

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FICÇÃO, REALISMO E VERDADE: CAMINHOS DA LITERATURA BRASILEIRA
NO SÉCULO XXI

CARLOS PALACIOS

2014

FICÇÃO, REALISMO E VERDADE: CAMINHOS DA LITERATURA BRASILEIRA
NO SÉCULO XXI

Carlos Palacios

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Godofredo de Oliveira Neto

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

FICÇÃO, REALISMO E VERDADE: CAMINHOS DA LITERATURA BRASILEIRA
NO SÉCULO XXI

Carlos Palacios

Orientador: Godofredo de Oliveira Neto

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como requisito necessário para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Aprovada por:

Presidente, Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto – UFRJ

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ

Prof. Dr. José Carlos de Azeredo – UERJ

Suplente, Prof. Dr. Ronaldo de Melo e Souza – UFRJ

Suplente, Prof. Dr. José Luíz Jobim – UERJ

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

PALACIOS, Carlos.

Ficção, realismo e verdade: caminhos da literatura brasileira no século XXI/ Carlos Palacios. – Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2014. vii, 80f.; 30 cm.

Orientador: Godofredo de Oliveira Neto

Dissertação (mestrado) – UFRJ / FL/ Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, 2014.

Referências Bibliográficas: f. 75-80.

1. Ficção Contemporânea. 2. Realismo. 3. Verdade. 4. Falso. I. Oliveira Neto, Godofredo de. II. Universidade Federal de Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas. III. Ficção, realismo e verdade: a literatura brasileira no século XXI.

RESUMO

Ficção, realismo e verdade: caminhos da literatura brasileira no século XXI

Carlos Palacios

Orientador: Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas

Área de concentração: Literatura Brasileira

O trabalho busca discutir as relações que a literatura brasileira do século XXI estabelece com o tema da verdade e do realismo. Para isso, parte de uma análise comparativa entre dois romances que seguem caminhos opostos: *Eles Eram Muitos Cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, o qual se caracteriza como uma obra de caráter mais realista e compromissada com uma verdade social; e *Menino Oculto* (2005), de Godofredo de Oliveira Neto, que, tendo o falso como elemento articulador de sua narrativa, possui uma relação mais questionadora com o real e a verdade. Após essa etapa, o estudo se debruça sobre o romance *Barco a Seco* (2001), de Rubens Figueiredo, que se constitui justamente a partir da tensão entre esses diferentes caminhos da ficção literária: a busca pelo real, pelo verdadeiro; e o desejo de criação, de transformação.

Palavras-chave: REALISMO; VERDADE; FALSO.

ABSTRACT

Fiction, realism and truth: alternatives from the 21st century brazilian literature

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas

Área de concentração: Literatura Brasileira

This study discusses the relations that the 21st century brazilian literature establishes with the ideas of truth and realism. For this, we start from a comparative analysis between two novels which follow opposite paths: Luiz Ruffato's *Eles Eram Muitos Cavalos* (2001), which is characterized as a more realistic work that is committed to a social truth; and Godofredo de Oliveira Neto's *Menino Oculito* (2005), that, by having the false as an articulation element of its narrative, has a more questioning relation with the real and the truth. After this step, the study focuses on Rubens Figueredo's novel *Barco a Seco* (2001), that is precisely made from the tension between these two paths of literary fiction: the search for the real and the truth; and the desire of creation and transformation.

Keywords: REALISM; TRUTH; FAKE.

SUMÁRIO

<u>1. INTRODUÇÃO</u>	10
<u>2. A FICÇÃO: CONDIÇÕES INTRÍNSECAS E CONTEMPORÂNEAS</u>	14
<u>2.1 Ficção, realismo e verdade</u>	14
<u>2.2 A ficção e o falso</u>	19
<u>2.3 Breve passeio pela ficção brasileira contemporânea</u>	23
<u>3. OS EXTREMOS DA VERDADE E DO FALSO: <i>ELES ERAM MUITOS CAVALOS E MENINO OCULTO</i></u>	30
<u>3.1 O olhar diante da metrópole contemporânea</u>	30
<u>3.2 A busca pela totalidade: espaço e atores sociais</u>	35
<u>3.3 Questionando as máscaras</u>	40
<u>3.4 Um outro presente</u>	45
<u>4. BARCO A SECO: CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO NARRATIVA</u>	53
<u>4.1 A narrativa como ato de organizar o mundo</u>	53
<u>4.2 O retorno ao passado</u>	58
<u>4.3 O retorno do passado... e as ruínas</u>	64
<u>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	72
<u>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	75

Dedico este trabalho a Rosa e Manuel

“With his bad fantasy, he defied a bad reality” (Herzog, Saul Bellow)

1. INTRODUÇÃO

Estudar uma literatura brasileira ainda recente implica algumas questões que podem ser positivas ou negativas. O corpus de análise é talvez o maior desafio, deixando o pesquisador receoso quanto ao espaço que a obra estudada ocupará com o passar dos anos. Sem dúvidas, dedicar-se a um Machado de Assis, um Guimarães Rosa, um Graciliano Ramos, é mais seguro, já que, enquanto a literatura for considerada relevante para o ser humano, tais autores serão sempre significativos. Por mais promissor que aparente ser, não há como classificar um romance contemporâneo como eterno, fundamental, paradigmático, ou qualquer outro clichê comumente associado às grandes obras. Contudo, justamente por não possuir uma classificação precisa, essa literatura atual pode também proporcionar ao crítico uma liberdade maior, devido ao fato de ainda ser nova e estar dissociada de certos vícios e lugares-comuns que encontramos em autores já canonizados, além de oferecer uma abertura para abordagens mais audaciosas e críticas mais polêmicas, sem aquela sensação de blasfêmia ou sacrilégio em relação a artistas considerados sagrados. É claro que toda a análise literária deveria dispor da maior liberdade possível, partindo do princípio de que não há verdade única ou consenso em relação a qualquer tipo de literatura, atual ou antiga, renomada ou desconhecida; porém, a literatura atual parece oferecer um impulso maior a esse tipo de abordagem.

O incentivo a novas formas de olhar e compreender a obra literária já se mostra como uma boa justificativa para o estudo da literatura contemporânea. Mas deve haver algo mais que dê razão a essa empreitada. Discutir a literatura nunca é um ato solitário, fechado, cujo único propósito seria fornecer o entendimento acerca de um ou alguns objetos específicos. Ao colocá-la em discussão, o crítico, o pesquisador, contribui para o desenvolvimento de outras formas de pensar, entender e produzir, não apenas no campo teórico, mas no próprio ato da produção literária. Não há país com literatura desenvolvida e de alto nível sem crítica e pesquisa em condição análoga; ao estudá-la, não apenas buscamos compreendê-la, mas também, mesmo que velada e inconscientemente, propomos ou rejeitamos certas técnicas e formas do texto literário.

Os três romances escolhidos para este trabalho, embora recentes, não são novidade dentro da pesquisa acadêmica. *Eles Eram Muitos Cavalos*, de Luiz Ruffato, *Menino Oculto*, de Godofredo de Oliveira Neto, e *Barco a Seco*, de Rubens Figueiredo, são obras premiadas e já gozam de certa fortuna crítica dentro e fora da Universidade. O que talvez seja inédito é a inclusão desses romances a partir de uma linha de abordagem que segue uma lógica em comum – a do real e a da verdade –, de forma que fosse possível relacioná-los um ao outro. No primeiro, a ficção realista que é busca pela verdade; no segundo, o oposto, a alternativa do falso e da indiscernibilidade entre verdade e falsificação; no terceiro, o confronto entre ambos os caminhos. Curiosamente, *Eles Eram Muitos Cavalos* e *Menino Oculto* fazem uso de uma técnica narrativa semelhante, que abusa da velocidade dos fatos e da fragmentação das formas de real, embora sigam caminhos bem opostos. Em função disso, pareceu mais proveitoso e enriquecedor estudá-las a partir de uma comparação, a fim de revelar e realçar esses dois caminhos extremos da literatura, para, posteriormente, adentrar-se na análise mais detalhada de *Barco a Seco*, que reuniria em um único romance esses dois pontos já tratados como opostos.

Pode parecer, à primeira vista, que o romance de Luiz Ruffato esteja deslocado dos demais, já que os outros dois são narrativas autorreflexivas, que discutem o ofício literário, potencializam incertezas e abalam as estruturas da verdade. Contudo, não haveria como selecionar uma ficção estritamente realista, que possui compromisso com a verdade, que se aproximasse das outras obras nesse sentido, já que tal realismo jamais poderá se questionar: o seu poder reside justamente nessa aproximação com o real que busca sempre ser inabalável. E esse tipo de relação com a verdade e o real será essencial não só para estabelecer um contraste com *Menino Oculto*, mas para também compreender parte da narrativa de *Barco a Seco*. Para isso, fez-se necessário a elaboração de uma seção introdutória, que consiste no segundo capítulo e que buscará dar início ao tema posteriormente discutido nesses três romances: a relação da ficção com o real e a verdade, as formas de realismo na literatura brasileira e as alternativas que questionam o real e a verdade e estabelecem outra relação com o falso – condição inerente a qualquer espécie de ficção. Tudo isso relacionado a questões da contemporaneidade, que é o foco de nossa discussão.

Consideramos que a pesquisa na área da literatura é, além de técnica, um exercício de imaginação crítica. O nosso trabalho possui certamente uma estrutura mais sólida e é baseado em verdades mais consistentes que as da ficção, o que não impede que ambas as práticas ora se misturem um pouco. Não há, de forma alguma, a pretensão de fazer ficção ou poesia nas páginas seguintes, pois o estudo é guiado em primeiro lugar pela razão acadêmica; contudo, do mesmo modo, não acreditamos que uma verdade científica será atingida e comprovada por alguma fórmula incontestável. Embora exija técnica e ciência, objetividade e distanciamento, a imaginação é, além de necessária, inevitável para a construção de um pensamento honesto em torno da literatura. Como será reafirmado mais à frente, a literatura nunca é apenas o propósito, mas o elemento articulador do estudo.

Se o trabalho também é guiado pela imaginação, faz parte de seu processo que o autor revele um pouco de si próprio, suas obsessões, seus gostos e suas preferências literárias. Não está em nossos planos o objetivo de considerar um romance como superior ao outro, ou uma forma de ficção como melhor sucedida que a outra, mas não podemos também tentar suprimir certas subjetividades e pontos de vista, como se fosse possível nos escondermos por trás das palavras. Havendo crítica ou elogio, ela nunca deve ser uma opinião vazia, solta no espaço; deve buscar sempre ser amparada por argumentos sólidos, teorias e referências bem sustentadas, mesmo que influenciados por uma visão de mundo. As palavras revelam não só aquilo que designam diretamente, mas todo o universo que as engloba. Deixemos a pretensão da imparcialidade aos técnicos da ciência e aos jornalistas ingênuos.

Tendo tudo isso em mente, esperamos que o trabalho suscite novos debates ou fomentos os já estabelecidos em torno da literatura brasileira contemporânea: suas qualidades e limitações, seus diferentes caminhos para representar temas específicos de nosso país ou questões inerentes à condição humana. E, ao desenvolver esse debate, também esperamos compreender um pouco mais dessas questões, ao mesmo tempo em que as problematizamos: o estudo da arte é também o estudo de tudo aquilo que a arte se ocupa – um trabalho interminável, inesgotável e também essencial.

William Faulkner disse que a voz do escritor não pode ser um mero registro da atividade humana, mas deve servir como um dos pilares de sua existência, para que o homem seja capaz de resistir e prevalecer, mesmo quando esta fala de sua tragédia e

decadência. Sendo assim, o nosso papel talvez seja o de contribuir para que essa voz jamais cesse e continue a cumprir a sua função. Para que a voz exista, deve sempre haver alguém que a ouça e interprete.

2. A FICÇÃO: CONDIÇÕES INTRÍNSECAS E CONTEMPORÂNEAS

Discutir o texto ficcional exige atenção a certas questões que dizem respeito ao que consideramos como realidade, verdade, imaginário, falso etc. Tema antigo e inesgotável, como todo bom tema deveria ser, o valor do texto ficcional é discutido há um tempo considerável, mas ganhou maior profundidade e seriedade no século XX com o surgimento das teorias e ciências literárias, como o formalismo russo, o estruturalismo, a estética da recepção e as vertentes do pós-estruturalismo. É um assunto ainda valioso para a contemporaneidade, em uma época na qual eventos do cotidiano são capturados e veiculados a todo instante e as informações se multiplicam junto com o desejo por tudo aquilo que pode ser considerado real e autêntico. A pergunta que está presente por todo este trabalho é como a nossa literatura atual se comporta diante disso. Neste capítulo específico daremos início ao tema, tratando de questões intrínsecas e atemporais da ficção até um breve passeio pela contemporaneidade.

2.1. Ficção, realismo e verdade

Como diversos outros ficcionistas que arriscaram discutir o próprio ofício literário, Henry James buscou responder, em um de seus ensaios, à tão debatida questão sobre o papel social de um romance. O escritor defendeu que “a única razão para a existência de um romance é de que ele tenta de fato representar a vida” (JAMES, 2011, p. 14). A ideia de *representar a vida* é bonita e tem certo impacto, mas ainda é um pouco vaga e, fora de contexto, pode gerar interpretações distorcidas. Uma delas é crer na defesa de uma literatura dotada de certo realismo descritivo, referencial, atrelado às limitações das coisas palpáveis, nominativas, pois essa literatura existiria apenas como busca de uma mimese da vida tal como a conhecemos diariamente. Interpretação incompatível com as *representações* que o autor construiu em suas obras; por exemplo, não costumamos nos deparar em nosso cotidiano com rostos aterrorizantes de

indivíduos que não parecem pertencer a este mundo, como ocorre em *The Turn of the Screw*.

De fato, a ideia de James não segue o caminho de uma literatura normativa, mas o oposto: essa representação se caracteriza como “uma impressão direta e pessoal da vida” e que não terá intensidade e valor nenhum “se não houver liberdade para sentir e dizer” (ibidem, p. 19). A ideia de *liberdade* é importante e tem o seu valor ressaltado no momento em que James se refere ao *senso de realidade* de uma obra: “A humanidade é imensa, e a realidade tem uma miríade de formas; o máximo que se pode afirmar é que algumas das flores da ficção têm o odor dela, outras não; já dizer a princípio como o buquê deve ser composto, é outro assunto” (ibidem, p. 22). O raciocínio de James é valioso e merece reflexão: ele ressalta a pluralidade de formas do mundo real, afirma que parte daquilo que compõe o ficcional tem a aparência dessas formas de real, enquanto outras, não.

Ao afirmar que possui e não possui as formas do real, Henry James concede uma imagem conflituosa e contraditória à ficção; e ao lhe dar esse poder de romper com o real, empresta-lhe uma outra imagem, a de transgressora. Contradição e transgressão são termos essenciais para se compreender a estrutura do texto ficcional. Luiz Costa Lima (2006, p. 281-294), apoiando-se na teoria de Wolfgang Iser, nos dá uma explicação mais clara, ao substituir a dicotomia “realidade/ficção” pela tríade “real – fictício – imaginário”. O caminho de Iser detalhado por Costa Lima é o seguinte: a partir do imaginário, a ficção transgride o real, cria mundos diversos e abre um horizonte de possibilidades, estes que, em movimento contrário, adquirem a aparência de realidade. A ficção seria então duplamente transgressora, pois rompe com o real e com o imaginário; e contraditória, pois adquire simultaneamente as aparências desse real.

Costa Lima chama ainda a atenção ao fato de que o ficcional literário não define o grau em que incorpora as parcelas da realidade. Toda literatura de ficção é igualmente fictícia, não havendo níveis de transgressão, e a qualificação de um texto como mais ou menos realista “enclausura intérprete e leitor em uma posição previamente demarcada” (ibidem, p. 282). O pensamento de Marthe Robert (2007 p. 18) pode ilustrar bem essa ideia:

pode-se dizer que não há nem mais nem menos realidade em *Viagens de Gulliver* que em *Madame Bovary*, em *O Castelo* que em *David Copperfield*, em *Dom Quixote* que num romance dos Goncourt ou de Zola. A Praga de Kafka não é mais irreal que a Londres de Dickens ou a São Petersburgo de Dostoiévski, as três cidades só têm a realidade empírica dos livros em que são criadas, a de objetos em que nada acontece e que nada substituem, mas que vêm um dia acrescentar-se realmente aos outros objetos reais do mundo. O grau de realidade de um romance nunca é coisa mensurável, representando apenas a parcela de ilusão que o romancista deseja representar.

Um romance dependerá do leitor para ser considerado próximo ou distante da realidade, pois não se trata de diferentes formas de construção do texto ficcional, mas da interação do leitor com os elementos da fábula e da trama¹, com as personagens e a relação que estabelecem entre si e com os acontecimentos da narrativa, ou seja, tudo que faz parte do interior da obra, do campo verbal ao campo semântico. É possível ilustrar essa posição do receptor a partir das propostas da ficção naturalista e fantástica: a primeira busca uma relação de conformidade com o leitor, que ele reconheça os tipos sociais representados no texto ao confrontá-los com os da vida real (BOSI, 2006); já a segunda busca justamente o conflito, que esse mesmo leitor estabeleça um estranhamento e uma incerteza diante de uma situação insólita que não pode ser explicada pelas leis do nosso mundo (TODOROV, 1975).

O leitor se coloca como peça essencial para a construção de sentidos e classificação de uma obra literária e, de fato, não é possível demarcar previamente a sua posição diante do texto. Contudo, podemos definir o que consideramos como propostas literárias, ou seja, diferentes formas de literatura que buscam certos tipos de interação com o leitor e que podem ser bem sucedidas ou não. Hoje, a literatura realista-naturalista brasileira do século XIX dificilmente será entendida como um retrato fidedigno das relações humanas dentro da sociedade da época – devido principalmente ao exagero, à caricatura, à visão superficial e ao cientificismo pobre e elitista de parte das obras –, o que não nos impede de compreender tais intenções. Falar de realismo na literatura não significa separar as ficções que mais se aproximariam do real, mas colocar

¹ Os sentidos dos termos fábula e trama correspondem à definição dos formalistas russos, sendo a fábula o conjunto de acontecimentos da obra, ou seja, a história em si, enquanto a trama se trata da organização desses acontecimentos, o que é, em outras palavras, o modo de narrar a história. (TOMACHEVSKI, 1973).

em discussão as formas literárias que de algum modo firmam um compromisso com aquilo que é considerado real ou verdadeiro. Esclarecido esses pontos, podemos nos debruçar sobre essas questões em nossa literatura.

Flora Sussekind, em meados da década de 1980, destacou a intensa busca pela verdade que acometeu uma parcela dos romances brasileiros que surgiram a partir do início de abertura política da ditadura. As obras do período buscavam revelar tudo aquilo que fora suprimido pela censura do regime militar; porém, de acordo com a autora, caíam em uma terrível contradição ao explorarem uma espécie de técnica naturalista na elaboração de romances-reportagens, que estariam marcados por um autoritarismo intelectual. Esse autoritarismo se daria na adoção de “esquemas que repetem, no campo da cultura, uma linguagem autoritária como a do próprio regime militar, sem espaço para diálogos, só para duelos, e incapaz de ouvir falas contraditórias sem exterminá-las” (SUSSEKIND, 1985, p. 42-43). A crítica de Flora Sussekind não é uma mera opção de estilo, um gosto estético, mas um questionamento pertinente acerca do papel da literatura. Nas palavras de Davi Arrigucci Jr., essa forma de literatura, que se apresenta como nova, ainda possui um narrador do século XIX, que “supõe estar com a verdade” e “ter uma visão maior que a de todos”. Ora, se a sua busca é a mesma do cientista, a de uma verdade, então por que recorrer ao literário?

Entramos na questão abordada por Antonio Candido (2011) sobre a “timidez” com que o romance foi encarado durante a maior parte dos séculos passados, em que a ficção era legitimada apenas por questões externas, no que dizia respeito ao seu compromisso com a moral e a verdade. O romance, assim, cumpria a mesma função que outros discursos, como o técnico e o religioso, sem oferecer espaço para conflitos e diálogos, pois o seu diferencial seria apenas a capacidade de transmitir um ensinamento através de uma forma mais agradável. Tratava-se da imagem da “pílula dourada” ou do “remédio adoçado”:

assim como os médicos e os farmacêuticos misturam açúcar num remédio amargo mas necessário, ou pintam da cor do ouro uma pílula de gosto repelente, para levarem as crianças a ingeri-los em seu próprio benefício, a verdade nua e crua e por vezes dura pode ser disfarçada com os encantos da fantasia, para chegar melhor aos espíritos. Tal raciocínio tornou lugar-comum na teoria do romance, e talvez tenha como origem o famoso

preceito de Horácio – que é preciso instruir e divertir ao mesmo tempo. (CANDIDO, 2011, p. 102)

Se nos dias de hoje a ideia de que um romance deva ser “agradável” e “divertido” soa ultrapassada, a discussão em torno da sua legitimação por fatores externos não se encerrou, já que o debate sobre as diferentes estéticas realistas e seu compromisso com uma suposta verdade social ainda se faz presente. O resultado desse compromisso é, geralmente, um enclausuramento do escritor, o qual se vê diante de poucos caminhos e saídas, ou, nas palavras de Ana Cristina Chiara (2004, p. 24), dentro de uma “forma-prisão”, esta a qual “está relacionada à estética naturalista em decorrência da pressão do real”. Sem escolha, obrigado a seguir um caminho já estabelecido e impossibilitado de criar o seu próprio, o ficcionista se deixa levar pelo autoritarismo do real a uma busca igualmente autoritária pela verdade, como destacou Sussekind, impondo escritor e leitor à mesma imobilidade de uma forma aprisionada.

A “ambiguidade do romance” a que se referia Octavio Paz (1996, p. 70), na qual o realismo era uma crítica da realidade e até uma suspeita de que fosse tão irreal quanto os sonhos e fantasias de um Don Quixote, é substituída pela clareza da verdade. Para Deleuze (1997, p. 11), fazer literatura não é impor “uma forma (de expressão) a uma matéria vivida”, pois “escrever é um caso de devir, sempre inacabado”; ou seja, não se trata de atingir uma identificação, uma imitação, “mas encontrar a zona de indiscernibilidade ou de indiferenciação”. Nesse campo do indiscernível, deixaria a verdade de existir? Luiz Costa Lima (1991, p. 51) pode nos dar uma resposta:

O ficcional não tem em seu horizonte a verdade, i.e., seu trabalho não é justificado pela reiteração ou revelação de verdades novas. Significará isso dizer que o ficcional abole a questão da verdade? Absolutamente, não. Apenas se diz que sua contribuição é aí diversa da esperável quanto ao cientista e ao filósofo. [...] não tendo a verdade como horizonte, ele a reencontra em forma de questão. [...] O ficcional se reencontra com a verdade à medida que questiona as práticas da verdade.

A realidade e a verdade não estão excluídas do literário ficcional; porém, em vez de compromisso e legitimação, o encontro se dá pela transgressão e pelo questionamento. Antonio Candido (2011, p. 120) afirma que “se a história representa o

desejo de verdade, o romance representa o desejo de efabulação, com a sua própria verdade”, e a sua real justificativa não se trataria “de um recurso estratégico para reforçar os valores sociais, ideologicamente conceituados; mas de uma resposta a uma necessidade de espírito, que se legitima a si mesma”. Resultado de uma operação transgressora e contraditória, a ficção literária, sempre inacabada e indiscernível, legitimada por si própria, pode encontrar outros caminhos para abordar e problematizar as formas do real.

2.2 A ficção e o falso

No conto *O Aleph*, de Jorge Luis Borges, o universo do protagonista, a princípio seguro e ordenado, é colocado por terra a partir do contato com uma realidade opressora e insustentável. Apaixonado por uma mulher já morta, suas fantasias são traídas após direcionar o olhar para o Aleph, um ponto onde todas as imagens do universo se mostram visíveis. Ele tem a oportunidade de conhecer todas as faces de seu objeto de desejo, algumas dessas que entram em conflito com a imagem ingênua de sua amada cristalizada no interior da ficção que construiu para si; o real desconstrói o que a fantasia criou e impossibilita qualquer narrativa. Como prosseguir? Para a personagem de Borges, há uma solução, a negação, a via do falso: “Por incrível que pareça, creio que há (ou que houve) outro Aleph, creio que o Aleph da rua Garay era um falso Aleph” (*O Aleph*, 2008, p. 152).

Jonathan Stuart Boulter (2001, p. 373) considera a atitude final da personagem de Borges como “uma Platônica rejeição do físico em favor do metafísico”, por optar por uma realidade diferente da que se apresentou diante de seus olhos. Mas talvez Borges não seja tão platônico assim, como se cresse na existência de um mundo verdadeiro por trás das aparências; talvez se trate de uma escolha consciente na direção do falso, de uma realidade essencialmente falsificante, a única capaz de manter vivo o jogo da ficção. Borges pode estar mais próximo de Nietzsche que de Platão; para o primeiro, o mundo que se denomina como real, que ruiu as fantasias de Borges, pode ser igualmente destronado: “Apenas criando podemos aniquilá-lo! [...] basta forjar

novos nomes, novas apreciações e novas possibilidades para criar com o tempo – ‘coisas’ novas” (NIETZSCHE, 1981, p. 82).

O ato da ficção pode ser esse ato que é criação e desconstrução; aniquilar o espaço da verdade significa dar fim à dicotomia falso x verdadeiro, eleger a supremacia do primeiro e a inviabilidade do segundo: “o ‘mundo verdadeiro’ não existe e, se existisse, seria inacessível, não passível de evocação; e se existisse, seria supérfluo” (DELEUZE, 2007, p. 168). Em *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, o narrador em certo momento afirma, a respeito da história apresentada, que tudo aconteceu “direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido”. Tanto a atitude de Borges quanto o raciocínio do narrador de Rosa reforçam a inutilidade e o vazio de uma experiência considerada como legitimamente real; e, com isso, valorizam o poder do falso, daquilo que é inventado.

Como Iser já nos provou, toda ficção rompe com o real e atinge uma zona do falso na qual ainda se relaciona com o “mundo verdadeiro”. Toda ficção é essencialmente falsa, o que não significa dizer que todas se relacionam da mesma forma com essa sua natureza intrínseca. Marthe Robert (2007, p. 28), a respeito do romance, afirma que “a mentira não é para ele um defeito que lhe seja facultado corrigir; é sua lei, aquilo mesmo que o constitui e que, afinal de contas, ele não é capaz de trair, já que daí extrai sua positividade”. Enquanto certas ficções buscam escamotear essa condição de “mentirosa” e “ludibriadora”, através de signos “incontestáveis” da realidade, outras procuram problematizá-la ou até mesmo intensificá-la, de forma que essa questão se coloque como um elemento indispensável na construção de sentidos da obra. Octavio Paz (1984) considerava a máscara do povo mexicano – no sentido metafórico, ou seja, as formas que este encontra para se preservar e se defender do mundo externo – não como um obstáculo para se chegar à essência do indivíduo, mas como parte dessa essência, uma espécie de mentira ou falsificação do eu que se mistura e faz parte da verdade que estaria escondida:

O homem/os homens: perpétua oscilação. A diversidade de caracteres, temperamentos, histórias, civilizações, faz do homem: os homens; e o plural se resolve, se dissolve, num singular: eu, tu, eles, desvanecidos, apenas pronunciados. Como

os nomes, os pronomes são máscaras, atrás deles não há ninguém [...]. Estamos condenados a inventar para nós uma máscara e depois descobrir que esta máscara é o nosso verdadeiro rosto (PAZ, 1985, p. 196).

A problematização do falso ganhou espaço com a ideia de fragmentação do sujeito no século XX e se intensificou nos debates sobre a pós-modernidade, incorporando os temas da globalização, do capitalismo tardio e das novas tecnologias. Já é notório o início da discussão sobre o pós-moderno, na qual Lyotard (2011) afirma que, a partir da crise dos relatos, a ciência passa a jogar um jogo próprio e agora incapaz de legitimar os outros jogos de linguagem; “Nesta disseminação dos jogos de linguagem, é o próprio sujeito social que parece dissolver-se” (LYOTARD, 2001, p. 73). Dissolvido em um universo de linguagens “deslegitimadas”, o sujeito da ficção tomará para si uma nova condição, uma nova forma de se relacionar com texto e extratexto. Um exemplo levantado por Flora Sussekind pode ilustrar melhor essa situação na literatura brasileira.

É o caso do romance *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant’Anna, no qual em uma cena o protagonista é submetido a um intenso interrogatório com todas as características de um regime ditatorial e que poderia ser associado ao Brasil. Mas a referencialidade é incompleta, devido à forma inusitada como interrogadores e interrogado se comportam durante a sessão, em meio a perguntas insólitas e respostas automatizadas que parecem ter saído de um roteiro teatral:

Sérgio Sant’Anna utiliza-se, pois, do “sem-sentido” desses diálogos tanto para afirmar a irracionalidade mesma da situação carcerária, quanto para desdramatizar sua representação da tortura. Tanto para obrigar o leitor a perceber a gratuidade da violência, quanto para impedi-lo, via humor, de derramar lágrimas amargas pelo que o texto sugere. Pois não é à toa que Ralfo se define como um “ator” diante de seus torturadores. Dessa maneira, o romance parece avisar seu leitor que o pacto emocional ou o biográfico não são possíveis ali. O trato é outro. É ficcional. Estando qualquer deslize de quem lê passível de rápida correção via humor ou *nonsense*. (SUSSEKIND, 1985, p. 51).

Ao se revelar como trapaça e pura encenação, texto e leitor passam a estabelecer uma relação diferente. Borges (2008, p. 71-77) definiu dois arquétipos de escritores, o clássico e o romântico: o primeiro vai ao encontro da estética realista aqui delineada, pois “limita-se a registrar uma realidade, não a representa-la”; o outro busca a “ênfase, a mentira parcial”. Esse segundo, o romântico, exigiria um leitor menos *voyeur* de um universo a ser desnudado e que apreende um relato já quase pleno de sentidos, mas uma figura mais ativa e questionadora². Ativa porque a realidade se apresenta desorganizada e incompleta, exigindo que se preencham os diversos vazios deixados; e questionadora, porque a representação dessa mesma realidade não parece se enxergar como verdade, mas como um jogo de signos e significados já viciado, fruto de uma relação de poder. O falso não se coloca como oposição à verdade, mas como reconstrução e questionamento.

Luiz Costa Lima, em seu longo e detalhado estudo da *mimesis*, a desincorpora do seu conceito comum de *imitatio* do mundo real para associá-la ao papel de elaboração do real por meio de representação simbólica, capaz de produzir alteridade e diferença. E esse potencial subversivo das formas de *mimesis*, entre as quais está incluído o ficcional literário, teria, de acordo com Costa Lima, um resultado impressionante dentro da ordem social: ela contribuiria para a estabilidade cultural. Apenas terá esse poder se produzir diferença e não imitação; as sociedades que combatiam e censuravam as formas criadoras e subversivas de *mimesis* estavam mais propícias ao colapso de sua cultura. Não cabe nos delongarmos muito nessa tese de Costa Lima, o que nos interessa mais aqui é um debate que Gabriel Schwab (1999) instiga ao realizar uma releitura desse estudo: a censura à ficção que acometeu sociedades passadas seria o equivalente hoje à espécie de “censura ao real” que a crítica do realismo faz e à tendência da literatura, comumente vista como pós-moderna, de se “distanciar” desse real para discutir a si própria? O autor afirma: “Proibir o real numa teoria do poético é tão redutor quanto proibir a ficção” (1999, p. 135).

A posição de Schwab é interessante, mas devemos nos atentar em alguns pontos. Em primeiro lugar, talvez o correto não seja falar em proibição ou negação do real, mas em questionamento. Encarar a realidade pelas vias do falso é questioná-la e isso não necessariamente indica fuga, podendo ser o oposto: ir em direção a um ponto extremo

² É importante ressaltar que o sujeito jamais é passivo, independente da forma da narrativa ficcional. O que se discute aqui é o espaço que a narrativa deixa para o leitor ser mais ou menos ativo e criador de sentidos.

no mundo real, ponto de indiscernibilidade. E essa é uma das formas de transgressão da mímesis. O segundo ponto é que talvez também seja um erro encarar o ato da literatura discutir a si própria como uma prática meramente autofágica e sem diálogos externos. Discutir o literário implica em uma discussão das representações do mundo real – pensemos novamente na função do romance para Henry James – e quando a própria literatura o faz ela não foge dessa condição. Da mesma forma que o pesquisador que se debruça sobre algum tipo de literatura brasileira está, de certa forma, se lançando sobre uma das infinitas imagens possíveis do Brasil, a literatura quando discute si própria está discutindo o mundo que a originou: “À interrogação de uma literatura sobre o seu próprio estatuto seguem-se necessariamente interrogações sobre o país que lhe dá por fundamento uma dúvida” (SUSSEKIND, 1984, p. 44).

A reflexão de Schwab ainda assim tem bastante fundamento, principalmente com a proliferação de diversas formas egocêntricas de literatura contemporânea, que levaram ao extremo o lugar-comum da pós-modernidade de que não há mais identidades e fronteiras, apenas o sujeito individualista em um mundo que não parece interessar nem personagem e nem escritor. Mas é importante não generalizar e nem encarar toda crítica ao realismo e toda problematização da verdade na literatura como negação e fuga em uma espécie de antificção. A análise dos romances escolhidos para este trabalho confirmará essa tese.

2.3. Breve passeio pela ficção brasileira contemporânea

Ao se debruçar sobre a literatura brasileira produzida neste novo século, o pesquisador terá à sua frente uma soma de problemas, desafios e escolhas a serem feitas. Se o objetivo é extrair uma característica comum da criação literária, espécie de identidade do início do século XXI, questões importantes já surgem de imediato: como selecionar as obras mais representativas? A produção atual é numerosa e ainda não há consenso a respeito de quais seriam os autores mais relevantes. Salvo alguns nomes que já se firmaram como importantes escritores da nova geração, é fato que ainda vivemos no momento em que surgem, a todo instante, promessas da escrita; autores que nos

presenteariam com uma literatura nova ou resgatariam valores perdidos na pós-modernidade. Em suma, não temos o distanciamento temporal necessário para afirmar com precisão que tal autor figurará apenas como escritor da história contemporânea ou da história de toda a literatura – em outras palavras, se o tempo guardará o nome de um Rubens Figueiredo ou de um Luiz Ruffato.

Outra questão esbarra em um tema já citado aqui: a pós-modernidade. O objetivo é buscar o singular ou aceitar a pluralidade? Será valorizado o nacional ou o efeito globalização, naquilo que se pode chamar de transnacional? A busca pelo singular na pós-modernidade já trouxe alguns resultados e discussões: em um ensaio de 1986, intitulado *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, Fredric Jameson afirmou, a respeito da literatura dos países pós-coloniais, que a narrativa do individual e do particular é sempre uma alegoria da conflituosa situação geral da cultura e da sociedade do terceiro mundo. O autor identificava nessa literatura uma resistência ao processo de globalização da cultura, por estar marcada pela forte presença da questão nacional. A teoria, entretanto, foi amplamente debatida e criticada por autores como Aijaz Ahmad (2002), que questionaram a generalização da questão terceiro-mundista de Jameson, ignorando os contextos específicos de cada país, além de que teria se dado mais atenção aos escritores difundidos no primeiro mundo, com destaque aos pertencentes ao *boom* latino-americano.

Espécie de inimigo do pós-modernismo, Jameson buscava algo que estivesse na contramão daquilo que via não como uma *nova ordem*, mas uma mera “modificação sistêmica do próprio capitalismo”, reflexo e desdobramento de sua amplificação sobre a cultura (JAMESON, 2006, p. 16). Ou seja, para o teórico, sob qualquer ponto de vista, incluindo aqui a cultura, o pós-modernismo seria, precisamente, uma posição política em relação ao capitalismo tardio – e, assim, os países de economia capitalista ainda em desenvolvimento poderiam fornecer um caminho alternativo. As ideias de Jameson sobre o pós-modernismo e as divergências que suscitaram em debates com autores como Linda Hutcheon (1991) – que ao contrário do teórico marxista toma as obras pós-modernas como questionadoras e autoconscientes – podem hoje soar já um pouco excessivas e nos levar a refletir se há de fato uma crise da modernidade. Gerard Raulet (LIMA, 1991) levantou um interessante questionamento ao afirmar que é próprio da modernidade viver sob crises, logo não poderia haver *uma* crise. O que restaria saber é

se essa crise, a mais aguda de todas, possui exigências ainda compatíveis com as estratégias elaboradas pela modernidade. Infelizmente Raulet não levou adiante a sua reflexão, mas o seu pensamento serve de estímulo para o questionamento de lugares-comuns que se fixaram em parte das reflexões sobre o tema.

Não há como negar que a globalização trouxe profundas mudanças, fragilizou identidades e afrouxou fronteiras; contudo, não aniquilou manifestações e questões tipicamente nacionais e até ideais nacionalistas, principalmente com a crise econômica do primeiro-mundo, que levou a um crescimento da xenofobia, e a insurgência de nações subdesenvolvidas como o Brasil no cenário econômico e político mundial. Embora ser latino-americano hoje ultrapasse o seu território, como ressalta Beatriz Resende (2008, p. 65) via Canclini, esse território ainda se faz não só presente como articulador em muitas narrativas brasileiras – pois, caso contrário, a violência da metrópole de terceiro mundo não seria tão forte em Luiz Ruffato e nem o cenário da Amazônia tão marcante em Milton Hatoum. Escritor mais traduzido para outras línguas estrangeiras, Hatoum atraiu grande interesse no exterior – mesmo possuindo outras qualidades, bom ressaltar – principalmente pelo caráter exótico que o cenário da Amazônia emana de suas narrativas. Estamos mais livres para transitar por outras terras e culturas, mas ainda não escapamos de nossa condição de indivíduos da periferia do mundo.

Beatriz Resende (*ibidem*, p. 70) está correta ao dizer que, no âmbito literário, a noção de escola, grupo ou confraria está desaparecendo, a partir da pluralidade de propostas e linguagens que surgem atualmente. Mas há de se pensar também que a maior parte dos grandes escritores de nossa história não pertenceu a nenhuma tradição literária específica – como Guimarães Rosa, ao criar um estilo narrativo único, e Machado de Assis, que negou a estética realista-naturalista do período em prol também de uma literatura própria e única. O grande movimento artístico coletivo nacional do século XX, a semana de arte moderna de 1922, é hoje vista, recorrendo às palavras de Antonio Candido (2000, p. 109), como “uma solução literária e ideológica frágil e pouco construtiva”; sua maior contribuição foi romper com um passado artístico mais conservador e elitista, abrindo espaço para um futuro de maiores experimentações e diálogos com outras manifestações artísticas que não fossem exclusivas do velho continente. O que talvez seja a característica principal e mais importante de toda escola

e vanguarda, romper com um passado que não oferece aquilo que o artista necessita para se expressar legitimamente e abrir um novo caminho. O que ofereceria como novidade e com o que romperia o ficcionista contemporâneo, após as experimentações de Joyce, as caracterizações do humano de Dostoievski, os ritmos da prosa poética de Rosa? Talvez a ausência de grupos e correntes literárias não seja um esgotamento da coletividade, facilmente associado ao individualismo pós-moderno, mas uma condição inevitável da literatura, que, após atingir certo ponto, não necessita mais de rupturas, mas de reinvenções. Não há como romper com os grandes mestres, mas há como reinventá-los para que, sem recorrer a cópias, atinja-se algo novo. Talvez por isso questões relacionadas à referencialidade, como o pastiche e a paródia, sejam tão debatidas por teóricos do pós-modernismo.

Com um rico passado literário à disposição, o escritor contemporâneo tem uma pluralidade de caminhos para seguir. Não só os caminhos são diversos, os escritores também se multiplicaram: de acordo com Nelson de Oliveira (2011, p. 16), “no Brasil são publicados mensalmente mil e quinhentos novos títulos”, ou seja, “quase vinte mil novos livros chegam anualmente às livrarias nacionais”. Parte da debilidade cultural apontada por Antonio Candido (2011, p. 172) no famoso ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento* está hoje amenizada ou já superada: o problema dos meios de difusão foi resolvido com a expansão de editoras menores e dos baixos custos de editoração dos livros, além da internet que, a partir de blogs e redes sociais, permitiu não só que a literatura fosse mais divulgada como também difundida por inteira no meio virtual, como é o caso bem sucedido do escritor Daniel Galera, um dos precursores do uso da internet para fins literários com a coletânea de contos *Dentes Guardados* (2001); o analfabetismo, obstáculo para a formação de públicos-leitores, diminuiu sensivelmente nas últimas décadas, embora ainda seja visível o baixo número de leitores regulares no país. Produz-se e divulga-se muito, mas poucos leem.

Enfim, quem são esses que contribuem para tamanha produção? Não há como abarcar toda a população de escritores nacionais da nova geração. Toda coletânea e toda pesquisa que agrega autores e obras mais relevantes sempre apresentará nomes e títulos diferentes. É comum o pesquisador da literatura contemporânea ser surpreendido por um nome ainda desconhecido e considerado como um dos mais relevantes ou promissores da atualidade. Alguns, entretanto, são citados com mais frequência: é o

caso, por exemplo, de Luiz Ruffato, dono de uma estética realista que o tornou bastante popular entre críticos e leitores, talvez por dar continuidade a um tema tão sensível à classe média brasileira – a violência urbana retratada em *Eles Eram Muitos Cavalos* (2001). É a necessidade de catarse diante de uma situação que amedronta e aflige a todos. A violência, em todos os seus aspectos humanos, é o elemento central de *Eles Eram Muitos Cavalos* e passa a adquirir outras formas nas obras posteriores do escritor, como a série de cinco livros intitulada *Inferno Provisório* que mantém o apreço pela temática social e realista. Em ambos os casos valoriza-se o local, o espaço real da cidade: em um a metrópole de São Paulo, em outro, a pequena cidade, no caso Cataguases, em Minas Gerais.

É por um caminho diferente que segue a ficção de Bernardo Carvalho, que busca justamente o rompimento com esse local; ainda há temas locais, alguns até específicos da cidade de São Paulo – no caso de *O Sol se Põe em São Paulo* (2007), a violência do PCC e a poluição do ar –, mas a procura não é mais pela identidade, sim pela problematização e tensão entre culturas díspares (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 124); tanto em *O Sol se Põe em São Paulo* como em *Mongólia* (2003), o conflito se dá pelo encontro entre Ocidente e Oriente. Associado à pós-modernidade, o conflito entre culturas também está presente na literatura de Milton Hatoum. O cenário da Amazônia, elemento forte no imaginário nacional, é habitado por personagens em trânsito (CHIARELLI, 2007) que impossibilitam a consagração de uma imagem única e onipresente e abrem caminho para uma travessia de contrastes; são espaços da família proletária e da aristocrata que Lavo e Mundo transitam em *Cinzas do Norte* (2005); o Oriente e o Ocidente em *Relato de um Certo Oriente* (1989); Manaus, São Paulo e Líbano em *Dois Irmãos* (2000).

A proliferação de autores também abrange a produção literária feminina, principalmente nas narrativas curtas, que podem ser verificadas nas coletâneas de conto organizadas por Luiz Ruffato, *25 Mulheres que Estão Fazendo a Nova Literatura Brasileira* (2004) e *+ 30 Mulheres que Estão Fazendo a Nova Literatura Brasileira* (2005). No final dos anos 1990 e no início do século atual Patrícia Mello se destacou no gênero romance com os sucessos *Matador* (1995) e *Inferno* (2000), explorando o realismo tão presente nas narrativas brasileiras ao abordar, respectivamente, os submundos de São Paulo e Rio de Janeiro – metrópoles-sínteses de tudo aquilo que é

possível falar de violência e desumanização. De modo adverso, Adriana Lisboa, outra expoente da literatura de autoria feminina, se consagrou a partir da imersão em temáticas menores e menos impactantes. Obras como *Sinfonia em branco* (2001) e *Um beijo de colombina* (2003) foram abraçadas por Denilson Lopes em seu livro-manifesto em defesa da *estética da delicadeza*, a qual uma de suas marcas seria possuir “nada de trágico, épico, mas um certo tom elevado, sério, que tira beleza do pequeno” (LOPES, 2007, p. 122).

Denilson Lopes também dá atenção especial a Rubens Figueiredo, combinando o estudo da delicadeza com o das paisagens contemporâneas. Para Lopes, as paisagens atuais não são mais pontos ou locais definidos, mas processos pelos quais identidades individuais e sociais são formadas. Em *Barco a Seco* (2002) – romance de Figueiredo vencedor do prêmio Jabuti, assim como *As Palavras Secretas* (1998) –, Lopes (ibidem, p. 136) enxerga a paisagem do mar que perdura por toda a obra como a representação de uma “experiência em que tudo flutua, nada é sólido”. A busca por uma experiência sólida e o dismantelamento da mesma é a questão principal de *Barco a Seco*, cuja autenticidade da narrativa vai aos poucos se contaminando e se turvando pelo elemento do falso. É interessante notar como parte dos romances contemporâneos instiga esse confronto entre universos e realidades distintas, real e ficcional, verdadeiro e falso, o qual começou a ser discutido no início deste trabalho. É algo que também está presente na obra de Godofredo de Oliveira Neto, primeiro no embate entre verdade histórica e ficção nos romances *O Bruxo do Contestado* (1996), *Pedaço de Santo* (1997) e *Marcelino Nanmbrá, o Manumisso* (2000) até chegar à sua maior problematização da verdade e potencialização da ficção em *Menino Oculito* (2005).

Sem grandes rupturas e invenções, a ficção brasileira deste novo século segue um caminho de autorreflexão e de busca por novas formas de se relacionar com o real. Por vezes, essa busca pelo novo poderá se trair em um reencontro com antigas formas conservadoras; em outros casos, conflitos mais interessantes e inspiradores. Não se trata de investigar grandes inovações, mas tudo aquilo que é questionador e desestabilizador dos tempos atuais. Vale ressaltar a já famosa definição do *contemporâneo* por Giorgio Agamben (2009, p. 59): “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela”

(AGAMBEN, 2009, p. 59). A literatura do século XXI, ao mesmo tempo em que aborda questões contemporâneas, deve entrar em conflito com elas; da mesma forma o olhar sobre a mesma deve possuir propósito similar, almejando não somente a harmonia geral, a clareza, mas também a desconstrução, o ponto de indiscernibilidade: se direcionar às arestas escuras e pouco demarcadas das obras, para, enfim, chegar a alguma revelação que seja representativa de nossos tempos.

3. OS EXTREMOS DA VERDADE E DO FALSO: *ELES ERAM MUITOS CAVALOS E MENINO OCULTO*

O presente capítulo tem como propósito a análise de dois romances contemporâneos que seguem caminhos opostos na forma como se relacionam com os temas da verdade e do falso dentro do âmbito da ficção. Essas questões já começaram a ser discutidas, ainda superficialmente, no capítulo anterior e serão aprofundadas agora na tentativa de compreender, na prática, como esse tema é sensível à literatura e afeta significativamente a relação do texto com o leitor e a realidade. Embora os romances *Menino Oculto* e *Eles Eram Muitos Cavalos* sejam discutidos em seções separadas, o propósito é estabelecer um paralelo entre ambos a fim de verificar as dissonâncias entre as propostas ficcionais de cada um.

3.1. O olhar diante da metrópole contemporânea

*“By his monstrous way of life he seemed to have put himself
beyond the limits of reality.”
(Portrait of an Artist as a Young Man, James Joyce)*

Fredric Jameson resgatou uma passagem de *Ulysses*, de James Joyce, para epigrafiar uma coletânea de artigos que, sob a ótica marxista do crítico americano, abordam a cultura de massa na era da pós-modernidade. “Signatures of all things I am here to read”. Trata-se de uma das primeiras frases do monólogo de Stephen Dedalus, que caminha pelas areias de uma região de Dublin e, junto a reflexões metafísicas, nomeia inúmeras imagens adiante: “seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs”. Assinaturas e marcas de uma

realidade que, tão próxima dos olhos, torna-se muitas vezes opressora. Como descrevê-la? Para Dedalus, há uma saída, “Shut your eyes and see”.

A representação da realidade tornou-se um dos temas caros da pós-modernidade. Na literatura brasileira, a metrópole foi um dos palcos principais de uma estética que narrou, em diversos momentos, os conflitos de uma urbe violenta e desgovernada. Uma batalha protagonizada por atores que levaram ao extremo seus papéis sociais: elite perversa, pobres criminosos e Estado ausente ou corrupto diante de uma classe média amedrontada. Algo próximo do que Jameson (1995, p. 1) considera, no cinema, como “pornográfico”, isto é, cuja “finalidade é a fascinação emocional, o arrebatamento”; obras que “nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu”. Descreva-o, mas com os olhos bem abertos.

Rio de Janeiro e São Paulo tornaram-se espaços ideais para que esse real fosse representado com seus contornos mais nítidos e suas cores mais vivas. Ao contrário da pequena cidade das narrativas americanas, de um Truman Capote ou um David Lynch, onde o terror emerge de um recôndito lugar ofuscado pelas cercas de madeira e os jardins floridos das casas, a metrópole do terceiro mundo exhibe a sua tragédia para quem quiser sair às ruas. Luiz Ruffato, em *Eles Eram Muitos Cavalos*, convida o leitor a experimentar a metrópole de São Paulo por um dia. A narrativa de Ruffato busca não *revelar* um universo, como se o leitor fosse uma espécie de *peeping tom* de um drama encenado por trás das cortinas, mas *potencializar* as imagens desse universo já vivenciado *ad extremum*, seja pela experiência cotidiana do cidadão metropolitano ou do espectador televisivo. A metrópole contemporânea tornou-se um amontoado de imagens gastas, de clichês espetaculares; as visões da favela carioca, da periferia paulistana, do trânsito caótico, se cristalizaram nos moldes da imagem de um cartão postal. E nenhuma dessas imagens deve escapar ao olhar atento do narrador.

Primeiramente, é interessante se debruçar sobre o romance de Ruffato a partir de outra obra, de período anterior, mas que, a princípio, representa a metrópole paulista de maneira similar – fugaz, veloz e fragmentada: trata-se de *Paulicéia Desvairada* (1920), compilação de poemas de Mario de Andrade que buscam também exprimir a experiência cotidiana de viver em São Paulo. Embora as duas sejam convergentes nesses aspectos, distanciam-se na maneira como depositam o olhar nesse espaço

inapreensível. Grosso modo, poderíamos adiantar que uma é exemplo de um modernismo insurgente; outra, de um pós-modernismo estagnado.

Em *Paulicéia Desvairada*, o eu lírico se funde à cidade – “Minha alma corcunda como a avenida São João...” (*Paulicéia Desvairada*, 2009, p. 43) – em uma ode à “babel de retalhos coloridos em que se tornava a pacata e provinciana São Paulo” (BOSI, 2006, p. 374) – “Oh! este orgulho máximo de ser paulistamente!” (*P.D.*, 2009, p. 63). Ao pegar como inspiração de beleza o caos da jovem metrópole subdesenvolvida, cria-se uma característica marcante da literatura de 1920, que se manifesta também em outras obras modernistas fora dos centros urbanos: “Nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*. [...] O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais de empecilho à elaboração da cultura” (CANDIDO, 2000, p. 110, grifo do autor). O intelectual do terceiro mundo e dotado de cultura europeia canta e exalta a vida apressada, o ar gélido, os blocos de concreto, os rostos cansados de milhares de trabalhadores anônimos e a solidão do homem metropolitano. A cidade é celebrada através de recursos como a colagem, a polifonia, o neologismo, em uma espécie de grito heroico depois de “trinta anos de ranço purista” (BOSI, 2006, p. 374).

A São Paulo de Ruffato prossegue com vários recursos linguísticos explorados por Mario de Andrade, continua a dispor a cidade como um amontoado de momentos breves e desconexos, mas o grito não é mais heroico – quiçá, nem mais grito é. Aproxima-se a lupa dos rostos no meio da multidão, mas veem-se apenas tipos que transitam pelos caminhos de uma metrópole que não oferece muitas saídas. Diversos fragmentos de tragédia levam o leitor a crer que há algo de podre no reino dos bandeirantes: um bebê que dorme no meio de ratos, uma chacina vista pelos olhos de um cachorro, o segurança negro que sente orgulho de flagrar o outro negro pobre que rouba no supermercado, o pai que comemora o aniversário do filho com o luxo do tráfico de armas, o pugilista pobre que é pago para perder a luta. O tempo é estático; enquanto a poesia de Mario de Andrade se lança para um futuro promissor, a prosa de Ruffato, como salienta Beatriz Resende (2008, p. 26-27), aponta para uma *presentificação*, uma “manifestação explícita, sob formas diversas de um presente dominante no momento de descrença das utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de certo sentido intangível de distância em relação ao passado”.

O narrador de *Eles Eram Muitos Cavalos* se aproxima do narrador pós-moderno descrito por Silviano Santiago (1989, p. 39), aquele que “narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante”. Essa espécie de *olhar de fora*, como um pesquisador que toma notas de seu objeto de estudo, dá um caráter de documentação àquilo que é descrito e apresentado na narrativa, como em um documentário no qual o diretor se distancia do universo filmado para representá-lo e organizá-lo com maior objetividade e sentido.

O resultado é um narrador distanciado e frio, que faz uso de suas técnicas para aplicar um forte senso de realidade “a uma ação que, por não ter respaldo na vivência, estaria desprovida de autenticidade” (SANTIAGO, 1989, p. 40). É verdade que em alguns momentos do livro há a presença do narrador em primeira pessoa, mas mesmo este continua sendo uma figura distante, pois conta uma história ocorrida em um passado³ cujos acontecimentos já se tornaram inquestionáveis; é como se a figura da personagem se desvencilhasse dos eventos que vivenciou para poder organizá-los da forma mais autêntica possível.

Eis um exemplo na história *Chacina nº 41*, que é narrada sob o olhar de um cachorro: por que a escolha de um animal como foco narrativo? A literatura brasileira tem como exemplo semelhante a notável cena da morte da cachorra baleia, em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, mas o que ocorre nesse fragmento do romance de Ruffato é bem distinto. Não há uma humanização do animal, uma faísca de sentimentos humanos e afetividade em um universo seco e pobre, mas a constância de uma técnica que perdura por toda a obra e aqui é levada quase ao extremo: a objetividade pura, sem ironia, contradições e ambiguidades – nem mesmo uma pausa para reflexão, apenas o fluxo intenso de imagens e informações. O olhar do cão não se distingue dos demais olhares diante da metrópole, ele é objetivo, não julga e em alguns momentos nem mesmo distingue os objetos em cena – é o já citado narrador distanciado que não consegue ir além da superfície. E, ao atuar na superfície, ele busca a sua totalidade.

³ É importante ressaltar que o fato de haver histórias ocorridas em um tempo passado não deslegitima a ideia de presentificação, pois não se trata do tempo literal do discurso, mas sim da condição de tempo estático, incapaz de dialogar com passado e futuro.

Pedaços de chumbo ricochetearam na parede da oficina-mecânica arrancando lascas do enorme Aírton Senna grafitado – mais tarde a polícia técnica colheria vinte e três cápsulas calibre 380. O sangue borbotava das várias perfurações na pele formando no chão uma mancha vermelho-escura que, espalhando-se pela calçada, descaía na direção da guia, quando reduzia-se a dois débeis fiozinhos que, mal alcançavam a rua descalça, morriam absorvidos pela terra. Concentrado, buscava reconhecer os rostos, dois dos três eram garotos ainda, quando sentiu a pontada na altura do pulmão, quase pôs o pouco que havia comido para fora, recolheu o rabo, baixou as orelhas, disparou, surpreendeu-se no breu. (*Eles Eram Muitos Cavalos*, 2007, p. 28)

O cachorro é apenas um animal irracional, os mortos nada além de corpos em putrefação, todos sem identidade. E assim o serão todas as personagens até o fim de sua narrativa. Em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, o narrador Riobaldo diz que "o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia" (2001, p. 60), e a travessia vira metáfora para a transformação não só do ser, mas do espaço e do tempo, "de realidades ontológicas em categorias permeáveis e sujeiras à infinita transformação" (FANTINI, 2003, p. 153). No fragmento de Ruffato não há travessia, a morte não transforma nada: diferente de *Vidas Secas*, por exemplo, na qual ocorre a elevação do animal à quase condição humana – "Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás." (2003, p. 91). Ou, como em *O Risco do Bordado*, de Autran Dourado, um exemplo oposto: a redução do gigantesco para o nada, em que a figura mítica de um jagunço recebe a morte como um bandido qualquer que tenta escapar da prisão – "O homem tentou fugir, foi o que contou seu Dionísio depois ao juiz. O juiz franziu a testa, pensou bem, decidia. Tentativa de fuga, concluiu dando o caso por encerrado." (1982, p. 230). Já em Ruffato, nem sacralização e nem dessacralização – somente rostos únicos que trafegam pela linha de um presente eterno. Até evoca-se um futuro – uma ação da perícia no local do crime –, mas que serve apenas como complemento para uma informação pontual: três tiros, três mortos.

Essa presentificação e esse olhar objetivo e distanciado dão o senso de autenticidade às personagens da narrativa. A brevidade com que aparecem no romance pode levar a crer que se trata de indivíduos obscuros, complexos, parcamente construídos; entretanto, ocorre justamente o contrário. As atuações são breves, pois é

esse o olhar do narrador dentro da cidade fragmentada – ele é incapaz de apreender pouco mais do que lampejos dos atores desse espaço; porém o que se tira desse olhar são muito mais *tipos* do que *arquétipos*⁴. As personagens de *Eles Eram Muitos Cavalos*, em sua maioria, não surpreendem o leitor, pois seguem um roteiro ordenado a partir de sua posição social. Elas não dialogam com nenhum outro tempo além do presente em que a obra se constrói; transitam apenas do miserável ao rico em diversos pedaços de uma metrópole. O espaço é fragmentado, mas os indivíduos são unívocos, fechados.

3.2 A busca pela totalidade: espaço e atores sociais

*“Sauntering the pavement or riding the country by-road here
then are faces!”*

(Leaves of Grass, Walt Whitman)

Tornar o presente o tempo absoluto, contornar as personagens a partir de princípios da lógica e da coerência são formas da narrativa dar pouca abertura a ambiguidades ou vazios textuais, como se houvesse a premissa de abarcar toda a realidade representada. Davi Arrigucci Jr. (1999, p. 91) já ressaltava, durante a década de 1970, essa tendência atual do romance brasileiro de buscar uma “totalidade” ao invés de “naufragar na singularidade”; e quando a escrita se aproxima do individual, no caso as personagens de *Eles Eram Muitos Cavalos*, ela o faz com o intuito de construir uma imagem muito maior. O traficante é o retrato da elite capitalista corrupta, o boxeador é o proletário incapaz de romper com um sistema de exploração e que precisa se vender para se manter vivo em uma sociedade cruel. Adentremos com mais profundidade nesses dois casos, partindo do trecho inicial do primeiro, intitulado *Negócio*:

⁴ A ideia de arquétipo aqui se distancia daquela cunhada por Jung, de um ente abstrato histórico, e se aproxima da que Auerbach (2011, p. 425-428) utiliza para caracterizar as personagens realistas de Balzac: “o que se vê é a figura histórica, surgida da imanência da situação histórica, social, física etc., e *em constante mutação*” (grifo nosso).

Blindado, o Mercedes azul-marinho faz uma meia-parada em frente à Graduate School, fila dupla, de entre dezenas de uniformes um menino destaca-se, pula para dentro, aprisionada lá fora a histeria do preâmbulo da tarde – crianças algazarrentas, periquitos neuróticos, motores. Amarfanha o terno Armani cinza-chumbo do pai, que, desajeitado, acarinha a carapaça de finos cabelos pretos do filho, a encardida mochila aos pés. (*Eles Eram Muitos Cavalos*, 2007, p. 59)

Nesse preâmbulo, algumas imagens precisas e coesas já saltam aos olhos do leitor: a do homem rico – a roupa e o carro que possui, ambas relacionadas ao signo incontestável de uma marca cara – e a da violência e da segregação do carro blindado que trafega incólume pelo caos e a miséria da cidade.

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

Motoristas estressados, operários, vendedores ambulantes, trabalhadores informais de rua e pedintes, todos muito bem caracterizados, como um inventário da metrópole: quem já saiu de carro pelas ruas de São Paulo provavelmente observou as mesmas imagens. A única que de distancia do caos e da miséria é uma publicidade, falsa e sem nenhum valor. O que tem valor, aqui, é o real. O filho faz aniversário, e como que este é comemorado? Lanchando em um McDonalds, imagem impecável do capitalismo e das relações breves e vazias dos grandes centros urbanos. A narrativa segue adiante e o olhar que antes catalogava as imagens da cidade agora se direciona para construir a figura do pai, nos revelando que este fora um advogado frustrado até se tornar um traficante de armas.

as mesmas pálpebras plúmbeas ainda nos corredores tortos da faculdade de direito, livros sacolejando dentro de ônibus. Tanto sacrifício, no final não desse uma guinada, teria encarnado mais

um, como seus pais, que Deus os tenha, e como provavelmente seus filhos: zés-ninguém. Em portas de cadeias, “pessoas, contatos”. Pequenos serviços, favores, quase – um revólver numeração raspada para um cliente – galgaram intermediações de armas contrabandeadas, Miami. Visionário, agora, nas linhas da palma macia de suas mãos, unhas bem tratadas, leem-se portos, aeroportos, pistas de pouso clandestinas, pontes, rios, estradas. (ibidem, p. 61)

A personagem foge da ideia de se tornar um clichê: o homem trabalhador da metrópole, explorado e, se não pobre, sem dinheiro para os luxos que sonha – apenas um rosto no meio da multidão como os daqueles que observa pela janela do carro. Mas cai em outro estereótipo: o homem de negócios, rico, corrupto, acima da lei. Novamente, todos muito bem caracterizados e fechados, sem espaço para que novos signos os reconstruam e desconstruam – personas bem desenhadas que cumprem com disciplina o seu papel no teatro do mundo. No universo de Ruffato não há saída, possibilidade de criação ou reinvenção. No segundo fragmento, *Nocautê*, o caminho é o mesmo:

não viera do Rio de Janeiro para ganhar a luta, o acerto, desafiar e perder, garantir o cinturão de campeão brasileiro de peso médio desfraldado no peitoral do adversário, embolsaria algum, qualquer algo, dois meses de compra de supermercado, desempregado, a família de-favor entocada na casa de um cunhado em Campo Grande, na hora agá o telefonema do seu Antenor, à janela do ônibus da Itapemirim estrelinhas alinhavadas no teto da caverna noturna, café-da-manhã – pão-na-chapa e pingado – na Rodoviária do Tietê, almoço – bife rolê, arroz e purê de batatas (ibidem, p. 122).

Atinge-se o sucesso e o fracasso pelo mesmo caminho – desonestidade: o rico vende armas ilegalmente, o pobre perde uma luta combinada. A técnica naturalista de Ruffato se torna aqui mais evidente, ao apresentar um ser humano em sua luta pela sobrevivência da forma mais primeva possível: a busca por comida. A personagem é puramente corpo, revestida apenas pelos signos da aparência, rotulada como outros elementos da narrativa: “bobeasse até presentearia a esposa com um litro de Martini, ela gosta tanto, nunca toma, e pro cunhado um Natu Nobilis” (ibidem, p. 123). As marcas de bebidas cumprem a mesma função que o Mercedes e o terno Armani, porém em

sentido inverso – antes símbolos do poder do capital, agora da pobreza. Nenhuma personagem pode sair da linha, o seu simbolismo deve remeter a algo tão forte e nítido como a marca de um produto famoso: Para Baudrillard (2008, p. 197), a marca é um “super-signo”, pois é “a verdadeira e única mensagem”, é incontestável. A busca do escritor em nenhum momento deixa de ser a totalidade, nem quando se aproxima de um caso específico, de um anônimo no meio da multidão; esses tipos não são singulares, mas a representação de todo um universo: fotografa-se o singular, “mas para retratar assim o país inteiro” (SUSSEKIND, 1985, p. 59), como em uma alegoria realista.

Novamente, podemos recorrer a Arrigucci Jr. (1999, p. 91), que também vê nessa alegoria uma marca do realismo contemporâneo e que vai ao encontro da estética fragmentária de Ruffato: “A fragmentação, o fundamento do alegórico, não está na singularidade do destino brasileiro do momento. Ela está na amplitude da história do capital e na impossibilidade da gente dizer, num determinado momento, a totalidade”. Faz-se necessário então discordar da ideia de Karl Erik Schøllhammer (2011, p. 82), o qual afirma que o romance abre mão da identidade e da totalidade para representar recortes e imagens incompletas. Ora, o que se apresenta como recorte são os fragmentos de narrativa, mas as imagens dentro de cada um possuem uma identidade e um todo nítido e bem acabado. E essas imagens fechadas e de contornos completos – não há dúvida sobre o papel de cada uma na narrativa – reforçam a busca pelo todo a partir do recurso à alegoria, o qual o próprio Karl Erik (ibidem) reafirma: “Extingue-se o falso brilho da totalidade, e abre-se mão da nostalgia e do desejo de identidade, e, dessa maneira, o *fragmento alegórico* flagra sua própria parcialidade heterogênea” (grifo nosso). Se abrem mão da identidade e do total, como afirma Karl Erik, a que então se refeririam as alegorias de Ruffato? Como já dito, cada personagem do drama paulistano é a representação de um grupo social, uma generalização. Não importa se as informações são sempre incompletas; breves descrições já são suficientes para se criar toda uma imagem presente no imaginário coletivo – e jamais questionada. O que torna uma personagem aberta, fragmentada, incompleta, não é a falta de informações ou a falta de conclusão sobre a mesma, mas sim o caráter conflituoso ou contraditório dessas descrições. Dessa forma, os múltiplos fragmentos do romance também não são contraditórios ou desconexos, eles se encaixam; não formando uma relação lógica, como se um desse origem ao outro, mas no sentido de que se complementam na

proposta de representação realista do caos de São Paulo. Assim como a loucura pode ter o seu método, o caos também tem a sua harmonia.

Por ser incapaz de abranger o total de forma linear, adentra-se no fragmento, nos lampejos e pedaços da metrópole os quais o olhar limitado do narrador consegue apreender. Chiara (2004, p. 34) corrobora essa ideia da totalidade ao discorrer especificamente sobre a proposta estética de *Eles Eram Muitos Cavalos*: “Ruffato repete o investimento naturalista de um tratamento direto da realidade, e este gesto resgata a busca de dizer toda a verdade, não escamotear nada do leitor, nem deixar que este complemente vazios textuais”. Trata-se de um estilo que nos faz lembrar aquele que Auerbach (2011, p. 4) define para descrever a forma de representação da *Odisséia* de Homero: “representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais. O mesmo ocorre com os processos psicológicos: também deles nada deve ficar oculto ou inexpresso”. Jameson (1995, p. 13) já havia resgatado essa discussão de Auerbach em torno da narrativa homérica para os nossos tempos, a fim de contrapô-la ao que chamou de “estrutura reificante” de uma literatura contemporânea mercantilizada, na qual cada página do livro torna-se “mero meio desvalorizado para o fim” (JAMESON, 1995, p. 12). Em Homero, cada estrofe estaria dissociada de qualquer vínculo necessário com as demais, posteriores ou anteriores, assim sendo um poema vertical em relação a si mesmo, autocontido, sem aspirar a um final capaz de cristalizar, para o leitor, uma imagem que substituirá toda a estrutura da obra.

Não cabe aqui, por motivos óbvios, estabelecer uma longa e detalhada comparação entre a narrativa de Ruffato e a de Homero, mas a ilustração da segunda nos ajuda a compreender algo importante: *Eles Eram Muitos Cavalos* nega a forma contemporânea de leitura “para um fim” e se aproxima da ideia de blocos isolados e sem ligação de causa-efeito entre si. Entretanto, dentro desses blocos organiza-se uma narrativa a partir de uma concatenação lógica de eventos, que busca um realismo social, uma imagem precisa das representações que se revela no interior de um tempo presentificado. E, ao seguirem todos a mesma lógica realista, cada bloco entra em consonância com os demais e impedem qualquer forma de conflito ou contradição nas representações, mesmo que no final não haja nenhuma mensagem, revelação ou moral que venha a ser o verdadeiro conteúdo da obra. Por isso, *Eles Eram Muitos Cavalos* se

articula a partir de uma tensão entre uma estrutura moderna que procura fugir das formas narrativas convencionais e uma representação que se aproxima de uma tradição mimético-realista.

3.3. Questionando as máscaras

*"No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two"
(The Love Song of J. Alfred Prufrock, T. S. Eliot)*

Alfredo Bosi, em uma análise das obras de Machado de Assis do período ao qual fazem parte *O Alienista* e *O Espelho*, ressaltou como todas as personagens buscam a máscara para se defender do mundo externo e ascender dentro da sociedade; elas procuram se revestir de uma carapaça única e universalmente aceita para assim serem igualmente aceitas:

Chegando mais perto dos textos vê-se que a vida em sociedade, segunda natureza do corpo, na medida em que exige máscaras, vira também irreversivelmente máscara universal. A sua lei, não podendo ser a da verdade subjetiva recalcada, será a da máscara comum exposta e generalizada. O triunfo do signo público. Dá-se a coroa à forma convencionada, cobrem-se de louros as cabeças bem penteadas pela moda. Todas as vibrações interiores calam-se, degradam-se à veleidade ou rearmonizam-se para entrar em acorde com a convenção soberana. Fora dessa adequação só há tolice, imprudência ou loucura. (BOSI, 2003, p. 86)

Sair da máscara é entrar no mundo não convencional, espaço da loucura, da contradição. Só há ordem social se os atores aceitarem seus papéis; fora disso, a ordem se subverte em caos, como a Casa Verde de Bacamarte. A São Paulo de *Eles Eram Muitos Cavalos* também é caótica, mas o seu desconcerto é de outra espécie: como já

foi dito, há uma harmonia nesse caos, que se dá a partir dos papéis desempenhados pelos atores sociais. O tema é o desarranjo social, a estrutura é fragmentada, mas o sentido é coeso e generalizado – o que não ocorre em *Menino Oculto*, de Godofredo de Oliveira Neto.

No romance de Oliveira Neto, em vez de indivíduos fechados soltos em um espaço desconexo, temos uma figura principal – esta sim, fragmentada, incerta, caótica. Aimoré Seixas dos Campos Salles de Mesquita Ávilla, personagem principal, é um falsificador de quadros que leva o leitor em uma trajetória de acontecimentos incompletos, desconexos e, em certos momentos, incoerentes. Aimoré está sempre em busca de uma máscara para si – o professor de português, o pintor, o assassino, o jovem apaixonado –, mas tais personas se apresentam como frágeis e incompletas a partir do momento em que são reveladas as suas imperfeições. De acordo com Deleuze (2003, p. 14), “só usufruímos os prazeres e a as alegrias que correspondem à descoberta da verdade”, e a narrativa de *Menino Oculto* de fato caminha sempre em direção a uma verdade: os interrogatórios dos doutores Albano, Orestes, entre outros, que geram o discurso do protagonista e, por conseguinte, os acontecimentos da narrativa, seguem no sentido de uma revelação, da descoberta de signos que organizarão a realidade e darão coerência e uniformidade ao caos. Porém, como afirma Carina Lessa (2011), o romance reconhece, desde o início, que essa verdade está fadada ao fracasso.

A máscara, a linearidade, a relação de causa e efeito entre os acontecimentos, todos esses artifícios que dão coerência à narrativa são colocados por terra, pois esta agora se estrutura a partir de uma nova ordem. A possível esquizofrenia da personagem, que aparece narrando a história de dentro de um hospital, pode dar uma dose de autenticidade aos fatos que são dispostos de maneira desconexa e que estariam contaminados pela condição daquele que os narra; porém, a esquizofrenia não parece se tratar de um elemento de natureza realista no romance. Arnaldo Franco Junior (2011, p. 125) afirma que “Menino Oculto potencializa o princípio da incerteza que constitui as fabulações do narrador e [...] dissemina dúvidas que abalam qualquer ilusão de verdade, mesmo a ficcional, no plano dos sentidos projetados pelo texto”. Não é apenas a personagem principal que está relacionada à esquizofrenia e à falsificação, mas toda a obra em si; esses dois elementos deixam de fazer parte unicamente da diegese para compor também a poética do romance – ou seja, trata-se de elementos articuladores de

toda a narrativa de *Menino Oculto*. O que se tem, a partir daí, é mais do que uma simples mistura de ficção e realidade; eis a nova ordem, uma narrativa regida pelas leis do falso.

A revelação das imperfeições é um dos pontos principais dessa narrativa falsificante. Giácomo, amigo de Aimoré, relata um episódio em que foi assaltado e se viu diante de uma arma, imagem insuportável de uma realidade violenta e cruel: “Fiquei como um otário mesmo, como eles disseram. As nossas discussões sobre arte no restaurante não servem para nada, Aimoré, ali é a hora da verdade, bicho, a hora da verdade.” (*Menino Oculto*, 2005, p. 24-25). A arte é frágil, a desconstrução do mundo verdadeiro a partir da criação de outro, a via de Nietzsche, também é imperfeita: o real surge em algum momento para cobrar o seu preço, como as terríveis imagens do Aleph de Borges⁵. Mas aniquilar o falso e supor o domínio de uma realidade verdadeira e autêntica é tão inútil quanto: é o que tenta Aimoré, no suposto assassinato de um travesti em Copacabana.

“Eu não matei o rapaz, e, depois, não era um rapaz. Eu suprimi, risquei, apaguei uma imagem de mulher loira, provocante, puta. Ele devia é ficar aliviado.” (ibidem, p. 19). O travesti é a imagem exemplar de um falso imperfeito, que por mais que se aproxime de seu objetivo, jamais apagará seus índices de origem, aquilo que nunca deixará de ser – um homem. Ao afirmar para Aimoré que é autêntica, o travesti desperta a ira e o descontrole do protagonista: “Você é falsa, sua vaca, respondi com convicção.” (ibidem, p. 45). O falsificador de quadros não aceita o falso; seria uma contradição que se assemelha à própria condição da ficção, transgressão do real que assume as aparências desse real? Aimoré é um falsificador que deseja cópias tão autênticas quanto o original, como um narrador clássico que busca suprimir a sua condição de criador e inventor para se fundir ao verdadeiro. Mas esse autor é esquizofrênico, mesmo que busque a coerência, o verdadeiro, o autêntico, irá inevitavelmente se trair pelo sinuoso caminho da ficção. É a mistura de tempos, espaços e máscaras.

Sob a égide do falso, a ficção revela que tudo é construção e, automaticamente, a imperfeição de suas imagens, de seus clichês – não de forma a tentar fugir deles, mas de explorá-los até um limite no qual as imagens reveladas se tornem autoquestionáveis. A

⁵ Essa questão do retorno do real, que destrona o universo da arte e da ficção, será mais aprofundada no Capítulo 4, durante a análise do romance *Barco a Seco*.

loira fatal, quando confrontada de perto, é um travesti; a paixão do protagonista, Ana Perena, está em todos os lugares e em lugar nenhum, surge e some a cada instante, como no movimento das ondas do mar de Ipanema que a traga e a devolve para o mundo real; o quadro *Menino Morto*, que dá o título ao romance, objeto de desejo de todos, está incompleto e inacessível – o menino não está morto, mas oculto do mundo real, pertence a uma outra ordem, a do falso.

Talvez seja essa a primeira grande dissonância entre a estética de *Menino Oculto* e *Eles Eram Muitos Cavalos*: as relações que guardam com seus clichês, essas espécies de imagens gastas. E, se estamos falando de imagens, creio ser possível colocá-las à luz das ideias de Deleuze (2007) acerca dos clichês no cinema. As imagens de Ruffato estariam mais atreladas a um vínculo sensório motor, capazes de produzir uma concatenação de acontecimentos – não necessariamente interessados em contar uma história à maneira clássica, pois no romance não há de fato grandes histórias sendo contadas, mas construir um espaço de movimentos coerentes e capazes de produzir um sentido mais estreito. Em suma, acredita-se na *força dos clichês*, nas imagens dos habitantes da metrópole, da elite à classe trabalhadora, e na autenticidade das ações desses indivíduos; a narrativa se constitui a partir do movimento dessas imagens. Em *Menino Oculto*, o poder dessas imagens é questionado a partir da revelação de suas imperfeições. As imagens não possuem o mesmo interesse de produzir uma concatenação lógica de eventos, pois essa lógica é anulada pela própria narrativa.

A personagem de Aimoré busca, entretanto, ser definida e classificada a partir de uma ordem objetiva e coerente:

você tem documento, tem tudo. Aimoré Seixas dos Campos Salles de Mesquita Ávila, um metro e oitenta e um, olhos garços, cabelos negros espessos, nascido em Coimbra, Portugal, vinte e cinco anos, nacionalidade portuguesa e brasileira, mãe nascida em Laguna, Santa Catarina, pai em Lisboa, Portugal, etc. (*M.O.* 2005, p. 53)

Mas o documento, a tipificação, a redução às aparências e a algumas informações pontuais são insuficientes para definir o indivíduo. O nome grandioso da personagem, forma irônica de tentar abarcar todas as faces desse sujeito, não dá conta das múltiplas imagens de Aimoré – “veste-se muito bem num dia, no outro parece um mendigo. Feito

cobra mudando de pele.” (ibidem). Não há um verdadeiro Aimoré em conflito com outras personalidades inventadas, todas são igualmente falsas e verdadeiras: “o falso e o verdadeiro não existem senão como complementares um ao outro” (LESSA, 2011, p. 102).

As imagens de *Menino Oculito* protagonizadas por Aimoré – seja com as diferentes mulheres, com os negociantes de quadro, com as figuras científicas, proféticas – desaparecem e reaparecem ora em um presente, ora em um passado, ora em um futuro incerto, cada vez revestidas de uma fantasia diferente, de uma falsificação *sui generis*: constrói-se – novamente recorrendo a Deleuze (2007, p. 161) – uma narrativa “essencialmente falsificante”, “uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros”. Assim, *Menino Oculito* dota-se da capacidade de questionar não apenas a realidade que representa, mas a própria poética que edifica essa realidade. Essa relação com o falso, que leva ao questionamento da verdade, não torna a narrativa incompatível com o mundo externo, elevando-a a um status de história fantástica que instauraria uma nova realidade dissociada da que conhecemos em nosso cotidiano. Antônio Candido (et al, 1988) já dizia que, abordando as personagens dessa forma, o romance nada mais faz do que retomar, no plano da técnica e da caracterização, a maneira fragmentada, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes, pois na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência.

A alternativa à via realista de Ruffato não necessita ser fuga do real; pode-se reconhecer a mutabilidade e a indeterminação da identidade das personagens sem que isso impeça que a narrativa atinja algum tipo de verdade – porém questionável e conflituosa. Ronalds de Melo e Souza (2005), dirigindo-se à obra de Machado de Assis, reforça o poder desse tipo de narrativa em que o narrador desempenha diferentes papéis e finge todo gênero de caracteres, justamente no que diz respeito à sua capacidade de representação das diversas formas de realidade:

O narrador que finge múltiplas vozes ou que realiza a *mimesis* de várias atitudes nada tem de volúvel. Pelo contrário, cumpre a sublime função dramática de legítimo mediador dos sentidos culturalmente consentidos pelos diversos estratos sociais da

comunidade histórica. Exemplo extremo e sério da representação da alteridade, o narrador singularizado como fingidor representa a disputa das ideologias em luta, e não o primado epistemológico de uma ideologia em particular.

Todo discurso implica uma visão de mundo específica, uma ideologia. Múltiplas vozes, a partir de diferentes olhares, geram um discurso plural e conflituoso, capaz de se direcionar criticamente às unidades de representação. Como diz Octavio Paz (1985 p. 196), “somos inseparáveis de nossas ficções – nossas feições”, e cabe à narrativa literária questionar as ficções do mundo real e criar as suas próprias, como o faz o narrador de *Menino Oculto*.

Defenderemos agora que o que leva o romance a atingir esse estatuto é a sua relação não mais direta com o movimento; em vez de uma concatenação lógica de acontecimentos na qual os caracteres são explicados de modo apenas especial e o tempo é resultado da ação, há uma serviência ao tempo: o tempo não é mais a medida do movimento, mas o movimento a perspectiva do tempo (DELEUZE, 2007).

3.4. Um outro presente

*"The past is never dead. It's not even past."
(Requiem for a Nun, William Faulkner)*

Em nosso pensamento, podemos prescindir do espaço, mas jamais do tempo – nos disse Borges (2008, p. 66). O tempo é o problema central da metafísica e se esse problema fosse resolvido, tudo teria sido resolvido. “Felizmente, acho que não existe nenhum risco de que ele se resolva; ou seja, continuaremos sempre ansiosos” (ibidem, p. 67-68). Tempo é sucessão: é a passagem de um estado para o outro, é o rio de Heráclito que flui ininterruptamente e que nunca é o mesmo. Também nós somos esse rio, somos flutuantes como o curso de suas águas, inapreensíveis como o presente que já é passado. O tempo é a certeza da morte e o desejo de eternidade, e ao aspirá-la o

homem trava uma luta ilusória contra o tempo, que pode se fazer por dois modos: “o modo religioso, consistente em fornecer alternativa de um depois-da-vida, e o modo da arte, consistente em contrariar o fluxo do tempo, tornando significativos em si momentos ou cenas em si transitórios” (LIMA, 2006, p, 348). É o segundo que nos interessa, a consagração do instante definida por Octavio Paz (1996, p. 56):

Para escapar de sua condição temporal [o homem] não tem outro remédio a não ser fundir-se mais plenamente no tempo. A única maneira que tem de vencê-lo é fundir-se com ele. Não alcança a vida eterna, mas cria uma instante único e irrepetível e assim dá origem à história. Sua condição conduz a ser outro: e apenas sendo-o pode ser ele mesmo plenamente.

Abandonemos por um instante a literatura brasileira para buscar exemplo em outras terras, na obra-prima de Tolstói, *A Morte de Ivan Ilitch*, em que nas páginas finais o protagonista se vê diante da morte, que é encarada de duas formas. A primeira, na vã tentativa de evitar a sucessão do tempo e se manter preso a um passado:

No decorrer de todos aqueles três dias, quando o tempo não existira para ele, ficou estrebuchando no saco negro para o qual o empurrava uma força invisível e invencível. Debatia-se como um condenado à morte debate-se nas mãos do carrasco, sabendo que não tem salvação; e a cada momento ele sentia que, não obstante todo aquele esforço na luta, ela estava cada vez mais perto daquilo que o horrorizava. Sentia que o seu sofrimento consistia também em que ele penetrava naquela fossa negra, e ainda mais em que não podia esgueirar-se para dentro dela. E o que o impedia de fazê-lo era sua convicção de que a sua vida fora boa. Esta justificação da sua vida é que se agarrava a ele, não o deixava prosseguir e atormentava-o mais que tudo. (*A Morte de Ivan Ilitch*, 2006, p. 74).

Retroceder para um passado ilusório apenas multiplica o horror da morte inevitável. Para o moribundo Ivan Ilitch, a solução diante do fluxo do tempo não está no retorno àquilo que já não é, mas no próprio presente que, de inapreensível, passa a ser todos os tempos consagrados em um só instante.

Tudo isso lhe aconteceu num instante, e a significação desse instante não se alterou mais. Mas, para os presentes, a sua

agonia ainda durou duas horas. Algo borbulhava-lhe no peito; o seu corpo extenuado estremeia. Depois, o borbulhar e o rouquejar tornaram-se cada vez mais espaçados.

– Acabou! – disse alguém por cima dele.

Ouviu essas palavras e repetiu-as em seu espírito. “A morte acabou – disse a si mesmo. – Não existe mais.”

Aspirou ar, deteve-se em meio do suspiro, inteiriçou-se e morreu. (ibidem, 76).

À parte de toda a complexidade do texto de Tolstói, que nos levaria a gastar páginas e mais páginas que não chegariam próximas da pretensão de encerrá-lo, o objetivo aqui está na consagração de um tempo que faz com que a morte não se seja mais ameaçadora. De acordo com Octavio Paz (1988, p. 188), a “medição especial do tempo separa o homem da realidade, que é um contínuo presente, e faz fantasma de todas as presenças que a realidade se manifesta”; o tempo cronológico faz com que cada instante se relacione apenas com o próximo que irá substituí-lo, e o passado não é mais que uma tentativa de interromper o fluxo, fuga da morte. “Sempre igual a si mesmo, desdenhoso do prazer ou da dor, apenas transcorre” (ibidem, p. 189). Ao consagrar o instante, o presente passa a abarcar todos os tempos, deixa de ser cronológico e se torna mítico:

não é uma sucessão homogênea de partes iguais, mas sim acha-se impregnado de todas as particularidades da nossa vida: é longo como uma eternidade ou breve como um sopro, nefasto ou propício, fecundo ou estéril. Esta noção admite a existência de uma pluralidade de tempos. (ibidem).

Em um breve momento, como se descobrisse a luz, a personagem de Tolstói parece reconhecer que sua vida foi um mero desfile de eventos que caminhava em direção ao fim, funde-se ao tempo e cria um instante em que tudo se encontra e assim vence a morte. Vencer a morte não é evitá-la, pois ela não deixa de arrebatá-lo o protagonista e encerrar a narrativa, mas transformá-la; ao longo do curso do tempo, ficam-se imagens únicas e irrepetíveis. A Morte de Tolstói não é um ato de encerramento, é um instante eterno.

O que nos interessa aqui é esse presente plural, que é a aspiração do romance *Menino Oculto*, e que se opõe à presentificação de certas formas realistas, como a de

Eles Eram Muitos Cavalos. Essa oposição temporal não é novidade, Jameson já trouxe essa discussão, ainda de forma superficial, para o romance de Balzac, o qual considerava criador de uma narrativa realista que rompia com a ideia de um tempo único e dialogava com outras temporalidades. Ao associar essa condição temporal a Balzac, o teórico ressaltava, contudo, que

essa temporalidade múltipla tende a ser novamente bloqueada e contida no ‘alto’ realismo e naturalismo, em que um aparato narrativo aperfeiçoado (particularmente os imperativos tríplices da despersonalização do autor, da unidade do ponto de vista e da restrição à representação cênica) começa conferir à opção ‘realista’ a aparência de uma penitência asfíxiante e auto imposta. (JAMESON, 1992, p. 105).⁶

Embora não fique claro o que Jameson considera como “alto” realismo, a relação da estética naturalista, dotada de um realismo que aspira a uma verdade social, a um presente de temporalidade única vai ao encontro da nossa tese aqui delineada. E é importante retornar agora a Deleuze, que também traçou uma divisão semelhante ao discutir narrativa clássica e moderna no cinema – que, como já foi dito, consideramos perfeitamente aplicável à literatura –, na qual a primeira pertence ao estatuto da imagem-movimento, que é a narração verídica, e a segunda ao da imagem-tempo, a narração falsificante.

⁶ Nesse mesmo contexto Jameson afirma que essa forma de temporalidade retorna a certo custo no pós-modernismo. O custo a que o autor se refere fica claro posteriormente em *A Lógica do Capitalismo Tardio* (2006), no qual defende que a contemporaneidade pós-moderna se libera para gastar o tempo como *puro presente* e poder consumir os tesouros do alto modernismo. A tese de Jameson, fruto de sua visão crítica do pós-modernismo, se baseia na ideia de que há uma crise da historicidade, ou seja, o presente se tornou pura imediaticidade e não nos permite mais o distanciamento necessário para que seja caracterizado como perspectiva histórica; do outro lado, o passado é um mero retorno nostálgico, um produto a ser consumido dentro da sociedade capitalista. Hutcheon (1991) discorda dessa visão e entende a temporalidade pós-moderna em uma condição mais questionadora, como deliberadamente histórica e fundamentalmente política. Não cabe aqui se aprofundar nesse debate e escolher uma posição específica para se apoiar; não se trata de dizer qual autor está mais correto, mas de demonstrar que a literatura contemporânea oferece mais de uma espécie de *presente* narrativo, não sendo necessário ficar preso a uma teoria geral de um ou de outro autor. Esclarecidos esses pontos, é relevante destacar que embora resgatemos essa ideia de Jameson sobre as temporalidades a nosso favor, não necessariamente estamos de acordo com o modo como ele a aplica para os tempos mais atuais. A análise dos romances, foco deste trabalho, torna isso mais claro e evidencia as posições adotadas.

A narração verídica se desenvolve organicamente, segundo conexões legais no espaço e relações cronológicas no tempo. Certamente o alhures poderá avizinhar-se do aqui, e o antigo do presente; porém essa variabilidade dos lugares e dos momentos não põe em questão as relações e conexões, determina antes seus termos ou elementos, tanto que a narração implica uma investigação ou testemunhos que a referem ao verdadeiro. [...] A narração falsificante, ao contrário, escapa de tal sistema, ela quebra o sistema de julgamento, pois a potência do falso (não o erro ou a dúvida) afeta tanto o investigador e a testemunha quanto o presumido culpado. (DELEUZE, 2007, p. 163).

Menino Oculito possui o sistema de julgamento apontado, há até investigadores, como os “doutores” do hospital, os testemunhos de Aimoré e os possíveis culpados, autores de crimes ou de atitudes importantes para a resolução da trama. O que um julgamento pretende é atribuir definições aos atores dessa trama – os culpados, as vítimas, os inocentes –, mas como já dito, a máscara é frágil e cambiante, os atores trocam de papéis na medida em que transitam de um tempo a outro. Deleuze ressalta que a narração verídica também pode habitar outros tempos, a partir do *flashback* ou do *flashforward*, mas sempre o fará a partir de recursos cronológicos em que o tempo estará a serviço do espaço – o movimento gera o tempo.

O que difere a referida presentificação das múltiplas temporalidades de presente é o rompimento da última com a ordem cronológica. Logo, quando o narrador de *Menino Oculito* diz que “a vida também é pura autocronia [...]”. É por isso que passo de um tempo a outro, exponho visões, cenas e histórias aparentemente desconectadas uma da outra” (*M.O.*, 2006, p. 67), não é apenas a explicitação desse pensamento que faz a narrativa transgredir o tempo cronológico. Como já foi dito, esses tempos são incompatíveis, são igualmente falsos e verdadeiros – o que impede a relação de causa e efeito entre um instante e outro. Além disso, algo mais ainda ocorre para que a cronologia seja rompida: não só os acontecimentos saltam de um tempo a outro, mas o estilo da narrativa. A linguagem literária de *Menino Oculito* também presta serviço ao tempo.

Um exemplo dessa ideia está no trecho em que Aimoré narra o seu encontro com a personagem Estela. Os acontecimentos são fantasiados a tal extremo que o protagonista assume quase a imagem de um idealizado herói romântico do século XIX. Eis o modo como Estela se refere a Aimoré: “É, você, cara de artista de novela das oito.

Sarado. Inteiro. Dentes branquinhos, cabelos cortados segundo os padrões.” (ibidem, p. 88). Dotado de uma imagem irretocável, símbolo sexual de uma estética contemporânea, Aimoré descreve o encontro sexual com Estela a partir de uma ótica que parece reunir em um só tempo um erotismo narcisista contemporâneo e o erotismo romântico e ingênuo que se encontraria em poetas como Castro Alves e um Álvares de Azevedo:

Já no quarto me beijou compulsivamente. Eu soube que eu era o homem mais lindo que ela já tinha visto, o mais gostoso, o maior e o mais grosso. [...]
 O descanso do gozo logo se fechou. Estela, fêmea que não se farta, reiniciou os afagos.
 Abriu as pernas.
 Ninfas suplicantes e molhadas reclamavam o parceiro.
 Estela me consumia, requintava as carícias, me consumava, me elogiava, que eu decidisse os novos movimentos e posições, me nomeava seu louvado. [...]
 Os seios exigiam as mãos do macho cativo.
 Os bicos enrijecidos, trêmulos carmins de blandícias saciados. (ibidem, p. 90-91).

Percebe-se que o estilo da narrativa não se desenvolve em prol das personagens, como se espera em uma narração verídica – um indivíduo com certas características exigiria uma descrição específica e um estilo literário próximo de sua imagem –, e ocorre novamente o oposto: as personagens perdem a independência e as técnicas narrativas, servientes ao tempo, ditam os seus contornos. É, de acordo com Deleuze (2007, p. 155), “a descrição que vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo [...] e sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes.”. A partir de personas móveis e contraditórias, ligadas diretamente ao tempo e não ao espaço, a realidade é apresentada de modo igualmente frágil e incompleto. De acordo com Luiz Costa Lima (1991, 43), a persona é uma “carapaça simbólica” responsável pelo modo como o sujeito se enxerga e se coloca no mundo, pois é a partir dela que o indivíduo dota si próprio e a sociedade de certos papéis para, enfim, estabelecer as relações sociais.

Fixo ou móvel, é próprio contudo do desempenho de um papel que, por ele, seu agente antes sonha do que percebe o mundo.

Porque não é um instrumento diretamente reflexivo, porque, ao invés, tende a convencer seu agente que ele é seu desempenho, o papel seleciona o mundo como fantasia, i.e., conforme a ótica com que o enfrentamos. E transforma em fantasia o que o agente pensa de si mesmo. (ibidem, p. 48-49).

Se o mundo é apreendido conforme a ótica com a qual é enfrentado, uma persona móvel resultará em um olhar cambiante, e, automaticamente, serão produzidas diferentes formas desse mundo. Já o olhar da narrativa de *Eles Eram Muitos Cavalos* constrói uma realidade única, mesmo que organizada a partir de pedaços pertencentes a um todo sempre incompleto. Dessa realidade única, reinam as personas fixas, cujos papéis sociais estão de acordo com o que o mundo exige. Trata-se, como já foi dito, da principal dissonância em relação a *Menino Oculito*, no qual as personas entram em conflito com o mundo, agora organizado a partir de múltiplas temporalidades. Trata-se de dois extremos narrativos que atestam a pluralidade da ficção brasileira contemporânea.

A narração verídica de Ruffato busca uma unidade a partir dos fragmentos, esta que virá a ser a imagem de uma verdade social. Já disse Claude Lefort (1987, p. 304) que “uma sociedade não pode referir-se a si mesma, existir como sociedade humana, a não ser sob a condição de forjar para si mesma a representação de uma unidade”; a narrativa de *Eles Eram Muitos Cavalos* é a busca por essa unidade, que se encontra não na imagem geral de São Paulo, que é fragmentada, mas no interior desses fragmentos, nas máscaras sociais que as personagens assumem para si. Na contramão, a narração falsificante de *Menino Oculito* segue em direção à multiplicidade, ao campo do indiscernível, talvez mais próxima da visão de Octavio Paz sobre o que seria o traço principal das obras literárias dos “novos tempos”, não mais “regidas pela ideia da sucessão linear e sim pela ideia de combinação: conjunção, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos. A festa e a contemplação. A arte da conjugação.” (PAZ, 1996, p. 137).

Dois formas de expressão que mostram que a literatura brasileira contemporânea é capaz de fornecer alternativas distintas e se distanciar de qualquer grande generalização. Mesmo que as linguagens se aproximem em alguns pontos – a velocidade com que narram os acontecimentos, a forma fragmentada como eles são construídos e apresentados –, cada uma presta um serviço diferente ao desenvolvimento

da narrativa ficcional; cada uma busca uma relação diferente com aquilo que consideram como real, cada uma se apropria de uma forma particular da sua percepção de verdade.

4. *BARCO A SECO*: CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO NARRATIVA

Ao longo dos capítulos anteriores foi possível delinear duas formas distintas de narrativa e suas relações com a verdade e o mundo real. O presente e último capítulo procura destrinchar o romance *Barco a Seco*, de Rubens Figueiredo, que se articula não por seguir em direção a um extremo, seja o do falso ou o da verdade, mas por operar justamente na zona de conflito dessas duas questões. Novamente, o problema do tempo se mostrará essencial nesta discussão: *Eles Eram Muitos Cavalos* desenvolveu um presente único e eterno; *Menino Oculto*, um presente que reunia todos os demais tempos em um só; agora, em *Barco a Seco*, o retorno ao passado no sentido de reconstruir e organizar o presente. Restará sabermos como esses dois tempos se comportam quando entram em contato um com o outro.

4.1. A narrativa como ato de organizar o mundo

*“the sleeping and the dead
Are but as pictures”
(Macbeth, William Shakespeare)*

Há uma cena, em o *Ovo da Serpente*, de Ingmar Bergman, na qual um investigador de polícia demonstra a sua angústia e preocupação diante de toda a instabilidade que paira sobre a Alemanha em 1923: a enorme inflação, o desemprego, a falta de serviços públicos, a ameaça bolchevique, a insurgência de Hitler e seu exército. Em face disso, o que faz o Inspetor Bauer? A personagem nos responde: “O Inspetor Bauer faz o seu trabalho. Trata-se de criar um pouco de ordem e de sensatez no meio do caos”. Fazer o seu trabalho significa resolver alguns assassinatos que não aparentam sentido; construir a narrativa que resolva um caso, que dê forma e coesão a uma parcela de um mundo que está prestes a entrar em colapso. De fato, ocupar-se dos mortos é uma

tarefa muito mais estabilizadora do que debruçar-se sobre uma realidade viva, em constante transformação. Conviver com esse real é ser cúmplice dele – e ser cúmplice do terror não é para qualquer um, por isso o Inspetor Bauer dedica-se aos mortos e o judeu Abel Rosenberg à bebida.

O investigador está sempre em busca de uma verdade, de uma relação causal de fatos. Gaspar Dias, protagonista de *Barco a Seco*, de Rubens Figueiredo, também é uma espécie de investigador – um perito de obras de arte, especialista no pintor Emilio Vega. Como o narrador de *Eles Eram Muitos Cavalos*, ele busca uma imagem coesa e fechada de seu objeto; como o inspetor de *O Ovo da Serpente*, ele o faz em um morto. “Um morto é irrefutável” (*Barco a Seco*, p. 17, 2001), afirma Gaspar, na esperança de se agarrar a uma realidade sólida, em um mundo em que tudo parece se esvaír como as ondas do mar que Emilio Vega tanto reproduziu em suas pinturas. A narrativa de *Barco a Seco* é a narrativa de diversas ficções que se encontram, se constroem e se desconstroem. Todas as personagens ordenam o mundo de alguma forma ao criarem suas ficções, mesmo que seja uma ordenação caótica. Ao ordená-lo, elas classificam o que é falso e o que é verdadeiro, o que é legítimo e o que é ilegítimo, o que é honesto e o que é desonesto. A multiplicidade dessas ficções provenientes da ação de cada personagem não converge, contudo, em polifonia: Mikhail Bakhtin (2013) conferia a qualidade de polifônico ao romance de Dostoiévski a partir de uma multiplicidade de vozes e psicologias que se confrontam e se complementam, mas que só é possível graças à existência de personagens cujas vozes são independentes da figura central do narrador. Em *Barco a Seco*, todas as demais vozes das personagens recebem o tratamento da mediação do protagonista-narrador Gaspar Dias, que é o principal organizador de toda a realidade do romance. O sentido que lhes é dado provém do olhar e dos critérios de classificação de Gaspar, tal qual o faz ao classificar obras de arte como autênticas ou falsas.

Gaspar articula diretamente três narrativas que se relacionam entre si: a de seu passado, de criança órfã adotada por uma família pobre; a do pintor Emilio Vega, que viveu na mesma cidade e teria morrido jovem, afogado enquanto nadava no mar; e a narrativa do presente, que reúne a reconstrução das duas do passado e as de todas as demais personagens. Dessas, destaca-se Angelina, espécie de figura materna de Gaspar, que o “adotou” no meio acadêmico e o guiou pelos caminhos em direção à arte de Vega.

Nessas três narrativas o protagonista faz uso de um mesmo tipo de linguagem, uma mesma técnica de representação, que Ivone Daré Rabello (2007) define como uma “escrita precisa”:

a “escrita precisa” efetivamente engloba um ponto de vista segundo o qual a corrente da vida – aleatória, banal ou simplesmente estranha – precisa ser pensada, refletida, organizada com exatidão e “dignidade” linguística na contracorrente das experiências-limítrofes, desorganizadas, brutais, aparentemente governadas pelo acaso, tal como os indivíduos as vivem. (RABELLO, 2007, p. 131)

O perito assume o papel de um narrador clássico para assim organizar e classificar o mundo a partir de critérios pré-estabelecidos. Ele rejeita tudo aquilo que pode desconcertar a ficção do presente em que vive – por exemplo, com sua namorada, Ester, prefere não conversar sobre seus passados, pois estes poderiam vir a colidir com a ordem atual:

Ester é viúva e do seu ex-marido não pergunto nem o nome. Como não o conheci, sua morte é para mim tão abstrata quanto a sua vida. Daí o paladar de adultério que às vezes descubro em meu caso com Ester. Ela, por sua vez, desistiu bem cedo de fazer perguntas mais específicas sobre o meu passado, o que evita para mim o desconforto de buscar subterfúgios ou mentiras complicadas – coisa que nem por isso eu hesitaria em fazer. Não poderia ser mais conveniente. Assim, nem eu nem ela nos vemos na necessidade de aumentar a população de fraudes deste mundo. (B.S., 2001, p. 43).

Ambos desejam viver um presente fixo e inabalável. Como perito, Gaspar não busca a verdade a qualquer custo, pois isto exigiria questionamentos do presente e retornos ao passado; ele busca é uma ordem que possa ser experimentada como legítima e única, embora se saiba que é pura construção: “onde encontrar um prazer que, de um jeito ou de outro, não seja desonesto?” (ibidem, p. 46). Ester frequenta um asilo e visita idosos abandonados, conversa e escuta o que eles têm a dizer; um ato de solidariedade que, de acordo com Gaspar, esconde um prazer egoísta de quem estaria apenas pensando na própria satisfação. Embora almejem o sólido e o único, toda ação e toda construção

parecem esconder um duplo, uma contradição capaz de desestabilizar a narrativa proposta. Como evitar que esse conflito ocorra?

Não há como apagar o passado. Rabello (2007, p. 134) afirma que, para se construir como imagem, o protagonista “precisa soterrar seu passado”. Faz-se necessário aqui estabelecer uma posição contrária a essa ideia. Como já dito, Gaspar deseja construir uma imagem coerente para si e, de fato, seu difícil passado de pobreza é uma ameaça a esse projeto, mas ele próprio afirma: “o passado respira todo o tempo às minhas costas” (B.S, 2001, p. 38). A experiência jamais poderá ser eliminada, mas sim reconstruída. Domesticar esse passado, construir uma narrativa casual que o explique e o encubra de sentidos e que o faça transcorrer em um único tempo: o passado estático, incapaz de retornar ao presente. Congelar os acontecimentos em um tempo anterior, dissociado da ordem atual, essa é a alternativa que o narrador encontra para preservar a narrativa do presente.

A memória, de acordo com Bachelard (1993, p. 28-29), não registra uma duração de tempo concreta no sentido bergsoniano, ela só pode ser pensada na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. Esse tempo abstrato é incontrolável; ausente de concretude, instável, ele pode retornar e se misturar ao presente. Teóricos de linha lacaniana, como Slavoj Žižek (1997), já ressaltaram que a narrativa pode surgir para resolver os antagonismos de alguma ordem social ou individual ao rearranjar os acontecimentos em uma sucessão temporal. É a fantasia, espécie de falsificação do real, que reveste essa ordem de sentido e coesão (ŽIŽEK, 1997, p. 10-11), sendo o fio condutor das diversas formas de narrativa desenvolvidas no romance. Cada personagem é encoberta de uma fantasia específica, logo, de uma narrativa própria, que pode se harmonizar ou entrar em conflito com as demais.

Se Gaspar, Ester e Angelina buscam uma ordem estabilizada – a estabilidade financeira, social, afetiva –, Inácio Cabrera e Humberto agem em sentido contrário. Humberto é filho de Angelina e representa uma figura desestruturada dentro da narrativa da mãe; ele é incapaz de se manter em um emprego e se sustentar, além de cometer erros e desonestidades financeiras que levam a mãe ao risco da falência. A saída de Angelina é criar uma fantasia que forje uma estabilidade à vida do filho: inventa um emprego para ele em uma empresa de verdade, na qual, porém, ele não realiza função nenhuma, e cujo salário é ela mesma quem paga. Já Inácio Cabrera é a

figura de um velho que traz, a todo o momento, informações e supostos trabalhos novos de Emílio Vega; é como se o objeto sobre o qual Gaspar se debruça e se realiza, um objeto morto e incapaz de traí-lo, retornasse amiúde à vida e revelasse novos contornos, rostos e atitudes.

O tema de *Barco a Seco* é o tema do duplo em seus mais diversos sentidos, mas principalmente o duplo da narrativa, que se dá pela sua construção e desconstrução: a primeira é uma necessidade do espírito, de dar ordem e sentido aos signos da realidade; a segunda é uma condição inevitável de toda narrativa erguida nos moldes clássicos⁷, a partir do momento em que se resolve romper os limites da fantasia que a originou. Em *Mágico de Oz*, Dorothy se realiza na fantasia além do arco-íris, mas inevitavelmente retorna ao seu local de origem, que é a vida no Kansas; já a de Gaspar Dias se dá na organização e atribuição de sentidos ao passado – a biografia de Vega e a autobiografia de sua infância –, mas essa mesma organização, como o sonho fugaz de Dorothy, jamais é plena, pois a tênue linha da fantasia é facilmente rompida: “Iludido pela sensação de segurança de me mover em um mundo de estátuas, tentado pelo prazer de desdenhar todos os avisos, resolvi ir para o outro lado do cordão imaginário. Esqueci que estava nadando fazia certo tempo.” (B.S., 2001 p. 10-11). Ao entrar para o outro lado, a ordem segura se converte em instabilidade:

Quando vi já era tarde. Senti o impulso, a água que se encolhia por baixo de mim e, de repente, a superfície do mar deslizou por uma rampa. Uma esteira de água correu, dando início ao que parecia uma curva enorme, e me puxou para trás, ignorando os tapas que estalavam na ponta das minhas braçadas. (ibidem, p. 11).

O romance de Rubens Figueiredo transita sempre por duas zonas opostas, de fronteiras frágeis e identidades imprecisas: passado e presente, real e imaginário, falso e verdadeiro se cruzam em um conflito infinito e insolúvel. Para nos aprofundarmos mais nessa estrutura binária da obra, é necessário discutir o principal elemento articulador desse conflito: o tempo. Como as ondas do mar que ameaçam estabilidade de Gaspar, o

⁷ Entendemos aqui que uma “narrativa clássica” é uma narrativa que busca uma concatenação lógica de acontecimentos, uma relação de causa e efeito, na qual a trama está a serviço da fábula, esta que deve ter uma forma acabada e plena de sentidos.

tempo realiza um movimento que traga, envolve, baralha e devolve as marcas do real e do ficcional.

4.2. O retorno ao passado

“It seems to me that all my life before that momentous day is infinitely remote, a fading memory of light-hearted youth, something on the other side of a shadow.” (The Shadow Line, Joseph Conrad)

De acordo com Octavio Paz (2013), a história da literatura moderna é a história das oscilações entre dois extremos, a tentação revolucionária e a tentação religiosa. A primeira está no olhar para o futuro: a modernidade é autocrítica e auto questionadora, sempre busca se destruir e se refazer em um tempo novo e ideal, que é o futuro; a segunda está no resgate da inocência, no retorno a um passado mítico anterior à Queda. As vanguardas artísticas e as utopias políticas do século XX ilustram essa ideia revolucionária associada ao futuro, a partir de uma cisão com o passado e a afirmação de que, de agora em diante, tudo será diferente – sociedade e arte se livrarão de seus atrasos e atingirão o seu estado ideal. O apreço pela nostalgia nos dias de hoje, contudo, se associa mais à tentação religiosa, já que o futuro passa a se tornar menos promissor, ou até ameaçador, levando-nos a procurar conforto em nossas memórias. Andreas Huyssen (2000, p. 17-18) fala também sobre essa contraposição nos dois períodos de nossa história recente:

Se a consciência temporal da alta modernidade no ocidente procurou garantir o futuro, então pode-se argumentar que a consciência temporal do final do século XX envolve a não menos perigosa tarefa de assumir a responsabilidade pelo passado. Inevitavelmente ambas as tentativas são assombradas pelo fracasso.

Se de fato a alta modernidade já foi superada e hoje nos encontramos em um momento de crise em relação aos seus valores, ou se até essa crise já se encontra em crise e a pós-modernidade também já está em vias de se tornar passado e fonte de nostalgia pouco nos importa neste momento, não cabendo aqui se aprofundar em tais questões. Não seria correto considerar o mergulho no passado por Gaspar Dias como essencialmente nostálgico, resgate de alguma inocência perdida – não há nenhuma saudade ou idealização em torno de sua infância pobre. O que busca então a personagem no retorno ao passado? Huyssen aborda uma teoria de Hermann Lübbe acerca da ideia de “musealização” com o objetivo de contrapô-la, mas que nos pode servir como um interessante ponto de partida.

Já foi discutida na seção anterior a ideia de que o protagonista de *Barco a Seco* busca organizar a realidade passada, criando uma narrativa coesa e de sentidos fechados. Para que atinja esse objetivo, o passado deve se mostrar estável, estratificado, como uma série de imagens congeladas e estátuas imóveis, tais quais as que são exibidas nas galerias de um museu. É neste caso que a musealização possui coerência, ainda mais se pensarmos que Gaspar Dias busca reconstruir a vida de um artista plástico, o que funciona também como metáfora para a ideia aqui abordada. “Na teoria de Lübbe, o museu contemporâneo compensa esta perda de estabilidade. Ele oferece formas tradicionais de identidade cultural a um sujeito moderno desestabilizado.” (HUYSSSEN, 2000, p. 29). Por ser um indivíduo instável, sem identidade fixa, cujo passado de pobreza entra em conflito com o presente de ascensão social, Gaspar Dias buscaria então no retorno ao passado a estabilização de sua identidade em um mundo de imagens e sentidos fugazes. Seria próximo ao que Huyssen afirma a respeito da obsessão da memória em torno do século XX e suas diversas tragédias: que conforto trariam as memórias e museus que resgatam, por exemplo, a barbárie do holocausto? Lembrar-se do holocausto, certamente, não traz conforto, mas estabilizá-lo e inseri-lo em um conjunto de signos fixos capazes de construir uma identidade coesa seria, talvez, como pacificá-lo. É como se fosse possível domesticar o passado para que ele não volte para nos assombrar – ou, no caso do holocausto, para que justamente nos assombre, mas com um objetivo claro, de uma forma que tenhamos controle.

Huyssen termina por considerar o argumento de Lübbe como demasiado simples e ideológico, por atribuir um valor e um poder quase idealizado à prática da memória,

esta que também estaria sujeita à desestabilização do mundo contemporâneo: “A própria musealização é sugada neste cada vez mais veloz redemoinho de imagens, espetáculos e eventos e, portanto, está sempre em perigo de perder a sua capacidade de garantir a estabilidade cultural ao longo do tempo.” (ibidem, p. 30). De fato, essa prática não garante a estabilidade cultural e a identidade individual e coletiva – o que é confirmado no final do romance de Rubens Figueiredo, como abordaremos mais à frente –, porém isso não desqualifica a ideia de que tal atividade memorialista possui como esse propósito o seu ponto de partida – a iminência de um fracasso não desqualifica o ato que o originou. A ambição de Gaspar Dias pode realmente ser a de pacificar o seu passado e construir uma identidade própria, embora seja inevitável que, no fim, tudo termine em ruínas.

Essa teoria dá conta do propósito do protagonista de retornar ao próprio passado, mas é insuficiente quando nos atentamos ao fato de que ele não apenas direciona o olhar para a sua origem, mas para a de um Outro, o pintor Emílio Vega. Por que reconstruir o passado de outra pessoa? Qual o propósito de musealizar a vida de alguém com a qual nunca teve contato? Em que o ato de construir uma identidade fixa para Vega será útil para a construção da identidade pessoal de Gaspar Dias? Eis que o problema inicial se torna um pouco mais complexo.

Octavio Paz (1984) diz que o homem é o único ser que busca de outro, cuja natureza consiste em aspirar a se realizar em outro. “O homem é nostalgia e busca de comunhão” (PAZ, 1984, p. 175). A nostalgia de Gaspar consiste em um retorno ao passado de Vega, espécie de tempo mítico e ideal, e a comunhão em se realizar na figura do pintor: “Seja como for, Emilio Vega parecia talhado para me erguer e me salvar” (B.S., 2001, p. 35). Faz-se necessário nos questionarmos sobre que espécie de salvação a personagem se refere. Graças à ajuda de Angelina e apoiando-se na imagem de Emílio Vega, Gaspar Dias supera a infância miserável e atinge uma considerável ascensão social – consegue alugar um apartamento e ter um carro, um emprego e uma namorada. Como no romance familiar de Freud, Gaspar é o órfão que reencontra a figura da mãe, representada por Angelina, e se lança em uma busca pela imagem do pai, representada por Emílio Vega; como no complexo de Édipo, a busca pela figura paterna é, automaticamente, o desejo de ocupar o lugar dessa figura perfeita e intocável.

Se o museu do passado de Lübbe resultaria, de acordo com Huyssen, em um inevitável fracasso, a arqueologia da figura paterna também não será menos frustrante, caindo inevitavelmente na metáfora da castração. Em suma, ao almejar a figura de Vega e ocupar o seu lugar – seja intencionalmente ou não –, o protagonista busca construir uma narrativa na qual uma atribuição de papéis irá reconstruir a sua ficção pessoal e superar os vazios e as frustrações do real – tal qual o faz a criança após a Queda no universo familiar.

É importante nos debruçarmos nessa relação do protagonista de *Barco a Seco* com a narrativa da criança desenvolvida por Freud. Marthe Robert (2007) distingue duas formas de romance que se relacionam a dois conflitos – ou Quedas – pelos quais passa a criança em seus primeiros anos: o romance da Criança Perdida e o do Bastardo. De acordo com a psicanálise de Freud, a criança experimenta a sua primeira frustração quando descobre que não somente não é o único ser amado no universo de seus pais como também os próprios pais não são únicos: “um início de experiência social ensina-lhe que existem outros, uma multidão de outros entre os quais muitos são de certa forma superiores aos seus, detendo mais espiritualidade, mais bondades, mais fortuna ou status” (ROBERT, 2007, p. 36). A criança então se dota da capacidade de sonhar e contar histórias, criando uma narrativa para si própria que a mantenha como criatura especial e merecedora do paraíso:

irreconhecíveis a seus olhos a partir do momento em que lhes descerra um rosto humano, seus pais lhe parecem tão mudados que ela não consegue mais reconhecer como seus, concluindo daí que não são seus verdadeiros pais, mas literalmente estranhos, pessoas quaisquer com as quais nada tem em comum a não ser pelo fato de a terem escolhido e educado. [...] ela pode doravante ver-se como uma criança perdida e abandonada, ou adotada, a quem sua verdadeira família, monárquica naturalmente, ou nobre, ou poderosa de algum jeito, se revelará um dia com estrépido para introduzi-la finalmente em suas fileiras. (ibidem, p. 36-37).

A essa espécie de romance, ou apenas uma característica que pode se misturar ao seguinte, a autora associa o caráter de evasão da narrativa, capaz de romper com as leis e limites de nossa realidade, pois a criança rejeita a sua origem por inteiro e passa a ter plenos poderes para reconstruir e florear cada elemento de sua biografia pessoal. Já o

segundo romance tem início quando a criança conhece a sexualidade e, com ela, a noção de *diferença*. Ao compreender as diferenças entre os sexos, a figura da mãe como geradora do filho ganha força e a criança assume a dificuldade de manter a fantasia inicial de que não pertenceria àquela que a gerou, passando a direcionar sua incredulidade para a figura do pai:

Decide então respeitar a mãe – afastando-a do campo de suas operações – para fazer o pai receber sozinho a promoção social ou o enobrecimento, que permanece o melhor meio de servir a seus planos. [...] com uma mãe plebeia e um pai-rei – quimérico, portanto, e tanto mais ausente quanto mais superiormente graduado –, ela atribui-se a um nascimento ilegítimo que lança sua pseudo-biografia em novos caminhos, em que novas turbulências naturalmente a esperam. (ibidem, p. 39).

Essa digressão em torno da teoria de Freud serve para associarmos a narrativa de Gaspar Dias a esse segundo romance, o do Bastardo. Cabe ressaltar que as ideias de Marthe Robert são mais complexas e menos simplistas do que parecem aqui, já que o propósito da autora não é definir regras aos romances, mas justamente destacar que essas duas formas de ficções se caracterizam por não possuírem nenhuma espécie de lei, já que a criança é dotada de todo o tipo de poder para criar a sua narrativa pessoal. O romance do Bastardo se caracteriza por um conflito entre o protagonista – criança –, uma figura presente, dotada de todas as falhas e defeitos de um ser que habita o nosso mundo – a mãe – e uma figura ausente, idealizada e almejada – o pai. Em *Barco a Seco*, Gaspar experimenta a proximidade com Angelina, figura materna imperfeita, incapaz de cumprir adequadamente o seu papel de mãe em relação a seu filho Humberto; ele busca se realizar na imagem do pai distante e inacessível, Emílio Vega, e o faz por intermédio da mãe, personagem que lhe concede estabilidade econômica e pessoal.

O herói da fábula do Bastardo “faz” portanto claramente um romance, no sentido concebido pelo arrivista da locução: ele “sobe” na vida por meio das mulheres ou, mais exatamente, da mulher que concentra em si toda a sedução das outras, não menos, é verdade, que a natureza essencialmente falível e enganadora da feminilidade (com “eterno feminino” e misoginia renovando aqui sua velha aliança). Entretanto, essa conquista puramente social não esgota de forma alguma seu apetite de

poder, ainda que permaneça sua principal preocupação. Ele visa, além disso, o status absoluto da criação, e o obtém pelo ato imaginário mais simples ao se apoderar dessa fonte de todo poder criador que é, a seus olhos, a potência viril paterna. (ibidem, p. 44).

A definição da fábula do Bastardo poderia ser o resumo da narrativa de Gaspar Dias em *Barco a Seco*. E a fábula que a personagem busca construir não é como a da Criança Perdida que dispõe de um poder maior de evasão da realidade: Gaspar cria a sua narrativa seguindo propósitos realistas. Ele recria a sua infância sem nostalgia e idealização, buscando reconstruir os acontecimentos exatamente como os experimentou; e recria a de Vega seguindo uma ordem lógica de causas e efeitos, sem dar espaço para contradições ou ambiguidades. Em suma, ele procura substituir a realidade insatisfatória por outra que o satisfaça, mas que siga as mesmas regras e limitações da anterior e assim se torne tão crível quanto essa. Como um narrador realista, onisciente e detentor de todos os poderes de criação, ele segue em direção ao seu objeto de desejo: “Eu, por um lado, caçava documentos capazes de cunhar em aço o relevo de um Vega genuíno, as feições puras, brutas, loucas que fossem, dane-se – mas de um Emílio Vega que saísse do molde das minhas mãos, e que por isso, não nego, vivesse sempre sob o meu poder.” (B.S., 2001, p. 121).

A realidade do presente é inapreensível, a do futuro é incerta; resta ao indivíduo a ilusão de se apoderar da do passado. Em um movimento duplo, ele busca congelar a memória de sua infância, distanciando-a do presente, para construir e dar vida a uma nova memória, a partir do retorno a outro passado, ainda mítico e inocente, como se cedesse à tentação religiosa a que se referia Octavio Paz. Neste, ocorre novamente uma ação dupla: criar uma nova figura paterna, ao mesmo tempo em que a própria identidade do criador, que representa o papel de uma criança, se confunde com a da criação. Gaspar Dias é um perito, um investigador que busca a verdade, mas somente a verdade que interessa para a sua narrativa. Por isso o seu questionamento sobre a possibilidade de existir um prazer que não seja desonesto; Deleuze (2003) afirmou, e já citamos aqui, que só são usufruídos os prazeres que correspondem à descoberta da verdade, e a verdade de Gaspar é desonesta – é única e não admite questionamentos. Ele aceita aquelas narrativas que, senão o legitimam, ao menos não desestabilizam a sua, como as de Angelina e Ester, pessoas que mantém próximas a si; contudo, abomina Humberto e

Inácio Cabrera, o primeiro por colocar em risco a sua figura materna, o segundo por fazer o mesmo em relação à outra figura que é a mais desejada e disputada – o pai, Emílio Vega. Aonde chegará Gaspar na construção de sua realidade e verdade pessoal? Ele não deseja apenas o instante eterno, como na consagração do instante de Octavio Paz, nos múltiplos presentes de Aimoré em *Menino Oculto*: em vez de imortalidade – vitória sobre o futuro –, ele deseja vencer o passado em uma narrativa que se prolonga até o fim. Mas o prolongamento exige construção, o perito deve se tornar também um falsificador: eis o conflito insolúvel, que só encontrará o seu fim na própria traição.

4.3. O retorno do passado... e as ruínas

"if you get far enough away, you'll be on your way back home"

(Blind Love, Tom Waits)

Há um autor que se faz presente ao longo deste trabalho e que se confunde, ora como objeto de análise, ora como ferramenta para análise. Talvez ambas as formas converjam em uma só, que é o próprio estudo literário: a literatura nunca é só o fim, mas também o meio pelo qual chegamos até ela. O autor a que me refiro é Jorge Luis Borges, um dos que, no campo da ficção, mais explorou a narrativa como forma de autorreflexão, questionamento de seus princípios, limites – ou ausência de limites – e suas ruínas. Sem intenção de torná-lo protagonista deste trabalho, que possui outros ficcionistas como objeto central, creio ser necessário, em certos momentos desta última seção de análise, um retorno à ficção e ao pensamento do escritor argentino.

Trata-se, nos dias de hoje, um lugar-comum a afirmação de que o romance encontra-se em crise, de que as narrativas atuais não são mais capazes de contar histórias como antes. A ideia não é absolutamente falsa, mas nem por isso totalmente verdadeira: assim como a modernidade, a crise não seria uma condição inerente ao romance? Como ressalta Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2001), afirmar que o romance esteja hoje em crise é uma tautologia, "já que até *Dom Quixote*, considerado o

primeiro romance moderno, seria resultado do abandono progressivo do postulado da unidade da consciência, que provocou a fratura da convenção épica do romance de cavalaria". A crise que levaria a ficção a se questionar é percebida por Borges não apenas em *Dom Quixote*, mas em outros paradigmas da ficção, como *Hamlet* e *Mil e uma noites*. Na segunda parte de *Quixote*, Borges afirma que os protagonistas já leram a primeira e, por isso, também são leitores da própria ficção em que atuam. Algo semelhante ocorreria nas outras duas:

Aqui é inevitável lembrar o caso de Shakespeare, que inclui no palco de *Hamlet* outro palco, onde se representa uma tragédia que é mais ou menos a de *Hamlet*; [...] Algo parecido o acaso produziu nas *Mil e uma noites*. [...] A necessidade de contemplar 1001 seções obrigou os copistas da obra a todo tipo de interpolações. Nenhuma, porém, tão perturbadora quanto a da noite 602, mágica entre todas. Nessa noite, o rei ouve da boca da rainha a sua própria história. Ouve o começo da história, que abrange todas as demais, e também – de forma monstruosa – a si mesma. (BORGES, 2007, P. 63-64).

Os exemplos de Borges demonstram que não é exclusividade de nossos tempos o ato da literatura de olhar para si própria e se reconhecer, abertamente, como construção à parte do real. Seria essa prática uma compreensão de seus próprios limites, como se a literatura deixasse claro que jamais atingirá a “verdadeira realidade”? Borges (ibidem, p. 64-65) nos dá outra resposta:

Por que nos inquieta que o mapa esteja incluído no mapa e as 1001 noites no livro das *Mil e uma noites*? Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor do *Quixote* e Hamlet espectador de *Hamlet*? Creio ter dado com a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios.

Se o universo extratextual pode ser tão fictício quanto o universo textual de uma obra, então o olhar para si própria não diminui nem impõe limites à literatura, mas a engrandece e dignifica. Ao mesmo tempo em que reconhece o seu fracasso como construção do real, a literatura se equipara a esse real, ao também sugeri-lo como ficção. Resta saber se a obra irá revelar esse fracasso, e, caso o faça, de que forma o realizará.

Em *Eles Eram Muitos Cavalos*, ele é suprimido em prol do desejo de realismo; em *Menino Oculto*, é o ponto de partida que leva a ficção em direção ao falso; em *Barco a Seco*, ponto final da narrativa. A narrativa de Gaspar Dias se converte em ruínas na medida em que a realidade do passado na qual ele se lança ganha contornos mais nítidos, formas mais acabas, em suma, adquire vida. Eis a contradição: quanto mais acabada, mais instável se torna a narrativa; dona de uma verdade própria, mais sujeita ela fica ao encontro de novas verdades.

Andreas Huyssen já havia dito que a responsabilidade pelo passado é assombrada pelo fracasso e Marthe Robert (2007, p. 46) converge ao afirmar que o romance infantil, tanto o do Bastardo quanto o da Criança Perdida, tende inevitavelmente a se desfazer: “O imitador enfeitado pela magia de seu culto infantil fica impotente para se libertar: o romance do qual ele queria fazer um ato nunca é senão uma despedida impossível, que ele pode apenas querer prolongar.”. Mesmo desprezando a figura de Inácio, que lhe traz instabilidade, Gaspar não deixa de se aproximar do homem, em uma esperança – falsa ou não, consciente ou não – de dar mais vida à imagem de Emílio Vega. Em certo momento, Inácio deixa um pedaço de papel misterioso com Gaspar; em vez de ignorar o que pode ser algo supérfluo ou prejudicial, o protagonista corre atrás do significado, tenta entrar em contato com Inácio, até finalmente marcar um encontro. Trata-se do encontro que levará às ruínas.

As duas personagens se encontram em um casarão velho e a descrição inicial do ambiente já leva à ideia de algo que está prestes a se desfazer: “um casarão em ruínas, já sem telhado, onde apenas dois homens com picaretas se dedicavam, pelo visto, a uma demolição.” (B.S., 2001, p. 171). Após os dois estabelecerem um contato inicial, Inácio informa que as paredes do local serão demolidas, o que leva Gaspar a exibir um pensamento revelador:

Para contrariar, respondi que, naquele ritmo, ainda haviam de demorar bastante. O que restava do casarão se eriçava em tantas arestas, enroscava-se em tantas cornijas e volutas, subia em paredes tão grossas e sua massa aderida tão compacta à pedra e ao pó que dava até uma certa pena daqueles dois demolidores. Mesmo assim, qualquer um sabia muito bem que era só uma questão de tempo.

A personagem reforça a sua crença na estabilidade e na solidez das coisas, características que tanto lutou para conceder à realidade que buscava construir. Mas, ao final do raciocínio, deixa transparecer a inevitabilidade do fim: era questão de tempo para tudo cair por terra. É preciso nos questionarmos o porquê desse desmoronamento inevitável.

Não basta, para a memória, o mero retorno ao passado. É necessário, também, que esse passado se atualize no presente. “O passado da memória é, pois, duplamente relativo: relativo ao presente que foi, mas também relativo ao presente com referência ao que agora é passado. O que vale dizer que essa memória não se apodera diretamente do passado: ela o recompõe com os presentes.” (DELEUZE, 2003, p. 54). A memória se atualiza no presente, pois sua natureza é essencialmente narrativa. Luiz Costa Lima ressalta que toda narrativa é referencial e interpretativa, o que implica uma dupla temporalidade: “*Referindo-se* ao que passou, a narrativa aponta para o tempo originário da matéria do relato. *Interpretativa* do que passou, inscreve-o em um tempo que não é outro senão o de sua própria organização narrativa.” (1991, p. 144). Por causa disso, será sempre falha a proposta de manter o passado congelado em um tempo distante, já que, ao referir-se a ele, a memória o recria em uma narrativa do presente. Isso basta para que a narrativa da infância de Gaspar Dias fracasse em seu propósito, mas não explica por si só o fracasso da que ele cria para Emílio Vega, a narrativa do Bastardo.

Como já dito, a narrativa do Bastardo possui uma contradição, que consiste na criação da imagem de uma figura paterna perfeita e intocável e o desejo de estabelecer contato com a mesma. Sempre que nos deparamos com o desconhecido, somos apresentados a informações novas, outrora invisíveis. O encontro com esse Outro implica uma quebra na imagem anteriormente construída. Essa ideia é bastante simples e possui corroborações no nosso cotidiano – pessoas que admirávamos de longe, ao nos aproximarmos, podem se revelar mais ou menos interessantes do que aquilo que prometiam, mas nunca exatamente o que era esperado; essa aplicação dentro dos princípios da narrativa, contudo, se mostra um pouco mais complexa.

Partiremos de um exemplo no cinema: no filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau*, de Steven Spielberg, a narrativa, articulada a partir de personagens diferentes, segue em direção a um objeto bastante claro, que são os seres de outro planeta. Todo o movimento do filme é em direção a esse contato com o objeto de desejo, que chega de

fato a ocorrer. O que acontece quando as personagens finalmente atingem o seu propósito e encontram aquilo que tanto procuravam? O filme se encerra. Godard criticava o filme de Spielberg neste ponto, pois justamente no momento em que algo deveria acontecer, a narrativa chegava ao fim. O que Godard não levava em conta era que, naquele instante, a imagem perfeita havia se construído e a narrativa precisava se encerrar para que nada corresse o risco de sair da ordem e se desconstruir. Eis um exemplo de uma narrativa clássica que, sustentada por uma ordem rígida e sólida, mesmo que pertencente a uma realidade distante de nosso mundo cotidiano, em momento algum deseja outra condição para si a não ser de verdade única e inquestionável.

Gaspar Dias busca construir uma narrativa clássica tal qual a de Spielberg, mas a sua narrativa é apenas uma dentro de um romance que possui propósitos diferentes para o seu protagonista. Ao entrar em contato com seu objeto de desejo, a narrativa de *Barco a Seco* não se encerra: ela vai além e revela o vazio dessa experiência. Isso ocorre no momento em que Gaspar descobre o duplo de Emílio Vega; a figura paterna que almejava construir para refazer o seu romance pessoal se mostra traidora, não é mais única e perfeita. Ao trazer Emílio Vega do passado para o presente, dá-se o inevitável encontro com um outro Vega, representado por Inácio Cabrera. O pintor não teria morrido, toda a construção em torno do fim de sua vida seria uma fraude, e a narrativa que Gaspar criou para Vega não seria nada mais que uma perpetuação da fraude criada, a princípio, pelo próprio Vega ao se transformar em Inácio.

Inácio Cabrera atuou no subsolo ao longo de décadas, na glória do anonimato, na delícia do tipo de poder que só um sabotador desfruta. De lá, fez subir à tona, sempre no momento certo, ora uma peça autêntica, ora um capítulo cem por cento inventado da biografia de Vega, ora uma meia-verdade, um borrão de dúvida, um pano suspeito respingado com o sangue do pintor ou com uma rele tintura cor de barro. Inácio acompanhou a criação do mito passo a passo e se consagrou à vitória da heresia, antes mesmo que os adoradores de Vega pudessem instaurar os cânones do culto legítimo. Mil vezes Inácio afogou Vega, mil vezes empurrou sua cabeça para baixo da água para que não pudesse respirar, mil vezes os cabelos do pintor ondularam entre os dedos abertos de Inácio, enquanto as bolhas de respiração cortada ferviam em volta da sua mão. (B.S., 2001, p. 182).

A verdade que sustentava a narrativa entra em contato com outra verdade que a desconstrói. Ao abrir a porta que dá ao passado, não há como evitar que por esse espaço outras verdades retornem ao presente. A busca necessária leva a uma traição inevitável: “Há sempre a violência de um signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz. A verdade não é descoberta por afinidade, nem com boa vontade, ela se *trai* por signos involuntários.” (DELEUEZE, 2003, p. 14-15). O penúltimo capítulo do romance de Rubens Figueiredo celebra o duplo da verdade, a instabilidade da narrativa e as ruínas do romance; como exaltou Octavio Paz (1996, p. 74), “O teatro e o romance contemporâneos não cantam um nascimento e sim um funeral: o de seu mundo e o das formas que engendrou”. As ruínas, ao modo dos teóricos desconstrucionistas, fazem romper as fronteiras que classificavam o universo literário e o impunha a uma estrutura lógica binária, como o real e o imaginário, o verdadeiro e o falso. *Barco a Seco* não apenas manifesta essa condição, mas – por seu caráter autorreflexivo e auto questionador – busca celebrá-la e combatê-la, afirmá-la e questioná-la em um incessante movimento de construção e desconstrução da narrativa: “a literatura para os desconstrucionistas testemunha a impossibilidade de que a linguagem venha a fazer algo mais do que falar sobre o seu próprio fracasso, como os bêbados tediosos. A literatura é a ruína de toda referência, o cemitério da comunicação.” (EAGLETON, 2001, p. 201).

Dos bêbados que lamentam o seu fracasso, contudo, poucos são os que decidem encerrar a sua trajetória na Terra e cometem suicídio após se confrontarem com as frustrações pessoais. Desde novos objetivos a novas fantasias para velhos objetivos, a vida segue. Igualmente, após se apresentar como mera ruína, a narrativa não adquire uma impotência eterna, sendo ainda capaz de seguir em frente. Como em *Ruínas Circulares*, de Jorge Luis Borges, no qual um mago, habitante de uma terra em ruínas destruída por um incêndio, confere a si próprio a missão de sonhar um ser humano ideal e construir algo em meio ao vazio. Após dias de intensa dedicação, prestes a atingir o seu propósito, ele é consumido pelo mesmo fogo que deu origem a tudo: um processo incessante de construção e desconstrução, sendo que a interrupção imposta por essa segunda jamais impede o retorno à primeira. Em *Barco a Seco*, Gaspar Dias pede a Inácio Cabrera a prova definitiva de que ele é Emílio Vega, mas tal verdade irrefutável, a única capaz de estabelecer um fim definitivo à narrativa, lhe é negada:

Assim Inácio foi embora, ciente de que não só havia me revelado uma pintura incompleta, como também me deixara de posse de um segredo que eu não podia digerir, que eu não seria capaz de retraduzir nos termos da minha teoria. Inácio sabia ter atraído minha curiosidade para uma ratoeira expressa na forma de um desafio ao meu silêncio, um compromisso de sigilo que já era, só ele, metade de uma traição. (B.S., 2001, p. 183).

A nova verdade não é mais perfeita que a anterior. A narrativa é sempre capaz de prosseguir, pois a verdade que a destrona é tão frágil quanto a que a sustentava. Da mesma forma que a busca da criança pelo pai é interminável, por mais frustrações e obstáculos que surjam pelo caminho, não há alternativa a Gaspar Dias a não ser seguir em frente, construindo e reconstruindo suas narrativas. A velhice de Inácio Cabrera marca a fragilidade da nova verdade, que não perdurará por muito tempo. Inácio é o pai reencontrado por Gaspar, mas é um pai imperfeito, vivo, humano; ele precisa deixar de existir para que a busca prossiga na reconstrução da figura paterna. Como ele próprio afirma, “Minha lealdade era com o pintor – o pintor, quem quer que ele fosse, onde quer que ele estivesse.” (ibidem, p. 186), ou seja, ele só deve satisfação à própria fantasia. E sendo a fantasia uma construção pessoal, a narrativa de Gaspar, assim como toda a ficção, se legitima por si só.

A morte de Inácio Cabrera representa a retomada da narrativa, a reconstrução das ruínas. Com o pai ausente, a figura materna volta a cumprir o seu papel – Angelina escapa da falência, sua galeria de arte se salva com novas pinturas de Vega deixadas por Inácio. Algumas delas, analisadas por Gaspar, se apresentavam como falsas, mas o perito age na contramão e classifica todas como verdadeiras. Para que haja narrativa, para que haja ficção, é necessário ser cúmplice do falso e trair as supostas verdades: “Mais do que simplesmente silenciar, minha tarefa de agora em diante era esquecer tudo: só no esquecido podia subsistir alguma verdade.” (ibidem, p. 187).

O último capítulo de *Barco a Seco* é a narrativa da suposta morte de Emílio Vega no mar; as ruínas circulares da literatura atingem o ponto final que é, ao mesmo tempo, o ponto de partida. A morte é ambígua, pois é fim e também é recomeço, salvação: “Eles vão leva-los aos trancos para uma ponta de granito onde, quem sabe, mesmo machucado, e contra toda razão, e até contra a mera decência, ele espera mais

uma vez se salvar.” (ibidem, p. 191). Não importa se sua ordem se mostra abalada, se segue o caminho oposto da razão e do bom senso, a ficção é sempre capaz de se reconstruir e se salvar, pois a sua ordem obedece a uma Lei interna, desonestamente elaborada por e para si própria.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda época, todo contexto histórico e cultural, possui características consideradas como específicas, certos traços típicos de seu tempo. Daqui a alguns anos poderemos até afirmar que a literatura do século XXI engloba estilos, temas e problemas específicos e quiçá até elaboraremos manuais que a descrevam e definam a partir de um conjunto de características deste tempo, como foi feito com o barroco, o romantismo, o naturalismo etc. Mas qualquer análise mais ampla e detalhada chegará à conclusão de que as regras estabelecidas não dão conta, as características são insuficientes e o conjunto de obras é mais heterogêneo do que imaginávamos. Nas tradições literárias mais antigas é possível encontrar uma coerência maior entre as produções literárias, mas uma investigação menos superficial também mostrará que há diferenças e discrepâncias dentro da regra geral imposta. À medida que nos aproximamos dos dias atuais, veremos que a ordem tende a se desorganizar, substituindo cada vez mais a unidade pela pluralidade; curiosamente, concomitante a essas mudanças, a própria ficção em específica também tendeu a se problematizar e se questionar mais. Seria ingênuo, e provavelmente incorreto, afirmar que as sociedades se tornaram mais complexas ou que a literatura atingiu a sua maturidade; mas a partir do século XX a ficção adquiriu de forma mais intensa a condição de plural e heterogênea, tanto no interior de cada obra quanto no conjunto das mesmas. O que antes seria uma regra com as suas exceções – por exemplo, Machado de Assis no contexto do realismo/naturalismo – se subverteu no sentido de que a nova regra agora parece consistir justamente na ausência de regras.

O que o trabalho pôde nos revelar é que, mesmo deixando de lado a premissa de uma teoria que abarque a totalidade, que reúna a ficção atual a partir de preceitos únicos, nada impede que as obras possam se relacionar e dialogar entre si e que a análise não se limite ao estudo isolado de uma obra ou de um autor; para isso, não é necessário garimpar romances que possuam a mesma proposta, sendo talvez mais interessante partir justamente daqueles que apresentam entre si uma dissonância. *Eles Eram Muitos Cavalos* e *Menino Oculto*, romances que dificilmente seriam vistos lado-a-lado em um estudo, geraram uma rica discussão a partir de seus contrastes: ambos

seguem caminhos opostos, mas que esbarram em um mesmo problema, que é o da verdade e do real. Por um lado há tais caminhos opostos que os aproximam, por outro, caminhos próximos que terminam por distanciá-los: verificamos que os dois romances fazem uso de uma estética fragmentada, mas que presta serviço a dois propósitos distintos: o da verdade e o do falso. Logo, seria incompleto afirmar que a ficção contemporânea estabelece uma nova relação com o real e a verdade; trata-se de várias possibilidades de relação. Também cairia no mesmo erro dizer que a fragmentação é uma das principais características da literatura atual; ela existe para diferentes e inúmeros propósitos, produzindo igualmente inúmeros efeitos. Como no caso dos livros de Ruffato e de Godofredo temos respectivamente os efeitos díspares de realismo e de desconstrução do realismo.

Já no caso de *Barco a Seco*, foi possível mostrar que ambas as formas podem estar presentes em um romance, sendo a ficção não apenas uma escolha em direção a um extremo, mas também um conflito de direções, de caminhos. Em vez de um olhar único sobre uma realidade, múltiplos olhares convergentes e divergentes. Transgressora do real e questionadora das práticas de verdade, a ficção também pode transgredir a sua própria ordem e questionar a sua verdade interna: se *Eles Eram Muitos Cavalos* suprimia qualquer transgressão e questionamento interno, para que se mantivesse uma suposta relação fidedigna com o real, e *Menino Oculto* se articulava a todo instante em função e em direção desses dois conflitos, *Barco a Seco* consistia em um ciclo que era ora fuga do conflito, ora busca pelo conflito – em outras palavras, um jogo eterno de construção e desconstrução.

Foi possível constatar também que o estudo dessas formas de narrativa é o estudo do tempo. Enquanto no início do século XX tendia-se a pensar mais no futuro, a contemporaneidade parece temer esse tempo indefinível que está por vir. Com isso, identificamos a presentificação de *Eles Eram Muitos Cavalos*, que, a partir da busca pela verdade, se manifesta no instante capturado, na realidade como evento único e dotado de identidade fixa; a temporalidade múltipla de *Menino Oculto*, em que o tempo não existe apenas para gerar o movimento de um instante a ser apreendido, mas o movimento é a perspectiva desse tempo que agora é múltiplo e impreciso: o presente em que tudo se encontra, não mais fugaz e realista, mas eterno; e, em *Barco a Seco*, o

conflito entre o desejo de construir um presente único e sólido e o passado que se faz vivo e retorna a todo instante.

Como já dito, o interesse pela literatura que está sendo produzida é o interesse pelo seu desenvolvimento e crescimento. O estudo detalhado das obras representa também um desejo de ir contra os seus clichês e lugares-comuns, o que indica que essa literatura pode ser maior e mais complexa do que aparenta ser. É também interesse pelo nosso país e por suas múltiplas imagens e representações. O olhar para a literatura, assim como o olhar da narrativa ficcional, não se dirige a apenas um ponto: é múltiplo e conflituoso. Esperamos sempre que desse conflito seja possível retirar alguma substância representativa, seja de nossos tempos atuais ou de nossa condição atemporal.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Teoria:

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

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do Presente*. São Paulo: Boitempo, 2002.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BACHELARD, Gaston. *Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Borges Oral & Sete Noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Outras Inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

_____. *Machado de Assis O Enigma do Olhar*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

BOULTER, Jonathan Stuart. Partial Glimpses of the Infinite: Borges and the Simulacrum. *Hispanic Review*. Antigonish: Saint Francis Xavier University, n. 69, p. 355-377, Summer, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. A timidez do romance. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2011.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2011.

CHIARA, Ana Cristina. O real cobra seu preço. In: OLIVEIRA, A. (Org.). *Linhas de Fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CHIARELLI, Stefânia. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Crise da narrativa e ilusionismo verbal*. Revista Semear. Vol. 7 (A situação narrativa no início do século XXI). 2001. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_17.html>. Acesso em: 19 dez. 2013.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Notas sobre *Menino Oculto*, de Godofredo de Oliveira Neto. In: PEREIRA, H. B. (Org.). *Novas Leituras da Ficção Brasileira no Século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

HUTCHEON, Linda. *A Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMES, Henry. *A Arte da Ficção*. Osasco: Novo Século Editora, 2011.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

_____. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*. Social Text, New York, n. 15, p. 65-68, Fall, 1986.

LESSA, Carina. *A esquizofrenia do escritor*. Rio de Janeiro: Editora Batel, 2011.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Pensando nos trópicos: (Dispersa Demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LEFORT, Claude. "Esboço de uma gênese da ideologia nas sociedades modernas". In: _____. *As formas da história*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

LOPES, Denilson. *A Delicadeza – estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

LYOTARD, François. *A Condição Pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

MARTHE, Robert. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Hemus, 1981.

OLIVEIRA, Nelson de. Zero Zero. In: OLIVEIRA, Nelson de. (Org.). *Geração zero zero: fricções em rede*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão e Post-Scriptum*. . Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

_____. *Signos em Rotação*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1996.

_____. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RABELLO, Ivone Daré. *Barco a seco, de Rubens Figueiredo: Certezas e enganos da imagem identitária*. Terceira Margem, v. 16, p. 128-141, 2007.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: Expressões da Literatura Brasileira no Século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHWAB, Gabriel. Criando individualidades: A mimesis como produção de diferença. In: ROCHA, João Cezar de Castro; GUMBRECHT, Hans Ulrich. (Org.). *Máscaras da Mimesis - a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SOUZA, Ronald de Melo e. *O Romance Tragicômico de Machado de Assis*. 2005. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/posverna/docentes/61076-2.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária - Polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985

_____. *Tal Brasil, Qual Romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKENBAUM, Boris et. al. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

ZIZEK, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. New York: Verso, 1997.

Ficção e poesia:

ANDRADE, Mário de. Paulicéia Desvairada. In: *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Vida Melhor, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DOURADO, Autran. *O Risco do Bordado*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

FIGUEIREDO, Rubens. *Barco a Seco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

JOYCE, James. *Ulysses*. Londres: Penguin Books, 2000.

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. *Menino Oculto*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RUFFATO, Luiz. *Eles Eram Muitos Cavalos*. São Paulo: Bestbolso, 2010.

TOLSTÓI, Liev. *A Morte de Ivan Ilitch*. São Paulo: Editora 34, 2006.