, primeiramente, é feita uma breve revisão das teorias sobre o narrador relacionadas à transição das formas épicas à forma romanesca, visando-se à construção de uma noção de narrador que abarque tanto o caráter singular quanto o universal das obras literárias. Para tanto, são incluídas na discussão as noções de *enunciação* de Benveniste, de *ato ficcional* de Iser e de *autor implícito* de Booth. Posteriormente, é feita uma leitura analítico-interpretativa de **Dois irmãos**, de Hatoum, concebendo-se a obra, nos atos de leitura e de escrita, como uma enunciação construída a partir do ato ficcional de seu autor. Em seguida, é feita uma leitura analítico-interpretativa de **eles eram muitos cavalos** nos mesmo moldes do capítulo anterior, aduzindo-se considerações comparativas entre as estruturas enunciativas/narrativas das duas obras. Por fim, apresentam-se as considerações finais, que apontam para o fato de que a categoria narrador talvez não consista em um operador de leitura apropriado para se buscar compreender o universal do fazer literário dos derradeiros anos do século XX e do início do século XXI, uma vez que nem toda obra produzida, nessa época, tem como ponto de confluência da narrativa o narrador. Concomitantemente, as considerações finais apontam para a utilização da noção de *enunciação*, como operador de leitura, como um caminho possível para buscar, nas singularidades das obras literárias, a expressão do universal da condição humana e, assim, para que se possa buscar compreender, a longo prazo, o universal do fazer literário romanesco contemporâneo, sem que se negligencie a dimensão singular constitutiva do processo de produção literária e a indissociabilidade da relação autor-texto-leitor que fundamenta esse processo. Ainda com relação às considerações finais, é preciso explicitar que elas consistem em conclusões parciais de uma pesquisa que se estenderá a outros níveis de formação.

Palavras-chave: Enunciação. Ato ficcional. Romance. Narrador. Autor implícito.



## ABSTRACT

This study aims to find ways to answer the following question: how to create guidelines for literary criticism to work with the novel of the last years of the twentieth century and early twenty-first century, without neglecting the uniqueness of the production of a novel and the close author-text-reader relationship on which the production of a novel is based? Therefore, this study is organized in a way that it is made, at the first, a brief review of the theories about the narrator related to the transition from the epic forms to the novel, aiming at the construction of a narrator notion that encompasses both the singularity and the universality of literary works. For this purpose, the discussion includes the notions of *enunciation*, by Émile Benveniste, of *fictional act*, by Wolfgang Iser, and of *implied author*, by Wayne Booth. Later, it is made an analytic-interpretative reading of Milton Hatoum's novel *Dois irmãos*, conceiving this literary work as an enunciation, during the acts of reading and writing, created from the author's fictional act. Then, in the same manner of the previous chapter, it is made an analytic-interpretative reading of Luiz Ruffato's novel *eles eram muitos cavalos*, comparing its enunciative/narrative structure with Hatoum's. Finally, the conclusions point to the fact that narrator as a category maybe is not an appropriate reading operator to understand the universal features of contemporary literary work, since not every work thus classified presents such a category as the narrative confluence point. At the same time, *enunciation* is considered as an reading operator and a possible way to find the universal expression of human condition in the singularities of literary works, understanding, accordingly, the universal features of the contemporary novel, without neglecting the singular dimension that constitutes the process of producing a literary work and the author-text-reader close relationship that underlies it. Finally, taking into account the provisional nature of the results, this research will be prolonged in future works.

Keywords: Enunciation. Fictional Act. Novel. Narrator. Implied Author

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Enunciação.....	31
FIGURA 2 – Encenação escrita da enunciação .....	32

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Níveis de diferença no texto ficcional.....	39
--	----

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>O NARRADOR: DAS FORMAS ÉPICAS AO ROMANCE .....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>NAEL, O NARRADOR ENIGMÁTICO .....</b>	<b>43</b>
<b>3</b>	<b>A CIDADE QUE NARRA: O NARRADOR DISSOLVIDO NO ESPAÇO-TEMPO.....</b>	<b>56</b>
<b>3.1</b>	<b>Contextualização espaciotemporal .....</b>	<b>56</b>
<b>3.2</b>	<b>Na madrugada paulistana .....</b>	<b>56</b>
<b>3.3</b>	<b>Na manhã paulistana .....</b>	<b>58</b>
<b>3.4</b>	<b>No meio dia paulistano / na tarde paulistana .....</b>	<b>64</b>
<b>3.5</b>	<b>Na noite paulistana .....</b>	<b>74</b>
<b>3.6</b>	<b>“são paulo é o lá-fora? é o aqui-dentro?”: o ponto para onde confluem as ruínas discursivas de Ruffato .....</b>	<b>79</b>
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>82</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>86</b>

## 1 O NARRADOR: DAS FORMAS ÉPICAS AO ROMANCE

Os estudos literários encontram, a partir da forma romanesca, um grande desafio: estabelecer diretrizes para o trabalho de interpretação literária, levando em conta o caráter concomitantemente universal e singular de seu objeto, que é a capacidade de linguagem em termos de sua realização pela apropriação artística da língua. Assim, buscar na singularidade da expressão literária de um autor características que lancem luz ao traço geral do fazer literário de uma determinada época e/ou de uma determinada cultura é, na contemporaneidade, um dos motes importantes da crítica literária. Em outras palavras, buscar na singularidade de uma obra literária o universal da condição humana sem negligenciar o papel do autor ou subestimar o do leitor tornou-se imperativo para a crítica literária.

O romance, conforme Robert (2007), embora seja herdeiro das formas épicas, delas se apropriou de tal maneira, fazendo seus primeiros movimentos, possivelmente, já no século XVI, com Rabelais, e definindo uma primeira forma na letra de Cervantes, que de um “gênero menor” instaurado oficialmente em 1719, com o Robson Crusoé, de Defoe, acabou por transformar-se no gênero imperante na literatura e, sem dúvida, no mais indefinido e indefinível, “mantendo laços apenas muito frouxos com a tradição de que se originou.” (p. 11)

Gênero burguês por excelência, se passível de ser considerado, segundo Robert (2007), como sendo, a princípio, estritamente inglês — dada a sua data de nascimento oficial e tendo, portanto, como marca primordial a reflexão das tendências burguesas e mercantis advindas da Revolução Inglesa —, já em “Dom Quixote” revela o movimento que o tornaria uma forma literária internacional e universal cada vez mais heterogenia e indefinível, a saber “o movimento de uma literatura que, perpetuamente em busca de si mesma, se interroga, se questiona, fazendo de suas dúvidas e sua fé a respeito da própria mensagem o tema de seus relatos.” (p. 11, nota 1)

Proveniente de uma época da história humana, conforme se verifica em Benjamin (1987), em que a natureza já não é concebida em relação ao mito, mas em sua relação com o homem, e sendo, portanto, constituído em meio à perplexidade diante da morte e da daí decorrente perda de sentido da vida, o romance não está a serviço da transmissão da moral da história, da regulação do querer do sujeito em consonância com o interesse coletivo. Diferentemente das formas épicas, o romance não nasceu para ensinar, mas talvez a sua razão de ser seja a necessidade imanente ao homem de lidar com o fato de que o que une um sujeito ao outro, o que os torna irmanados, é justamente o que os separa: há sempre uma parte crucial da experiência de cada um que extrapola o signo.

Um mundo lacunar, caótico, incessantemente mutável, não cabe nas formas épicas. Não há forma que dê conta da condição humana, é o que parece indicar o romance por meio de sua incessante metamorfose. E, se a epopeia tem suas raízes fincadas na tradição oral dissolve a figura do autor nas várias vozes que a narram e fazem que seus ensinamentos se perpetuem no tempo, o romance tem na escrita o seu reinado, na imprensa sua força, e cada obra, nesse gênero, traz inscrito consigo o nome de seu autor. O narrador, portanto, que nas formas clássicas, correspondia à figura do autor, conforme se pode verificar em Benjamin (1987), na forma romanesca, em nome da necessidade de fingir<sup>1</sup>, de forma a estreitar laços entre o singular de sua experiência (em caráter de irrevogabilidade) e o universal da experiência humana, teve de distanciar-se de seu criador, tornando-se tão variado quanto as intenções literárias dos autores.

A separação entre criador e criatura em duas categorias distintas — autor e narrador, respectivamente — é uma, dentre várias estratégias de leitura, que os estudos literários tiveram que considerar para dar conta dessa forma literária que, gradativamente, foi-se distanciando de suas raízes épicas e, em perpétuo movimento, ainda hoje, põe a crítica literária em apuros ao impossibilitar o estabelecimento de um princípio geral, para além da linguagem, que verdadeiramente abranja as singularidades das obras. Impossibilitado de determinar com precisão, convicção e justiça o que é um romance ou como se narra, o crítico — que vem de um longo e sinuoso percurso, no qual, devido a rebeldia do romance diante de categorizações fechadas, instaurou-se ora a soberania do autor, ora a do leitor — acabou por ancorar-se no caráter singular das obras literárias e na indissociabilidade da relação autor-texto-leitor, para realizar seu trabalho, que guarda semelhanças com o trabalho de Sísifo. Uma vez que não há princípio que dê conta de todas as formas que pode tomar a criatividade de um romancista, o crítico, assim como Sísifo, jamais chega ao “topo da montanha” do saber acerca do processo criativo; diante de cada obra que se lhe apresenta, o crítico — conforme é possível afirmar a partir das proposições de Booth (1983) e de Benveniste (1989a; 1989b; 1995a; 1995b), considerando uma obra literária na perspectiva da enunciação — deve suspender seu saber e seus valores, para interpretá-la, avaliá-la a partir do que ela se propõe e não a partir de recomendações estéticas apriorísticas a ela.

Dado esse contexto, concebendo o romance como uma forma literária constituída de muitas formas e sempre aberta a transformações e, portanto, imprevisível, este trabalho tem

---

<sup>1</sup> Este verbo evoca o sentido a ele atribuído por Wolfgang Iser em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (org.) **Teoria da literatura e suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v.2. p. 955-987.

como norte a seguinte pergunta: como se podem criar diretrizes para o trabalho de crítica literária com o romance dos derradeiros anos do século XX e do início do século XXI, sem negligenciar o caráter singular da produção de um romance e o caráter indissociável da relação autor-texto-leitor que a fundamenta?<sup>2</sup>

Para buscar meios de responder a tal pergunta, este trabalho se organiza de maneira que, neste primeiro capítulo, é feita breve revisão das teorias sobre o narrador relacionadas à transição das formas épicas à forma romanesca, visando-se à construção de uma noção de narrador que abarque tanto o caráter singular quanto o universal das obras literárias. Para tanto, são incluídas na discussão as noções de *enunciação* de Benveniste, de *ato ficcional* de Iser e de *autor implícito* de Booth. No segundo capítulo, é feita uma leitura analítico-interpretativa de **Dois irmãos**, de Hatoum, concebendo-se a obra, nos atos de leitura e de escrita, como uma enunciação construída a partir do ato ficcional de seu autor. No terceiro capítulo, a leitura é de **eles eram muitos cavalos**, nos mesmos moldes do capítulo anterior, com a possibilidade já aí de trazer considerações comparativas entre as estruturas enunciativas/narrativas das duas obras. Por fim, no quarto capítulo, apresentam-se considerações finais, que apontam para o fato de que talvez a categoria narrador não consista em um operador de leitura apropriado para se buscar compreender o universal do fazer literário dos derradeiros anos do século XXI e do início do século XXI, uma vez que nem toda obra produzida, nessa época, tem como ponto de confluência da narrativa o narrador. Concomitantemente, as considerações finais apontam para a utilização da noção de *enunciação*, como operador de leitura literária, como um caminho possível para que se busque, nas singularidades das obras literárias, a expressão do universal da condição humana e, assim, para que se possa buscar compreender, a longo prazo, o universal do fazer literário romanesco contemporâneo, sem que se negligencie a dimensão singular constitutiva do processo de produção literária e a indissociabilidade da relação autor-texto-leitor que fundamenta esse processo. Ainda com relação às considerações finais, é preciso explicitar que elas consistem em conclusões parciais de uma pesquisa que se estenderá a futuros trabalhos.

É necessário sublinhar, ainda, que por buscar estudar a característica da literatura de tratar do enigmático das relações humanas, do ponto que a linguagem não alcança, daquilo que não se articula, daquilo que não tem sentido, este trabalho não pode evitar trazer, no próprio discurso que o constitui, traços do enigmático, do limite linguageiro, do inarticulável que busca estudar. Em outras palavras, ao tratar de uma literatura constituída por ruínas, seja

---

<sup>2</sup> Este trabalho consiste no momento inicial de uma pesquisa que se estenderá a outros níveis de formação.

sob a forma da tentativa de organizá-las no/pelo discurso (conforme fez Hatoum), seja pela própria incorporação do caótico proveniente delas no discurso (como fez Ruffato), este trabalho não pode evitar trazer em si um discurso, em certa medida, também caótico.

Benjamin (1987), em 1936, trata da transição das formas épicas à forma romanesca, em termos de um processo de extinção da “arte de narrar” decorrente da “privação da faculdade de intercambiar experiências”. Ele chega a tal conclusão a partir de uma avaliação histórico-filosófica das características de uma e outra e da relação que cada uma delas estabelece com o saber.

As formas épicas, às quais o estudioso se refere como sendo as formas da “verdadeira narrativa”, [I] têm suas raízes fincadas na tradição oral — e, portanto, toda a sua composição é pensada para facilitar sua memorização e nessa medida sua transmissão; [II] possuem íntima relação com os trabalhos manuais/artesanais; [III] têm como palavra de ordem “a moral da história<sup>3</sup>”; [IV] e têm na morte o ápice do saber, já que, na perspectiva de Benjamin, “a morte é sanção de tudo que o narrador pode contar.” (1987, p. 208) Decorre daí que “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida — e é dessa substância que são feitas as histórias — assumem pela primeira vez uma forma transmissível.” (BENJAMIN, 1987, p. 207) O narrador épico, então, é constituído em meio a uma perspectiva resignada com relação a morte, por meio da qual acessa o sentido da vida, qual seja o de transmitir sua experiência. O sentido da vida é, no mundo épico, visto, portanto, sob uma perspectiva coletiva.

Em função disso, a narrativa épica busca sempre aconselhar:

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida — de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.” (BENJAMIN, 1987, p. 200)

Para que se cumpra tal objetivo — que significa “menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.” (BENJAMIN, 1987, p. 200) —, a narrativa épica deve ser amplamente transmitida, e para tanto é preciso que ela seja fácil de guardar na memória. Ela precisa, portanto, ter um caráter simples. Nas palavras de Benjamin: “Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas

---

<sup>3</sup> Nas palavras de Benjamin: “Num caso, o ‘sentido da vida’, e no outro ‘a moral da história’ — essas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance e a narrativa, permitindo-nos compreender o estatuto histórico completamente diferente de uma e outra forma.” (1987, p. 212)



psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia.” (1987, p. 204)

A memória é então, na perspectiva de Benjamin, essencialmente uma faculdade épica, já que por meio dela o homem pode construir a sua história e também resignar-se com o caráter descontínuo que a marca. Nos termos do filósofo: “A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica a apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte.” (BENJAMIN, 1987, p. 210) A reminiscência é, portanto, a musa épica, justamente pela possibilidade de transmissão que ela oferece: “A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração.” (BENJAMIN, 1987, p. 211) Tal possibilidade é viabilizada, por sua vez, pela possibilidade que a reminiscência oferece de articular os acontecimentos de uma existência e, nessa medida, de articular uma existência à outra:

Ela [a reminiscência] tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a *memória* épica e a musa da narração. (BENJAMIN, 1987, p. 211)

É justamente a necessidade épica da memorização que aproxima as formas épicas dos trabalhos manuais, cujo ritmo absorve de tal forma as sensações do sujeito, que o impele a aderir espontaneamente ao ritmo da narrativa que lhe é contada, gravando-a para, depois, oportunamente, narrá-la. Na voz de Benjamin: “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. (1987, p. 205)

Mas como consequência de “uma evolução secular das formas produtivas”, “a sabedoria, que é “o conselho tecido na substância viva da existência”, o “lado épico da verdade”, entrou em “extinção”. Ora, se no mundo moderno, percebeu-se que cada sujeito traz consigo uma parcela incomunicável (já que extrapola a própria linguagem) de sua experiência e, nessa medida, que o que une um ao outro (a linguagem) é também o que os separa (a linguagem em termos de sua impossibilidade), que sentido tem o aconselhar? Se cada experiência traz em si algo de singular, se a forma como um sujeito experiencia o mundo nunca será exatamente igual a do outro, como pode o relato de uma experiência servir como

regulador de outra experiência? E se uma parcela da experiência é sempre intransmissível, a vida perde o sentido coletivo — que, outrora, era a transmissão da experiência — e a morte ganha feição de rompimento. Ela, que, no mundo épico, aproximava o homem da eternidade, por tornar fidedigna a narrativa de uma existência, passa a significar um incompreensível rompimento, diante da intransmissibilidade da experiência inerente a impossibilidade da linguagem. A narrativa, então, pode-se dizer, desvencilhou-se de suas raízes épicas, em nome da necessidade de outra forma de lidar com o caráter descontínuo da existência, que leve em conta a sua dimensão singular.

Benjamin aponta como sendo o primeiro indício dessa evolução das formas de produção, que “vai culminar na morte da narrativa [épica]”, o surgimento do romance, no início da modernidade, cujo vínculo não é com a oralidade, mas com a escrita. Sobre isso o filósofo afirma:

A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas da prosa — contos de fada, lendas e mesmo novelas — é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. (BENJAMIN, 1987, p. 201)

O vínculo romanesco com a escrita permite ao romancista perseguir sua palavra de ordem, que é “o sentido da vida” em sua vertente individual. Se a narrativa épica, por ser essencialmente oral, dependia de uma forma de narrar que facilitasse sua memorização para ser perpetuada, o romancista tem na palavra escrita a possibilidade de explorar a linguagem para buscar uma forma de expressar o inexpressável, o incompartilhável de sua experiência. Dessa forma, pelo impulso transgressor, pode buscar o sentido da sua vida e inspirar o seu leitor a fazer o mesmo. A esse respeito Benjamin afirma: “O narrador [épico] retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista [no ato de escrita] segrega-se.” (1987, p. 201). Daí decorre a concepção do filósofo de que produzir um romance “significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus limites.” (BENJAMIN, 1987, p. 201)

A musa do romance, portanto, dada a natureza de seu meio de divulgação difere da “memória”, musa épica: “a *rememoração*, musa do romance, surge ao lado da *memória*, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na reminiscência.” (BENJAMIN, 1987, p. 211)

Faz parte, ainda, segundo Benjamin, dessa “evolução secular das formas produtivas” arruinadora da forma épica, um terceiro tipo de narrativa, que ameaça a pôr em ruínas o próprio romance. Essa forma de narrar está essencialmente vinculada à informação. Sobre ela o filósofo afirma: “Ela [uma forma de comunicação tornada influente a partir da consolidação da burguesia / imprensa] é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e de, resto, provoca uma crise no próprio romance.” (BENJAMIN, 1987, p. 202)

O caráter ameaçador atribuído por Benjamin à informação reside no fato de que ela demanda, diferentemente do mito — onde se ancoram as formas épicas —, explicações<sup>4</sup>, e para o filósofo “Metade da arte narrativa está em evitar explicações.” (BENJAMIN, 1987, p. 203). A informação, portanto, visa à verificação imediata e, por isso, destitui a autoridade do saber vindo de longe, seja do longe da tradição, seja do longe espacial:

o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos. O saber, que vinha de longe — do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição —, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. (BENJAMIN, 1987, p. 202-203)

Resulta, portanto, desse panorama histórico desenhado por Benjamin seu critério de avaliação do valor de uma obra literária, a saber a proximidade com a tradição oral: “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (1987, p. 198) Critério, esse, contudo, que encontra, atualmente, motivos de discordância, dada a perspectiva essencialmente romanesca que caracteriza a contemporaneidade, seja ela vista como continuação ou como ruptura da modernidade. E por perspectiva essencialmente romanesca entende-se a perplexidade diante da falta de sentido, do caráter enigmático da relação entre os sujeitos, do caráter caótico do mundo.

Adorno (2003), mais tarde, em 1958, trata da questão do desligamento da forma romanesca de suas raízes épicas em termos do que pode ser entendido como a relação do homem com a linguagem, ao discutir a situação do romance contemporâneo a partir da posição do narrador. Para tanto, ele contrapõe o romance tradicional ao romance moderno, concebendo as mudanças formais como resultantes da descoberta humana do limite da linguagem: há certas experiências humanas, como a experiência de guerra, que não se podem narrar. O romancista vê-se então diante de um paradoxo: “não se pode mais narrar, embora a

---

<sup>4</sup> “Muitas vezes não é [a informação] mais exata que os relatos antigos. Porém enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível”. (BENJAMIN, 1987, p. 203)

forma do romance exija a narração” (p. 55). E, conforme aponta o estudioso, se as mudanças começaram ainda no século XIX, com a recusa gradativa do “preceito épico da objetividade”<sup>5</sup>, foi em nome da necessidade da forma romanesca de encarar seus limites. Necessidade essa que foi intensificada, no século XX, a partir da reportagem e dos meios da indústria cultural, sobretudo o cinema — com as quais teve de dividir suas funções relativas a mediação da relação do homem com o mundo:

O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura [subtraída pela fotografia], a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva (ADORNO, 2003, p. 56)

E tal rebelião (contra o realismo), na perspectiva de Adorno, teve muitas faces, todas forjadas em nome da necessidade de se compreender a intersubjetividade, que marcada pelo limite da linguagem, é cada vez mais enigmática, à medida em que se busca desvelá-la. A rebelião do romance contra o realismo se deu, portanto, em nome do próprio compromisso com a realidade, que, diante da descoberta do limite da linguagem, passou a se mostrar inapreensível, incompreensível, em sua totalidade e, portanto, irrepresentável. Se, a partir do século XIX, instaurou-se um subjetivismo que “solapa” o “preceito épico da objetividade” foi porque a ciência e a informação, em sua busca pelo saber, “confiscaram”, do romance, “o positivo e o tangível, incluindo a facticidade da interioridade.” (2003, p. 57). Inscreve-se nesse subjetivismo, inclusive uma busca excessiva por objetividade, a qual trabalha justamente para o oposto do que se anuncia como sendo o objetivo desse movimento: para

---

<sup>5</sup> A partir do que aponta Adorno, em uma reflexão sobre a epopeia (*Sobre a ingenuidade épica. In. Notas de literatura 1. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003*), o preceito épico da objetividade consiste em regular o objeto da narrativa em consonância com o limite do olhar do narrador. Isso significa, portanto, restringir o olhar do narrador a um particular para “aderir fielmente e sem distorção àquilo que uma vez aconteceu, exatamente do jeito que aconteceu, quebrando assim o feitiço exercido pelo acontecido”. (ADORNO, 2003, p. 49) Essa é, segundo Adorno, uma estratégia épica para transgredir os limites da representação, na medida em que evita que o objeto seja negligenciado pela sua redução a um conceito. Ou seja, amplia-se o limite da representação pela redução da amplitude do desejo de representar, evitando assim que o objeto de representação seja negligenciado, em nome da manutenção do “sentido do mundo”. E já que os limites da representação, da linguagem e do saber estão inter-relacionados, parece ser possível, ainda, compreender o “preceito épico da objetividade” da seguinte maneira: por resignar-se diante da impossibilidade de resolução do enigmático, por renunciar a uma parcela inalcançável do saber (e nessa medida a uma parcela irrepresentável da experiência), o sujeito tem a totalidade do saber/representar restituída, na medida em que sabe/representa tudo o que ele pode saber/representar. Nessa perspectiva, o romance foi se distanciando dessa estratégia na medida em que escolheu não renunciar a decifração do enigmático, sendo impelido, como consequência, a (re)significar o enigmático a cada vez que ele se revelar indecifrável.

encobrir aquilo que não se pode compreender e não para representar a realidade tal como ela é.

Constitui esse subjetivismo, que é movido pelo imperativo de tudo compreender e apreender, justamente a alienação do enigma da intersubjetividade. Isso, porque diante da impossibilidade da decifração, que não apazigua o imperativo do homem de decifrar tal enigma, ele (o homem) acaba por negligenciá-lo. E negligenciar o enigma da intersubjetividade diante da recusa em resignar-se com a impossibilidade de sua decifração, nesse sentido, significa reduzi-lo ao limite do olhar, ao limite da compreensão, como forma de lidar com tal impossibilidade. O filósofo aponta ainda, com relação a essa alienação, outro fator, que acaba por agravá-la, a saber, o fato de que “quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência com o véu.” (ADORNO, 2003, p. 57) Ou seja, quanto mais se aliena do enigmático da intersubjetividade, reduzindo-a a uma dimensão superficial, na tentativa de lidar com ele, menos se sabe sobre esse enigmático — sobre o ponto que une e o ponto que separa os sujeitos — e, portanto, mais perturbadoras se tornam as relações humanas. Perturbação intensificada essa que, por sua vez, demanda a intensificação da alienação, para que seja suportada. E como forma de lidar criativamente com essa espécie de retroalimentação entre o imperativo de realizar o impossível em que consiste a compreensão da relação entre os sujeitos em toda a sua complexidade e a alienação do próprio caráter complexo dessa relação como forma de atender a esse imperativo, o romance operou o seguinte movimento:

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. (ADORNO, 2003, p. 58)

Daí que, se a reflexão se torna um “pecado capital contra a pureza objetiva” (ADORNO, 2003, p.60) no decorrer do século XIX, no século XX, restaura-se a reflexão sob outra forma. Já não a reflexão pré-flaubertiana, que “era de ordem moral: uma tomada de partido a favor ou contra determinados personagens”, mas uma reflexão que consiste na “tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. (ADORNO, 2003, p. 60). Se o narrador, no século XIX, pretendia mostrar-se detentor da verdade e não se percebia como uma categoria limitada a um ponto de vista, no século seguinte, ele se revela impotente, detentor meramente de uma perspectiva, mas determinado a construir, dentro dos limites do seu olhar, uma perspectiva o mais próximo

possível da realidade — incluindo a sua parcela enigmática. Como consequência, a forma romanesca teve de reconfigurar a “distância estética” entre observador e objeto de representação, entre leitor e obra.

No romance tradicional (séculos XVIII e XIX) ela era “fixa”. No romance moderno (século XX), “ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora seguido pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.” (ADORNO, 2003, p. 61) E essa mobilidade, acabou por acarretar a “abolição da distância estética” entre leitor e obra. Proust, por exemplo, conforme aponta o estudioso, ao entrelaçar comentário a ação de modo a torná-los indistintos, faz com que sua obra se mobilize para suspender a ordem espaciotemporal objetiva, instaurando um espaço interior que acaba por absorver o mundo exterior. Dessa forma, a “distância estética” é “abolida”. Kafka, segundo Adorno, a partir de “choques [...] destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. (2003, p. 61). Kafka operou a “abolição da distância estética” por meio da substituição da atitude contemplativa por um “sarcasmo sangrento”, consequente de uma situação em que a ameaça constante de catástrofe impossibilita a observação imparcial e mesmo a representação estética de uma observação imparcial.

Em **Dois irmãos**, a “abolição da distância estética”, conforme se pretende mostrar no segundo capítulo, é construída de forma que o leitor é aproximado do narrador, mas é mantido distante dos eventos da narrativa, já que o discurso do narrador consiste no único ponto de confluência dos eventos, como único ponto de ancoragem para o leitor. Isso porque essa obra tem como objeto a construção indenitária do narrador Nael, um sujeito marcado por sua origem enigmática. Já em **eles eram muitos cavalos**, conforme se pretende mostrar no terceiro capítulo, a “abolição da distância estética” tem uma configuração bastante distinta. A categoria narrador é dissolvida no espaço-tempo da narrativa, a saber a cidade de São Paulo. São muitas as vozes que narram. O que estabelece uma articulação entre os eventos da narrativa não é um narrador, mas um espaço-tempo múltiplo, caleidoscópico: todos os eventos ocorrem na cidade de São Paulo, na terça-feira, 9 de maio de 2000. E como consequência disso, o autor demanda do leitor que ele busque pontos de ancoragem outros, para além da categoria narrador, para que ele perceba o todo da obra. Categoria essa que tradicionalmente é responsável pela organização dos eventos da narrativa de forma que se estabeleça uma unidade narrativa. Assim, a “abolição da distância estética” em **eles eram muitos cavalos** faz com que o leitor seja absorvido pela narrativa como o mínimo de mediação possível. O leitor tem acesso a várias perspectivas acerca da vida na cidade de São Paulo, mas nenhuma organiza, para ele, o todo da narrativa. Isso ocorre porque tal obra tem como objeto a

realidade caótica que marca o mundo contemporâneo, que marca o final do século XX e o início do século XXI. E, para que o caos constitutivo dessa realidade fosse encenado apropriadamente, Luiz Ruffato precisou se valer de um discurso e uma organização narrativa caóticos.

Ainda com relação a abolição da distância estética, para o estudioso, ela é uma demanda da própria forma romanesca, pela qual o homem, diante do limite da representação — que é o da linguagem e, portanto, é intimamente ligado ao limite do saber —, reconhece a própria impotência diante da existência, diante das coisas do mundo, respondendo a ela, não pela resignação, mas pela libertação das convenções da representação. Mas essa resposta se revela insuficiente, já que a impotência persiste em incomodar. Essa impotência Adorno denomina como “a negatividade do positivo”: “a abolição da distância é um mandamento da própria forma, um dos meios eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo.” (2003, p. 61-62). Ainda com referência à “negatividade do positivo”, o filósofo afirma: “o sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo” (2003, p. 62).

A partir daí, na perspectiva de Adorno, os romances modernos “significativos” revelam-se como “epopeias negativas”, exceto os de Kafka, “que não pode ser tomado como exemplo”: “São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual mundo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido.” (ADORNO, 2003, p. 62)

Parece improvável, contudo, que um indivíduo ciente do caráter lacunar das relações humanas, que o indivíduo marcado pela consciência do limite da linguagem, assuma uma posição que convirja para a situação pré-individual. O confronto com os limites da linguagem, com o caráter lacunar da existência humana demanda do sujeito uma resposta, e o concede considerável liberdade para construí-la, mas parece não permitir nunca que ele renuncie a escolha de persistir na decifração do enigmático, e conseqüentemente, parece não permitir que ele tenha restituído por completo o sentido do mundo. A recusa em manter-se fiel a convenções de representação pode significar, ao invés de uma “capitulação” diante de uma “realidade demasiado poderosa”, uma espécie de conformismo criativo, no qual, pelo desnudamento do próprio limite da linguagem, a impotência é reconhecida e ressignificada — e, nessa medida, transgredida. Esse movimento parece poder ser percebido em **eles eram muitos cavalos**, de Ruffato, conforme se pretende mostrar no terceiro capítulo.

Ainda a respeito da forma romanesca, Robert (2007) concebe uma teoria ancorada no pressuposto, construído a partir do diálogo com os estudos freudianos, de que o gênero romanesco nasce da busca universal por lidar com o caráter lacunar da relação entre os sujeitos. Segundo a crítica, esse caráter das relações humanas passava despercebido, na experiência literária clássica com seus heróis exemplares cujo querer ou ia ao encontro do bem coletivo ou lhes acarretava uma punição exemplar. Nesse sentido, segundo afirma Robert, toda expressão artística traz em si algo da busca universal por lidar com o caráter lacunar das relações entre os sujeitos, por ser essa constitutiva do humano, mas se com os gêneros clássicos se buscava encobrir disfarçar essa busca, sob uma estética bem delimitada, com o romance se passou a explorá-la e, por conseguinte, a explorar as possibilidades da língua, diante da impossibilidade de representá-la. Essa perspectiva a respeito do modo como as formas épicas lidavam com o caráter lacunar da relação entre os sujeitos faz ecoar a distinção feita por Benjamin entre as narrativas épicas e a narrativa romanesca no que se refere ao que determina suas formas. Segundo Benjamin (1987), conforme mencionado anteriormente, as formas épicas se configuram em nome da “moral da história”, ao passo que o romance se configura como busca pelo “sentido da vida”. Se se pensa em moral o que está em voga é justamente um conjunto de preceitos que servem como reguladores do comportamento dos sujeitos, de acordo com um interesse coletivo. O que significa que o sentido da vida está em seguir “o bom exemplo” para poder transmitir “bons conselhos”, a partir da troca de experiências. Nesse caso, então, o fato de que há sempre uma parcela da experiência que escapa à linguagem e que, portanto, só pode ser experimentada por aquele sujeito e nenhum outro não se constitui em objeto de interesse. Mas se se pensa em sentido da vida significa que a consciência da intransmissibilidade de uma parcela da experiência implica na busca de um sentido para vida que dê conta do fato de que o que une um sujeito ao outro é justamente o que os separa irreversivelmente: a linguagem.

Ainda com relação a maneira como as formas épicas lidavam com o caráter lacunar da relação entre os sujeitos, Adorno a relaciona ao “princípio épico da objetividade”, sobre o qual se falou na nota 5. Nessa perspectiva, as formas épicas lidavam com o caráter lacunar da relação entre os sujeitos de forma que, diante da impossibilidade de compreendê-lo em toda sua complexidade, e, portanto, de representá-lo, renunciava-se a sua compreensão e representação.

De qualquer forma que se leia a relação épica com o caráter lacunar da relação entre os sujeitos, seja pela via do seu compromisso moral, seja pela escolha em resignar-se diante do limite, ela está ligada com um momento da história humana em que o mundo era percebido



como dotado de um sentido pleno. E foi porque esse sentido pleno se perdeu que nasceu o romance. O mundo do romance é o mundo da incessante busca por sentido(s).

Por estudar a forma romanesca em diálogo com Freud, Robert (2007) trata o que aqui se chamou de "caráter lacunar da relação entre os sujeitos" a partir das categorias "complexo de Édipo" e "complexo de castração", em sua relação com o(s) "romance(s) familiar(es)"<sup>6</sup>. Nesse sentido, a bastardia e o incesto seriam constitutivos do romance na medida em que alimentam aquilo que Freud e Otto Hank denominaram como "romance familiar dos neuróticos", que segundo propõe Marthe Robert, é sempre atualizado, em alguma medida, em cada obra romanesca.

De acordo com a crítica literária lendo Freud, numa primeira fase de seu desenvolvimento, carente de se sentir segura diante de sua própria fragilidade, a criança eleva seus pais ao lugar máximo de poder em troca do amor deles. Dessa forma, ela se sente protegida e poderosa, já que também a glória deles recai sobre ela. Porém, na medida em que cresce, a criança se vê impelida a substituir esse olhar engrandecedor e inabalável por uma postura crítica, já que vê os cuidados dos pais para com ela diminuírem, ou porque passa a ter que dividir o amor dos pais com um ou mais irmão(s), ou porque simplesmente descobre que a tendência é que com o passar do tempo os cuidados para com ela diminuam. Assim, passa a perceber, em outros pais características, que faltam aos seus e descobre uma explicação regeneradora para a "falta de amor" que a aflige: seus pais verdadeiros não são esses destituídos de riquezas, sabedoria ou qualquer coisa que para a criança seja de mais-valia, mas outros, que retornarão de terras distantes para lhe entregarem seu legado. Com essa explicação "providenciada", em que dá lugar a seu desejo ferido ao mesmo tempo em que isenta seus verdadeiros pais da culpa deslocando-a para os fictícios, a criança sublima o desejo de se vingar daqueles que cuidam dela. Dessa forma, a criança ensaia uma saída para o dilema em que se encontra: crescer ou entregar-se ao idílio que inspira o seio familiar, nesse momento, ainda distante da noção de individualidade.

Contudo essa fábula, a que Robert chama de a fábula da "Criança Perdida", não mais se sustenta quando a criança se apercebe da diferença sexual no par parental e que a ela se deve, afinal de contas, a união entre eles. Dessa forma, instaura-se a noção de diferença e de individualidade na medida em que cada um dos pais, enquanto homem e mulher, passam a ficar disponíveis para outros parceiros sexuais. Essa descoberta, que traz consigo um novo

---

<sup>6</sup> "Romances familiares" foi o título dado, posteriormente, ao prefácio, escrito por Freud, de "O mito de nascimento do herói", obra de Otto Hank.

conflito, pede, portanto, uma nova fábula, a do "Bastardo". O menino, que se identifica com o pai, passa a ver na mãe uma mulher desejável e em nome disso imagina ser filho dessa — já que toda a incerteza acerca da genealogia recai sobre a paternidade — com um outro homem. Assim, ele, oportunamente, escapando do parricídio e do incesto, aproxima de si o seu objeto de desejo ao mesmo tempo em que afasta o seu rival. Mas esse afastamento, ameaça iminente a paz familiar, tem também um teor compensatório, já que o pai, na medida em que ganha um rival, é colocado em um lugar superior, de mais poder.

Só que esse mecanismo compensatório não é suficiente para aplacar a culpa do menino, que passando a ver no pai um perseguidor que irá puni-lo tirando-lhe a chance de ser tão poderoso quanto ele, ou seja, castrando-o, renuncia seu objeto de desejo, para tanto deteriorando-o em sua fábula. Assim, a traição da mãe ao se relacionar com outro homem a coloca no lugar da imoralidade, de inferioridade. Indigna, portanto, a mãe é do campo de desejo do menino. destituída

Focando nas marcas profundas que a vivência do complexo de Édipo deixa a cada sujeito, muito provavelmente, inclusive, tendo em mente o ensinamento freudiano de que um sujeito nunca renuncia a nada, apenas substitui uma coisa por outra (FREUD, 1976a), Robert sugere que todo romance nasce evocando, em alguma medida, o romance familiar de seu autor:

O Bastardo nunca terminou de matar seu pai para substituí-lo, copiá-lo ou ir mais longe que ele, decidindo "tomar seu caminho". Criminoso em si, não por acidente, mas totalmente, inclusive em virtude de sua inspiração, ele arrasta o romance em sua esteira no ciclo da transgressão em que gira infinitamente em torno de sua consciência pesada e de sua revolta, escandalizado pelas limitações de seu ser, culpado, envergonhado, assombrado pela expiação e pelo castigo. (ROBERT, 2007, p.46)

Para mostrar o que sugere, a autora interpreta, a luz de sua teoria, romances clássicos, inclusive as obras de Cervantes e Defoe, inaugurais do gênero, evocando, em seu auxílio, por vezes, fatos biográficos de autores. Dessa forma, ela põe em questão as categorias tradicionais forjadas para delimitar — inegavelmente sem sucesso — fronteiras ao gênero romanesco propondo que ele seja pensado em torno de duas categorias que trazem em si, assim como o próprio gênero, certo hibridismo: o romance da "Criança Perdida" (categoria na qual se inscreveria "Dom Quixote") e o romance do "Bastardo" (categoria na qual se inscreveria "Robson Crusoe").

Muito embora, Robert tenha razão ao pôr em questão as categorias tradicionais forjadas para delimitar fronteiras à forma romanesca (tais como categorizações por tema, nacionalidade etc.) e ao afirmar que, para considerar uma obra literária como sendo um romance, é preciso o estabelecimento de um “princípio geral apropriado para dar conta ao mesmo tempo das inumeráveis particularidades das obras” (ROBERT, 2007, p. 15), neste trabalho optou-se por não adotar a proposição de Robert de tomar o “romance familiar” como sendo esse princípio. Isso porque optou-se por pensar a relação do romance com o caráter lacunar, com o enigmático, das relações humanas a partir da linguagem e não a partir das categorias psicanalíticas com as quais Robert trabalha em sua obra. Mas antes que se discuta a concepção de linguagem adotada neste trabalho, é necessário abordar um pouco mais a impossibilidade de estabelecer categorias fechadas para a forma romanesca quando se pretende considerar tanto sua dimensão universal quanto as singularidades das obras.

Ainda sobre o problema de categorizações referentes à forma romanesca, Hatoum, a respeito dos gêneros literários, faz uma afirmativa interessante em uma conversa que teve com leitores no “Ofício da Palavra”:

a verdade é que essa classificação por gêneros já foi superada há muito tempo. Gêneros são apenas convenções literárias, sempre questionadas, mas que, no fim das contas, como todas as convenções acabam perdurando. (2014, p. 31)

A esse respeito fala, também, Ruffato, também em uma conversa que teve com leitores no “Ofício da Palavra”: “Eu não sei muito bem como encaixar os meus livros. A começar pela definição de gênero, se é romance ou conto, para mim é um pouco difusa. O meu primeiro livro, *Histórias de remorsos e rancores* foi publicado como contos, mas eu o considero um romance.” (2014, p. 24) E afirma ainda: “há também uma linha tênue que separa a própria literatura de outros gêneros, como o ensaio. A verdade é que eu faço coisas que não são muito encaixáveis numa definição prévia.” (2014, p. 24). Nessa mesma conversa, Ruffato, sublinha o caráter falho das categorizações por gênero, ainda, a partir de **eles eram muitos cavalos**: “*Eles eram muitos cavalos* é um romance em que o discurso e a própria estrutura são ruínas. Ele poderia ser um romance, mas não é.” (2014, p. 19).

Mas o que, afinal, possibilita, atualmente, afirmar com precisão e justiça “isto é um romance, isto não é um romance”, se, conforme Robert (2007), desde “Dom quixote”, o romance revela o movimento que o afastaria de sua origem burguesa e inglesa e o tornaria uma forma universal cada vez mais heterogeneia e indefinível? E por esse movimento entende-se “o movimento de uma literatura que, perpetuamente em busca de si mesma, se

interroga, se questiona, fazendo de suas dúvidas e sua fé a respeito da própria mensagem o tema de seus relatos.” (ROBERT, 2007, p. 11, nota 1).

Diante da heterogeneidade histórica da forma romanesca, tanto **Dois irmãos** como **eles eram muitos cavalos** podem ser lidos como romances se se concebe o romance como uma forma literária constituída de muitas formas, sempre aberta a transformações e que trabalha, das mais diversas formas, para a (re)significação do limite da linguagem, como forma de encenar a realidade. Realidade essa que é sempre marcada pelo caráter lacunar, pelo enigmático, da relação entre os sujeitos.

Ainda a respeito do problema da categorização, seja ela referente à literatura, seja ela referente a outros campos do saber, Riobaldo de Rosa fornece uma lúcida contribuição ao reconhecer:

o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero todos os pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (ROSA, 1974, p. 169)

A necessidade de Riobaldo é intrínseca ao humano. Todo sujeito deve criar uma forma de organizar sua existência com relação às leis que regem o mundo em que vive, desde o que se refere as atividades elementares da vida até às atividades de alto grau de abstração do pensamento. Não se podem evitar categorizações, portanto. Mas a literatura, a arte em geral, tem, insistentemente, sublinhado a importância de exercitar categorizações que abarquem o caráter caótico do mundo, a importância de “aumentar a cabeça, para o total”. E já que a arte não foge à vida, a demanda é da própria relação do homem com o mundo em que vive.

A partir do diálogo com Benjamin, Adorno e Marthe Robert, é possível perceber a íntima relação entre a narrativa, seja ela épica ou romanesca, e a intersubjetividade; e, mais especificamente, pode-se perceber a íntima relação entre a forma romanesca e o enigmático da intersubjetividade, ao qual subjaz o limite da linguagem. Ao falar de intersubjetividade, anuncia-se como necessária a discussão, a noção de *enunciação*, que trata do problema da intersubjetividade como sendo, antes de mais nada, um problema de linguagem. Tal noção parece, ainda, oferecer operadores de leitura que possibilitam ao crítico circular pelas intâncias literárias autor texto e leitor, sem desconsiderar o papel do autor ou subestimar o do leitor, e a buscar os traços gerais do fazer literário de uma determinada época sem desconsiderar as singularidades das obras.

Benveniste concebe a linguagem como capacidade constitutiva do homem:

Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem. (1976a, p. 285)

Nesse sentido a língua não se confunde com aquela que a demanda, a linguagem, embora consista na condição de sua realização. A língua é um “sistema de signos”, caracterizando-se, portanto, como possibilidade de realização da linguagem. A língua fora do discurso, que é o emprego do signo, “a linguagem posta em ação”, não passa de um repertório de signos a ser atualizado na e pela *enunciação*. Uma enunciação, por sua vez, é constituída por um indivíduo, que diante de outro exercita sua capacidade de linguagem, apropriando-se da língua, para dizer-lhe algo, assumindo-se, assim, como sujeito. Aquele que enuncia, portanto, assume a posição de *locutor*, ao agenciar o outro para a posição de *alocutário*.

De acordo com o estudioso, a língua dispõe, então, de formas específicas para possibilitar esse movimento, por, fora do discurso, não designarem absolutamente nada, mas quando postas em ação, remeterem à enunciação singular que as contém. São essas formas, no que se refere à categoria de pessoa, os pronomes pessoais “eu” e “tu”, de modo que “‘eu’ é o indivíduo que enuncia a presente instância do discurso que contém a instância linguística ‘eu’.” (BENVENISTE, 1976b, p. 279) — o locutor, portanto — e “tu” é o “*indivíduo alocutado na presente instância de discurso contendo a instância linguística ‘tu’*” (p. 279) — ou seja, o alocutário. Desse modo, o alocutário se torna locutor assim que toma para si a palavra ou reage expressivamente, ainda que não verbalmente, ao que lhe é dito. As posições enunciativas, portanto, não são rígidas, são intercambiáveis e interdependentes: “*É identificando-se como pessoa única pronunciando eu que cada um dos locutores se propõe alternadamente como ‘sujeito’.*” (BENVENISTE, 1976b, p. 280-281).

Nessa perspectiva, a intersubjetividade é um problema de linguagem, já que o homem não existe fora da interação com o outro, na qual e para a qual cada indivíduo precisa se reconhecer como sujeito. Segundo Benveniste, “*É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’.*” (1976a, p.286). É necessário, portanto, que a língua disponibilize uma forma universal, que possa ser empregada para a expressão da singularidade de um sujeito, mas que seja comum a todos. De outro modo, se cada indivíduo dispusesse de uma forma única para expressar a experiência de sua subjetividade irreduzível, a comunicação seria impossível. Em decorrência disso, segundo o linguista francês, toda língua

disponibiliza para os seus falantes uma forma linguística geral que expresse a noção de *ego*, “*um signo único, mas móvel, ‘eu’, que pode ser assumido por todo locutor, com a condição de que ele, cada vez, só remeta à instância do seu próprio discurso.*” (1976b, p. 281) E *ego* pode apenas se instaurar por contraste, na polaridade entre *eu* e *tu*, sendo que aquele que enuncia atua como eixo enunciativo, determinando as referências espaciais e temporais, que situarão a enunciação. Mas se tais referências não forem também assumidas por *tu* enquanto participante da enunciação, ela não se realiza. Se um locutor, a critério de exemplo, produz a seguinte afirmação: “fui lá ontem” e o seu alocutário não sabe de que “lá” ou “ontem” se fala; se ele não se apropria dessas referências, não as torna também suas naquela enunciação — da qual é parte constituinte — ela não se realiza. A esse respeito Benveniste afirma:

Essa polaridade [entre as instâncias enunciativas] não significa igualdade nem simetria: *ego* tem sempre uma posição de transcendência quanto a *tu*; apesar disso, nenhum dos dois termos se concebe sem o outro; são complementares, mas segundo uma oposição “interior/exterior”, e ao mesmo tempo são reversíveis. (1976a, p. 286-287)

Fica evidente, então, que para haver enunciação, os interlocutores precisam se situar num tempo e num espaço. Para a criação de referências espaciais e temporais, a língua dispõe de outras formas destituídas de qualquer significado fora da enunciação, formas “vazias”, além dos pronomes *eu* e *tu*, como *aqui*, *lá*, *antes*, *depois*, *este*, *aquele* etc., que possuem a função de situar os interlocutores. São eles os *elementos dêiticos*. A esse respeito, Benveniste afirma:

Desses pronomes [eu/tu] dependem por sua vez outras classes dos pronomes, que participam do mesmo *status*. São os indicadores da *deixes*, demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações espaciais e temporais em torno do “sujeito” tomando como ponto de referência: “isto, aqui, agora” e as suas numerosas correlações “isso, ontem, no ano passado, amanhã”, etc. (1976a, p. 288)

Mas como se configura a construção dessas referências espaço-temporais? Assim como o calendário, que marca a passagem do tempo cronológico, é construído a partir de um evento axial — o calendário gregoriano, por exemplo, tem como marco axial o nascimento de Cristo —, a língua tem como tempo axial o presente, que é o tempo em que se fala, para que o homem possa, mais do que expressar sua relação com o tempo, vivenciá-la. “*É pela língua que se manifesta a experiência humana do tempo*” (1989a, p. 74), afirma Benveniste.

De que outro modo poderia o homem experienciar o “agora” senão pelo discurso? Benveniste é categórico ao enunciar: “*não há outro critério nem outra expressão para indicar ‘o tempo em que se está’ senão tomá-lo como o ‘tempo em que se fala.’*” (1976a, p.289) É,

portanto, na e pela enunciação que se instaura o presente. E é pelo presente que se instaura a noção de tempo. “*Da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo.*” (1989b, p. 85) Daí decorre que, a partir do momento em que o locutor enuncia, implicitamente, determina-se o presente, e partir daí, as projeções temporais são realizadas por meio de expressões linguísticas como *ontem, semana passada, há noventa dias, amanhã, semana que vem, daqui a noventa dias*. Evidencia-se, contudo, que a despeito da variedade de possibilidades linguísticas para a realização de projeções temporais, elas se resumem a indicação de momentos *anteriores* ou *posteriores* a enunciação:

[...] o único tempo inerente à língua é o presente axial do discurso, e [...] este presente é implícito. Ele determina duas outras referências temporais; estas são necessariamente explicitadas em um significante e em retorno fazem aparecer o presente como uma linha de separação entre o que não é mais presente e o que vai sê-lo. (BENVENISTE, 1989a, p.76)

A partir do que se discute sobre o tempo na linguagem, é lógico, portanto, chegar à conclusão de que a demarcação espacial também tem como eixo a situação enunciativa. A partir da *instância discursiva* do locutor, instaura-se o eixo para a referenciação espacial:

Indicando os objetos, os demonstrativos organizam o espaço a partir de um ponto central, que é Ego, segundo categorias variáveis: o objeto está perto ou longe de mim ou de ti, ele também é orientado (defrente ou de trás de mim, no alto ou em baixo), visível ou invisível, conhecido ou desconhecido, etc. (1989a, p. 69-70)

Em suma, uma enunciação se define pela ação de um indivíduo, situado em um espaço-tempo, de instaurar um alocutário, situando-o nesse espaço-tempo, ao falar-lhe sobre algo ou alguém, assumindo, assim, sua subjetividade ao exercer sua capacidade de linguagem, apropriando-se da língua para, diante do outro, propor-se como locutor. Uma enunciação elementar, portanto, pode ser assim representada:

**Figura 1 – Enunciação**

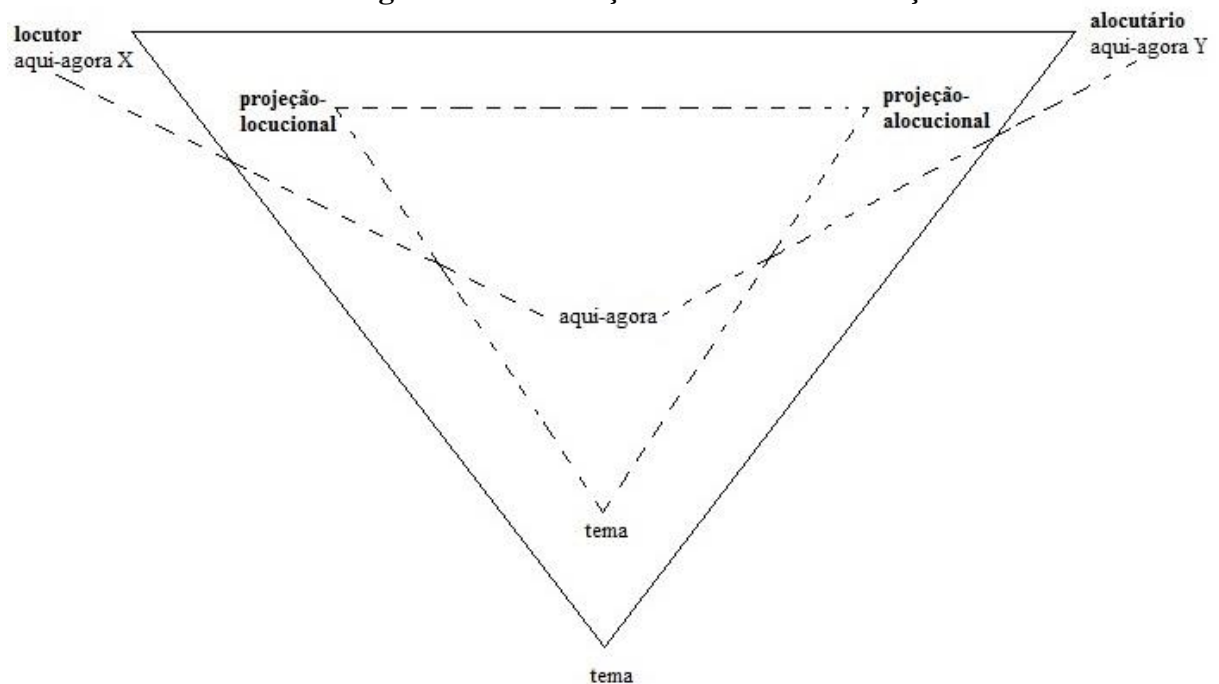


**Fonte:** elaborada pelo Prof. Dr. Milton do Nascimento, utilizada na disciplina Introdução aos Estudos da Linguagem I, do curso de Letras da PUC Minas.

Mas se uma enunciação ocorre no presente linguístico, que está demarcado implicitamente na ação discursiva do locutor, como pensar o processo interlocutivo engendrador de um texto escrito, no qual, diferentemente da enunciação oral — em que o tempo em que se fala é o mesmo em que se escuta — o tempo da leitura já não é o da escrita? Como se constroem referências espaciotemporais se o *aqui-agora* se desdobra em diferentes presentes despertados pelo *aqui-agora* axial que é o do autor, materializado de forma a poder circular pelos mais diversos espaço-tempos e gerando uma rede infinita de enunciações sempre únicas? Não existe locutor sem alocutário e não é possível uma enunciação sem que os interlocutores estejam situados num espaço-tempo, compartilhando das mesmas referências espaciotemporais. Um locutor, que se posiciona como tal a fim de realizar uma determinada intenção enunciativa, no ato da escrita, portanto, projeta um alocutário, construindo seu discurso de forma a atender as demandas que projetou em seu interlocutor. E o alocutário, por sua vez, durante a atividade de leitura, deve seguir as referências presentes no texto (construídas a partir da projeção feita pelo autor), para atuar na construção de sentido de que é convocado a participar. Uma enunciação engendradora de um texto escrito, por ser realizada a partir de projeções, pode ser entendida como a encenação escrita de uma enunciação e pode ser assim representada:



**Figura 2 — Encenação escrita da enunciação**



**Fonte: elaborada pela autora**

Mas e quando o processo enunciativo engendra um texto ficcional, uma obra literária? A ele subjaz um “pacto ficcional” (ISER, 2002a).

Iser (2002a), tomando a representação artística como um ato criativo a partir da apropriação da realidade e opondo-se a oposição clássica entre ficção e realidade para discutir o ficcional no texto literário, postula que na produção de um texto literário o autor opera com uma tríade, composta pelo imaginário<sup>7</sup>, o real<sup>8</sup>, e o fictício, sendo que este último consiste na operação articuladora da tríade. No processo de criação literária, o escritor realiza, portanto, uma série de *atos ficcionais*, por meio dos quais instaura um imaginário e o relaciona com o real — ao repetir criativamente a realidade vivencial transformando-a em signo. Tal ato, constituído, por sua vez, por uma série de operações, acarreta transgressões de limites, a partir das quais o autor encena as mudanças que gostaria de operar na realidade em que vive. Convém, então, compreender o modo como se configura a tríade do processo de criação literária.

O autor, munido do desejo-objetivo de representar/transgredir o mundo vivencial, instaura um imaginário, pela determinação do “imaginário psíquico”, dando-lhe, portanto, um

<sup>7</sup> O termo imaginário, conforme Iser, é uma "designação comparativamente neutra e, daí, distinta das ideias tradicionais sobre ele." (ISER, 2002a, p. 985).

<sup>8</sup> Iser define o real como sendo o "mundo extratextual, que, enquanto faticidade, é prévio ao texto e que ordinariamente constitui seus campos de referência." (ISER, 2002a, p. 985)

efeito de real, já que uma das características do real é ser determinado. Dessa forma, o imaginário se realiza:

Como o fingir se relaciona com o estabelecimento de um objetivo (Zwecksetzung), devem ser mantidos representações de fins (Zielvorstellungen), que então constituem a condição para que o imaginário seja transladado a uma determinada configuração, que se diferencia dos fantasmas, projeções, sonhos diurnos e ideações sem um fim, pelas quais o imaginário penetra diretamente em nossa experiência. (ISER, 2002a, p. 959)

Mas para que ocorra essa mediação entre imaginário e real no texto ficcional é necessário o cumprimento de várias funções, as quais embora sejam descritas separadamente por Iser, por razões didáticas, ocorrem simultaneamente e em grande parcela à revelia do autor. No plano extratextual, o autor realiza o “ato de seleção”, por meio do qual ele seleciona sistemas contextuais pré-existentes no mundo vivencial, sejam eles de ordem sócio-cultural ou de ordem artístico-literária, que serão transgredidos na construção do mundo do texto. Podem ser tomadas como exemplo de sistemas contextuais pré-existentes no mundo as características arquitetônicas e geográficas de uma cidade ou o modo de dizer de uma determinada comunidade, no que se refere à dimensão sócio-cultural, e a personagem Capitu de Machado de Assis, de que, provavelmente, se valeu Chico Buarque para a criação de Matilde de **Leite derramado**<sup>9</sup>, no que se refere à dimensão artístico-literária. Nas palavras de Iser (2002a): “A seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados.” (p. 960-961)

Os "sistemas contextuais" "existentes no mundo" de que fala Iser, segundo ele, possuem função reguladora, já que são uma forma de organização do mundo. Mas normalmente as funções reguladoras desses sistemas passam despercebidas; são tomadas como a própria realidade. Quando um autor opera o ato de seleção, as funções reguladoras de “sistemas contextuais existentes no mundo” são retiradas dessa identificação com a realidade, são deslocadas e passam a ser objetos de percepção:

Enquanto eles representam, como sistemas, a forma de organização de nosso mundo sócio-cultural, a tal ponto coincidem com suas funções reguladoras, que mal são observados; são tomados como a própria realidade. A seleção retira-os desta identificação e os converte em objeto de percepção. (ISER, 2002, p. 961)

---

<sup>9</sup> Essa leitura acerca da personagem Matilde é de Robert Schwarz e encontra-se publicada no texto “Brincalhão, mas não ingênuo”. Folha, 28 de março de 2009, disponível em: <<http://criticadialética.blogspot.com/2009/03/leite-derramado.html>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

O ato de seleção tem como função, portanto, determinar os campos de referência do texto, transformando os sistemas contextuais pré-existentes de que se valeu o autor em novos sistemas, por retirá-los de suas articulações prévias, estabelecendo uma nova articulação a partir de uma “reintegração” de seus elementos. E da “decomposição” desse processo de “reintegração” de elementos contextuais, surge a “intencionalidade” do texto ficcional, uma vez que ela (a “decomposição”) possibilita o rastreamento, por parte do leitor, dos sistemas contextuais do mundo vivencial de que o autor se apropriou ao transformá-los em campos referenciais/sistemas contextuais do texto. A decomposição possibilita, portanto, a interpretação do “contexto”. Nos termos de Iser (2002a): “ela [a seleção] faz com que determinados sistemas de sentido do mundo da vida se convertam em campos de referência do texto e estes, por sua vez, na interpretação do contexto.” (p. 962) A intencionalidade se manifesta, portanto, na enunciação entre autor e leitor, possibilitada pelos “rastros” de composição deixadas como guia ao leitor, e funciona como uma “figura de transição” entre o real e o imaginário, que se instaura concretamente no “ato de combinação”, que é indissociável do “ato de seleção”. Se esse atua, no plano extratextual, a partir do relacionamento do autor com elementos de seu mundo vivencial e, no plano intratextual, por meio da produção da “intencionalidade” do texto, o “ato de combinação” atua, no plano extratextual, pelo estabelecimento de relacionamentos entre o texto e o mundo vivencial em que pretende se inscrever e, no plano intratextual, pela produção da operação de “relacionamento”.

A transgressão realizada pelo “relacionamento” ocorre [I] nas articulações precedentes; [II] no plano semântico; e [III] no plano lexical. Em I, o processo de relacionamento mantém estreita relação com o processo de seleção, por realizar as articulações concernentes às convenções, normas, alusões, citações e aos valores do texto. Todavia, essas articulações são feitas de modo a se destituírem do compromisso com regras previsíveis e verificáveis a partir da regularidade de um código; a se destituírem do compromisso com articulações prévias. Dessa forma, podem ser promovidas mudanças de valores na concepção de mundo do leitor. Em II, o relacionamento instaura campos de referências intratextuais, ao relacionar espaços semânticos, opondo-se a campos referenciais extratextuais e, nessa medida, à “classificação vigente”. E em III, o relacionamento rompe limites de significação para promover a intensificação da “relacionalidade” entre o plano extratextual e o intratextual. Ou seja, no plano lexical da atuação do “ato de combinação” o signo é agenciado de forma que um significado lexical se sobreponha ao outro, construindo desse modo, uma relação forma-conteúdo, que amplia as possibilidades de construção de

sentido, tornando-as, por vezes, inesgotáveis. Nota-se, contudo, que embora Iser tenha destrinchado a transgressão operada pelo relacionamento em três planos, para que fosse possível identificá-los, eles estão interconectados, de modo que a transgressão de um pressupõe, simultaneamente a transgressão dos outros: “o relacionamento é ao mesmo tempo um processo que se manifesta desde o rompimento do significado lexical, passando pela violação dos espaços semânticos, até a alteração de valor.” (ISER, 2002a, p. 967)

Em termos mais concretos, o relacionamento rompe significados lexicais para criar novos espaços semânticos, impelido, assim, o leitor a confrontar os valores que compõem sua concepção de mundo com os que compõem a obra literária. A transgressão do signo está, portanto, a serviço, por exemplo, da construção de personagens, cujo comportamento, seja no âmbito linguístico, seja no âmbito sociocultural, diverge das normas vigentes (como o narrador de **Dois irmãos**, por exemplo, para quem o incesto é praticável, ou o traficante de armas, de **Eles eram muito cavalos**, que enriquece e cria o filho por meio dessa prática ilegal). Dessa forma, o leitor é impelido a suspender os valores que toma para si, para interagir com os personagens, de forma a cooperar com o autor na construção de sentido da obra.

Do relacionamento, em suma, resulta uma espécie de figuração, em que consiste a sua função. A função figurativa que ele exerce difere da apropriação “figurativa” da língua:

O relacionamento converte a função designativa em função figurativa. Se no uso figurativo da língua seu caráter denotativo é paralisado, não desaparece entretanto a referência. Mas a referência de uso figurativo, nascido do relacionamento, não é mais resgatável a partir dos sistemas de referência existentes. (ISER, 2002a, p. 968)

A especificidade da função figurativa do relacionamento está na promoção de uma manifestação mais sistemática do limite da própria linguagem a partir do apontamento da “intraduzibilidade” daquilo a que se refere, de forma a evocar no leitor a experiência daquela intraduzibilidade em específico. Não há capacidade languageira que dê conta de, por exemplo, traduzir apropriadamente a experiência de uma origem enigmática, como a de Nael, de **Dois irmãos**, que não sabe quem é seu pai, embora tenha convivido com ele, na mesma casa, grande parte da sua vida. A expressão de tal impossível é feita, por meio do relacionamento de sistemas contextuais, de modo a evocar no leitor o enigmático de sua própria existência, para ler devidamente o enigmático da existência ficcional de Nael. E o mesmo acontece com a experiência do caótico, do inarticulável, cuja intraduzibilidade é explorada em **eles eram muitos cavalos**. Contudo, as referências transgredidas nesse processo, não são perceptíveis. Diferentemente ocorre com uma metáfora construída em um ensaio acadêmico, com o intuito

de proporcionar melhor compreensão de uma ideia. Ou com uma metáfora construída em uma conversa informal, para que um sentimento seja melhor expresso. Nesses casos, as referências transgredidas são recuperáveis.

A figuração do relacionamento, portanto, segundo o estudioso, faz com que a língua funcione como um análogo para a representabilidade daquilo que a extrapola, o qual abrange somente a condição para a representabilidade possível. Mas, ao mesmo tempo em que, enquanto análoga da representabilidade daquilo que não pode representar, a língua é forçada a transgredir sua própria limitação, ela a assume ao mostrar-se distinta de seu objeto de representação: “Surge então, na referência da linguagem figurativa, uma ambiguidade peculiar: ela funciona ao mesmo tempo como análogo da representabilidade e como signo da intraduzibilidade verbal daquilo a que aponta.” (ISER, 2002a, p. 968)

A operação de relacionamento, como produto do ato ficcional de combinação, evidencia, então, o traço de complementariedade que caracteriza a tríade postulada por Iser. O fictício enquanto concretização do imaginário, em hipótese alguma, prescinde do signo. E o imaginário nunca pode se integrar inteiramente na língua, que o possibilita se relacionar com o real. Isso porque o fictício, operação múltipla articuladora do real e do imaginário, tem que apontar para o que se quer representar e, em concomitância, introduzir no mundo extratextual aquilo de indizível que se manifesta na representação. Daí decorre o fato apontado por Bentham, citado por Iser (2002a), de que é apenas na língua e, portanto, na linguagem que a ficção encontra sua “existência possível”. Em função disso, é pela transgressão dos limites da linguagem que as ficções se revelam:

O fato de existirem apenas na língua faz com que as ficções se mostrem, como tais, na transgressão do significado literal, ou seja, lexical, na paralisação da função designativa e na sinalização da intraduzibilidade verbal daquilo a que se referem. (ISER, 2002a, p. 969)

Iser, sublinha, ainda com referência a operação de relacionamento, a partir de Bentham: “Uma vez introduzida, a entidade fictícia chamada relação a tal ponto se avoluma que absorve todas as outras. Todas as demais entidades fictícias não passam de um modo desta.” (BENTHAN apud ISER, 2002a, p. 969)

Há ainda um terceiro ato ficcional, a saber o “desnudamento da ficcionalidade”. Segundo Iser (2002a) o texto ficcional possui um repertório de signos que sinaliza seu caráter ficcional. Nas palavras do estudioso, o “desnudamento da ficcionalidade” é “característico da literatura, em sentido lato, que se dá a conhecer como ficcional, a partir de um repertório de signos, assim assinalando que é literatura e algo diverso da realidade.” (p. 969) Isso não

acontece, porém, com textos que, embora sejam constituídos em meio a ficção, dissimulam sua ficcionalidade, para serem incontestadamente tomados como realidade. Pode-se tomar como exemplo desse tipo de texto um texto legislativo ou ainda uma reportagem. Apesar de dissimularem sua ficcionalidade, esses textos diferem irrevogavelmente da realidade de que falam, por serem construções languageiras, por serem signos tecidos. Uma vez que um signo jamais é, de fato, aquilo que designa, todo texto se constrói a partir da ficcionalização de uma realidade que não pode ser acessada senão pelo signo. Todo texto, portanto, tem um caráter ficcional. A esse respeito Iser (2002a) explicita:

[...] as ficções não só existem como textos ficcionais; elas desempenham um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões do mundo. De tais modalidades de ficção, as ficções do texto ficcional da literatura se diferenciam pelo desnudamento de sua ficcionalidade. (p. 970)

O repertório de signos que possibilita o “desnudamento da ficcionalidade”, porém, não se confunde com os signos linguísticos agenciados no texto; o sinal de ficção consiste no contrato estabelecido entre autor e leitor, que legitima o texto como “discurso encenado”. Esse contrato se desenha, primeiramente, por meio de convenções determinadas e historicamente variáveis, compartilhadas por autor e leitor, mas sua configuração varia de texto para texto e jamais pode ser descrita em sua totalidade:

o sinal de ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim, o sinal de ficção não designa nem mais ficção, mas sim o “contrato” entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como “discurso encenado”. (ISER, 2002a, p. 970)

O desnudamento da ficcionalidade é, portanto, o ato ficcional que tem por finalidade fornecer sinais para o estabelecimento do “pacto ficcional” entre autor e leitor, o qual implica, não uma oposição à realidade extratextual, mas que o mundo intratextual seja lido “como se” fosse real. Em consequência, nem o mundo do texto é objeto por si mesmo, já que é uma encenação do mundo vivencial, nem, tampouco, se limita a esse mundo, já que é uma criação imaginativa a partir dele:

Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. O pôr entre parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo apresentado estão suspensos. Desta forma, nem o

mundo representado retorna por efeito de si mesmo, nem se esgota na descrição de um mundo que lhe seria pré-dado. (ISER, 2002a, p. 973)

Os atos ficcionais, segundo Iser (2002b), para quem a representação, a partir da forma romanesca, já não deve ser entendida como *mimeses*, mas como *ato performativo*<sup>10</sup>, acontecem, então, em um “jogo” interativo entre autor e leitor cujo campo é o texto. Do ponto de vista do leitor, o “pacto ficcional”, a performance, consiste em uma operação dupla de imaginar e interpretar o mundo textual, criado pelo autor em nome da realização de algo da ordem da fantasia. A operação dupla de imaginar e interpretar é também um ato ficcional, transgressor, portanto:

O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim, o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto [o mundo do texto] começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem — e, daí, modificam — o mundo referencial contido no texto. (p. 107)

Para que o leitor se empenhe em tal operação é necessário, portanto, a constituição de “espaços vazios” de significado no texto, que põem o jogo em movimento. Para tal constituição é necessário que, a partir do ato de escrita, sejam estabelecidos níveis de diferenças, descritos no quadro a seguir:

---

<sup>10</sup> “Sistemas fechados, como o cosmos do pensamento grego ou da imagem de mundo medieval, priorizavam a representação como *mimeses* por considerarem que todo o existente — mesmo que se esquivasse à percepção — deveria ser traduzido em algo tangível. Quando, no entanto, [a partir da modernidade,] o sistema fechado é perfurado e substituído por um sistema aberto, o componente mimético da representação declina e o aspecto performativo assume o primeiro plano.” (ISER, 2002b, p. 105)

**Quadro 1 – Níveis de diferença no texto ficcional**

<b>Extratextualmente</b>	<b>Intratextualmente</b>	<b>entre texto e leitor</b>
autor <i>versus</i> mundo vivencial (a partir “ato de seleção.”)	diferença entre os componentes selecionados a partir de sistemas extratextuais (por meio do “ato de seleção” de que resulta a “intencionalidade” do texto)	atitudes naturais do leitor (suspensas pelo pacto ficcional, estabelecido a partir do “desnudamento da ficcionalidade”) <i>versus</i> atitudes dele exigidas (a partir de “pistas autorais” deixadas no texto)
texto <i>versus</i> o mundo extratextual e texto <i>versus</i> outros textos (a partir do “ato de combinação”)	diferença entre constelações semânticas construídas no texto (por meio do “ato de combinação”, de que resulta o “relacionamento”).	denotação proveniente do mundo do texto <i>versus</i> o objeto de transgressão a que essa denotação pretende atingir, operando como análoga que guia (por meio da função figurativa do relacionamento)

Fonte: elaborado pela autora a partir de dados retirados de Iser (2002a; 2002b)

A respeito do movimento do jogo, ele se caracteriza por uma dualidade. Ao mesmo tempo, em que busca erradicar as diferenças, preserva-as, para que o jogo continue a ser jogado, de modo que haja permanentemente espaços vazios, os quais não cessam de demandar preenchimento, embora impossibilitem-no. Isso porque, uma vez erradicada as diferenças, em nome do estabelecimento de um significado, o jogo seria encerrado, por resultar no encerramento do “pacto ficcional”. Por exemplo, jogando o jogo que tem como campo os **Dois irmãos**, o leitor jamais saberá de qual dos gêmeos, Nael é filho — enigma axial do romance. Diante disso, ele pode romper o “pacto ficcional” e buscar, fora do mundo do texto, no mundo vivencial (ou no seu ou no do autor) uma resposta, o que resultaria numa leitura ingênua. Ou poderia propor, dentre as inesgotáveis possibilidades de leitura, uma leitura para tal enigma, como, por exemplo, a de que ele é um recurso para a encenação do caráter enigmático imanente às relações familiares. Jogando o jogo de **eles eram muitos cavalos**, o leitor jamais saberá a ordem de acontecimentos dos eventos do romance, que tem na simultaneidade circunscrita na spatiotemporalidade de um dia sua condição de existência. Diante disso, ele pode, ingenuamente, romper o pacto ficcional, considerando que o caráter caótico do romance é um mero jogo despropositado do autor, ou pode lê-lo como forma essencial a problematização da própria relação humana com a linguagem e com o mundo. Forma essa que delega ao leitor a função de estabelecer uma organização para o caos que se lhe apresenta a partir de pistas deixadas pelo autor.

Assim, o fingir, pode ser visto, sumariamente, como uma relação entre o mundo vivencial e o que se imaginou a partir dele, construída, em parte de forma consciente, em



parte de forma inconsciente, pelo autor, a partir da mobilização da língua(gem). E, ao fingir, o autor visa a tornar registrável/compartilhável o indizível de sua experiência de forma a tocar a relação do leitor com o mundo vivencial por meio da ativação, via signo fraturado/transgredido, da percepção do leitor da sua própria parcela de experiência além-signo que em alguma medida se assemelha a do autor. O fingir pode ser visto, portanto, como um recurso enunciativo, que demanda, assim, a participação ativa do alocuário para se realizar.

Nesse sentido, parece ser possível pensar a seguinte noção de narrador no âmbito do romance: uma projeção locucional criada, por meio de “atos ficcionais”, pelo autor, que movido por um querer-dizer, que equivale a um querer-fazer, apropria-se da sua capacidade de linguagem para, num ato transgressivo, operar, com as leis do signo, para expressar o que da sua singular experiência — a qual traz em si inevitavelmente traços do universal da experiência humana — seria inexpressável de outro modo. E o narrador tem como “projeção alocucional” o narratário, que pode ou não aparecer na obra como um personagem — como acontece com Riobaldo, de **Grande Sertão: Veredas**, que narra a um narratário enigmático, suposto detentor de saber, cuja voz nunca aparece, embora a narrativa de Riobaldo comece com uma resposta a uma pergunta desse narratário<sup>11</sup>.

Mas se o narrador é um sujeito ficcional forjado na subjetividade do autor, levada a cabo de forma a buscar na transgressão do signo uma forma de expressar o inexpressável, seria possível pensar em um “narrador do século XXI” ou ainda na “posição do narrador no romance do século XXI”, sem desconsiderar o caráter singular da produção de um romance?

Antes que se prossiga com essa discussão a partir da leitura das obras literárias que constituem o *corpus* de investigação deste trabalho, é necessária a introdução da categoria “autor implícito”, essencial à leitura de uma obra literária na perspectiva da enunciação.

O conjunto dessas pistas autorais de que se falou ao logo da discussão acerca do pacto ficcional e do texto literário enquanto o campo de um jogo interativo entre autor e leitor e aquilo que se chamou, na figura 2, de “projeção locucional” convencionou-se chamar de “autor implícito.”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> “— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. (ROSA, 1974, p. 9)

<sup>12</sup> Shlomith Rimmon-Kenan, discute algumas das concepções de "autor-implícito" no sétimo capítulo de seu livro "Narrative fiction" (2 ed. London: Routledge, 2002). Além dos estudiosos apontados por ela que adotam tal categoria, incluindo o próprio Iser, destaca-se Umberto Eco (*Seis passeios pelos bosques da ficção. Trad. Hildegard Feist, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.*), que a adota em termos de autor-modelo, estendendo-a também a textos não-literários.

Segundo Booth (1983), “autor implícito” é o conjunto total das escolhas do autor na composição de uma obra; cada uma das escolhas conscientes e das escolhas forçadas pelo inconsciente do autor, no ato de criação, é parte constitutiva do seu “*second-self*”. E é esse “*second-self*” que relaciona os personagens e suas ações, organizando o todo da obra, sempre de acordo com um conjunto de valores, que, todavia, podem ou não (e isso não interessa ao leitor) corresponder aos valores adotados pelo autor em sua realidade empírica:

Nosso senso de autor implícito inclui não somente os significados extraíveis, mas também o conteúdo moral e emocional de cada parcela de ação e sofrimento de todos os personagens. Ele inclui, em suma, a apreensão intuitiva do todo da obra; o valor central com o qual esse autor implícito está comprometido, independentemente do partido a que pertence o seu criador na vida real, é isso que é expresso pela totalidade da forma. (BOOTH, 1983, p. 73-74, tradução da autora)<sup>13</sup>

De acordo com essa perspectiva, portanto, o “autor implícito” é a criação por parte do autor empírico de uma versão literária de si, apta a interagir com o leitor pelo interior da obra. Toda obra, pois, tem um “autor implícito”, mas nem todo “autor implícito” é identificável, a depender do que a obra demanda do leitor para a construção de sentido pretendida pelo autor; ou seja, a depender das configurações do “pacto ficcional” proposto pelo autor. Em **Dois irmãos**, por exemplo, o “autor implícito” confunde-se com o narrador, diferentemente de **eles eram muitos cavalos**, que tem a figura do “autor implícito” bem demarcada, ao passo que tem nela dissolvida a figura tradicional do narrador.

Tal concepção de “autor implícito”, é preciso explicitar, engendra-se em uma forma de conceber o fazer literário que busca situá-lo para além da discussão que circunda a pretensa busca por neutralidade ou objetividade, da tradicional querela entre engajamento social e pureza estética (“a arte pela arte”) e da busca por normatizá-lo conforme o interesse de escolas específicas. Na perspectiva de Booth, a criação literária serve sempre a um propósito (enunciativo) singular de um autor, pelo qual se anunciam valores e modelos de comportamento a serem confrontados pelo leitor; e, portanto, uma obra literária não deve ser valorada pela crítica de acordo com critérios estéticos apriorísticos a ela, mas sim de acordo com a sua consistência retórica. Para Booth convém ao escritor construir, em sua obra, uma retórica consistente, por meio de suas escolhas estéticas, fazendo com que o leitor se

---

<sup>13</sup> *Our sense of the implied author includes not only the extractable meanings but also the moral and emotional content of each bit of action and suffering of all of the characters. It includes, in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole; the chief value to which this implied author is committed, regardless of what party his creator belongs to in real life, is that which is expressed by the total form.* (BOOTH, 1983, p. 73-74)

confronte com os valores que subjazem à obra, e ao crítico literário convém buscar compreender as configurações de tal retórica e avaliar sua consistência.

O “autor implícito”, então, no que se refere à obra literária nasce do ato ficcional do autor, em nome de sua intenção enunciativa, e evoca a existência de um “leitor implícito”, que consiste na projeção autoral, no ato de escrita, do leitor. Ou seja, o “leitor implícito”, projeção alocutária do “autor implícito”, consiste na construção da figura do leitor, a que é atribuído um conjunto de características, que serve como guia para a construção do “autor-implícito”. Um exemplo concreto da manifestação do “leitor implícito” em uma obra literária, pode ser identificado a partir de um saber ou de um conjunto de saberes demandados do leitor para a compreensão de um determinado efeito de sentido. Como exemplo, pode ser tomado o chiste provocado em “Política”, um dos contos que compõem **eles eram muitos cavalos**, para qual o autor pressupõe que o leitor saiba que sexo é um assunto de que as pessoas, geralmente, gostam. Ou, em **Dois irmãos** para cuja leitura o autor pressupõe que o leitor saiba identificar um acontecimento incestuoso. Mas a categoria “leitor implícito”, embora precise ser sempre considerada, geralmente, não precisa ser explicitada em uma interpretação literária.

Nesse sentido, as categorias “enunciação”, “ato ficcional”, “autor implícito”, “leitor implícito”, “narrador” e “narratário” devem ser todas tomadas como operadores de leitura, que possibilitam que o crítico circule pelas três instâncias da literatura — autor, texto e leitor —, sem desconsiderar o papel do autor ou subestimar o do leitor e sem negligenciar o caráter singular de uma obra literária; e não como categorias a serem levadas às últimas consequências, numa tentativa de descrição pormenorizada dos processos de produção e recepção literária, até porque uma parte considerável desses processos acontece à revelia de seus participantes, não podendo esses processos, portanto, serem totalmente descritos.

A seguir, nos dois próximos capítulos, serão apresentadas as leituras analítico-interpretativas das obras literárias destacadas, de forma a buscar contemplar a pergunta que norteia esse trabalho, a saber: como se podem criar diretrizes para o trabalho de crítica literária com o romance dos derradeiros anos do século XX e do século XXI, sem negligenciar o caráter singular da produção de um romance e o caráter indissociável da relação autor-texto-leitor que a fundamenta?

## 2 NAEL, NARRADOR ENIGMÁTICO

*Mas vingar-me de quem?* (HATOUN, 2006, p. 69)

Em **Dois irmãos**, publicado inauguralmente em 2000, o leitor é apresentado ao narrador Nael, que é filho de Domingas, serviçal da casa, com um dos gêmeos, filhos de Zana e Halim, libaneses radicados em Manaus. Ela, mulher extremamente apegada ao pai, depois da morte dele, já casada com Halim, decide compensar a perda paterna com filhos. Ele, comerciante, que foi abandonado pela família aos doze anos, e marido intensamente apaixonado, que nos prazeres do amor, do narguilé e do jogo vê a razão de viver, cede a todos os caprichos da mulher e, mesmo contrariado, tem com ela três filhos: os gêmeos Yaqub e Omar e Rânia.

Omar, nascido "uns poucos minutos" depois do irmão, tem, escancaradamente, a preferência de Zana, que, durante a vida inteira, o protege de todos, a todo custo, por hiperbolizar a fragilidade dele, que nasceu menos saudável que Yaqub. Imprudente, escandaloso e *bon vivant*, Omar cresce sem construir nada para si, sempre dependendo do auxílio das mulheres da casa, prisioneiro afetivo da mãe e inimigo do pai e do irmão — que sai de casa, casa-se com a mulher que escolhe para si e torna-se um engenheiro bem sucedido e admirado.

Yaqub, filho preterido pela mãe é mandado para o Líbano aos treze anos de idade, depois que a disputa entre os irmãos leva Omar a agredi-lo no rosto com uma garrafa de vidro ao vê-lo beijando o rosto de Lívia, que se torna esposa de Yaqub. Tal fato se dá porque, farto de ver a disputa "territorial" dos gêmeos atrapalhar a sua vida conjugal, Halim decide enviá-los para morar com sua família em seu país de origem, mas é impedido por Zana, que não quer se ver longe do Caçula. Esse afastamento da família compulsório causa a Yaqub uma fratura com a qual não consegue lidar e a qual o leva a se vingar da família, sobretudo do irmão.

Rânia, a mais nova dos filhos, aprende com a mãe a idolatrar os gêmeos. Depois de, aos quinze anos, ser proibida pela mãe de namorar o rapaz que tinha escolhido, abdica-se de construir uma parceria amorosa e passa a ter como objetos de desejo dois dos três únicos homens que não podia ter para si. Torna-se uma comerciante excepcional, gerenciando a loja do pai, a partir da qual sustenta a família até que essa se deteriora.

Enquanto narra a história da disputa entre os dois irmãos, Nael narra a sua própria, marcada pela origem bastarda, pelo fato de ser "um filho de ninguém". Trata-se de uma

narrativa repleta de reflexões sobre a formação familiar e o papel da narrativa como forma de lidar com as fraturas do existir.

O narrador de Hatoum, nascido em 1946, apresenta-se, a princípio, como uma voz enigmática, que demonstra conhecer nos mínimos pormenores a história dos personagens objetos de seu narrar, mas que oculta a sua relação com eles, como quem, mais do que contar a desmesura com que uma rivalidade entre irmãos marca a história de uma família, mostra como é ser marcado por ela, como é estar de fora da resolução do enigma da sua própria origem. Essa voz, na medida em que conta a seu narratário e, sob essa medida, ao leitor de Hatoum, o desenrolar da rivalidade entre os irmãos, deixa pistas acerca de sua identidade, até que enfim essa é revelada, assim como o enigma irresolúvel que a marca.

Ainda no primeiro dos doze capítulos que compõem o romance, quando menciona o papel na educação dos gêmeos desempenhado por Domingas e o daí decorrente hábito dela de colecionar histórias colhidas na espreita da intimidade dos moradores da casa, o narrador se insere no enredo dizendo depender dela a sua própria história: “A minha história também depende dela, Domingas.” (HATOUN, 2006, p. 20) Depois, começa a apontar o lugar que ele ocupava naquela família:

Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final. (HATOUN, 2006, p.23, destaques nossos)

Começam a fazerem-se percebidas, nesse momento, a exclusão que marca a relação dele com a família, bem como o ato de se colocar no lugar de observador da rivalidade entre os gêmeos como uma forma de incluir-se na história que narra “de fora”, mas que cumpre papel constitutivo, afinal de contas, na sua. E a utilização dessa atividade de observação como forma de incluir-se na história dessa família é enfatizada formalmente pelo conectivo de valor de oposição “mas”. Em seguida, o narrador mostra, pela descrição espacial dos quartos de dormir dos filhos de Halim e Zana e do seu próprio, como se organizava a hierarquia da família, assim se incluindo mais uma vez, mas agora com maior proximidade daqueles cuja história diz narrar “de fora”:

Rânia significava muito mais do que eu, porém menos do que os gêmeos. Por exemplo: eu dormia num quartinho construído no quintal, fora dos limites da casa. Rânia dormia num pequeno aposento, só que no andar superior. Os gêmeos dormiam em quarto semelhantes e contíguos, com a mesma mobília; recebiam a mesma

mesada, as mesmas moedas, e ambos estudavam no colégio dos padres. Era um privilégio; era também um transtorno. (HATOUN, 2006, p. 23-24, destaques nossos)

É expressa assim, pelo agenciamento autoral das expressões comparativas “muito mais do que” e “menos do que” a disposição hierárquica das posições ocupadas pelos filhos do casal libanês. Disposição essa que é enfatizada, ainda, pela menção às dimensões dos quartos. Além disso, nesse trecho é expressa também uma inquietante, porque destoante, comparação relacionada à posição ocupada pelo narrador. Seria o narrador filho bastardo de Halim, fruto de uma relação extraconjugal com a serviçal — sobre quem revelou depender a sua história —, já que dentre os objetos de comparação, dos quais três são filhos de Halim e Zana, é aquele que dorme “fora dos limites da casa”? A hipótese formulada nessa pergunta se enfraquece quando, em seguida, depois de esclarecer a razão por que era privilégio e transtorno que os gêmeos frequentassem a mesma escola, enquanto fala sobre Zana, o narrador, na posição de enunciador ficcional de Hatoun, lança ao leitor uma outra pista acerca de sua relação com os filhos do casal. Pista essa que aponta para o narrador como ocupando uma posição hierárquica menor por ser produto dos gêmeos: “para Zana eu só existia como rastro dos filhos dela.” (HATOUN, 2006, p. 28, destaque nosso)

Pede atenção, no trecho transcrito acima (entre as páginas 23 e 24), a repetição enfática do termo de equiparação “mesmo(a)”, reafirmada ainda pelo agenciamento do termo de mesmo valor semântico “ambos”, utilizada para caracterizar a forma como eram tratados os gêmeos. Tal repetição sugere que há um exagero na igualdade do tratamento dado aos gêmeos. E a partir do estabelecimento de uma relação de causalidade entre o fato de ser um “transtorno” conceder igualmente aos gêmeos o “privilégio” de estudar no colégio de padres, o narrador, não só explicita o caráter problemático do tratamento dado aos gêmeos, como também faz da concessão desse “privilégio” a metonímia do equívoco de tratar como iguais aqueles que, embora fisicamente semelhantes, possuem diferenças contrastantes no que concerne a suas personalidades. Equívoco esse que, apesar de contrariar a forma discrepante como Zana tratava seus dois filhos, une-se a essa, formando o motor da rivalidade entre eles.

Para vestir o manto do enigma em sua narrativa, Nael se serve da rivalidade entre os gêmeos, entre o pai e o tio, como eixo para o seu narrar, de forma a utilizar passagens da vida dos gêmeos como uma espécie de chave discursiva para contar a sua própria história. A esse respeito, anunciam-se como caros a esta análise alguns outros trechos.

Quando narra o episódio da expulsão de Omar do colégio dos padres, Nael aproveita para apresentar um dado de sua história, que nesse momento ainda se apresenta em um plano

secundário: “O Caçula, expulso pelos padres, só encontrou abrigo numa escola de Manaus onde eu estudaria anos depois.” (HATOUN, 2006, p.28, destaque nosso). E ainda falando sobre a agressão ao professor de matemática, Bolislau, cometida pelo Caçula, a expulsão que tal ato acarretou e as consequências dessa, deixa mais pistas sobre a configuração da sua relação com a família de Halim, as quais apontam para a proximidade entre Nael e o pai dos gêmeos:

Eu ia conseguir isso: o diploma do Galinheiro dos Vândalos, minha alforria. Sem que eu soubesse, Halim arrumava no meu quarto os manuais que o Caçula desprezava e os muitos livros que Yaqub deixou ao viajar para São Paulo, em janeiro de 1950. (HATOUN, 2006, p. 30, destaques nossos)

Com relação a Yaqub, no momento em que narra a sua partida para São Paulo, Nael fala de si próprio enumerado os pertences do gêmeo primogênito que ficaram para ele e fornecendo ao leitor, dados importantes a seu respeito:

A partida de Yaqub foi providencial para mim. Além de livros usados, ele deixou roupas velhas que anos depois me serviram [...] Quando ele viajou para São Paulo, eu tinha uns quatro anos de idade, mas a roupa dele me esperou crescer e foi se ajustando ao meu corpo; as calças, frouxas, pareciam sacos; e os sapatos, que mais tarde ficariam um pouco apertados, entravam meio na marra nos pés: em parte por teimosia, e muito por necessidade. O corpo é flexível. Inflexível foi o próprio Yaqub, que enfrentou a resistência da mãe quando informou, no Natal de 1949, que ia embora de Manaus. (HATOUM, 2006, p. 30, destaques nossos)

Nesse trecho, é revelada a data de nascimento de Nael, a partir da referência a sua idade na época em que se deu a segunda partida de Yaqub da casa dos pais e faz-se referência à condição precária de vida de Nael, apesar de – segundo é, até o momento, apenas sugerido pela narrativa – fazer parte da família a que sua mãe servia. Além disso, nesse trecho, pode-se perceber nitidamente a estratégia autoral de fazer uma espécie de costura discursiva entre passagens da vida dos gêmeos e da vida do narrador para tecer uma malha narrativa. Malha narrativa essa que, no âmbito do narrador, serve para suprir a falta paterna, colocando-o como parte nuclear da família e em lugar de equivalência do pai – cuja identidade, por ser irrevelável, fica sendo, figurativamente, a dos gêmeos. No âmbito do autor, tal malha narrativa serve à construção de um romance que desenha com leveza e fluidez a complexidade das relações familiares e cujo narrador incorpora o caráter lacunar das relações humanas. Relações essas que são determinadas pelas leis do signo, cujo alcance não abrange

em plenitude a experiência do sujeito, que, inevitavelmente, carrega em si algo de inominável, inexpressável, incomunicável.

É desse mesmo modo, ou seja, valendo-se dessa costura discursiva, que Nael, antes de expressar claramente o enigma de sua existência e o seu vínculo com os gêmeos, aponta para a sua intimidade com Halim. E isso é feito de forma a sugerir que Nael possui certa superioridade aos gêmeos por ter conquistado algo que sempre lhes faltou, a saber, as narrativas de Halim sobre sua vida; ou seja, a confiança mútua que a troca de experiências suscita:

A intimidade com os filhos, isso o Halim nunca teve. Uma parte de sua história, a valentia de uma vida, nada disso ele contou aos gêmeos. Ele me fazia revelações em dias esparsos, aos pedaços, “como retalhos de um tecido”. Ouvi esses “retalhos”, e o tecido, que era vistoso e forte, foi se desfibrando até esgarçar. / [...] o encontrei tantas vezes, pitando o bico do narguilé, pronto para revelar passagens de sua vida que nunca contaria aos filhos. (HATOON, p. 39, destaques nossos)

Enfim, no quarto capítulo, Nael — como quem dissesse “assim como vocês não sabem, eu também não sabia nada de mim”, como se, mais do que contar, fizesse, sob a regência autoral, o leitor sentir o incômodo dele diante da lacuna que marca a sua história — explicita o enigma de sua existência, dizendo sofrer em função dele e esclarece o laço que o unia a família de Halim: “Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens [...] Anos depois desconfiei: um dos gêmeos era meu pai [...] Eu sofria com o silêncio dela [de Domingas]” (HATOON, 2006, p. 54). A partir desse momento, a história de Nael ganha força sobre a dos gêmeos, que passa a ter de dividir o primeiro plano da narrativa com a história de vida do narrador.

Até aqui evidenciou-se o enigma central da existência ficcional de Nael, ou seja o enigma central do romance. A pergunta axial da busca de Nael reside no fato da impossibilidade de saber qual dos gêmeos era seu pai: “Mas vingar-me de quem?” (HATOON, 2006, p. 69) Como poderia o narrador viver inteiramente seu desejo de vingar-se do pai, aquele que engravidou sua mãe, aproveitando-se da condição dela de serviçal da casa, sem nunca assumir a sua paternidade, negando-lhe seus direitos de filho, deixando-o de fora da família que era sua, se não sabe quem ele é?

Ouvir as narrativas que compõem a história da família de que faz parte é crucial para a formação subjetiva de Nael e para o seu lidar-com a impossibilidade de resolver seu enigma. O narrador ouvia de seu avô narrativas sobre como ele chegou do Líbano em Manaus, seus costumes, suas dificuldades em conquistar Zana, a forma como conseguiu pedi-la em



casamento, as dificuldades e os prazeres da vida conjugal, a chegada de Domingas, o nascimento dos gêmeos, as consequências da criação deles para a vida conjugal, dentre outros eventos que marcaram a sua vida. De Domingas, ele ouvia narrativas sobre a aldeia dela, sua vida no convento, como ela chegou a casa do casal libanês, o amor ambíguo que nutria pelos gêmeos, as lembranças dela referentes a momentos compartilhados com os patrões e com os gêmeos e alguns poucos detalhes sobre o seu próprio nascimento. E de Zana, também ouviu narrativas sobre a família, inclusive o relato do dia em que a gravidez de sua mãe foi descoberta:

Aos poucos, Zana me contou coisas que talvez poucos soubessem [...] Eu soube mais de Galib e Halim, e também de minha mãe. Domingas mudou muito depois que engravidou. Passava horas compenetrada. “Só vendo... bastante com ela mesma, até que Halim, de mansinho, abria a porta do quarto e perguntava: ‘em que estás pensando?’, ‘Hã? Eu?’. Tua mãe respondia assim, assutada [...] Halim me dizia: ‘Essa cunhatã... Por Deus, alguma coisa aconteceu com ela...’. Como a tua mãe deu trabalho naquele orfanato! [...] Então a irmã Damasceno me ofereceu a pequena, eu aceitei. Coitado do Halim! Não queria ninguém aqui, nem sombras na casa. Vivía dizendo: ‘Deve ser penoso criar o filho dos outros, um filho de ninguém’. Quando tu nasceste, eu perguntei: E agora, nós vamos aturar mais um filho de ninguém? Halim se aborreceu, disse que tu eras alguém, filho da casa...” (HATOUM, 2006, p. 186, destaques nossos)

Tal atividade é claramente essencial para que o narrador lide com o enigma de sua origem e ele próprio evidencia isso em um instante reflexivo de sua narrativa, quando narra uma das muitas sessões de lembranças com Halim: “Omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia do rio.” (HATOUM, 2006, p. 67)

Na sua reflexão, Nael descreve características constitutivas da memória: a seletividade decorrente da impossibilidade de se guardar na memória todas as experiências, já que conforme Freud (1976c), omitir, acrescentar, esquecer são parte importante do processo de lidar com o que fere o existir. E opõe-se a elas na medida da sua necessidade de saber sobre os primórdios de sua existência, que foram omitidos/esquecidos no percurso do tempo.

Além das narrativas orais, cumpriram papel importante também os poemas e os romances que lia, os escritos de Laval — professor do “Galinheiro dos Vândalos”, escola em que Nael estudou — e a convivência em sala de aula com ele. Foi com esse professor que aprendeu o sabor da leitura e o efeito catártico da escrita, conforme pode-se verificar neste trecho: “Mas [Antenor Laval] foi um mestre. E também um atormentado que escrevia, sabendo que não publicaria nada. Seus poemas repousam por aí, em gavetas esquecidas ou na memória de ex-alunos.” (HATOUM, 2006, p. 145, destaque nosso)

O predicativo destacado pode ser lido como fazendo referência a um atormentado que “dava corpo” aos seus tormentos ao transformá-los em textos, por meio dos quais se distanciava da situação problema em uma postura reflexiva cujo resultado podia vir a ser compartilhado e, sob essa medida, amplificar o efeito catártico de expressar o inexpressável — ou melhor, de expressar, por meio da transgressão do signo, a impossibilidade de se expressar algo. Além disso, o predicativo se refere a um personagem que parece poder ser lido também como uma espécie de mistura entre o narrador épico e o narrador romanesco. Ele busca ensinar, a partir de suas experiências, por meio de suas aulas (que são orais) e seus poemas (forma literária que evoca a oralidade), mas não o sentido da vida, a “moral da história”; o que tem para ensinar é a experiência da própria perplexidade, da própria busca pelo sentido da vida, pelo impossível, e uma forma criativa de lidar com ela.

Como consequência do aprendizado com Laval, Nael, além de se tornar professor da escola em que foi aluno, escreve sua história e assume certa postura metalinguageira diante da vida. Com relação a isso, fazendo referência à escrita de um bilhete, no passado, para Rânia com o intuito de avisar-lhe o falecimento de Domingas, o narrador diz:

Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, ascenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. (HATOUN, 2006, p. 183)

E ainda concernentemente à escrita de sua história, Nael diz do momento em que iniciou a escrita, teoricamente considerada uma concessão do autor ao narrador por meio do “ato ficcional” (ISER, 2002a):

Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a notar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana. Ia de um para o outro, e essa alternância — o jogo de lembranças e esquecimentos — me dava prazer. (HATOUN, 2006, p. 197)

Escrevendo, portanto, depois de passar parte da vida buscando pistas nas narrativas do avô, no discurso da mãe e no comportamento do gêmeos em relação a Domingas e a ele próprio que revelassem quem era seu pai<sup>14</sup>, Nael chega a uma conclusão para o impossível do seu enigma:

---

<sup>14</sup> “Adiei a pergunta sobre o meu nascimento. Meu pai. Sempre adiaria, talvez por medo. Eu me enredava em conjecturas, matutava, desconfiava de Omar, dizia a mim mesmo: Yaqub é o meu pai, mas também pode ser o Caçula, ele me provoca, se entrega com o olhar, com o escárnio dele. Halim nunca quis falar disso, nem insinuou nada. Devia temer não sei o quê. Ainda bem que não chegou a presenciar o pior”. (HATOUN, 2006, p.100)

Hoje, penso: sou e não sou filho de Yaqub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida. O que Halim havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos. Alguns dos nossos desejos só se cumprem no outro, os pesadelos pertencem a nós mesmos. ( HATOUM, 2006, p. 196, destaques nossos)

Nael descobre que não importa de qual dos gêmeos é filho, o fato é que ele nunca foi reconhecido como tal por nenhum deles, e, como quem descobre na sua singular experiência o universal da experiência humana, passa a saber da impotência do querer quando encontra impedimento no querer do outro. Não há de quem se vingar, já que o motivo da vingança é a própria condição humana: é o que ele conclui.

No romance de Hatoum, o incesto é insinuado a todo tempo, tanto dentro quanto fora da família de Halim, e apresenta-se concretizado por meio de um episódio sexual entre Nael e sua tia Rânia. O desejo incestuoso, constitutivo da formação psíquica de todo sujeito<sup>15</sup>, que alimenta a disputa entre os irmãos, é também parte constitutiva da formação subjetiva do narrador, que fala ao leitor sobre a sua relação incestuosa com a tia à medida em que descreve a presença do desejo incestuoso em sua família, sem contudo problematiza-lo. É importante, porém, considerar esse traço do romance, porque o incesto é intrínseco à subjetividade de Nael, que é desenhada pelo autor, diante do olhar do leitor, como recurso estético à realização de sua intenção enunciativa, a qual engendrou o romance, que tem como tema as relações familiares.

Por querer compensar a perda do pai com filhos — "Agora sou órfã de pai e mãe. Quero filhos, pelo menos três." (HATOUM, 2006, p.42) — e falhar em levar em conta a vontade do marido, que achava que "Um filho é um desmancha-prazer" (HATOUM, 2006, p.49), Zana falhou em seu papel de mãe, assim como Halim falhou em seu papel de pai por falhar em fazer valer a sua palavra: " ela, Zana, mandava e desmandava na casa, na empregada, nos filhos. Ele, paciência só, um Jó apaixonado e ardente, aceitava, engolia cobras e lagartos, sempre fazendo as vontades dela" (HATOUM, 2006, p. 41)

---

<sup>15</sup> A esse respeito foram consultados: [1] PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: CARDOSO, Sérgio et al (orgs). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.307-227; [2] FREUD, Sigmund. Romances Familiares. In: FREUD, Sigmund. *"Gradiva" de Jensen e outros trabalhos*. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1976 (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.5). p.147-148; [3] LACAN, Jacques. Os três tempos do Édipo. In: LACAN, Jacques. *O seminário: Livro 5: as formações do inconsciente*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. p. 185-203; e [4] LACAN, Jacques. Os três tempos do Édipo (II). In: LACAN, Jacques *O seminário: Livro 5: as formações do inconsciente*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. p. 204-220.

Ao superproteger o Caçula, a despeito das advertências do marido, a mãe fez desse filho a imagem refletida do seu desejo de tê-lo para si e, em nome disso, acabou preterindo o marido e Yaqub, fazendo deles rivais de Omar, conforme se pode ver no seguinte trecho extraído da passagem em que, durante o jantar em comemoração ao retorno do irmão, ao chegar já no final da celebração, Omar age, com despeito, como se o jantar fosse para si mesmo: "Ficaram juntos, os braços dela enroscados no pescoço do Caçula, ambos entregues a uma cumplicidade que provocou ciúme em Yaqub e inquietação em Halim." (HATOUM, 2006, p.19)

Halim, ao ceder aos caprichos da mulher com relação ao Caçula e permitir que ele ficasse na casa enquanto somente Yaqub foi mandado para o Líbano, possibilitou que Omar sentisse ser sua vontade, sua palavra, maiores do que as do pai e do irmão, já que seu comportamento de agredir fisicamente Yaqub por ele ter conquistado a menina que ele próprio não conseguiu conquistar foi recompensado com o afastamento de seu rival. E essa recompensa acabou reafirmando para Yaqub o lugar de preterido por Zana. Conforme palavras do próprio Halim, referidas por Nael: "[...]...A minha maior falha foi ter mandado Yaqub sozinho para a aldeia dos meus parentes', disse com uma voz sussurrante. 'Mas Zana quis assim... ela decidiu'" (HATOUM, 2006, p.43). Soma-se a esse ato de omissão do pai, em caráter de consequência, o fato de que Omar, enquanto esteve na casa do pai, fez o que bem queria, a despeito das retaliações paternas, inclusive as mais violentas<sup>16</sup>, sempre sendo "paparicado" pela mãe e pela serviçal sujeita às ordens da patroa, independentemente de suas ações.

Yaqub, ao ser banido como consequência de um episódio de que ele fora a vítima, enquanto o irmão, seu agressor, permaneceu no conforto do lar, vê-se obrigado a mostrar-se igualmente poderoso tornando-se bem sucedido longe da casa do pai e vingando-se do irmão. As marcas de Yaqub, expulso da casa do pai antes mesmo de poder escolher sair, são visíveis na narrativa de Nael, no episódio em que Zana comenta a dificuldade em falar do filho depois de voltar da aldeia dos parentes: "'O que aconteceu?', perguntou Zana. 'Arrancaram tua língua?' / 'Lá, não, mama', disse ele, sem tirar os olhos da paisagem da infância, de alguma coisa interrompida antes do tempo, bruscamente." (HATOUM, 2006, p.14)

---

<sup>16</sup> Numa manhã em que se depara com os restos da noitada de Omar pela casa, Halim o aborda na rede, espera que a moça que o acompanha se vista e se retire, o golpeia com um tapa, o acorrenta, em seguida, à maçaneta do cofre de aço, localizado na sala, e sai de casa para voltar somente dois dias depois do ocorrido, para que Zana não interfira exigindo que ele solte o filho. A esse respeito, Nael diz, com evidente regozijo: "Todos os pedidos que Halim lhe fizera em vão, todas as palavras rudes estavam concentradas naquele tabefe [...] Que mão! E que pontaria!" (HATOUM, 2006, p.68)

O ser destituído de poder é aí expresso pela incapacidade de usar a linguagem para validar um desejo. A resposta de Yaqub aponta justamente para o fato de que a sua vontade de não ir embora de nada valeu contra o desígnio paterno.

Rânia, conforme já foi dito, cresce vendo Zana e Domingas, as mulheres da casa, viverem em função dos gêmeos, sobretudo de Omar, e acaba por voltar seu olhar para dois dos três homens que, de fato, não poderiam ser seus, por não saber como contornar o desígnio da mãe. Zana a proibiu terminantemente de namorar o rapaz que tinha escolhido:

Zana conhecia o meu namorado, o homem que eu amava... Eu queria viver com ele. Minha mãe implicou, se enfezou, dizia que a filha dela não ia conviver com um homem daquela laia... não ia permitir que ele fosse à minha festa [de quinze anos]. Me ameaçou, ia fazer um escândalo se me visse com ele [...] Meu pai ainda tentou me ajudar, fez de tudo, implorou para que Zana cedesse, aceitasse, mas não adiantou. Ela era mais forte, enfeitiçou meu pai até o fim. (HATOUM, 2006, p.155-156)

Sobre o desejo de Rânia pelos irmãos, Nael diz, fazendo menção à reação dela diante das investidas de seus pretendentes: "Talvez Rânia quisesse pegar um daqueles pamonhas e dizer-lhe: Observa o meu irmão Omar; agora olha bem para a fotografia do meu querido Yaqub. Mistura os dois, e da mistura sairá meu noivo." (HATOUM, 2006, p.73). O narrador constrói essa hipótese a partir do que viu do comportamento de Rânia para com os irmãos:

Rânia esquecia o farrista cheio de escárnio e via no gesto nobre do irmão o fantasma de um noivo sonhado. Ela o abraçava e beijava, mas afagos em fantasmas são passageiros, e Omar reaparecia, de carne e osso, sorrindo cinicamente para a irmã. Sorria, fazia-lhe cócegas nos quadris, nas nádegas, uma das mãos tateava-lhe o vão das pernas. Rânia suave, se eriçava e se afastava do irmão, chispando para o quarto. (HATOUM, 2006, p. 69)

Nael também alimenta tal hipótese por meio do que imaginou a partir do que viu: "Ainda chovia muito quando a vi subir a escada, de mãos dadas com Yaqub; entraram no quarto dela, alguém fechou a porta e nesse momento minha imaginação correu solta. Só desceram para comer." (HATOUM, 2006, p.88)

Pode-se dizer, portanto, que o episódio incestuoso entre Rânia e Nael<sup>17</sup> é consequente do desejo dela pelos irmãos. Desejo esse que era incentivado tanto por Omar quanto por Yaqub, que disputavam também a atenção dela, como reflexo da disputa pela atenção da mãe,

---

<sup>17</sup> "Ela ofegava. E não se esquivou do meu corpo nem evitou meu abraço, meus afagos, os beijos que eu desejava fazia tanto tempo. Pediu que eu apagasse a luz, e passamos horas juntos naquele suadouro." (HATOUM, 2006, p. 155)

e que acabou por se realizar no encontro com o desejo do narrador. Nael por ser filho "dos gêmeos", figurava, para Rânia, como a mistura deles.

Acerca do desejo de Rânia como instrumento para a disputa dos irmãos, demanda atenção o seguinte trecho: "Enlaçava-a, carregava-a no colo, olhando para ela como um conquistador cheio de desejo [...] "o irmão que nunca ficou longe de ti, que nunca te abandonou, mana", ele sussurrava. Rânia se derretia, sensual e manhosa" (HATOUM, 2006, p.133, destaque nosso). O argumento de Omar para convencer a irmã a dar-lhe dinheiro expressa justamente a disputa entre os gêmeos, que marcava fortemente a relação deles com as mulheres da casa e, por consequência, também com Halim.

O desejo de Rânia como instrumento para a disputa dos irmãos reflete, ainda, a relação deles com Domingas. Durante a infância dos gêmeos, enquanto Zana voltava toda sua atenção a Omar, Domingas cuidava de Yaqub, ocupando assim, em parte, o lugar de mãe negligenciado pela outra. Dessa forma, quando Yaqub volta do Líbano, já aos dezoito anos, volta seu afeto para aquela que dele cuidou, enquanto a mãe deixou de fazê-lo. E Omar, que demandava a exclusividade da atenção de todos, sobretudo das mulheres, logo se sentiu impelido a tomar de Yaqub o olhar de Domingas, conforme pode-se verificar nesta passagem, em que em seus últimos minutos de vida Domingas fala diretamente, pela primeira vez, a Nael sobre sua origem:

Murmurou que gostava tanto de Yaqub... Desde o tempo em que brincavam, passeavam. Omar ficava enciumado quando via os dois juntos, no quarto, logo que o irmão voltou do Líbano. 'Com o Omar eu não queria... Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, brutalizado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão. (HATOUM, 2006, p. 180)

Quanto a Nael, ele também teve sua relação com a mãe marcada pela relação dela com os gêmeos, na medida em que ela gostava de Yaqub e que tinha que cuidar de Omar quando ele chegava de suas noitadas e preparar-lhe as refeições diárias. Portanto, Nael também se via impelido a disputar com os gêmeos a atenção da mãe e cresceu vendo ser seduzida, em nome da disputa de poder entre os dois irmãos, tanto sua mãe quanto Rânia. Dessa forma, tendo como exemplo de potência sexual o comportamento incestuoso de Yaqub e Omar e a sua origem desencadeada a partir desse comportamento, ele acabou por voltar seu olhar para a tia.

Em **Dois irmãos**, portanto, o leitor encontra as ruínas de uma família mais ou menos articuladas no discurso de Nael, narrador-escritor que até onde é possível se esforça para articular os fragmentos de sua história e, nessa medida, da história de sua família. E é neste sentido que se diz que as ruínas são mais ou menos por Nael articuladas: há acontecimentos na história dessa família que não podem ser totalmente compreendidos e, portanto,

articulados. Qual é o verdadeiro motivo que levou Zana a proibir Rânia de namorar aquele rapaz? Será mesmo que foi só por uma questão socioeconômica, por ser um “homem daquela laia”? E que “laia” era aquela? E por que tal proibição levou Rânia a direcionar seu desejo aos irmãos? Por que nunca se falou diretamente, na presença de Nael, sobre sua origem, ainda que, de fato, não soubessem exatamente de qual dos irmãos era filho? O que fez com que Zana se encantasse tanto mais por Omar do que por Yaqub desde o momento em que nasceram? Por que exatamente, Halim não conseguia se impor diante da mulher no que concernia a criação dos filhos? Por que Domingas nunca deixou a casa de Halim? Essas são perguntas que se referem à estrutura da família de Nael cujas respostas poderiam ajudar o narrador a articular a sua história, a estabelecer um sentido para ela, a reconstruir as ruínas que a compõe. Mas para essas perguntas não há respostas.

Nael, a partir das narrativas que ouvia do avô, principalmente, e de sua própria experiência, especulou respostas para o seu enigma — “vingar-me de quem?” — até perceber que ele não tinha resolução e, então, resignou-se diante do impossível. Para tanto, Nael (re)significou seu enigma, ao expressá-lo por meio da escrita da sua história, construída a partir da história de sua família, na qual articulou como possível o inarticulável de sua existência. Esse narrador, embora tenha se ancorado nas narrativas de Halim para buscar uma resolução para o enigma de sua origem, precisou recorrer à escrita para tentar articular as ruínas da sua história, para lidar com seu enigma. A troca de experiências, de que se alimenta o narrador épico, não foi, portanto suficiente para Nael na sua busca por lidar com o enigmático de sua existência. Ele teve que buscar, na escrita, o que a oralidade não pode oferecer, a saber, a possibilidade de explorar a lingua(gem) para buscar uma forma de expressar o inexpressável, o irrepresentável de sua experiência. E a necessidade de representação de Nael, assim como de seu próprio criador, Hatoum, extrapolou o “preceito épico de objetividade”, para buscar representar por meio da “performance” (ISER, 2002b), o que não podia ser representado de outro modo.

A estrutura enunciativa desse romance, aproxima o leitor do narrador, mas o mantém distante dos eventos da narrativa. Tal distância se deve, justamente pela dissolução do “autor implícito” na figura do narrador, deixando como único ponto de confluência dos eventos, como único ponto de ancoragem ao leitor, no ato de leitura, o discurso do narrador. Não resta ao leitor, portanto, outra opção para manter-se no “pacto ficcional”, senão seguir o narrador, transgredindo os sentidos de seu discurso, apenas na medida em que ele deixa lacunas, no texto que ficcionalmente escreve.

Assim, Nael parece poder ser entendido como um narrador moderno, na medida em que sua narrativa é construída por Hatoum de forma que a subjetividade do narrador, com todas as questões que marcaram sua formação, tome conta da “distância estética” entre o leitor e a obra, abolindo-a, portanto.



### 3 A CIDADE QUE NARRA: O NARRADOR DISSOLVIDO NO ESPAÇO-TEMPO

*são paulo é o lá-fora? é o aqui-dentro?* (RUFFATO, 2010, p. 93)

**eles eram muitos cavalos**, publicado inauguralmente em 2001, é composto por sessenta e nove episódios, que parecem ter como único ponto de articulação o espaço-tempo: todas as ações e reflexões acontecem na cidade de São Paulo e nas vinte e quatro horas que correspondem à terça-feira, 9 de maio de 2000. São muitas as vozes que enunciam nesse romance, são muitas as identidades que se apresentam, no ritmo acelerado da grande metrópole. O leitor se depara com personagens de todas as classes sociais, com os mais variados caracteres, todos apresentados sob as mais diversas formas de composição literária. Através de acontecimentos simultâneos, que marcam o decorrer do dia, o leitor como que vê desenhada diante de seus olhos a grande metrópole brasileira, em sua composição caleidoscópica e caótica.

#### 3.1 Contextualização espaciotemporal

O primeiro texto, intitulado “Cabeçalho”, faz a contextualização espaciotemporal do romance: “*São Paulo, 9 de maio de 2000. / Terça-feira.*” (RUFFATO, 2010, p.10), conforme sugere o título, na forma de um cabeçalho. Em seguida, em “O tempo”, o leitor se depara com informações meteorológicas, como se fossem as informações obtidas por alguém que consulta a previsão climática daquele dia antes de, por exemplo, sair para trabalhar: “*Hoje, na Capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado. / Temperatura — Mínima: 14°; Máxima: 23°. / Qualidade do ar oscilando de regular a boa. / O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27. / A lua é crescente.*” (RUFFATO, 2010, p.10). O terceiro, intitulado “Hagiologia”, apresenta informações sobre a vida de Santa Catarina de Bolonha, cuja festa é celebrada no dia 9 de maio, e parece indicar que tal celebração faz parte do calendário de paulistanos.

#### 3.2 Na madrugada paulistana

Em “A caminho”, o leitor se depara, pela primeira vez no romance, com a narração de um evento propriamente dito. Nesse conto, um jovem rico vai buscar a mulher que parece ser sua parceira, no Aeroporto de Cumbica, na madrugada do dia 9 de maio. A narrativa é feita

em terceira pessoa<sup>18</sup>, e misturadas a voz que narra aparecem sons — a música no interior do carro “*tum-tum tum-tum*” (RUFFATO, 2010, p.10) — e as vozes da parceira, do chefe, da filha do chefe do jovem rico e do próprio jovem rico. Em negrito e itálico, aparece a voz do jovem rico, em caráter de pensamento, ao ver, do interior de seu carro, a caminho de Guarulhos, os ônibus a caminho de São Paulo, dentro dos quais se encontram, provavelmente, muitos emigrantes vindos de diversos locais brasileiros — “*mais **neguim pra se foder***” (RUFFATO, 2010, p. 12). Em negrito, aparece [1] a voz do jovem rico, em alguma enunciação ocorrida anteriormente, na qual ele parece ter explicado a alguém porque não acompanharia a parceira na viagem<sup>19</sup>; [2] a voz do patrão do jovem rico<sup>20</sup>; [3] a voz da filha do patrão, com quem o jovem rico se envolveu sexualmente, numa ocasião indeterminada<sup>21</sup>; [4] novamente, a voz do chefe<sup>22</sup>; e [5] a voz da parceira<sup>23</sup>. E, em itálico, aparece a voz do jovem rico referentemente a sua altura — “*está no certificado de alistamento militar*” (RUFFATO, 2010, p.12) —; ao que ele pensava sobre o filho do chefe — “*um babaca*” (RUFFATO, 2010, p.12) —; e a uma enunciação da qual fez parte, em outro espaço-tempo, sobre a decoração de seu apartamento: “*contratei um desses veados dinheiro não é problema ele montou um circo o mulherio estranha aí eu falo a decoração é do fulano elas têm orgasmo*” (RUFFATO, 2010, p. 13) A voz do jovem rico aparece ainda, também em itálico, na enunciação entre ele e a parceira, no aeroporto: “*Londres como estava?*” (RUFFATO, 2010, p. 13)

“De cor” é uma narrativa em terceira pessoa sobre a caminhada feita, na madrugada daquele dia, por motivo de trabalho, por um pai orgulhoso da inteligência do filho, o seu filho e um rapaz desempregado, “conhecido-de-vista” deles. O menino, que tem “dez-onze anos”, embora tenha abandonado a escola para vender cachorro-quente em frente a firma da qual o pai é funcionário, sabe, para delírio do pai, “onde ficam todas as cidades do Brasil”.

Durante a caminhada os personagens conversam sobre a habilidade do menino, elucubrando sobre uma eventual participação dele em um *quiz show*. Nessa narrativa, aparecem as vozes dos personagens sob a forma de intromissões na voz do narrador, destacadas em itálico, e sob a forma de diálogo.

<sup>18</sup> Uma narrativa em terceira pessoa é aqui entendida como uma enunciação/narração em que o enunciador/narrador não se projeta como objeto da própria enunciação/narração.

<sup>19</sup> “**compromisso inadiável em Brasília expliquei pra**” (RUFFATO, 2010, p. 12)

<sup>20</sup> “**filho que gostaria de ter tido**”/ “**sim mas é meu filho**” (RUFFATO, 2010, p. 12)

<sup>21</sup> “**quem não tem olhos pra ver**” (RUFFATTO, 2010, p.12) / “**não tem olhos pra ver**” (RUFFATTO, 2010, p.12) / “**maconha é natural**” (RUFFATTO, 2010, p. 13) / “**isso é arte**” (RUFFATTO, 2010, p. 13) / “**empregadinho**” (RUFFATTO, 2010, p. 13)

<sup>22</sup> “**um profissional competente**” (RUFFATTO, 2010, p. 13)

<sup>23</sup> “**é seu**” (RUFFATTO, 2010, p. 13)

“Mãe” é uma narrativa em terceira pessoa, sobre a viagem de ônibus de uma senhora de idade, para visitar o filho, em São Paulo, por ocasião do dia das mães, que, no tempo da narrativa, se aproxima. Nela são encenados, em itálico, os pensamentos da senhora, a paisagem vista por ela pela janela — que parece evocar fragmentos de lembranças —, expressões referentes ao incômodo físico da viagem e a sua voz ao perguntar para o motorista sobre o tempo da viagem. Em negrito e sublinhado, são encenados o barulho do motor do ônibus<sup>24</sup> e o pedido alarmado da senhora para que o motorista tenha cuidado, que parece disputar potência sonora com o barulho da mecânica do ônibus<sup>25</sup>. Em negrito, é encenada a voz do motorista<sup>26</sup>. Em fonte de letras cursivas, é encenado o que parece ser um trecho de uma carta enviada pelo filho, a julgar pelo tom epistolar, além da fonte utilizada: “e vamos então esperar a senhora para passar o Dia das Mães com a nossa família e todos vamos ficar muito felizes não preocupa não que eu vou buscar a senhora na rodoviária lembranças a todos do” (RUFFATO, 2010, p. 17). O leitor, então, tendo passado pelos entornos da grande metrópole é, agora, convidado a adentrá-la.

“66” é uma previsão de numerologia, possivelmente consultada por algum internauta paulistano, na madrugada da terça, 9 de maio de 2000; “Era um garoto” é narrado de modo semelhante ao fluxo de consciência. Há, parece, a mistura do que se passa na cabeça da mãe ao ver o corpo morto do filho sendo velado e a voz que dá uma organização mínima para esse pensamento, que pode ser tomada como pertencente ao autor implícito e não a um narrador propriamente dito. Evidencia-se, portanto, nesse conto, pela perplexidade da mãe diante do suicídio do filho, o que não se pode explicar.

### 3.3 Na manhã paulistana

Em “Ratos”, o leitor se depara com uma narrativa fluída, na qual ratos são humanizados ao passo que os moradores do barraco são animalizados, objetificados. A mãe reduzida a mera reprodutora, pelos “olhos” da sociedade, tem sua subjetividade encenada pela voz do narrador, de forma a provocar uma espécie de tensionamento entre esse “olhar” objetificador e a condição de sujeito dessa mulher. Como exemplo pode ser tomado o seguinte trecho: “Pensam, é, fácil, mas forças não tem mais” (RUFFATO, 2010, p.20); e ainda este: “Ano passado, ou em-antes [...], estourou a coceira, as costas, a barriga, as pernas, uma ferida

<sup>24</sup> “**O motor zunindo em-dentro do ouvido (zuuuummmm)**” (RUFFATO, 2010, p.16)

<sup>25</sup> “**cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado**” (RUFFATO, 2010, p. 17)

<sup>26</sup> “**Paciência, vovó!, Ainda demora pouquinho ainda**” (RUFFATO, 2010, p.16) / “**Ô vovó, já tamos quase**” (RUFFATO, 2010, p.17) / “**Alá, vovó, alá as luzes de São**” (RUFFATO, 2010, p.17)

só, coitado. Internado, as enfermeiras nem um pio ouviram, reclamaçãozinha alguma, uma graça.” (RUFFATO, 2010, p. 21) Os sete filhos, cada um de um pai diferente, são apresentados sem a menor perspectiva de futuro, são vítimas do abandono que marca a existência da mãe. A filha mais velha foi abusada sexualmente, por um dos antigos parceiros da mãe. A filha de treze anos vive na rua, mendigando no semáforo, sabe-se lá exatamente para quê, só aparece em casa quando o frio se torna insuportável. A filha de onze anos, “ajuizada”, participa como pode na criação dos irmãos menores, para tentar amenizar a condição precária de sua família. E como forma de preservar sua infância, a menina se refugia na fantasia a que “dá corpo” pelas histórias que conta aos irmãos, na hora de dormir. O filho de oito anos, foi vítima de sarna. O filho de seis, para se proteger do frio, acabou por, durante a madrugada, tomar todo para si o cobertor que divide com os irmãos, o que acabou por prejudicar a irmã de três anos, que sofre de uma doença respiratória. E o filho mais novo, o bebê, é devorado pelos ratos, no princípio daquela manhã.

Em “O que quer uma mulher”, o leitor é posto diante de uma discussão entre um casal de professores, no princípio da manhã, antes do homem sair para trabalhar: a mulher insatisfeita com o comodismo do marido diante dos problemas financeiros deles acorda mais cedo para com ele conversar; o homem, aflito com a discussão logo no início da manhã, se esquivava como pode. Nesse conto, intercalam-se a voz que narra o episódio e as vozes dos dois personagens. Em um primeiro momento, predomina a descrição do espaço e dos movimentos dos personagens. Em seguida, a voz da mulher e suas ações assumem o primeiro plano, de modo que a descrição das ações do marido passa a ser feita entre parênteses. À medida em que o marido participa da discussão tentando apaziguar a indignação da mulher, o que aparece encenado entre parênteses assume o primeiro plano, participando dele também a mulher, cujo discurso, no entanto, se sobrepõe a descrição dos gestos do marido e às vãs tentativas dele de se posicionar discursivamente diante dela — o que parece revelar, quase que imagetivamente, a dinâmica própria do relacionamento deles. Quando, enfim, o homem consegue encontrar uma brecha no desabafo da mulher, sai de casa dizendo que entende o cansaço dela, sugerindo que o que ela está precisando é de “*tirar umas férias... descansar um pouco...*” e aconselhando que ela tenha força e persistência — “*tem que ter força... persistência...*” (RUFFATO, 2010, p.26), a discussão se encerra. Assume, então, o primeiro plano, aquilo que, de fato, esteve, desde o princípio, em “primeiro plano”, em foco, nesse conto: o estranhamento da mulher diante do marido, sob a forma de seus pensamentos, acompanhados da descrição de suas ações e dos barulhos da vizinhança. Todavia, a descrição dos sons da vizinhança não deixa o leitor se esquecer do enfoque do romance: a cidade, suas faces e sons:

“uma discussão, logo abortada / uma porta que se fecha / um rádio ligado / cachorros que latem / a porta-de-ação descerrada da padaria / passos rápidos na calçada / um bebê que esgoela/ uma sirene, longe “*Polícia?*” (RUFFATO, 2010, p. 24)

Em “Chacina nº 41”, é narrado o encontro de um cão com três corpos baleados. Tal narração é feita em regressão a partir do momento em que o cachorro foi agredido ao deparar com os corpos: “Bem dado, de baixo para cima, o chute que atingiu as costelas à mostra do vira-lata catapultou-o para o meio da rua, onde, aterrizando meio de banda, escapuliu ganindo, sem atentar tamanha crueldade.” (RUFFATO, 2010, p. 27)

Esse encontro é reconstituído, a partir da perspectiva do cachorro, que confuso, busca compreender o que aconteceu:

Por que fora agredido? Arfando, a língua lambe o pelo duro, amarelo-sujo, tenta escoimar os doloridos. Por quem fora agredido? Os dentes agudos mordiscam ao léu, à cata de invisíveis pulgas. Exausto, a cabeça pende sobre as patas esticadas, cerra os olhos, o rabo sossega, suspira. Aos poucos os caquinhos coloridos assentam no fundo do caleidoscópio. (RUFFATO, 2010, p. 27)

Em meio a rememoração do episódio da agressão, o cão relembra que procurava, na Vila Clara, pelo seu dono, catador de latinha, alcólatra e morador de rua, quando deparou com três pessoas “deitadas, quase amontoadas umas junto às outras”, “como que dormissem”:

Cauteloso, chegou mais perto, avaliou. Bêbados não se encontrava, disso entendia e muito. Paciente, acompanhava madaleno a via-sacra do seu dono, engastalhando-se em botequins, enroscando-se em árvores, a coluna curvada sob o saco-de-estopa abarrotada de latas-de-alumínio macetadas. O que exalava dos corpos era azedume de suor embaralhado ao doceamargo do medo. (RUFFATO, 2010, p. 28)

E a explicação acerca dos corpos, que extrapola a perspectiva do cão e revela a propósito de que se narram os passos de um cão, é fornecida a partir da presença do autor implícito no discurso do narrador: “Pedacões de chumbo ricochetearam na parede da oficina-mecânica arrancando lascas do enorme Airton Sena grafitado — mais tarde, a polícia técnica colheria vinte e três capsulas calibre 380.” (RUFFATO, 2010, p. 28)

“Touro”, consiste em informações astrológicas referentes ao signo de touro, como se fossem consultadas por algum(a) paulistano(a) naquela manhã. “Natureza-morta” narra o encontro de uma professora de educação infantil e seus alunos com o que restou da escola, após ser invadida por usuários de droga, moradores da favela onde a escola está situada. A narrativa é construída de modo que a descrição do cenário se assemelha a de uma pintura, a de um quadro. As crianças, diante da cena de destruição que se lhes apresenta, ficam horrorizadas: “Puxada, empurrada [a professora], vozes choramingas, ‘A hortinha, a hortinha...’, conduziram a tia ao quintal” (RUFFATO, 2010, p. 29). A professora, diante da

cena, se sente desesperada, só, impotente: “e ela [a professora], até onde a vista alcança, observa as escandalosas casas de tijolos à mostra, esqueletos de colunas, lajes por acabar, pipas singrando o céu cinza, fedor de esgoto, um comichão na pálpebra superior esquerda e a solidão e o desespero.” (RUFFATO, 2010, p. 30, destaque nosso) A essa cena deplorável, vivenciada visceralmente pelos personagens, o leitor é convocado a “assistir” — pelo que parece ser um gesto irônico do autor —, contrastando sua posição de observador de uma cena ficcional, confortável como a de alguém que contempla uma pintura de Cézanne, com a dos personagens, que poderiam muito bem ser moradores da São Paulo geográfica. E a serviço desse gesto irônico do autor está o título do conto: “Natureza-morta”.

“Um índio” é uma narrativa em primeira pessoa, a respeito de cujo narrador o leitor sabe apenas ser ele frequentador do boteco do falecido seu Aprígio, localizado na região sul da capital — no “ponto final da linha 6086 (Jardim Varginha-Santo Amaro)”. Nessa narrativa é contada a história de um índio que ali chegou, em um fim de tarde, sabe-se lá vindo de onde. Ela começa com o relato da prisão do índio, no dia mesmo em que chegou naquela região, ao, sob efeito do álcool e estímulo das pessoas que ali estavam, ser flagrado pela polícia (convocada por “alguém, sempre um desmancha-prazeres”), dançando nú, e termina com a sua reação à morte de seu Aprígio, ocorrida no dia anterior. Entre o começo e o fim da narrativa, o leitor é informado sobre a relação que os moradores da região do bar do seu Aprígio estabeleciam com o índio: ele prestava serviços ao dono do bar, que em troca dava-lhe comida e deixava que dormisse na calçada de seu estabelecimento, e a outros moradores da região, além de também servir como uma espécie de atração, de entretenimento. Enfim, o “índio”, o “bugre”, o “selvagem”, o “bicho”, o “peri”, o “bobo”, o “Tonto” tinha das outras personagens a afeição que se tem por um animal de estimação. Assemelha-se também ao comportamento de um animal de estimação diante da morte do dono, a forma como o índio reagiu a morte do seu Aprígio: “Aboletou-se à porta do botequim, dois dias sem comer, sem beber, amuado feito ele, o doente.” (RUFFATO, 2010, p. 33)

“Fran” narra o início do dia de Françoise Pernaud, uma atriz alcoólatra, sem trabalho, residente no Jardim Jussara, zona oeste da cidade, que angustiada pela falta de trabalho, tenta, em vão, manter a calma, na manhã do dia 9 de maio de 2000. No conto aparece as vozes de Fran, em diálogo consigo mesma, no intento de animar-se; de Augusto Bicalho, agente de Fran, em um diálogo imaginado por ela; e de Miriam, secretária do tal agente. A narrativa sobre Françoise Pernaud, que teve um *n* acrescentado ao nome por uma numeróloga, para ter “mais energia”, “mais brilho” e que acredita que “paga, nessa encarnação, o preço da arrogância” com que lidou com suas vontades em uma vida passada,

põe em cena o problema do desemprego na perspectiva subjetiva. O desemprego de Fran não aparece, no romance, como uma questão social, mas como um desejo frustrado. Frustração essa à qual Fran responde através do alcoolismo e do esoterismo.

“assim:” é um conto um tanto enigmático, construído por fragmentos de diálogos, lembranças e pensamentos de personagens pertencentes à elite paulistana, que revelam um profundo descontentamento com a cidade — “você e seus quatrocentos anos! vão se” (RUFFATO, 2010, p. 36) — e um olhar elitista a respeito das mazelas da cidade. Para eles, a violência é ameaça ao conforto da vida na cidade, não um problema social: “vai chegar o dia em que não vamos mais pode sair de casa / mas já não vivemos em guetos?” (RUFFATO, 2010, p. 36). Também na perspectiva deles, a desigualdade social é uma questão de estética urbana, não um desafio cuja superação é imprescindível ao crescimento do país:

“irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens-sanduíche cheiro de urina de óleo saturado cheiro de” / “minha mãe punha luvas, chapéu, salto-alto para passear no viaduto do chá, eu, menino, pequenininho mesmo, corria na” (RUFFATO, 2010, p. 36)

Ainda segundo o olhar dos personagens de “assim:”, a gestão pública é um investimento privado, não uma questão de política pública: “entra governo, sai governo, muda o quê? na hora de pedir contribuições pra campanha são dóceis, são afáveis” / “o ministro vai assinar sim a portaria já está tudo” (RUFFATO, 2010, p. 36). E para eles, por fim, migrantes, “baianos mineiros nordestinos” não são cidadãos com direitos, deveres e aspirações como os paulistanos, são “gente desenraizada sem amor à cidade pra eles tanto”. (RUFFATO, 2010, p. 36) (RUFFATO, 2010, p. 36)

“A espera” tem como marco temporal inicial as “10h15min” e como marco final o início da tarde, antes das “14h”. Tratam-se das ações e pensamentos, organizados por uma voz que narra, de um rapaz desempregado e sem perspectiva, que tem uma entrevista de emprego, naquele dia, às 14h. Essa seria a “décima entrevista em dois meses”. O jovem desperta, toma seu café na cozinha, onde encontra um bilhete de estímulo da mãe, fuma um cigarro, fuma maconha, enquanto ouve música, e sai, sem o menor entusiasmo, em direção ao centro da cidade, onde supostamente participará da entrevista. Nesse conto, o leitor vê desenhar-se o centro da cidade, pelos passos do personagem:

Toma o ônibus até a estação Saúde do metrô, baldeia na Sé para a estação República. Da escada rolante emerge, o Edifício Itália funda-se nos seus ombros, a fumaça de carros e caminhões tachos de acarajés coxinhas quibes pastéis, vozes atropelam-se, amalgamam-se, aniquilam-se, em bancas revistas, jornais, livros usados, pulseiras brincos colares gargantilhas anéis, lã em gorros ponches blusas

mantas xales, pontos de ônibus lotados, trombadinhas, engraxates, carrinhos-de-pipoca, doces caseiros, vagabundos, espalhados caídos arrastando-se bêbados mendigos meninos drogados aleijados. (RUFFATO, 2010, p. 38)

O conto se encerra com uma projeção temporal referente à noite daquele dia, na qual a mãe, em casa, está alarmada pelo filho ainda não ter voltado:

(À noite, alarmada, a mãe assiste, encostada ao portal, panela-de-pressão envergando a mão direita, o noticiário na televisão, as cores escapolem, mancham as paredes da sala, o filho saiu para procurar emprego, não voltou ainda, nem telefonou, *Será que aconteceu alguma coisa, meu deus?*, atravessa no intervalo o corredor, põe a sopa-knorr galinha-caipira para requentar.) (RUFFATO, 2010, p. 39)

Tal projeção é escrita entre parênteses e em fonte distinta da utilizada no resto do conto e interrompe os pensamentos do rapaz, que descontente com a sua situação — “Décima entrevista!” (RUFFATO, 2010, p. 39) —, parado na calçada oposta ao prédio onde ocorrerá a entrevista, fuma um cigarro, imaginando o que o estaria esperando na sala onde seria entrevistado. A forma como é apresentada a projeção parece sugerir que ela pode ser tanto parte da imaginação do rapaz — em nome de um desejo de escapar da situação desgostosa em que se encontra —, como também uma possibilidade de desfecho do conto, dada a configuração própria da cidade, da qual participam a violência e o imprevisível. Neste caso, seria a voz do autor implícito que entra em cena.

“Na ponta do dedo (1)” são classificados de vagas de emprego, aparentemente consultados por alguém que se interessa por vagas de maçariqueiro: “MAÇARIQUEIRO - (Ah!)” (RUFFATO, 2000, p. 40). Vagas essas que, no entanto, apresentam, quando não exigência de escolaridade, exigência de experiência, o que pode representar um problema para quem a procura.

“Brabeza” apresenta o personagem, cujo nome intitula o conto, em sua busca por dinheiro para comprar um presente para sua mãe. Ele, embora não se apraza com tal prática, pretende roubar passantes, na Rua Barão de Itapetinga, onde há caixas eletrônicos, já que não tem emprego. Ele se vale de sua atuação como batedor de carteira para sustentar a mãe, que acamada, padece de doença não diagnosticada. No conto, o leitor tem acesso, pela voz que narra, a pensamentos e lembranças do personagem e, através da perspectiva dele, tem acesso a uma das facetas da dinâmica do centro da cidade.

“Nós poderíamos ter sido grandes amigos” é a reflexão de um morador da zona nobre de São Paulo diante de sua perplexidade ao saber do assassinato de um vizinho, conhecido só de vista, vítima de um sequestro relâmpago, na Avenida República do Líbano. Ele compõe imaginativamente momentos prazerosos entre ele e aquele em quem se reconhece tanto que



chega a afirmar que poderiam eles terem sido grande amigos, como uma forma de lidar com a aterrorizante identificação que, de fato, o perturba: poderia ter sido ele a vítima do sequestro e do assassinato.

“ele)” apresenta a enfadonha rotina de trabalho e o confuso passado de um piauiense, funcionário de um escritório de advocacia, em São Paulo. Misturam-se à voz que narra, a voz do piauiense, em pensamentos, lembranças, devaneios e expressões de sensações, e vozes de outros personagens.

### **3.4 No meio-dia paulistano / na tarde paulistana**

“(ela)” é um conto sobre uma colegial que caminha pelo centro da cidade, no horário do almoço, em busca do que comer. Enquanto espera a hora de ir para algum compromisso na Rua Direita, a moça se distrai com seus pensamentos e observando os artigos vendidos no pregão. No percurso da moça, descrito com riqueza visual e sonora, destaca-se a mistura dos sons que se espalham pelo centro da cidade naquela hora do dia:

as pernas, segregadas na calça-uniforme azul-escuro, tropeçam nos dó-ré-mis expulsos da caixa-de-som rachada do ambulante, nos fá-sol-lá-sis espremidos da caixa-de-som da loja de departamentos, das claves que o moço-tatuagens liberta de um tosco instrumento, e se fundem dó-ré-mi-fá-sol-lá-sis se confundem na encruzilhada das Ruas Conselheiro Crispiniano com a Vinte e Quatro de Maio (RUFFATO, 2010, p. 48)

Sons esses que se misturam a uma paisagem exacerbadamente urbana, com resquícios de história:

Tão leve em seus dezesseis anos, cirurgicamente branco levita o tênis milímetros das pedras portuguesas que a Rua Direita forram [...]Uma névoa gorda assenta no fundo do canyon. A música, as músicas, alarida-se, algazarram-se, evoluem-se rumo a (há, na nesga de céu, atando edifícios, uma enorme fazenda cinza) cinzas, fumo de gasolina e diesel de ônibus entocados nas praças da Sé e do Patriarca. (RUFFATO, 2010, p. 47-48)

Desse modo, mais uma vez, o centro da cidade, agora em sua parcela mais nuclear, emerge vívido diante do leitor.

“Chegasse o cliente” é uma narrativa em terceira pessoa sobre a queda de dois operários de um andaime, na manhã daquela terça-feira. Acontecimento trágico esse que, no horário de almoço, já havia se reduzido a “um probleminha”, “resolvido” pelos faxineiros de um restaurante em cuja calçada haviam caído os dois homens. A narrativa é feita em

retrospecção, tendo como evento axial a chegada de dois clientes ao restaurante, de modo que a cada regressão, restitui-se, progressivamente, a condição de sujeito daqueles que se reduziram ao que está diante do casal: “um riozinho espumoso”, dejetado descartado no bueiro. Primeiramente, o leitor é informado da chegada de um casal ao restaurante, quando o sangue deixado pelos dois corpos escoava pela sarjeta rumo a boca de lobo. Em seguida, é feita uma regressão temporal de dez minutos, quando os dois corpos deformados ainda estavam lá. Depois, é feita mais uma regressão temporal de meia hora, quando vivos, os operários estavam, no alto do edifício, trabalhando na limpeza dos vidros, orgulhosos de seu trabalho. Por fim, é feita uma última regressão de seis horas, quando os operários chegaram ao trabalho, e na qual lhes são dada voz: “amanhã é pagamento quanto você acha que vai ficar o jogo do corinthians está apostado uma cerveja ih tenho que comprar um troço qualquer pros meninos darem pra mãe deles domingo” (RUFFATO, 2010, p. 50).

“Uma estante” é a descrição dos livros que compõem uma estante, provavelmente, uma parte ou o todo de um acervo pessoal, a julgar pela disposição dos exemplares, que não apresenta uma organização compatível com a de uma loja ou biblioteca. “Pelo telefone” é a dramatização de uma enunciação composta por uma mulher e Luciana, jovem amante do (ex)marido da outra, através da caixa eletrônica de Luciana. Nessa enunciação, a locutora expressa sua raiva pela traição do marido, primeiramente ofendendo Luciana, depois, tentando persuadi-la de que o homem em questão não vale a pena, usando como argumentos os maus-hábitos e os traços de envelhecimento que ele trazia consigo.

“Fraldas” relata a injusta acusação feita por Souza, chefe de segurança de um hipermercado, de tentativa de roubo por parte de um homem negro e pobre. Esse homem negro e pobre, na perspectiva da equipe de segurança, pretendia misturar as suas compras às compras de algum cliente, forçando-o a pagar pelos produtos em seu lugar. O que ocorria, segundo tenta explicar, em vão, a vítima da acusação, e segundo sustenta o narrador — “O segurança [...] estava certo do equívoco ora!” (RUFFATO, 2010, p.54), é que a mulher do personagem, a qual acabara de dar à luz ao seu filho, o estava esperando em casa, necessitada de coisas para o bebê, mas que, desempregado, não conseguia dinheiro algum, então tinha ido ali com a intenção de expor sua situação às pessoas, na esperança de que alguém se dispusesse a pagar os produtos de seu carrinho: fraldas e leite em pó. Mas, envergonhado, não tinha coragem, “nunca isso na vida!, mendigar!, santo deus!” (RUFFATO, 2010, p.55), por isso estava reticente, indo e voltando da fila do caixa.

Tal narrativa é construída de modo que, de início, é anunciado o acontecimento axial, a abordagem do suposto ladrão:

O segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto, abordou discretamente o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto que empurrava um carrinho-de-supermercado havia cerca de meia hora” (RUFFATO, 2010, p. 54)

É possível notar, nesse trecho, que a escolha dos sintagmas que nomeiam os dois personagens aponta enfaticamente para o que os aproxima — ambos são negros — e o que os separa — um tem um emprego, está bem alimentado e uniformizado, portanto, bem vestido, o outro está desempregado, mal tem o que comer e veste-se com roupas gastas e sujas. E para enfatizar ainda mais o contraste entre eles, a forma como são descritas as roupas que vestem o corpo de um e de outro sublinha a impecabilidade do vestir do segurança e o desarranjo no vestir do outro. A ausência de vírgulas entre os substantivos, adjetivos e locuções adjetivas, que fazem referência as roupas do “negro franzino” enfatiza, pela forma, pelo desarranjo sintático, o desarranjo das roupas que vestem o corpo do personagem.

Uma vez anunciado tal acontecimento, ele passa a ter, progressivamente, os seus detalhes apresentados, de maneira que, condensadas na voz do narrador, estão, misturadas, as duas perspectivas: a do homem acusado e a de Souza, à qual serve o segurança:

O segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto foi acionado pelo chefe, que, vigiando as câmeras espalhadas pelo hipermercado, notara que o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto, falha nos dentes da frente, após enviar-se por entre as gôndolas, no carrinho-de-supermercado dez pacotes de fraldas descartáveis, posicionou-se ao largo da fila do caixa, como a escolher, entre os clientes, alguém. (RUFFATO, 2010, p. 54, destaque nosso)

No trecho, o excerto destacado traz em si a perspectiva do personagem, que, de fato, esteve observando os clientes, pensando na melhor forma de expor sua necessidade, e a perspectiva do chefe de segurança, que ao ver o homem se portar dessa forma, entendeu que ele se preparava para dar um golpe. O mesmo acontece nos dois parágrafos procedentes. O sintagma “olhos farejando os labirintos”, agenciado no terceiro parágrafo, é ambíguo, na medida em que “labirintos” serve tanto à figuração da situação difícil em que o homem desempregado, pai de um recém-nascido, se encontra, quanto à figuração da atitude de estar à espreita de quem pretende cometer uma ação criminosa sem ser percebido. No quarto parágrafo, o sintagma “tomado por ideias” pode ser lido tanto como fazendo referência ao suposto plano de roubo, quanto a ideia honesta que o homem teve para solucionar seu problema.

No último parágrafo, em que é dada voz aos personagens, está o ápice do detalhamento do acontecimento, e, enfim, o leitor tem acesso aos dados que o possibilitam perceber o recurso estético de que se falou, há pouco, e encontrar sustentação para a leitura de que o que está em foco nesse conto é o domínio que tem o preconceito nas relações humanas. Tal sustentação se ancora na explicação da personagem — convergente com a sua postura no hipermercado —; na reação de Souza ao ouvi-la; e na leitura entusiasmada que o segurança faz da atitude do chefe — “Putaquepariu!, O Souza é foda, mesmo!, caralho!, é foda mesmo!” (RUFFATO, 2010, p. 56)

“O evangelista” tem como cenário o centro da cidade, mais especificamente a Praça da Sé. Trata-se do relato, em terceira pessoa, da pregação de um jovem evangelista — que se diz um ex-criminoso reformado pelo encontro com Jesus —, desde o momento em que o personagem desce do trólebus, até seu desfalecimento, que interrompe a pregação. No conto, há a voz do evangelista, referente aos pedidos que faz em pensamento para que dê conta de fazer o que se propunha e também ao que enuncia diante do público, e a voz de passantes, que zombam dele ou que o auxiliam quando ele desfalece.

Em “Negócio”, um traficante de armas, vai buscar o filho na escola, para almoçarem em comemoração ao 12º aniversário do menino, que desconhece por completo o trabalho do pai. O pai apreensivo diante do desejo de saber como o filho reagiria ao tomar consciência da origem do seu dinheiro, rememora o batizado do filho, momento esse em que imaginou poder revelar-lhe a natureza de seu trabalho quando ele tivesse doze anos. É a partir da rememoração desse episódio, por meio da qual o pai contrasta a capacidade de compreensão que ele imaginava que o filho teria aos doze anos de idade com a que ele aparenta ter, que o leitor passa a saber ser o personagem um traficante de armas e a entender o motivo do desconcerto dele ao conversar com o filho.

“O paraíso” apresenta a rotina de um menino que foi retirado das ruas, mais especificamente da Rua Henrique Schaumann, por Gunther, um pedófilo alemão, que o mantém preso em um apartamento, onde o obriga a realizar práticas sexuais com outras crianças e com adultos, diante de câmeras. O menino, em dúvida sobre que mal escolher — a fome, a violência, o desabrigo das ruas ou o do aprisionamento a que é submetido pelo pedófilo —, pondera sobre uma fuga. Em meio a voz do narrador, cujo tom endossa a perspectiva do menino, a voz do menino aparece em discurso direto, destacada em itálico:

*o alemão falou tem retrato meu na internet qualquer dia mostra diz-que deposita na caderneta de poupança a paga do trabalho / diz-que / a mãozona estropia meu ombro quisesse poderia esfarelar minha cabeça aponta gringo aos amigos: a*

*miséria / porém ficar preso ninguém gosta noite dessas se conseguir pôr o pé no parapeito da janela do andar de baixo pulo na marquise já calculei estou pensando.*(RUFFATO, 2010, p. 63)

O título, “Paraíso”, ironiza a situação do menino, que “entre a cruz e a espada”, vê na pedofilia de que é vítima, ao compará-la com as outras violências de que foi vítima na rua, uma espécie de paraíso.

“O velho contínuo” apresenta o monólogo de um senhor de idade, que, em um banheiro, fala continuamente ao léu sobre uma ligação que recebeu de sua mulher, avisando sobre a ocorrência de um tiroteio na rua da sua casa e pedindo-lhe precauções ao voltar para casa. A aflição da mulher que ele relata parece ser, na verdade, a projeção da sua própria sensação de impotência diante da violência, e a pena que diz sentir dela — “ela está velha coitada...” (RUFFATO, 2010, p. 63) — parece ser a autocompaixão por ele nutrida ao perceber-se descontínuo, ao sentir-se próximo da morte: “saiu do banheiro, olhos chãos, o rio morto, os carros indiferentes, os prédios futuristas, a cortina escura do horizonte, *a velha, coitada*” (RUFFATO, 2010, p. 64). A repetição das predicções “coitada” e “velha”, especialmente nessa última ocorrência, na qual essas predicções acompanham a expressão da relação desencontrada do velho com o espaço-tempo, enfatiza o sentimento de autopiedade.

“Fé” é a colagem de um santinho religioso, contendo uma oração a Santo Expedito, como se fosse o exemplar recebido ou achado na rua por alguém. Mais um exemplo da expressão da fé, que faz parte da rotina de paulistanos. “Uma copa” é a descrição minuciosa, feita sob a forma de esquema, da copa de uma casa de periferia. Tal descrição apresenta um esforço imagético, que parece imitar, o movimento da câmara cinematográfica. Compõem esse esforço imagético, [1] a representação da letra da dona da casa na capa de um caderno de receita, por meio da escrita do sintagma “Caderno de Receitas” em fonte de letra cursiva; [2] a representação da pintura dos pronomes “eu” e “você” em um garfo e uma colher de gesso, por meio da utilização de uma fonte diferenciada para a escrita desses pronomes; [3] a colagem de um texto impresso em uma bandeja de aço inoxidável, uma lembrança de bodas de prata; [4] e a disposição das frases na página do livro, que parece representar a disposição das coisas no espaço descrito.

“A vida antes da morte” é mais uma narrativa cujo tema é o envelhecimento, mas, dessa vez, tratada numa perspectiva exterior a ela. Trata-se da narrativa em primeira pessoa de um vizinho de um senhor de idade, a partir do que pode acessar da vida do outro, de seu próprio apartamento. Nessa narrativa, além das dificuldades advindas do envelhecer, como a

dependência de cuidados<sup>27</sup> e a dificuldade em lidar com o que aborrece<sup>28</sup>, aparecem também os problemas da adolescência<sup>29</sup>, o problema do uso abusivo de drogas<sup>30</sup> e as dificuldades das relações familiares<sup>31</sup>. Enfim, no conto, desenha-se a rotina de uma família disfuncional de classe média baixa, cujo “patriarca” é este senhor que se dirige ao vizinho-narrador em busca de uma forma de lidar com a morte, por meio de um empréstimo de um livro que fala “como é a vida depois da morte”:

Dia desses, demandou à porta, desajeitado, indagou, a dentadura folgada dentro da boca banguela, se eu tinha algum livro, um que falasse como é a vida depois da morte, os minguados cabelos brancos cheirando a naftalina. Estranhei, somos apenas bom-dia boa-tarde boa-noite, O senhor... o senhor é espírita? [...] Vamos entrar... Avançou dois passos, estacou, desembaralhei títulos na estante, “O Céu e o Inferno”, Allan Kardec, estendi, folheou, É... acho que..., suspirou. Se o senhor gostar... Deu meia-volta, arrastou os tênis sujos enfiados nos pés esverdeados pelo corredor escuro... (RUFFATO, 2010, p. 69)

“Aquele mulher” é um poema narrativo sobre uma mulher indigente que perambula pelo Morumbi, em consequência da busca pela filha de onze anos, que, um dia foi raptada e nunca mais foi vista. “Tudo acaba” é um misto de prosa e poesia, que encena os devaneios de Luciano, os quais tem como cenário São Paulo em estado apocalíptico, que serve como *locus* à indagação acerca sentido da vida:

para que  
se tudo acaba  
tudo  
tudo se perde num átimo (RUFFATO, 2010, p. 72).

“Leia o Salmo 38” consiste numa receita de simpatia, possivelmente extraída da internet, a julgar pela formatação do texto. “Festa” narra, em terceira pessoa, as histórias de vida de Idalina e sua amiga de infância, a partir da visita que Idalina faz a amiga soropositiva,

<sup>27</sup> “A filha, trabalhadeira, sua para vingar o mês: engambela os credores adjuntando ao seu o salário-mínimo que o pai recebe da Previdência. Então, o velho, que se sabe um estorvo, alivia-se por ainda poder servir para pelo menos alguma coisa.” (RUFFATO, 2010, p. 67-68, destaque nosso)

<sup>28</sup> “Sim, é um purgante o velho, com tudo implica” (RUFFATO, 2010, p. 68)

<sup>29</sup> “A neta é boa, complicada, verdade, mas a idade, adolescência, assim é, tatuagens, piercings, roupa preta, coturno, cabelo colorido, um cigarro, outro, insolente [...] E é ousada, a peste. Se [os vizinhos] reclamam [do som alto], cavalgando o parapeito da janela, grita, Chama a polícia!, babacas!, filhos-da-puta!” (RUFFATO, 2010, p. 68)

<sup>30</sup> “De quando em quando, chamada, a polícia acode o velho, o caçula, viciado, sem ter para comprar droga, torna-se briguento, arreliado, descabeçado de insensatez. Já surrou várias vezes o pai, uma de mandá-lo para a UTI. A mais-velha intercede, mas pode fazer o quê? Naquela vez, de raiva, soltou, na janela, uma a uma as mudas de roupa do irmão [...] No retruco, ganhou no corpo várias manchas vermelhas de mertiolate, pontas de faca de cozinha que ele esculpiu, berrando Te pico todinha, piranha filha-da-puta!” (RUFFATO, 2010, p. 68)

<sup>31</sup> O velho mora de-favor no apartamento 205 junto com a mais-velha, desquitada, a neta adolescente, o caçula, agregado, rondando pelos trinta anos, pouco mais ou menos. Há outros filhos: vêm quando se ausenta a saúde, beijafloram o cubículo cevando o ódio, somem, não se dão, parece. (RUFFATO, 2010, p. 67)

às 17h daquela terça-feira, para maquiá-la cumprindo assim seu “último” e “único” desejo. Elas se conhecerem aos doze anos de idade, quando cursavam a sexta série, no Rio Pequeno, periferia da Cidade; juntas ajudavam a mãe de Idalina na entrega dos salgados por ela confeccionados. Fizeram juntas o curso de maquiagem no Senac. Mas, Idalina, bem sucedida na profissão que escolheu para si, teve melhor sorte que a amiga, que sonhava ser médica, mas acabou sendo explorada pelo parceiro, que lhe transmitiu o vírus, que acarretou a morte também de seu bebê. Abandonada pelo parceiro e renegada pelos familiares, ela, que queria ser médica “para ajudar os semelhantes”, padece sozinha, contando apenas com a bondade de Idalina, que a seu pedido a reencontra para ajudá-la a realizar o desejo de sentir-se bela, de sentir-se bem diante da morte, já que os outros desejos a vida lhe negou. Nesse conto, soam as vozes das personagens por meio do discurso direto e do discurso indireto livre, e evidencia-se a força que tem o acaso na vida de um sujeito.

“A menina” é a encenação, por meio da narração, de um paradigma de educação, de um paradigma de feminilidade, de um paradigma de família: uma boa filha é aquela que, desde criança, é carinhosa com os pais, auxilia a mãe nas tarefas da casa e é obediente; uma boa mãe trabalha fora, mas nunca negligencia as tarefas do lar e cuida para que a filha aprenda a realizá-las com maestria; um bom pai é trabalhador e cuidadoso com a filha; e uma família feliz é aquela em que cada um dos membros realiza devidamente seu papel, em consonância com preceitos religiosos.

“Regime” traz à tona, mais uma vez, a violência. Consiste na narrativa de um assalto a uma pequena loja de roupas, a qual não andava bem. Resulta do assalto, a morte da jovem que trabalhava no caixa, que estava vazio. A narrativa é construída de modo a enfatizar o caráter súbito e inexplicável da violência. O assalto interrompe abruptamente a apresentação da personagem — sua aparência física, sua constituição psicológica, sua rotina de trabalho — tal como uma ação dessa ordem interrompe, na realidade, um momento rotineiro ou a vida de sua vítima.

“Onde estávamos há cem anos?” é a encenação dos pensamentos de Henrique, que preso no tráfego da Avenida Rebouças, reclama da “cidadela irresgatável” e relembra as viagens que fez a Europa, como contraponto ao mal estar que São Paulo lhe dá. O conto é construído de modo que, de início, é feita uma descrição das imagens das mazelas sociais e dos sinais da desmedida demográfica de São Paulo — o extenso congestionamento e as propagandas de lançamentos imobiliários — que Henrique vê pela janela fechada de seu Honda Civic, onde ouve Betty Carter, para abstrair-se do cenário caótico que se lhe apresenta.

A partir daí são feitas quatro projeções espaço-temporais para o passado, correspondentes a lembranças do personagem.

A primeira, dramatizada, refere-se a uma viagem que fez com a esposa para a Itália, para estar próximo de suas raízes as quais julgava serem nobres. Mais especificamente, a primeira lembrança se refere a uma conversa que Henrique teve com um casal de idosos italianos, no trem de Milão para Gênova, na qual foi informado de que Gênova é “uma cidade feia, horrível” em que habita gente sem caráter — “os lígures... os lígures são todos ladrões... todos ladrões!” (RUFFATO, 2010, p. 81) — e que, na Itália, lugar pior que Gênova, só Nápoles, terra natal de sua avó paterna.

A segunda projeção, narrada em terceira pessoa, refere-se a vida dos avós paternos em São Paulo e contrasta com a concepção de nobreza expressa pelo casal de idosos do trem. A partir dessa lembrança, sabe-se que o avô, o “nobre vêneto”, dono de uma serralheria na Barra Funda, gastava todo seu dinheiro com as amantes, enquanto a avó, a napolitana Maria, sustentava a casa e os seis filhos como lavadeira, passadeira, costureira e fabricante de embutidos. Ofício esse que deu origem, por intermédio do filho, Antônio — pai de Henrique —, ao frigorífico que, outrora renomado, no presente de Henrique, inexistente.

A terceira projeção, narrada em terceira pessoa, com enunciação dos personagens, se refere a uma conversa que Henrique e a mulher tiveram com um português, em um bar europeu, no qual o interlocutor do casal, reclama das condições de vida no Brasil, contando o seu plano de voltar de vez para Portugal. E a quarta, também narrada em terceira pessoa, se refere a origem materna de Henrique, cujo avô é português, de Trás-os-Montes, radicado em São Paulo, no distrito de Cangaíba, e cuja avó é indígena de origem imprecisa.

Resulta da relação dessas lembranças com o que as motivou uma ironia: a mistura de classes e origens sociais que marca o espaço urbano na proporção de sua demografia e tanto desconforta — promovendo, em consequência, um movimento de suposta restauração da pureza original — é na, realidade, primordial, tanto no âmbito da nação, quando no âmbito do sujeito. E o próprio título do conto sublinha isso.

“Táxi” é o monólogo de Claudionor, um taxista, diante de seu passageiro, em uma corrida iniciada às 17h15m, horário em que o trânsito, na cidade de São Paulo, já está caótico. Desenha-se assim, diante do leitor, um dos grandes problemas da grande metrópole brasileira, já reverberado desde o conto anterior, e o estereótipo do taxista: um sujeito conversador, que beira a inconveniência. “Na ponta do dedo (2)” é a colagem de um classificado de relacionamentos de algum jornal, como se fosse a imagem de alguém o consultando. “Gaavá (Orgulho)” aponta para comunidade judaica paulistana, sob a forma de uma narrativa em



terceira pessoa sobre Funny, uma talentosa musicista adolescente, vocalista e compositora da “*Naked Snake*”, uma banda de garagem, que tem o apoio entusiasmado e desmedido do pai, Bernardo, e o apoio ponderado da mãe, Raquel.

“Trabalho” traz à tona, mais uma vez, a temática do desemprego, a partir de um morador da favela Boi Malhado — cuja voz aparece misturada a do narrador —, que prefere o desemprego a ter de “pagar pra tampar”, já que dos vários cursos profissionalizantes que fez, “nenhum asfaltou estrada prum bom emprego. Tudo, mero pretexto para a concedida escravidão, oito horas de suador diário, uma merreca no fim do mês, ô!” (RUFFATO, 2010, p. 92). O personagem mora com a mulher, os filhos e outros parentes, na casa do sogro, e aguarda o nascimento de um(a) neto (o), filho(a) da caçula e de pai desconhecido. A mulher do personagem desempregado, morador da favela Boi Molhado, sustenta sua família dirigindo a perua-escolar clandestina do pai. O personagem desempregado, malandro que é, tem por hábito comprar fiado, sem o consentimento da mulher, e roubar de sua bolsa, trocados, para passar os domingos no Parque Ibirapuera, à espera de que o dia e que tudo desmorone.

“Vista parcial da cidade” encena a rotina dos usuários de ônibus, de forma que é apresentada a disposição de alguns passageiros no ônibus — como se fosse mostrada por uma câmera cinematográfica —, a partir da perspectiva de um passageiro, que viaja em pé. Ele observa os flashes da cidade pela janela do ônibus, no fim da tarde, devaneando, perguntando-se se São Paulo é o que se lhe apresenta fora ou dentro do ônibus. Seu olhar, em seguida, passa para a senhora, de vestido branco com bolinhas pretas e sandálias de plástico, que está sentada no banco próximo à janela, com uma bolsa de náilon no colo, na qual se vislumbram embrulhos de jornal. Essa passageira, sabe-se pela inserção de uma lembrança dela no discurso do narrador<sup>32</sup>, é de origem sertaneja e não consegue se acostumar com o tumulto da cidade. Posteriormente, o narrador volta-se para a adolescente que está sentada ao lado da senhora, sobrecarregada de apostilas de cursinho pré-vestibular. Sua rotina maçante de estudante trabalhadora é descrita pelo narrador, que vê “migalhas” dos sonhos dela, esparramarem-se “sobre os ombros da velha”. O próximo passageiro que o olhar do narrador encontra e “desnuda” é um trabalhador exausto e endividado, cuja bolsa tem todo seu conteúdo descrito e cujo corpo acompanha, em um estado que oscila entre sono e vigília, o movimento do ônibus — representado quase que imagetivamente pela disposição espacial dos sintagmas “para frente” e “para trás”. Em seguida, o narrador observa, com humor zombeteiro, outro trabalhador, que, inexperiente, “neófito”, se esforça para, entre a multidão

---

<sup>32</sup> “a corda canta na roldana o balde traz água salobra pouca o silêncio das vacas mugindo a segura crestada entre os dedos do pé” (RUFFATO, 2010, p. 93)

de corpos que disputam espaço no ônibus lotado, conseguir identificar em que ponto do itinerário o ônibus se encontra naquele momento. E, enfim, o passageiro se volta para as janelas, para os flashes do cenário da Avenida Rebouças, um dos principais eixos de transporte público rodoviário da cidade, para seus devaneios e para seu próprio corpo — “a batata das minhas pernas dói minha cabeça dói e” (RUFFATO, 2010, p. 95).

“O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos” traz a temática da política, mais especificamente da corrupção, a partir da perspectiva de um copeiro da prefeitura, que fala sobre como é trabalhar para o Prefeito a quem se refere como “Ele”. À voz do narrador, contudo, perpassa a ironia do autor. As afirmativas do narrador-personagem sobre o seu estranhamento a respeito do “falatório todo” acerca dos crimes cometidos pelo Prefeito e sobre a sua opinião de que “Ele” é “igual a todos os outros que passaram” pela prefeitura, trazem uma ambiguidade. Do ponto de vista do narrador, elas consistem na tentativa de contrariar a áurea grandiosa e distinta que se instaura na figura do Prefeito, a quem seus funcionários se referem com distanciamento digno da figura de um deus<sup>33</sup>, e que não pode ser encarado<sup>34</sup>, mas que é, na realidade, como todo e qualquer Prefeito. Do ponto de vista do autor implícito servem à evocação da relação de indissociabilidade comumente estabelecida entre política e corrupção e, portanto, também a um propósito de destituição: “Ele” não é o corrupto; ele é mais um corrupto. Essa ambiguidade aparece também no título do conto. “O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos”, tanto porque é envolto numa áurea de superioridade, quanto porque é desonesto.

“O ‘Crânio’” evoca a temática da violência, dessa vez sob a forma de uma espécie de poema narrativo, cuja autoria foi concedida, pelo “ato ficcional” (ISER, 2002a), a um traficante, que expressa a admiração que sente pelo irmão, que embora seja de uma família de criminosos, repudia o crime e as drogas e tem como “vícios” ler e comer — “lê tudo o que aparece e de tudo come” (RUFFATO, 2010, p.98). A forma, nesse texto, utilizada, referencia o próprio problema da forma: o modo como se diz influencia no que se diz. Para escrever propriamente sobre um poeta, para demonstrar o quanto o irmão lhe inspira, o narrador-autor escreve em forma de poesia. Além disso, a perspectiva de Crânio, sobre o tráfico de drogas, sobre o crime organizado, revela uma realidade problemática: a criminalidade é alimentada por pessoas e instituições que ocupam lugares de influência e poder dentro do sistema econômico:

---

<sup>33</sup> “‘Ele’ (quando o doutor Abdala falava ‘Ele’, imediatamente olhava para cima, e nós também, como se o prefeito estivesse observando a gente)” (RUFFATO, 2010, p. 95).

<sup>34</sup> “O Vaguinho, que é assim uma espécie de segurança, já esteve várias vezes perto-pertinho do prefeito e confirmou: é proibidíssimo olhar pros olhos dele.” (RUFFATO, 2010, p.97)

ele vai e fica falando que a gente somos otários / dá a cara pra bater vendendo coca a polícia fungando nas costas / logo logo vocês dançam ele diz / e o bacana da mansão no 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 / esperando a hora do pipoco feito formiga na fila do formigueiro / esperando a hora do coturno (RUFFATO, 2010, p. 99)

“Minuano” encena a profunda nostalgia de uma mulher que, no presente da narrativa, estirada no chão de um apartamento, localizado em um bairro nobre da capital paulista, sob efeito do álcool, rememora a infância pobre e rural e, identificando nela a felicidade plena, busca descobrir o momento em que a perdeu. O título faz referência à massa de ar polar, que chega ao sul do país, levando frio intenso, e metaforiza o estado de espírito da moça, que, como o vento, pode ser passageiro. “Ritual para a terça-feira, Lua em Câncer” consiste nas orientações para a realização de um ritual cujo objetivo é a obtenção de “paz familiar” e “amor na relação”.

“Carta” é uma carta remetida por Glorinha, em busca de notícias, a Paulino, seu filho, que a lê, no fim da tarde da terça-feira, 9 de maio de 2000. A carta evoca a temática dos emigrantes que vão para São Paulo em busca de melhores condições de vida e que pouco ou nunca voltam à terra natal, e, concomitantemente, a carta evoca a relação entre mãe e filho, que fica em foco num tempo de dia-das-mães. “Política” é uma narrativa em primeira pessoa, de um empregado de um deputado, por meio da qual, ele revela a alguém que, às quintas-feiras, organiza, a pedido do tal político, orgias. Mais uma vez, o autor ironiza a política, por meio do chiste, provocado pela substituição do sexo pela política, na preferência de assuntos do narrador em conversas corriqueiras, e da política pelo sexo na prática do deputado:

ele [o deputado] chega [no quarto onde estão garotas e garotos de programa], senta pelado numa poltrona, o copo de uísque na mão, aí eu saio, tranco a porta, e fico no hall do hotel conversando com o barman, que é amigo meu, e ele sempre especula que merda é aquela lá em cima e eu sempre digo que não sei e não quero saber, porque não tenho nada com isso e a gente fica então conversando sobre política que é um assunto que eu gosto e ele também. (RUFFATO, 2010, p. 107)

### 3.5 Na noite paulistana

Em “De branco”, narra-se a escolha de Dr. Fernando, médico de plantão em um hospital público, de não salvar a vida de um paciente, que chegou ao hospital com o pulmão perfurado por uma bala, ao reconhece-lo: era um dos assaltantes que invadiu a sua casa e fez sua filha de refém. “Tetrálogo” é a dramatização da conversa entre dois casais que se

encontraram para praticar troca de casais. “Diploma” é o certificado do batismo de Paulo Roberto Ernesto na Igreja do Evangelho Quadrangular, emitido vinte e dois anos antes do tempo da narrativa e consultado na noite do dia 9 de maio de 2000. Em “Via internet”, um rapaz, relata a um amigo, em um bar, como consegue, frequentemente, encontros sexuais a partir de *chats*.

“Slow motion” traz à cena o Estádio do Pacaembu — e nele o tumultuado ambiente da torcida de futebol —, pela narração, a partir de dois enquadramentos distintos, de um evento, a saber uma ameaça de sodomia por motivo de vingança. A narrativa é feita de modo que, primeiramente, o acontecimento que consiste no ponto de encontro das perspectivas dos dois personagens é descrito a partir do campo de visão de Marlon, que ao ser atingido por uma lata de cerveja semivazia, vira-se em busca do responsável pelo ataque, e acaba por deparar com o homem que acredita ser o assaltante de sua borracharia:

a lata semivazia de cerveja descreveu uma trajetória descendente em rotação na diagonal sobrevoando dezenas de cabeças indo abalroar logo o cocoruto do Marlon que imediatamente girou o pescoço em quarenta e cinco graus para ver de onde caralho tinha partido o petardo e justo entre as milhares de cabeças ansiosas que disputavam cada milímetro da arquibancada do Pacaembu para ver aquele Corinthians e Rosário Central pela Libertadores da América deparou com o filho-da-puta que tinha assaltado dias antes sua borracharia (RUFFATO, 2010, p. 115-116)

Em seguida, tal acontecimento é descrito a partir do campo de visão de Pecê, que vê a tal lata passar por cima de sua cabeça e, por acaso, acompanha o trajeto dela até a cabeça de Marlon, momento esse em que seu olhar acaba por encontrar com o do homem atingido, que cutuca um outro. Ao perceber que tinha sido visto por Marlon, quando ele procurava o responsável pelo ataque, Pecê considera a possibilidade de Marlon achar que foi ele quem atirou a lata de cerveja e prevê confusão:

Pecê seguia atento o ataque do Corinthians a bola cruzada descaindo perigosamente na pequena área quem sabe ali um gol quando passou por sobre sua cabeça uma lata de cerveja semivazia descrevendo uma trajetória descendente em rotação na diagonal e ele de bobeira desviou o olhar para acompanhar o sobrevo e viu quando ela explodiu no cocoruto de um sujeito que imediatamente girou o pescoço [...] e seus olhos se engancharam e percebeu que o sujeito cutucou alguém a seu lado será que esse babaca está achando que cacete por cautela e por costume afundou-se entre os milhares de pescoços que lotavam o estádio naquela noite (RUFFATO, 2010, p. 116)

O enquadramento de Marlon volta à cena. Ele vai ao encontro do suposto assaltante, acompanhado de Sem Cabelo e seus outros companheiros, e afirma que irá sodomizá-lo, mas somente após o término da partida, fanático por futebol que era:

Vamos enfiar um cabo de vassoura no rabo dele. / A galera, excitada, / Legal! Vamos nessa! / E Marlon, / Aí panaca só para você ver que eu sou um cara legal, vou deixar você ver o resto do jogo, / e voltando-se para os companheiros, / Depois, a gente leva ele pruma quebrada e enfia um cabo de vassoura no rabo dele. (RUFFATO, 2010, p. 117)

Por fim, a cena derradeira do conto, narrada pelo enquadramento de Pecê, revela que, quando ele tentava fugir da confusão que tinha previsto a respeito de um possível mal-entendido envolvendo o ataque da latinha, foi alcançado por Marlon, que o ameaçou, na sua perspectiva, despropositadamente: “Pecê achou que era brincadeira porra não precisava disso também não mas quando o cara falou pela segunda vez ele percebeu que era sério e até perdeu o gosto de ver o fim do jogo” (RUFFATO, 2010, p. 117). Mas Marlon era movido por outro mal-entendido, impossível de ser previsto por Pecê. Não era o homem que tinha atirado a lata de cerveja que Marlon atacava, mas o assaltante de sua borracharia.

“Newark, Newark” encena a busca pelo “sonho americano” a partir dos pensamentos, das sensações e da descrição dos movimentos espaciais, de Zé Geraldo, ao decolar rumo a Nova York, para tentar, sem ter o menor domínio da língua inglesa, estabelecer-se por lá, onde um amigo brasileiro — que lá se estabeleceu como chapeiro — o espera. “Malabares” é uma narrativa “panorâmica”: a partir da narração de dois eventos distintos, ocorridos em espaço-tempos distintos, desenha-se um panorama do universo da prostituição. Enquanto uma prostituta está sendo violentada, em um programa, por três homens, ela se refugia (projetando um interlocutor com quem desabafa) na lembrança de uma experiência de trabalho positiva, que teve no passado, na qual foi tratada com cortesia por um cliente. E o título faz referência à situação em que ela se encontra no momento em que narra: ela está prestes a ser, contra a sua vontade, penetrada, simultaneamente, por três homens.

“Nocaute” encena a luta de MMA de um carioca desempregado que, comprado para garantir a vitória ao adversário, vai até São Paulo, para conseguir o que não consegue em sua cidade: dinheiro para sustentar sua família. “Ciúmes” é uma receita de simpatia para acabar com o ciúme, consultado por um(a) paulistano(a) naquele dia. “Noite” é a narrativa de Humberto sobre o encontro que teve com Marina, uma menina vendedora de balas, a quem oferece um lanche no Habib’s, ao adivinhá-la faminta. Em sua narrativa, o narrador revela seu desconforto diante da impossibilidade de fazer que a vida da menina melhorasse, de protegê-la, de ajudá-la tanto quanto ele gostaria, de salvá-la: “cadê Marina?, não vai passar nunca esse mal-estar, nunca essa sensação de inutilidade, Marina!, Marina!, e sigo sussurrando respirando o hálito sufocante da gasolina.” (RUFFATO, 2010, p. 124)

“Da última vez” é a lembrança, de um homem, de seu casamento, terminado dez anos antes do tempo de sua enunciação. Nela, ele reflete sobre o paradoxo da intimidade — que, na sua perspectiva, melhora ao mesmo tempo em que piora a relação. Suas lembranças são expressas sob uma forma que traz em si, misturadas, traços de prosa e de poesia. Desenha-se, assim, pela forma paradoxal, o paradoxo que deixa perplexo o narrador.

Em “Nosso encontro” Paulo Sérgio Módena narra o encontro, do ano de 2000 — no Galinheiro Grill, um bar da Vila Madelana — de seu grupo de amigos, que se reúne anualmente, no dia 9 de maio, desde 1985. São pessoas que se conheceram na militância estudantil, no final da ditadura militar, e que desde então, mesmo tendo, com o passar do tempo, a convivência restrita a um único dia por ano, compartilham sabores e dissabores de suas existências. Módena é um narrador que encarna o papel de autor, ao dirigir-se diretamente ao leitor: “poderia discorrer sociologicamente sobre cada um deles [os lugares que sediaram os encontros do grupo] — as idas e vindas da classe média brasileira nos últimos quinze anos — mas poupo o leitor dessa punheta.” (RUFFATO, 2010, p. 127) Nesse momento, portanto, a presença autoral (o autor implícito) se anuncia, na obra, de forma mais evidente.

“Engradados” são os depoimentos feitos, provavelmente, diante de um policial, por um vigia e por um rapaz, sobre um acidente que deixou uma vítima gravemente ferida e outra sem vida. O primeiro depoimento, do vigia, foi feito no local do acidente, que parece ser um depósito: “Tem esses engradados de madeira aí, que o pessoal empilha pra embarcar de manhã cedinho.” (RUFFATO, 2010, p. 134) O vigia relata que, ao ouvir uma explosão, fez o que “mandaram” ele “fazer quando acontecesse alguma coisa errada, quando visse alguma coisa estranha” (RUFFATO, 2010, p. 134). Pelo segundo depoimento, realizado no hospital em cuja UTI Ziquinha, vítima da explosão, foi internado, sabe-se que o que o vigia fez foi atirar: “aí depois fiquei sabendo que o Ratinho tinha dançado, a bosta da bala foi pegar bem no olho dele, e que o Ziquinha tava aqui no hospital, na UTI, mal pra burro, aí vim ver ele, mas sei de mais nada não senhor, sei não...” (RUFFATO, 2010, p. 135). Pelo segundo depoimento, sabe-se também o que acarretou a explosão. O depoente passava pelo local do acidente, acompanhado de três amigos, Ziquinha, Ratinho e Esqueleto, ao voltarem da casa de um “mano” deles. Os quatro rapazes se depararam com uma pilha vistosa de engradados de madeira, e dois deles, Esqueleto e Ratinho, acharam que seria divertido derrubá-la, mas dentro dos engradados havia explosivos. Esqueleto não se feriu e fugiu do local, assim como o rapaz que fez o depoimento.

“Na ponta do dedo (3)” são classificados de prostituição, consultados por alguém naquela noite. “Rua” é uma narrativa em terceira pessoa sobre Wilson, um morador de rua, que perambulava pelo entorno do edifício “Jardim das Palmeiras”, localizado no Jardim Paulista. Wilson, em outro tempo, foi dedicado zelador desse edifício. Conseguiu esse emprego por indicação do sogro, que decidiu ceder o seu cargo de zelador do “Jardim das Palmeiras” para Wilson, para que ele e a esposa pudessem ter uma condição de vida melhor do que a que poderiam ter a partir de seu “emprego magro numa fábrica de tinta”. Mas com pouco tempo de casamento, Wilson perdeu a esposa, que faleceu como consequência de um aneurisma. Daniel, seu bebê, foi morar com a avó materna, em Itaperica da Serra, e, só, Wilson acabou por entregar-se a bebida, da qual havia se abstinido durante sete anos, em função de sua religião. Durante o dia, Wilson distraia-se do vício com seu trabalho, mas as “luzes dos postes da rua acendiam a solidão, que, coleando por entre os móveis, chocoalhava o guizo para avisar o demônio da alma esfrangalhada que se esbatia sentada no sofá [...] lábios sequiosos no gargalo da transparente garrafa de cachaça.” (RUFFATO, 2010, p. 140).

Wilson viveu, durante um tempo, conciliando o trabalho e o vício, mas, conforme pondera o narrador, “tudo tem fim e o fim chega tão mais rápido quanto mais rápido é o desejo de que se chegue ao fim.” (RUFFATO, 2010, p. 140) Numa noite, desperto, às “onze e meia” da noite, pelo interfone, Wilson foi atender o pedido de socorro do porteiro, que tentava, em vão, cumprir a ordem, dada pelo síndico, de não permitir que Jerê, amigo de Fred, um morador do “Jardim das Palmeiras”, entrasse no edifício. Ao confrontar Fred, Wilson foi por ele agredido. E por denunciar, à polícia, a agressão, Wilson perdeu o emprego. Só, desabrigado, e sem trabalho, Wilson entregou-se à bebida e tornou-se morador de rua.

Nesse conto, por única vez no romance, o leitor se depara com um narrador que tece comentários sobre os eventos que narra, de forma a, semelhantemente ao “narrador épico”, extrair a “moral da história”: “tudo tem fim e o fim chega tão mais rápido quanto mais rápido é o desejo de que se chegue ao fim.” (RUFFATO, 2010, p. 140)

“Insônia” é a encenação dos pensamentos de um personagem que não consegue dormir. No fluxo de consciência do personagem insone, emergem os barulhos que ouve naquele momento, compromissos do dia seguinte, tarefas a serem cumpridas no futuro, lembranças da infância, conversas passadas, sentimentos... Desse turvo oceano de pensamentos, destacam-se, por repetidas reverberações, o temor de perder o emprego<sup>35</sup>, do

---

<sup>35</sup> “o marcílio está me sacaneando, vai me derrubar, vou perder o emprego” / “todo mundo já te gelou, não vão fazer nada por enquanto, quando você menos esperar” (RUFFATO, 2010, p. 142) / “marcela alertou, estão

qual parece gostar muito, e uma paixão velada<sup>36</sup>, possivelmente homossexual, que espera vir a viver em Paris. A possibilidade de tal paixão ser homossexual se ancora na associação da lembrança de infância<sup>37</sup> à impotência sexual diante da parceira<sup>38</sup>. E a relação entre essa suposta paixão e Paris é sugerida na reverberação em que aparecem juntas: “eu te amo, paris, estão te sacaneando” (RUFFATO, 2010, p. 143). Tal reverberação, ainda, parece sintetizar o núcleo do fluxo dos pensamentos do personagem naquele momento, e, portanto, o motivo da insônia.

“Cardápio” é a colagem de um cardápio acompanhada pela imagem de um céu noturno. Parece consistir no campo de visão de alguém, que consulta o cardápio de um restaurante, na zona nobre da cidade, enquanto observa o céu. Paisagem essa que parece estar, sob outro ângulo, diante de um casal, que, em outro ponto da cidade, na cama, conversa sobre o que fazer a respeito do gemido que ouviram e que associam a uma vítima de facada. Termina, assim, em São Paulo, a terça-feria, 9 de maio, de 2000.

### **3.6 “são paulo é o lá-fora? é o aqui-dentro?”: o ponto para onde confluem as ruínas discursivas de Ruffato**

Sertão é o sozinho [...] Sertão: é dentro da gente. (ROSA, 1974, p. 235), afirmou Rosa, pela voz de Riobaldo; “são paulo é o lá-fora? é o aqui-dentro?” (RUFFATO, 2010, p. 93), perguntou-se Ruffato, na voz de um passageiro de ônibus. A São Paulo de Ruffato, lembra o sertão de Rosa, espaço tanto da ação épica, quanto das questões existenciais do narrador romanesco, portanto, espaço tanto geográfico quanto subjetivo<sup>39</sup>. A cidade que se desenha caótica e caleidoscópica diante do leitor, em **eles eram muitos cavalos**, fundindo o universal e o particular, o social e o individual, o público e o privado, revela em si o humano. A violência que se revela consequência da desigualdade social, como aponta “Brabeza” é também uma questão de escolha do sujeito, como mostra “O ‘Crânio’” e “Slow Motion”.

---

tramando pra te derrubar, vão te foder” / estão te sacaneando, vão te derrubar, vão te fuder” (RUFFATO, 2010, p. 143)

<sup>36</sup> “eu te amo, eu te amo” (RUFFATO, 2010, p. 142) “simpatia é quase amor” / “se você ficar comigo vou fazer nevar em são paulo” / um dia vamos nos encontrar em paris” (RUFFATO, 2010, p. 143)

<sup>37</sup> “meu pai apareceu justo na hora em que o menino ia chupar meu pau” (RUFFATO, 2010, p. 142)

<sup>38</sup> “ela está me esperando, na hora agá não consigo, e se usasse viagra?, prozac está é me derrubando mais ainda, mais ainda” (RUFFATO, 2010, p. 142)

<sup>39</sup> A esse respeito ver: [1] MORAIS, Márcia Marques de. A travessia dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande Sertão: Veredas. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2001 e [2] MORAIS, Márcia Marques de. O romance se fez letra: a metaliteratura em Grande Sertão: Veredas. *O Eixo e a Roda*, v. 12, p. 25-30, 2006. Disponível em: <[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3203](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3203)>. Acesso em: 29 jan. 2015.



Além disso, a violência evoca ainda a dificuldade humana em lidar com a morte (“O velho contínuo” / “A vida antes da morte” / “Chegasse o cliente” / “Era um garoto” / “Poderíamos ter sido grandes amigos” ), com o que não se articula (“Tudo acaba”) e com rupturas (“Pelo telefone”/ “Minuano”/ “Rua” / “Aquela mulher”). O (des)emprego é um problema social que também envolve a dimensão do desejo, da fantasia, como se pode ver em “Fran” e “ele”). O preconceito, além da dimensão social (“Fraldas”), toca o estranhamento, próprio do humano, diante do que é diferente (“Índio”), do que é misturado, indissociável, paradoxal (“Onde estávamos há cem anos?” / “Da última vez”)... Enfim, a cidade de Ruffato põe em cena o ser humano, caótico como o mundo em que habita.

E, se Rosa constrói um narrador perplexo diante do caos, da mistura do mundo, que tenta estabelecer uma organização para o caótico de sua própria existência, enunciando-a a um outro (em um exercício de esclarecer e confundir, pelo qual recorre insistentemente à língua(gem) como recurso ao que por si mesmo não se articula), Ruffato convida o leitor a deleitar-se com a desordem. Se Hatoum, por sua vez, articula ruínas pelo discurso de seu narrador, sem, contudo, deixar de apontar o inarticulável que as marca, Ruffato trabalha em **eles eram muitos cavalos** com um discurso em ruínas.

A respeito dessa escolha, Ruffato (2014) afirma, no “Ofício da Palavra”:

O meu compromisso com a literatura é um compromisso com a precariedade do discurso, a precariedade do texto, a precariedade do mundo em que vivo [...] Eu não conseguiria representar a realidade que eu vivo, que é absolutamente caótica, precária e arruinada, de uma maneira organizada, sedimentada, bem construída. (p. 19 - 20)

Segundo o escritor, essa escolha de representar a realidade caótica por meio de uma estrutura narrativa caótica visa a desconstruir a forma romanesca tradicional, como forma de encenar a realidade do operário urbano brasileiro, pouco presente, na opinião do escritor, na literatura brasileira<sup>40</sup>:

O romance — não faço aqui nenhuma revelação — nasce da necessidade de expressão de uma classe social em um determinado momento do século 12, a sua gênese traz uma forte carga ideológica. Eu achava que, ao usar a forma do romance tal como nós a conhecemos, eu estaria traindo o meu projeto na sua origem.” (RUFFATO, 2014, p. 18)

---

<sup>40</sup> “Eu descobri uma coisa fantástica: o marginal, o bandido, esse personagem está muito bem representado na literatura brasileira, em vários momentos; você tem o camponês também muito bem representado; o aristocrata idem; também estão bem representados a classe média, o pequeno burguês, o burguês... Mas, incrivelmente, você não tem o operário urbano. Nós podemos contar nos dedos, nos dedos de uma mão, quantos romances ou quantos escritores trabalham com a figura do operário urbano no Brasil.” (RUFFATO, 2014, p. 17)

Ruffato, conforme se pode ver no trecho transcrito acima, opta por uma perspectiva acerca da forma romanesca que a restringe a sua origem, burguesa de fato. Mas, conforme, se discutiu no primeiro capítulo deste trabalho, a forma romanesca extrapolou a sua origem, para tornar-se uma forma universal cada vez mais heterogênea e indefinível. Além disso, à divisão de classes subjaz a condição humana, de forma que o caos para qual a desconstrução da forma romanesca tradicional, operada por Ruffato, aponta não se restringe à realidade do operário urbano, mas é também a do banqueiro, a do político, a do escritor, a da professora de educação infantil, a do traficante de armas, a do aposentado, enfim é universal, é humana. Assim, a escolha estética do autor acaba extrapolando a sua própria intenção enunciada, sem contudo negligenciá-la.

Para construir esse romance, portanto, o autor dissolve a figura do narrador, estabelecendo como ponto de confluência da narrativa o autor implícito, por meio do qual estabelece a unidade narrativa pelo espaço-tempo, que põe em cena, sob as mais diversas formas, eventos díspares, mas que conservam entre si certas semelhanças. A disparidade no conteúdo e na forma amplia o alcance do romance: do universal ao particular, do social ao subjetivo, desenha-se a humanidade em grande amplitude. Em contrapartida, a delimitação espaciotemporal trabalha para que o texto em sua totalidade circunscreva-se em uma espaciotemporalidade específica, delimitando assim a amplitude do ato ficcional autoral, da representação. É por esse jogo entre o mínimo do todo e o máximo das partes que Ruffato amplia as possibilidades da forma romanesca, ao tratar do caos pelo próprio caos, equilibrando-se na tênue fronteira entre um romance genial e um texto que só faria sentido no universo particular de seu autor. E para esse malabarismo, o autor conta com o leitor. Ao abolir a “distância estética”, de Adorno, pela dissolução do narrador e evidenciação do autor implícito, delega ao leitor a instauração de uma organização para a narrativa, a partir do que é capaz de enxergar do autor-implícito — que faz da imersão/entrega no/ao caos condição *sine qua non* à percepção de sua presença. Enfim, diante dos limites da linguagem, Ruffato não buscar forçá-la por meio de uma estrutura narrativa tradicional; prefere apontá-los, expô-los, e usa a linguagem, não para articular o inarticulável, mas para contemplar o impossível, em uma espécie de conformismo crítico, que, movido pela consciência da própria impotência, desnuda o limite imposto.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

**Dois irmãos e eles eram muitos cavalos**, embora tenham sido escritos mais ou menos na mesma época, possuem estruturas enunciativas/narrativas completamente distintas. Falar na “posição narrador no romance contemporâneo” ou em um “narrador do século XXI”, diante de **eles eram muitos cavalos**, não parece possível, justamente porque o narrador enquanto categoria responsável pela organização do todo da obra, enquanto ponto de confluência da narrativa, nessa obra, inexistente. O “narrador”, em **eles eram muitos cavalos** é dissolvido na pluralidade de narradores e na mistura de gêneros (dentre eles, o dramático) que dispensam a categoria narrador. Como exemplos da presença do gênero dramático na obra, podem ser tomados os episódios “Tetrálogo” e “Pelo telefone”. São muitas as perspectivas acerca da vida em São Paulo, mas nenhuma, organiza o todo da obra para o leitor. Afirmar que o movimento da literatura do final do século XX e do início do século XXI parece ser a dissolução da figura do narrador também não parece possível, já que **Dois irmãos** se organiza a partir da subjetividade, da construção identitária, de Nael. Projeção locucional essa que se projeta como objeto de sua enunciação, com a particularidade de construir uma espécie de malha narrativa, a partir da costura discursiva de acontecimentos, que faz parecer ser o objeto de sua enunciação/narração, não o modo como sua origem enigmática marcou sua construção identitária, mas a história de como uma rivalidade entre dois irmãos pôs em ruínas uma família que, paradoxalmente, é e não é a sua. É sua família porque, de fato, ele é filho de um dos gêmeos e, portanto, é neto de Halim e Zana e sobrinho de Rânia e do outro gêmeo. Mas é como se não fosse, já que nenhum deles assumiu diretamente seu papel diante de Nael. Dessa forma, Nael enigmatiza a narrativa para fazer que seu narratário e, nessa medida, o leitor de Hatoum, sinta a força que tem uma origem enigmática e as relações familiares na vida de um sujeito.

Diante das diferenças de **Dois irmãos** e **eles eram muitos cavalos**, afirmar que Hatoum construiu uma narrativa “mais valiosa” ao sistema literário brasileiro que a de Ruffato por ela apresentar uma estrutura narrativa tradicional, ou pelo menos mais próxima da tradicional, não parece justo. Da mesma forma que não parece justo afirmar que a narrativa de Ruffato é “mais valiosa” que a de Hatoum por desconstruir a narrativa tradicional de forma a representar melhor o caos constitutivo do seu tempo. Propósitos enunciativos distintos requerem estruturas enunciativas distintas. Propósitos “performáticos” distintos requerem estruturas “performáticas” distintas. Como afirmar, com justiça, que uma intenção enunciativa, uma intenção “performática”, é mais legítima que a outra? O que parece ser

possível afirmar é que tanto Hatoum quanto Ruffato foram bem sucedidos na composição de suas obras e, dessa forma, alimentam, enriquecem, o sistema literário brasileiro. Hatoum, ao construir um narrador enigmático que relata o seu processo de construção identitária, traz em cena o caráter enigmático da intersubjetividade a partir do espaço primordial da vivência intersubjetiva, a saber o núcleo familiar. Dessa forma, o autor parece evocar, no leitor, a dimensão enigmática da própria construção identitária do leitor. Para isso, portanto, a categoria narrador foi fundamental. Ruffato põe em cena o enigmático das relações humanas, a partir da diversidade que constitui o espaço urbano, que constitui a humanidade. Para encenar o caráter caótico do mundo, o “mundo misturado” em que vive o homem, Ruffato precisou se valer de uma estrutura enunciativa/narrativa caótica. Um narrador único como mediador da relação entre a obra e o leitor feriria o efeito estético de fazer com que o leitor interaja com o caos para fazer emergir dele uma organização que dê conta da diversidade.

Nael, em meio ao processo de se haver com sua origem enigmática, aprende a impotência do desejo de um sujeito quando encontra impedimento no desejo do outro e encontra uma forma criativa de lidar com tal impedimento. Ele, conforme mostrou-se no princípio da página 50, percebeu que em nada o ajudaria saber qual dos gêmeos é seu pai se nenhum deles quis sê-lo. A partir daí, Nael pôde dar um sentido ao enigmático de sua origem, independentemente do pai, por meio da escrita de sua história. Hatoum, ao construir esse narrador, talvez, evoque, no leitor, a lembrança do momento em que o leitor aprendeu a lidar criativamente com um desejo impedido ou talvez inspire o leitor a buscar formas criativas de lidar com desejos impedidos. De outro modo, Ruffato, ao fazer que o leitor interaja com uma narrativa caótica, sem a mediação do narrador, para que o leitor faça emergir desse caos uma organização que abarque a diversidade que constitui a narrativa e para a qual a narrativa aponta, talvez, toque na forma como o leitor lida com um desejo próprio do humano, também impedido pela intersubjetividade. E Ruffato, talvez, faça isso de forma a também incentivar o estabelecimento de relações criativas com esse impedimento. Desejo esse que seria o de viver em um mundo em que — como diria Riobaldo de Rosa — “dum lado” estivesse “o preto” e “do outro o branco”, em que o “feio” ficasse “bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza”. O que equivaleria dizer: desejo esse que seria o de viver em um mundo em que o que *eu* não compreendo se reduzisse ao limite da *minha* compreensão, em que o que *eu* acho “feio” ficasse “bem apartado” do que *eu* acho “bonito” e em que o que *me* faz feliz ficasse bem apartado do que *me* faz triste. E por incentivo ao estabelecimento de relações criativas com esse desejo impedido entende-se a ação de

incentivar o leitor a construir uma forma de se relacionar com o mundo que abarque a diversidade que o constitui, a construir uma forma de “aumentar a cabeça, para o total”.

Assim, **Dois irmãos** e **eles eram muitos cavalos** têm estruturas enunciativas bastante distintas, mas acabam por tocar, com maestria, em características constitutivas da condição humana: existe um ponto da existência que a linguagem não alcança; a intersubjetividade, portanto, tem sempre um caráter enigmático; há, pois, acontecimentos na vida de um sujeito que não se articulam. E ambos tocam nessas características constitutivas das condição humana de forma a buscar na (re)significação do limite da linguagem uma forma de lidar criativamente com esse limite, que faz da existência humana uma incessante busca por sentidos. Seria a (re)significação do limite da linguagem, nas suas mais diversas formas, o universal da forma romanesca? Evidentemente, este trabalho não pode confirmar a hipótese formulada nessa pergunta, a ser atualizada em trabalhos futuros, embora a sustente, no âmbito das duas obras estudadas.

Além disso, por meio deste trabalho, buscou-se averiguar a possibilidade de se ter na perspectiva do funcionamento da linguagem na e pela enunciação, acrescida do conceito de *pacto ficcional*, um caminho, uma diretriz, para o trabalho com o fazer literário romanesco contemporâneo para que não se negligenciasse o papel do autor e nem se subestimasse o do leitor e, tampouco, se desconsiderasse que, no particular do fazer literário, inscreve-se o singular da composição de uma obra, os quais, por sua vez, se inscrevem no universal da linguagem enquanto capacidade impulsionadora de um querer dizer/fazer. E pensar **Dois irmãos** e **eles eram muito cavalos** como enunciações, no ato de leitura e escrita, às quais subjaz um “pacto ficcional”, possibilitou a identificação das características próprias de cada uma das obras, considerando que elas nascem da apropriação da capacidade de linguagem de cada um dos autores para, por meio de atos transgressivos, operarem com as leis do signo para expressar o que da singular experiência de cada um seria inexpressável de outro modo, muito embora não se possa saber exatamente o que constitui o inexpressável da experiência de cada um. Ao mesmo tempo, pensar nessas obras como enunciações, nos atos de leitura e escrita, às quais subjaz um “pacto ficcional”, possibilitou a identificação do que, referentemente à condição humana, elas põem em cena, e, nessa medida, do que elas têm em comum.

A pergunta que norteia esse trabalho, portanto, mantém-se, qual seja: como se podem criar diretrizes para o trabalho de crítica literária com o romance dos derradeiros anos do século XX e do início do século XXI, sem negligenciar o caráter singular da produção de um romance e o caráter indissociável da relação autor-texto-leitor que a fundamenta? E, como um caminho possível à busca de respostas para tal pergunta, anunciou-se a utilização da noção de

*eunicação* enquanto operador de leitura, para buscar compreender na singularidade das obras literárias a expressão do universal da condição humana e, assim, buscar compreender, a longo prazo, o universal do fazer literário romanesco contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. In. **Notas de literatura 1**. Tradução de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63,
- ADORNO, Theodor W. Sobre a ingenuidade épica. ADORNO, Theodor W. In. **Notas de literatura 1**. Tradução de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 47-54.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3 ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obras escolhidas, v.1). p.197-221.
- BENVENISTE, Émile. A linguagem e a experiência humana. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. 4 ed. Tradução de Eduardo Guimarães; Marco Antônio Escobar; Rosa Attié Figueira; Vandarsi Sant'Ana Castro; João Wanderlei Geraldi; e Ingedore G. Villaça Koch. Campinas: Pontes. 1989a. p. 68-80.
- BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. 4 ed. Tradução de Eduardo Guimarães; Marco Antônio Escobar; Rosa Attié Figueira; Vandarsi Sant'Ana Castro; João Wanderlei Geraldi; e Ingedore G. Villaça Koch. Campinas: Pontes. 1989b. p. 81-90.
- BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo. 1976a. p. 284-293.
- BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo. 1976b. p. 277-283.
- BOOTH, Wayne C. **The Rhetoric of Fiction**. 2ª ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. 552 p.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: FREUD, Sigmund. **"Gradiva" de Jensen e outros trabalhos**. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1976a (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.5). p. 149-158.
- FREUD, Sigmund. Romances Familiares. In: FREUD, Sigmund. **"Gradiva" de Jensen e outros trabalhos**. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1976b (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.5). p. 147-148.
- FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras (1899). In: FREUD, Sigmund. **Primeiras publicações psicanalíticas (1893-1899)**. Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976c (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.3). p. 329-254.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 (Companhia de Bolso). 198 p.

HATOUM, Milton. O artesão da memória. In: GONÇALVES, José Eduardo (Org.). **Ofício da palavra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 28-43

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002a. v.2. p. 955-987.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2 Ed. Coordenação e Tradução de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002b, p.105-118.

LACAN, Jacques. Os três tempos do Édipo. In: LACAN, Jacques. **O seminário: Livro 5: as formações do inconsciente**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. p. 185-203.

LACAN, Jacques. Os três tempos do Édipo (II). In: LACAN, Jacques **O seminário: Livro 5: as formações do inconsciente**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. p. 204-220.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: CARDOSO, Sérgio et al (orgs). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.307-227

MORAIS, Márcia Marques de. **A travessia dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande Sertão: Veredas**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2001. 175p.

MORAIS, Márcia Marques de . O romance se fez letra: a metaliteratura em Grande Sertão: Veredas. **O Eixo e a Roda**, v. 12, p. 203-214, 2006. Disponível em: <[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3203](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3203)>. Acesso em: 29 jan. 2015.

RIMMON-KENAN, Shlomith. Narration: levels and voices In: RIMMON-KENAN, Shlomith. **Narrative fiction**. 2 ed. London: Routledge, 2002. p. 87-106.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origem do romance**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 280 p.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. 460p.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010. 148 p.

RUFFATO, Luiz. A subversão narrativa. In: GONÇALVES, José Eduardo (Org.). **Ofício da palavra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 13-27.



SCHWARZ, Roberto. Brincalhão, mas não ingênuo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 de março de 2009. Disponível em: <<http://criticadialética.blogspot.com/2009/03/leite-derramado.html>>. Acesso em: 22 jan. 2015.