

Mimesis e realismo no romance contemporâneo: uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato

JÚLIA DE MELLO SILVA OLIVEIRA *
REJANE C. ROCHA **

RESUMO: Este trabalho problematiza a construção romanesca de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2001), evidenciando que esse texto recicla, enciclopedicamente, as tendências ficcionais posteriores à crise representacional do final do século XIX e, portanto, a tradição romanesca subsequente, por meio da materialização da consciência narrativa a respeito da relatividade da *mimesis* do real. Assim, a partir do questionamento, da representação e da forma romanesca, transcorridos desde a virada para o século XX pelos estudos sobre as limitações e (im)possibilidades da *mimesis* do real (PELLEGRINI, 2007; 2009; LIMA, 2014; ISER, 2013), o livro de Ruffato será lido como uma solução especial para a problemática da exaustão das formas da ficção.

PALAVRAS-CHAVE: *Eles eram muitos cavalos*; Luiz Ruffato; *Mimesis*; Realismo; Romance.

ABSTRACT: This paper discusses the romanesque construction of *Eles eram muitos cavalos*, by Luiz Ruffato (2001), showing that this text recycles, encyclopedically, fictional tendencies after the representational crisis of the late XIX century and, therefore, the subsequent novelistic tradition, through the materialization of narrative consciousness, regarding the relativity of real's *mimesis*. Thus, from the questioning, of representation and novelistic form, occurred since the turn of twentieth century by the studies on the limitations and (im)possibilities of real's *mimesis* (PELLEGRINI, 2007; 2009; LIMA, 2014; ISER, 2013), Ruffato's book will be read as a special solution to the problematic of the exhaustion of the forms of fiction.

KEYWORDS: *Eles eram muitos cavalos*; Luiz Ruffato; *Mimesis*; Novel; Realism.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura – PPGLit – Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH) – Universidade Federal de São Carlos - UFSCar – 13565-905 – São Carlos – São Paulo – Brasil. E-mail: julia_mello_silva@hotmail.com

** Departamento de Letras – Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH) – Universidade Federal de São Carlos – UFSCar – 13565-905 – São Carlos – São Paulo – Brasil. E-mail: rjncris@gmail.com

O romance, a cidade: desdobramentos

Eles Eram Muitos Cavalos (EEMC), de Luiz Ruffato, publicado em 2001, gerou considerável fortuna crítica em razão do modo como a narrativa se estrutura e pelas temáticas que ela suscita. A maior parte de sua crítica estuda questões decorrentes da problemática que envolve a cidade - i.e., o espaço urbano: trânsito, anonimato, resistência, violência, etc - como motivadoras da forma que o romance assume. Por isso, muito se diz sobre a fragmentação e sobre a diversidade de vozes presentes no texto como reflexo direto da caoticidade da cidade grande, caleidoscópica.

É certo que EEMC tem uma narrativa que evoca todas essas questões - temáticas e estéticas - por ter um enredo que (re)cria, ficcionalmente, em episódios e em fragmentos, o cotidiano da cidade de São Paulo e de seus moradores ou visitantes durante aproximadamente 24h. Os dois primeiros fragmentos (RUFFATO, 2012, p. 13) situam tempo e espaço narrativos: “São Paulo, 09 de maio de 2000. Terça-feira”, céu nublado ou parcialmente nublado, temperatura entre 14º e 23º, qualidade do ar entre regular e boa. O terceiro fragmento, “Hagiologia” (id., p. 13), é um texto sobre Santa Catarina de Bolonha, que “dedicou sua vida à assistência aos necessitados”, já apontando para, juntamente com as duas epígrafes¹ que introduzem a obra, os muitos cavalos que falarão e sobre os quais se falará, fictamente, nos próximos 65 fragmentos. Estes, conformados em micronarrativas organizadas cronologicamente, da madrugada do dia 09 de maio ao final da noite do mesmo dia, ficcionalizam o cotidiano da cidade, seus moradores (permanentes ou temporários), seus visitantes, o modo como a capital paulistana (re)inventada interfere na vida dessas pessoas e vice-versa.

Cada fragmento posterior aos três primeiros conforma vozes - fictícias - que dizem modos de ver, compreender e viver a/na cidade ficcional. Vozes de pessoas econômica, cultural e socialmente diferentes que se relacionam de maneira igualmente diferente com esse espaço citadino. Assim, de cada fragmento emerge uma perspectiva da cidade, variável conforme classe social, formação ideológica e cultural, história de vida dos sujeitos que falam: pobres, miseráveis, subempregados, trabalhadores, pessoas de classe média, ricos, viajantes, mulheres, homens, negros, índios, etc. Ao falarem de suas condições de vida, no *cronotopos* da ficção, i.e., na São Paulo daquele dia, estão implícitas em suas falas questões como desigualdade social, corrupção, violência, (des)emprego, condições de trabalho e mercado de trabalho, hipocrisia, preconceito, minorias, desenvolvimento urbano e tecnológico, religião, fases da vida, (des)constituições familiares, relações de poder e interpessoais, etc.

Esses modos de ver a cidade, que a modulam e são modulados por ela, ganham forma por meio de colagens, fluxo da consciência, interpenetração de planos narrativos, disposição gráfico-concretista e/ou cubo-futurista do texto, mistura de gêneros textuais (prosa, poesia, teatro, cartas, bilhetes, folhetos, orações, listas, previsões astrológicas, etc.), recursos fonéticos (como a aliteração, a repetição), oralização da linguagem, variação dos registros (formal,

¹ “Eles eram muitos cavalos,/ mas ninguém mais sabe os seus nomes,/ sua pelagem, sua origem...” – Romance LXXXIV ou dos cavalos da inconfidência, *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles; e “Até quando julgareis injustamente,/ sustentando a causa dos ímpios?” – Salmo 82, *Bíblia*.

informal, urbano, regional), emprego diferenciado da pontuação, alterações tipográficas, desarticulação da sintaxe, linguagem sincopada, emprego de neologismos, etc.

A relação, porém, da construção ficcional, por meio dessas formas, com o mundo que evoca e do qual emergem esses temas, não se dá de forma direta. O texto literário, a obra, não é imitação, cópia, interpretação, retrato, reflexo da cidade empírica e das pessoas que a viveram em 09 de maio, mas estabelece outra relação com o real, por meio da experiência estética de uma espécie de “paideuma” da tradição romanesco-formal - que remonta à consciência adquirida, após a crise da representação realista do final do século XIX, sobre a relatividade da mimesis do real - mediada por nossa história/cultura e vice-versa. História e cultura medeiam formas e temas, assim como estes medeiam aquelas. Mediações que possibilitam o efeito representacional propiciador do fenômeno mimético. A obra, portanto, recicla, enciclopedicamente, técnicas estético-representacionais que remontam à propalada crise ecoando as tendências do gênero romance, desde o Realismo e as ondas ficcionais posteriores à tal crise, remetendo a toda uma tradição romanesca subsequente à consciência narrativa da relatividade do efeito representacional, sugerindo algumas de nossas faces sócio-histórico-culturais contemporâneas.

Prolegômenos teóricos

Ian Watt (2010, p. 12-36), ao conceituar o realismo formal, diz que o romance é o gênero moderno por excelência, centralizador do problema da representação realista a ponto de diferenciar-se dos modelos narrativos anteriores porque permite imitação mais imediata da realidade que as demais formas literárias. Tal realismo consiste no modo como o romance engendra a representação circunstancial da vida na ficção por meio de um conjunto de técnicas estéticas que raramente se apresentam em outros textos com alguma narratividade.

No entanto, o romance inicial, dos séculos XVIII e XIX, repetia a noção de representação enquanto imitação de um mundo orgânico e homogêneo em que os fatos se conectam conforme a lógica da verossimilhança clássica, como causas e consequências uns dos outros e dando à sua sequência uma noção de totalidade transcorrida em um espaço inteiro e estático. É só com a problematização desse modo tradicional de representar que se começa a tentar entender e conceber o efeito representacional e sua relatividade. Apenas quando se questionam a organicidade e homogeneidade da representação do real e se entende que este não é acessível, sendo representáveis, somente, as maneiras de percebê-lo, é que se pode falar no efeito representacional moderno. Mudança que corresponde à crise da representação.

Ao longo da transição do século XIX para o XX, explica Pellegrini (2009, p. 23), o escritor passou a ter de assumir outra postura diante da relação entre literatura e realidade, uma vez que ele perde sua “segurança objetiva” em face do mundo logicamente concebido; o sujeito deixa de ser instância cartesianamente suprema; considera-se a interioridade individual, subjetiva, questionando a razão, pilar estrutural e estruturante do pensamento metafísico. Assim, ainda explica Pellegrini (2009, p. 26-27), o regime tradicional de

representação entra em crise e se passa a buscar novas poéticas e modos expressivos que dessem conta de materializar essa nova forma de perceber/pensar o mundo. Necessita-se de outra maneira de se relacionar com o real no plano linguístico-ficcional, portanto, de outros códigos de representação.

Ressalte-se que não se exclui o real, o social, o histórico, o mundo, apenas se consideram suas “refrações” (PELLEGRINI, 2009, p. 29). Isso porque, ainda conforme Pellegrini (2007, p. 147–154), muito se disse sobre a crise da representação como a morte do realismo e da própria representação. No entanto, parece que, ao contrário de ter levado à morte o realismo, a propalada crise o fez ressurgir, sob o influxo das vanguardas, refratado. É nesse sentido que Pellegrini afirma que a contemporaneidade estaria marcada pela ‘crise da crise da representação’, porque considera que a crise da crise seria a crise da ideia de que não há representação, referência, e, ao contrário, a retomada do realismo, sob nova roupagem, refratado: um realismo que se constitui como um conjunto de posturas e métodos representacionais, ele próprio uma espécie de “paideuma” das teorias e estéticas empreendidas ao longo da história da literatura ocidental para falar da realidade histórica, social, cultural e política de hoje.

Daí Pellegrini (2009, p. 32–33) conceber o realismo, via R. Williams, como um modo parcial, particular, subjetivo de materializar artisticamente/literariamente a relação entre indivíduo e sociedade, i.e., as diversas situações dos sujeitos no mundo, em seus aspectos íntimos/pessoais, e também coletivos, dependendo, para tanto, das maneiras com as quais se maneja a apreensão das formas dessas relações e das formas de percepção das mesmas, mutáveis ao longo do tempo porque, base da representação, são histórico, social e culturalmente determinados. Consequentemente, conforme a situação, o objeto que se representa, há um modo de composição que organiza a representação e lhe dá forma estética, em cada autor e em cada época. A tese da professora, portanto, de que o realismo persiste e é proteiforme se sustenta na medida de sua concepção enquanto postura (uma postura geral envolvendo ideologias, mentalidades, sentido histórico, etc.) e método (métodos específicos, técnicas estético-representacionais que dão forma à composição). É nesse sentido, no sentido de *mimesis*, por fim, não se trata de tomar a relação entre representação e real como reflexo da sociedade, da história ou da cultura uma vez que há um processo de mediação no qual aquilo a ser representado é modificado, o que depende, inclusive, das formações ideológicas que constituem autor e leitor (PELLEGRINI, 2007, p. 141–142).

Wolfgang Iser (2013, p. 26–27) já havia proposto que a arte literária é reformulação e atualização da plasticidade humana convertida em forma por meio da escrita, não se encerrando nas objetivações desse processo, que é sempre uma experiência historicamente conformada. Tal plasticidade humana reformulada, atualizada e incorporada, no espaço da linguagem, nas artes e, sobretudo, na literatura, só demonstra que elas não são essencialmente ficcionais, mas que esse espaço, sendo também ficção, estrutura-se a partir de elementos do real que não se esgotam na pura descrição. É por meio da mobilização do imaginário do leitor, articulando-se nele elementos do real e ficcionais, que se dá o efeito representacional. A repetição de elementos da realidade no texto é o que permite ao leitor dar forma ao ficcional (ISER, 2013, p. 31–56).

Segundo Iser (2013, p. 31–56), o mundo artificial/inventado, num primeiro momento, repete o mundo real/sócio-histórico (referência do mundo anteriormente mencionado). Essa repetição se dá a partir de um processo em que se selecionam e decompõem sistemas contextuais preexistentes à ficção (i.e., do plano sócio-histórico). Os elementos do real selecionados serão acolhidos pelo texto, desvinculando-se parcialmente da realidade, para se combinarem entre si intratextualmente, dando concretude ao mundo ficcional. O que antes, no plano factual, sócio-histórico, tinha significado estritamente lexical e função apenas designativa, agora integra um esquema de relações semânticas mais amplo e metafórico, cuja função passa a ser figurativa. O leitor, em contato com tal construção, reconhece-a – em razão de convenções determinadas e historicamente variadas – enquanto estruturação de um discurso encenado, o que possibilita a percepção do mundo artificial como se fosse o real.

Com Wolfgang Iser, segundo Costa Lima (2006, p. 291), a representação alcança um lugar que, até então, no ocidente, não havia alcançado, porque o estatuto da ficção ganha autonomia e a devida complexidade, se afastando daquilo que dela se pensou até o século XIX. No entanto, na defesa dessa perspectiva, Iser acaba muito preso no labiríntico universo da linguagem e do discurso, problematizando menos o que chamou de “historicidade”. Para Costa Lima (2006), esse retorno à “historicidade” só poderia se dar recuperando a *mimesis*, perdida há muito desde a tradição clássica, atualizando e refazendo o seu conceito, assim como desfazendo alguns equívocos interpretativos relacionados ao termo ao longo do tempo. Assim, defende que a *mimesis*, não sendo *imitatio* (não teria sido sequer no período antigo), supõe o ato da seleção de algumas parcelas de mundo descrito por Iser - ato que desorganiza a representação do mundo porque não o reproduz tal qual é, apenas reorganizando algumas de suas parcelas e dando-lhe outra configuração - e se constitui, diferentemente da ficção que só necessita de um arranjo linguístico-discursivo (como explicado por Iser), em face de um outro, i.e., a sociedade, o modo como está formada e as relações nela imbricadas. Logo, a *mimesis* insere os atos de fingir estruturantes da ficção num horizonte de usos e valores histórico, cultural e socialmente determinados, importando os elementos selecionados sócio-histórico-culturalmente ressignificados, i.e., de acordo com a função que eles têm na sociedade.

Daí Costa Lima propor que a *mimesis* é a produção da diferença num horizonte de semelhanças, preceito que, na literatura, teria função estrutural e estruturante (LIMA, 2007, p. 508). A *mimesis* literária costalimeana medeia o texto, seu efeito estético e a consequente produção de diferença. Não sendo, portanto, imitação, a *mimesis* transforma o conjunto de símbolos coletivamente compartilhados, produzidos pelo significado do texto, durante sua internalização, por um sujeito fraturado, que informa e reestrutura o real em unidades de sentido individuais as quais só podem existir num horizonte de expectativas da história e da cultura, que é também socialmente compartilhado: “A *mimesis* não é um fenômeno de preservação do figurativo [...] e sim a figuração de uma diferença sobre uma correspondência culturalmente motivada” (LIMA, 2014, p. 162).

É por meio da experiência estética que o efeito representacional revela essa diferença. Esta, só possível por meio da recepção, singulariza-se num espectro de “classificação comunitária” – conceito retomado a partir de Durkheim e Mauss. A representação, portanto,

não é mais entendida como “correspondência fiel a uma cena prévia”, mas, ao contrário, como um efeito que se dá via experiência estética uma vez que essa “representação-efeito” passa a ter uma função estrutural, na arte e na literatura, de levar ao conhecimento da diferença num quadro de semelhanças (LIMA, 2014, p. 147–151).

Esse reconhecimento não se dá sob a noção de verdade como substância naturalmente cognoscível na ordem das coisas. Por conseguinte, a *mimesis* não pode ser pensada a partir de uma suposta organicidade do mundo. Verdade e organicidade não fazem parte dessa reconsideração costalimeana da *mimesis*, uma vez que esta não está mais atrelada à concepção do mundo como um cosmo harmonioso, não desvelando, portanto, a verdade, como antes metafisicamente se pensava. Ela produz verdades, não permitindo que o sujeito, agora fraturado, centralize as representações segundo o modelo do cogito porque esse sujeito não tem acesso à verdade substancial, ele a desconhece (LIMA, 2014, p. 241). O sujeito é fraturado na medida em que ocupa posições diversas no interior da sociedade (LIMA, 2014, p. 199). Assim, na *mimesis*, o sujeito, em si, não está exata e necessariamente presente, senão que de maneira mediata, em suas posições diante do mundo (LIMA, 2014, p. 205–206). Posições que não são fixas nem constantes: “fraturado, o sujeito é móvel e se mostra exatamente pela posição que assume” (LIMA, 2014, p. 197). Nesse sentido, o efeito mimético-representacional não imita, copia, reproduz a realidade inclusive porque “se atualiza em um sujeito que interfere na representação” (LIMA, 2014, p. 147).

Tânia Pellegrini, Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima parecem ter perspectivas teóricas complementares e próximas, embora com fundamentações diferentes. A crise da representação e seus desdobramentos, descritos por Pellegrini, parece ser a base para a revisão da *mimesis* costalimeana que é feita, principalmente, a partir da teoria iseriana. Em outras palavras, a ideia de *mimesis* como produção da diferença que ocorre a partir das fraturas do sujeito parece decorrer diretamente da chamada crise da representação. Do mesmo modo, o questionamento da ideia clássica de *mimesis* e de representação, assim como a sua moderna reformulação, a partir da ideia de um sujeito fraturado, corroboram para a necessidade de novos códigos que traduzam a relação com a realidade, assim como com a ideia de proteiformidade do realismo de Pellegrini.

Importa-nos, no entanto, as consequências de toda essa discussão para o romance, uma vez que, como disse Watt anteriormente, ela se apresenta de maneira mais essencial e central no romance do que em qualquer outro gênero literário. Nesse sentido, concepções como a linearidade, o princípio aristotélico da unidade da ação, a ideia de um universo ficcional harmoniosamente cosmogônico em que ações transcorrem num tempo (linear) e num espaço (orgânico) movidas pela lógica de causa e consequência não têm mais sentido em face de técnicas de fragmentação e polifonia, diante da mudança que promoveu, portanto, a crise da representação e a reconsideração da *mimesis*. É também nesse sentido que o romance não morre com a crise representacional, mas se torna tão proteiforme quanto a própria ideia de representação, de realismo. Daí Fehér (1972, p. 3–83) propor a ambivalência do romance para defender sua permanência e proteiformidade: trata-se de um gênero burguês, na origem, que carrega, portanto, essa marca de nascença e desenvolvimento, assim como

algumas de suas características, mas também expressa uma “sociedade puramente social” que supera esses laços de sangue. Com uma espécie de “orientação para o futuro”, o romance vai, ao longo do tempo, se emancipando, se liberando dos laços travados com sua origem, adquirindo uma aparência de liberdade que tem a ver com a liberdade da forma e dos temas.

Uma crítica teoricamente fundamentada

A crise da representação permite, portanto, reconsiderar a *mimesis* a partir das fraturas do sujeito, levando a pensar nas diversas formas que ensejam o efeito representacional por meio da experiência estética. Ela e seus desdobramentos, então, são base teórica para se refletir sobre a variabilidade do realismo e dos novos códigos de representação que levam a cabo a *mimesis* do real e, conseqüentemente, sobre a variabilidade da forma romanesca, uma vez que romance e representação, estando estreitamente conectados, como disse Watt, faz com que as mudanças pós-crise-representacional reflitam diretamente na maneira de se conceber o gênero romanesco.

É interessante notar como EEMC materializa essa outra maneira de se representar e, portanto, de se fazer romance. Os episódios ficcionais vividos pelas pessoas anônimas, fictícias, que estão/moram em uma São Paulo (re)inventada naquele dia, são perspectivas, modos de ver, posicionamentos diante desse *cronotopos*. Cada fragmento é uma versão da São Paulo ficcional, é um modo de vê-la em uma determinada circunstância específica, vivida por um sujeito ou por sujeitos ficcionais também específicos que constroem, subjetivamente, as situações narradas. Não se acessa/conhece o todo da cidade, a cidade como um universo orgânico pautado no princípio da causalidade (porque ele mesmo é inacessível), senão que se expõem essas vivências individuais que enformam a cidade em pedaços, fragmentos subjetivamente dados por olhares do presente. Por isso o livro ser, essencialmente, fragmentado e polifônico. Também por tudo isso importa pouco saber quem são as pessoas que vivem a cidade, na cidade, “seus nomes, suas pelagens, suas origens”, suas histórias individuais; o que importa é saber como essas histórias evocam a cidade-real e dela se diferenciam na (re)invenção da composição, a partir de pontos de vista plurais e subjetivos, enformados por tendências estéticas diversas.

Os episódios, faces ficcionais da cidade a partir das experiências nela subjetivamente vivenciadas, assemelham-se às situações reais da cidade na medida em que são versões - sociais, culturais, históricas, ideológicas, políticas, econômicas, etc. - possíveis do espaço, do indivíduo, das situações sugeridos. No entanto, apenas porque colocadas em perspectiva, pela experiência estética, i.e., sob o efeito suspensivo enfatizado temática e formalmente, é que diferenciamos a São Paulo cotidiana da São Paulo (re)inventada, esta, em alguns momentos, indistinta de qualquer outra grande metrópole, dada a recorrência dos mesmos problemas sociais que afligem o espaço urbano nos países periféricos. Os diversos realismos, portanto, cumulados e reciclados, na narrativa, “paideumicamente” do paradigma da tradição pós-crise da representação, proporcionam a experiência estética que leva a essa diferenciação,

perspectivização e suspensão, por meio do efeito mimético-representacional que (re)cria São Paulo à proporção que é (re)criada pela mesma, numa via de mão dupla.

Andrea Saad Hossne (2007), em instigante análise do romance, sublinha que é o procedimento que denomina como “acúmulo” que, a despeito da atomização da narrativa em fragmentos independentes, possibilita a sua compreensão como um todo orgânico. Diferentemente da fragmentação e da montagem, procedimentos tão caros à vanguarda, mas ainda assim delas tributário, o “acúmulo” faz com que as ruínas (da sociabilidade, das utopias da cidade moderna, das histórias de vida e de morte, mas também, dos gêneros discursivos, dos procedimentos narrativos/descritivos, dos pontos de vista) erijam uma sorte de romance arruinado, de romance em ruínas. E tudo isso atinge o leitor, em termos de sensações que remontam à realidade, mas também em termos de referências literárias e estéticas.

Assim, episódios independentes entre si não se alinhavam, se acumulam, ao expor as histórias individuais e, ao se acumularem, compõem uma história coletiva que é a da São Paulo (re)inventada naquele dia, a da São Paulo contemporânea, a da cidade grande na contemporaneidade e sua constituição cultural, política e econômica. Outra via de mão dupla se constitui nessa relação: público e privado se imiscuem na medida em que as subjetividades constituem uma coletividade assim como o coletivo é a potência originária e latente ensejadora das vivências que o particularizam.

“A caminho” (RUFFATO, 2012, p. 13–16)² é o quarto fragmento da obra, antecedido, apenas, por fragmentos que demarcam tempo e espaço narrativos e indiciam o tema/mote do livro. Assim, é a primeira micronarrativa, versão ou face da cidade com que o leitor tem contato. É madrugada ainda, na São Paulo do dia 09 de maio de 2000. E “na noite negra” “o bólido zune na direção do aeroporto de Cumbica” dirigido por um homem vestido com “calça e camisa Giorgio Armani, perfume Polo borrifado no pescoço, sapatos italianos, escanhado, cabelo à-máquina-dois”, de “anel comprado na Portobello Road”, e cujo “Rolex de ouro” se encontra sob o tapete do carro. Ele vai buscar a mulher do patrão que aterrissará logo. Ele trabalha em uma corretora, ganha dinheiro para o chefe, mora em “um apartamento enorme em moema um por andar três suítes”, apartamento decorado por “um desses veados”. O chefe o tem como um filho, o filho que ‘teria dado certo na vida’, uma vez que os dois filhos de seu casamento, “o filho *um babaca* o cocainômano passeia sua arrogância pelas salas da corretora” e “desfila seus esteróides por mesas de boates e barzinhos - que já quebrou -, por rostos de leões-de-chácara e de garotas de programa - que já quebrou-, por máquinas de escrever de delegacias - que também já”; a filha, “mora no Embu, macrobiótica, artista plástica esotérica, os quadros sempre os mesmos”. Formalmente, a micronarrativa é fragmentada, se dá sob um processo - poético - de acumulação de frases nem sempre conexas, oralizadas, com pouca pontuação, que exploram recursos sonoros (como a aliteração, a onomatopeia e a repetição, por exemplo). Além disso, há uma interpretação de planos narrativos marcada por alterações tipográficas em que a fonte padrão enforma a voz do narrador; a fonte em itálico, o fluxo da consciência do rapaz; a fonte em negrito, discursos direto, ora do motorista, ora do chefe, ora da esposa do chefe. Em negrito e itálico aparece, constantemente uma espécie de refrão

² Todas as nossas citações de fragmentos da obra farão referência a esta edição.

desta micronarrativa: “mais neguim pra se foder” - espécie de consciência da exploração por que passa e por que outros têm de passar para “se dar bem na vida”, consciência de ser um dos muitos cavalos explorados pela dinâmica do grande centro - econômico - que, por exemplo, obriga a ser funcionário de corretora, estudado, inclusive, no exterior, e motorista da esposa do chefe para ganhar um salário desproporcional ao trabalho realizado para ter uma boa condição de vida.

Na contraface da ficcionalização do real dessa micronarrativa, há o nono fragmento, “Ratos” (p. 23–25). Nele, no frio da quase manhã de São Paulo, “um rato, de pé sobre as patinhas traseiras, rilha uma casquinha de pão, observando os companheiros que se espalham nervosos por sobre a imundície” de um barraco. O rato “arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o. No após, refeito, aferra os dentinhos na carne tenra” de um “corpinho débil, mumificado em trapos fétidos”, um bebê de “de chupeta suja, de bico rasgado” que escapa do roedor “rolando por sob a irmãzinha de três anos”. O bebê, a irmãzinha e o “irmãozinho de seis anos” dormiam sobre um “colchão-de-mola-de-casal” que veio da kombi do Birôla, de quando viviam com ele, mas, então, ele começou a abusar da mais velha, à época, 13 anos e, hoje, maior de idade. A mãe incendiou o Birôla. De todos os irmãos, era filho dele, apenas um menino, de oito anos, que teve Sarna. A mãe tem 35 anos. Ela e as crianças moram no barraco cheio de ratazanas, percevejos, pulgas e baratas. A filha que atualmente tem treze anos não ajuda, é rueira, pede trocados no farol da av. Francisco Morato, some dias e noites e só volta quando faz frio. A de onze anos é ajuizada e cuida dos menores, “carrega eles para comer na sopa-dos-pobres, leva eles para tomar banho na igreja dos crentes, troca a roupa deles” e ainda conta “invencionices” na hora de fazê-los dormir, “inoculando sonhos até mesmo na mãe, que geme baixinho num canto, o branco-dos-olhos arreganhado sob o vaivém de um corpo magro e tatuado, mais um nunca antes visto”. Não se trata de um fragmento de muita experimentação formal. Mas só o trabalho com o realismo descritivista de cada frase é suficiente para se experimentar, pela linguagem, a miséria. A narrativa, narrada em terceira pessoa, é violenta na descrição das condições de vida da família. O efeito suspensivo se dá, exatamente, quando a descrição daquelas cenas (ficcionalis) desautomatiza o olhar e lembra ao leitor que essas situações existem. Chama a atenção, porém, uma nuance rítmica da narração: o início do texto se estrutura com frases - descritivas -, construídas dentro da sintaxe tradicional, respeitando o uso convencional da pontuação. Quando o narrador começa a contar a origem do “colchão-de-mola-de-casal” e o momento em que o Birôla entrou na vida daquela família, as frases se fragmentam e, oralizadas, separadas por muitas vírgulas, começam a se sobrepor, cumulativamente, às anteriores, num processo, de certa forma, poético, e que, de algum modo, remete ao fluxo da consciência do próprio narrador, acelerando a leitura do texto.

Em “Natureza Morta” (p. 32–33), fragmento de texto bem curto, as crianças e a professora chegam à escola pela manhã. A professora, tendo conseguido abrir apenas uma fresta da porta, adentra o local seguida dos alunos. Ela antes, eles, depois, se deparam com a cena: “no corredor, onde desaguavam as três salas de aula, gizes esmigalhados, rastros de cola-colorida, massinhas-de-modelar esmagadas, folhas de papel-sulfite estragadas, uma

lousa no chão vomitada, trabalhinhos rasgados” e, ainda, o pior: “pincéis embebidos em fezes que riscaram abstrações nas paredes brancas, pichações ininteligíveis, uma garrafa de Coca-cola cheia de mijo, um cachimbo improvisado de crack”. Drogados arrombaram a porta dos fundos, quebrando o vidro do basculante. Vândalos, enlouquecidos de pedra, destruíram as coisas da escola - quebraram o filtro d’água de barro, chutaram as laterais do fogão, amassaram talheres e painéis, destroçaram a “hortinha” - fuçaram as leiras; repisaram, arrancaram e enterraram “os pequenos cadáveres verdes” dos legumes plantados. Como se vê, o descritivismo é o condutor da narrativa. Quase não há ação. O fragmento é uma fotografia das condições da escola após a invasão: é possível ver os detalhes da destruição por meio das explicações descritivas. Há duas intervenções interjectivas da consciência da professora marcadas em itálico. No entanto, a cena semelhante a tantas do cotidiano da cidade (grande?) contemporânea se diferencia pelo efeito de suspensão gerado pela cena ficcional que perspectiviza, entre tantas versões daquela São Paulo ficcional, por meio da experiência estética proporcionada pelo excesso descritivista, o choque pela violência da narração. Sobretudo quando os choramingos das crianças lamentam a destruição gratuita do espaço que frequentam e do que nele produziram. Droga e violência, além da miséria, e da superexploração do trabalho, compõem mais uma face prismática do real a que se tenta, simbólica e indiretamente, remeter.

A cidade-ficcional também é “assim:” (fragmento 16, p. 39–40) – duas pessoas num heliporto de um prédio, sob a brisa da manhã paulistana, conversam, comentam a sujeira da violência (“*a violência / feia tão suja tão / perigosa*”); a sujeira da política (“entra governo, sai governo, muda o quê? na hora de pedir contribuições pra campanha são dóceis, são afáveis. a contrapartida...”); do horizonte cinza (“podre, o ar”); do rio (“podres, as águas”); do centro da cidade “poluído” de camelôs, batedores de carteira, de vendedores ambulantes, de cheiro de urina, de óleo saturado. Uma das pessoas constata a situação – podre – da cidade, do país, enquanto seu caçula faz doutorado em Paris, o do meio está na diretoria de compras da empresa (“você sabe, o ralo de qualquer empresa”), o mais velho, com os sócios em Nova Iorque. O mesmo sujeito questiona sobre o Brasil ser o país do futuro, sobre Deus ser brasileiro, sobre os 400 anos de São Paulo e, ainda assim, “onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem uma escola hoje uma cadeia onde ontem um prédio do começo do século hoje um três dormitórios suíte setenta metros quadrados”. Ele também lembra o tiroteio de que teve de fugir há alguns dias. Esse diálogo começa introduzido por um narrador que descreve - em fonte padrão - a vista de cima da cidade. Logo depois tem início o diálogo (em fonte padrão, mas marcado por travessões) que, em seguida, se dilui em um discurso indireto livre no qual uma voz é marcada por uma fonte diferente, a outra por fonte padrão em negrito e o fluxo da consciência da voz principal em fonte padrão em itálico, que complementa/comenta a conversação. Frases, vozes e discursos são constantemente interrompidas por outros. Entremeia esse diálogo uma estrutura independente (em versos?), à parte, que completa o sentido da conversa:

– vai chegar um dia que não vamos mais poder sair de casa
– mas já não vivemos em guetos? *a violência*
(johanesburgo, conhece?, *feia tão suja tão*
à noite não se pode sair do) *perigosa* (RUFFATO,
2012, p. 39)

Nessa pluralidade de vozes (do narrador, das duas pessoas, do fluxo da consciência de uma delas), chama a atenção uma contradição: a voz principal diz “o ministro vai assinar sim a portaria já está tudo” e é interrompida pela segunda voz “**você e suas**”. Seria, isso, a sugestão de um acordo? De corrupção? Ora, as vozes, ao longo de todo o fragmento, constata, comentam e reclamam, ocupando o lugar de uma classe média-alta ou rica (de cima de um heliporto), da violência, da poluição, da corrupção e, no entanto, o final sugere que o dono da empresa em que o filho trabalha lava dinheiro usufruindo do seu cargo, assim como que existe um acordo com o ministro que vai assinar a portaria para ele (para quê?). Seriam essas vozes ficcionais alusivas a certo estereótipo de pessoas com posses que questionam “isso tudo que está aí” e não fazem nada (ou fazem o contrário do que dizem) para diminuir, minimamente, os problemas?

A forma do texto: a multiplicidade de vozes demarcadas de modo tipograficamente diferente; a prosa fragmentada, com planos narrativos diferentes que se interpenetram num diálogo real e no fluxo da consciência, em que se misturam à forma prosaica e esfacelada estruturas (poéticas? em versos?) independentes; as frases interrompidas pela mudança de plano narrativo em evidência; a oralização da escrita; a citação de Stephen Zweig, “o país do futuro”, ou da expressão popular “Deus é brasileiro”... Todo o trabalho estético - deste e de todos os fragmentos (que analisamos e da obra como um todo) - retoma tendências formais anteriores³. Tendências estas que (re)criam ficcionalmente cenas da cidade de São Paulo, do cotidiano de seus moradores, suspendendo o leitor que, ao olhá-las (às cenas) pelo distanciamento estético, atualiza sua percepção da cidade e das cenas reais enquanto estas o auxiliam na (re)criação da cidade e das cenas ficcionais.

Enquanto isso, “Aquela mulher” (fragmento 34, p. 74–76) “se arrasta por ruavenidas do morumbi fala desconforme baba escumando no entroncamento dos lábios murchos olhar esgotado mãos que pendulam arrítmicas pernas desaprumadas”. Ela busca respostas ao mesmo tempo em que se faz perguntas. Dentre estas, “**Filha? Onde... Onde está você? Filha! Onde?**” Essa mulher não era assim. Tornou-se assim quando, certo dia, deu o horário de a filha de onze anos chegar em casa da escola, mas ela nunca regressou. Chegou a receber um telefonema em que ouviu uma voz - talvez da filha -, ouviu vozes e silêncio. Desde então perambula pelas ruas em busca da menina. O fragmento se inicia com frases ausentes de pontuação e com “parágrafos” (não são exatamente parágrafos) cujo início é igual, ou seja, se repete:

³ Rocha (2012) analisa como EEMC mobiliza os *topoi* de representação da cidade moderna, a partir da discussão desses mesmos *topoi* em Baudelaire e Mário de Andrade.

aquela mulher se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi cabelos assim
espetados na imundície olhos sim perturbados pele ruça agitadas pernas braços
assim machucados unhas pretas vestido esfrangalhado
aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi fala
desconforme baba escumando no entroncamento dos lábios murchos olhar
esgotado mãos que pendulam arrítmicas pernas desaprumadas
aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi...
(RUFFATO, 2012, p. 74)

Os cinco primeiros “parágrafos” têm a mesma estrutura e estão construídos sem nenhuma pontuação: as frases se arrastam como se arrasta a mulher; o ritmo também é arrastado em virtude da repetição (do refrão?) que inicia cada um dos cinco trechos iniciais. Chama a atenção que essa composição se quebra quando ocorre uma espécie de *flashback* em que se explica o motivo pelo qual a mulher se encontra nas condições inicialmente descritas. Ao desenhar essa explicação, o texto se torna pontuado, pontuação que marca o momento em que a mulher vivia uma vida estável, e, em seguida, volta à ausência de pontuação desesperada:

aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do
morumbi
não era assim
não
não era
:
virou assim um dia, deu o horário, a filha de onze anos não chegou da escola,
o rosto esbaforido na cozinha, mãe!, a noite, a madrugada, a colcha o lençol
engomado, dia seguinte também não, nem no outro, nada nada nada e humilhou-
se delegacias de polícia hospitais febens pronto-socorros IMLs. perambulou
o trajeto casa-escola-escola-casa questionadeira porta em porta pistas indícios
intuições (RUFFATO, 2012, p. 75)

Percebe-se que, enquanto se esperava a menina retornar da escola, há pontuação. À medida que ela não chega e que se começa a procurá-la, o texto volta a não ser pontuado, ganha um ritmo mais intenso que o do início do texto, porque mais desesperado. O ritmo inicial é arrastado porque, parece, um tanto cansado e desesperançoso. Imediatamente ao sumiço da menina ele é marcado, textualmente, também pela fragmentação:

bateram à janela, estão chamando, o orelhão, correu, pernas embaraçando o
coração, alguém...alguma informação...
talvez... ela? **Filha?**
do outro lado o pranto
o pânico
ouviu a voz **Filha? Onde... Onde está você? Filha! Onde?**
- ouviu vozes - silêncio (RUFFATO, 2012, p. 75)

O texto flui rápido, galopante, à procura desesperada da filha que “não apareceu mais nunca”. Esta é uma das últimas frases do texto. E por não ter aparecido nunca mais, o texto se inicia da maneira como descrevemos, arrastado, cansado, desesperançado, tal qual a mãe

que vaga pelas ruavenidas. Esta, a cena da mãe que se arrasta, é mais uma versão da cidade paulistana ficcional, outra perspectiva que menciona a São Paulo real, a violência, o desalento, o desengano, o desencontro. A forma, que retoma certa dicção concretista, cubo-futurista, fragmentária, que também marca o discurso direto em negrito, retoma tradições estéticas anteriores as quais (re)criam algumas cenas da cidade grande num dia 09 de maio de 2000.

Enquanto alguns vivem e experimentam os problemas de ordem pública da cidade, para além de questões que envolvem o trabalhador e o mercado de trabalho, a violência, o tráfico de drogas, a desigualdade social, as pessoas passam por adversidades também em sua intimidade: a descrição de uma sala de estar, a salvação pela religião, uma doença terminal, insônia, encontro de turma, problemas de relacionamento e adultérios, sexo - tudo isso é tematizado por fragmentos de EEMC sob as mais variadas formas estético-representacionais. Ressalte-se que esta espécie de divisão dos fragmentos entre público e privado é meramente didática porque, na dinâmica da narrativa, como já dissemos anteriormente, imbricam-se “público” e “privado”, de modo que eles se (en)formam.

Em “Pelo telefone” (fragmento 25, p. 55–57), uma sequência de oito telefonemas não são atendidos e, portanto, gravados pela secretária eletrônica que, a cada chamada perdida, responde: **“Oi, aqui é Luciana. Deixe seu recado após o sinal”**. São oito microfragmentos de texto (um para cada ligação) que se iniciam com tal frase, em negrito, seguida do recado de uma mesma pessoa que telefona, uma outra mulher, mais velha. Ela deixa um recado, desliga o telefone, mas, não satisfeita e aflita, faz outra ligação e outro microfragmento tem início, novamente, com a frase, em negrito, da gravação, materializando, textualmente, a estrutura textual da secretária eletrônica: uma sequência de recados. Trata-se, portanto, de um fragmento de EEMC composto por oito microfragmentos correspondentes ao momento de cada ligação. Em todas elas, a secretária eletrônica responde e a outra mulher, mais velha, fala alguma coisa: nas duas primeiras, essa outra mulher apenas xinga Luciana (“Vaca! Puta! Cadela! Desgraçada! Piranha! Puta! Puta! Puta!”) e se diz uma “mulher de respeito” a qual não merece o que Luciana fez; na terceira ligação, a raiva parece começar a ser substituída por uma espécie de desespero triste e rancoroso, e a mulher mais velha explicita o motivo daquelas ligações - a relação de adultério entre seu marido e Luciana -, perguntando o que esta ganha com o seu sofrimento e de seus filhos; nos próximos telefonemas ela descreve a convivência com o marido, aponta os problemas da relação, os defeitos dele, com a intenção de mostrar para Luciana “quem é... de verdade... a pessoa que... a pessoa que está dormindo com você...”. Na descrição dessa relação ela ressalta que ele “mija no chão” (não se trata da gota no assento, mas de uma poça no chão, como se o jato não tivesse mais força), “não caga no centro do vaso” (e a merda escorre pela e suja a louça da privada), que “é incapaz de lavar um copo”, que ele fede cigarro, é mau humorado, que depois que ele dorme ninguém pode fazer barulho, que ninguém pode falar enquanto ele assiste ao jogo do Palmeiras, que “ele não é nada disso que está se mostrando”. Chama a atenção a linguagem oralizada, permeada de rubricas que marcam as entonações e as pausas, de certa plasticidade escatológica, que encerra uma representação da vida privada na cidade ficcional. Representação essa em que a linguagem estrutura outra linguagem de uma tecnologia recente, embora a técnica

estética envolvida nesse processo não seja nova: a alteração tipográfica, o registro informal e oralizado, a plasticidade escatológica e o próprio tema não são, em nada, recentes. Toda essa situação, aliás, hoje, poderia se passar tanto na cidade grande, como no interior, em cidades medianas, ou, também, no campo. Apesar disso, esta não deixa de ser uma versão, ficcional, de uma situação possível na (re)inventada cidade paulistana que menciona situações reais em qualquer configuração familiar do mundo histórico.

Do mesmo modo, em “Teatrólogo” (fragmento 53, p. 117–121) há um diálogo entre dois casais: Arnaldo e Mônica / Rafael e Nancy. Estruturalmente, o texto está construído apenas pelas falas, pelo discurso direto (desta vez, em fonte padrão), de cada uma dessas quatro pessoas, o que justifica o título do fragmento. Cada fala está marcada por travessão antes do qual há a letra inicial do nome do sujeito da elocução (ex.: “M - Boa noite.”, é Mônica quem diz). Há apenas uma rubrica (típica do texto teatral) ao longo de todo o diálogo, que demarca uma pausa. Trata-se da inserção no e da apropriação pelo romance de outro gênero textual, o dramático. Arnaldo é engenheiro, sócio de uma construtora, e Mônica é médica, pediatra. Rafael é economista, professor universitário, e Nancy é designer de jóias, dona de uma microempresa que trabalha no ramo. O encontro desses casais, que não se conheciam antes, já havia sido previamente combinado entre eles (por intermédio de alguma agência de encontros? pela internet?), que estão em um lugar como um hotel ou motel. Lá se encontram para uma relação sexual a quatro. Arnaldo e Mônica parecem já estar mais acostumados e à vontade com esse tipo de atividade, enquanto Rafael e Nancy são novatos e só lá estão por essa modalidade de relação ser uma fantasia da mulher. Rafael, aliás, está bastante desconfortável com a situação, suas frases são reticentes, cheias de hesitações e tensão. O diálogo começa, eles se apresentam uns para os outros, nomes, profissões, a partir do trabalho de Nancy (a última a se apresentar), Rafael introduz o assunto da taxa de impostos ao microempresário: “[...] se ela continuasse com uma coisa informal... igual antes... ela ganhava muito mais... agora, o que ganha mal dá para pagar os impostos... o governo come tudo...”. A partir daí, os casais começam a exteriorizar seu lugar social e ideológico de classe média, sua hipocrisia, preconceito e corrupção: Mônica comenta que, no consultório, não dá recibo de consulta e, se o paciente o quiser, cobra vinte por cento a mais no valor do atendimento; Arnaldo diz que, como trabalha com um capital de giro muito alto, tem mais facilidade para fazer caixa-dois porque, se eles não fizerem isso na construtora, ficam sem jeito de tocar as obras, é o dinheiro do caixa-dois que mantém a empresa funcionando, já que a peãozada tem que receber em dia e tem as despesas com os equipamentos de segurança e, segundo ele, é melhor isso do que fechar a empresa, pois, caso isso ocorra, “o que vai ter de baiano na rua... desempregado...”. E Mônica complementa o olhar preconceituoso dizendo que esses desempregados são os que assaltam nos faróis, ao passo que Nancy concorda expressando que hoje em dia não se tem mais sossego nem dentro de casa. Então, da conexão entre o desemprego e o aumento da violência, comentam a onda de assaltos, a diferença de se viver em casa e em apartamento em meio a essa onda, a necessidade de se pagar por serviço privado de segurança, até que, pelo andar da conversa, se dão por amigos. É quando Rafael pede um momento a sós com Nancy para questioná-la se ela quer, mesmo, seguir com a fantasia da relação sexual entre os casais e

ela diz que sim, que será bom para a relação. Rafael continua inseguro, mais cheio de pudor, o que indicia certo ciúme. Ele e Nancy compartilham suas impressões sobre o outro casal e a narrativa termina com Rafael, ainda sem saber como lidar com a situação, indo fechar “o negó... quer dizer... a coisa... o... a...”. Trata-se de outra perspectiva ficcional da vida privada na São Paulo fabricada. E a demonstração mais latente e explícita - dentre as várias que aqui já analisamos e que compõem a obra - de como questões públicas e privadas se conformam.

“Cardápio” (fragmento 68, p. 153–158), a última micronarrativa do romance, tem início com uma colagem: novamente, insere-se na forma do romance outro gênero discursivo, um cardápio, em que se descreve o Coquetel, a Entrada, o Prato principal e a Sobremesa (de um jantar?). Em seguida, duas páginas preenchidas por um retângulo preto. Nas páginas seguintes, um diálogo entre colchetes (em discurso direto marcado por travessões): durante a noite do dia 09, o casal dormia, mas o marido acorda com um barulho. Preocupado, ele chama pela mulher e pergunta se ela também ouviu. Ela ouve, sim, o barulho: “parece... parece alguém gemendo...”. O casal debate sobre o que fazer, a mulher (se) pergunta se eles não vão fazer nada, o homem acha que é loucura fazer alguma coisa porque pode ser perigoso. Ele suspeita que alguém tenha sido esfaqueado à sua porta. Então os gemidos param... A mulher insiste em ir ver o que se passa e fazer alguma coisa, mas o marido insiste que eles voltem a dormir e o fragmento acaba, pondo fim, também, ao livro.

A interpenetração dos planos discursivos, marcada pela alteração tipográfica e enformada pela articulação entre os discursos diretos, indiretos e pelo fluxo da consciência; as disposições gráfico-concretistas dos textos; a linguagem cubo-futurista; os recursos fonético-fonológicos e poéticos; as colagens e as apropriações de outros gêneros textuais e discursivos; o emprego diferenciado da pontuação; o uso de neologismos e de algumas expressões regionais; a fragmentação e a polifonia; o enredo que se passa em um único dia... essas dentre tantas outras técnicas estético-representacionais presentes em EEMC, como já anunciamos anteriormente, não são novas, senão típicas de épocas e estilos literários que remontam toda uma tradição da literatura universal pós-crise da representação realista do século XIX. É por meio delas, no entanto, ou melhor, da experiência estética, que o leitor tem contato com ou vivencia o cotidiano da cidade ficcional e, conseqüentemente, perspectiviza o cotidiano da cidade real.

Os fragmentos vão cumulativamente se justapondo, transicionando cinematograficamente de um para o outro. Eles enformam cenas ficcionais de uma São Paulo (re)inventada num plano narrativo em que transcorrem os “frames”, distribuídos e organizados durante um dia 09 de maio de 2000 (lembre-se que enredos que duram um dia inteiro não são novos na literatura). Cada cena ficcional parece - quase sempre - mencionar cenas da cidade real. Episódios de ficção do cotidiano de pessoas (re-criadas) que vivenciam a cidade remetem a possíveis acontecimentos do cotidiano das pessoas reais. O que queremos dizer com isso é que, embora Luiz Ruffato até tenha dito, em entrevistas, que o livro foi escrito a partir de cenas coletadas do mundo histórico, isso que foi coletado passa por um “tratamento” ficcional, é mediado, refratado, (trans)formado, (re)criado, (re)inventado, constituindo um novo/outro plano narrativo - mesmo como descreve Iser os atos de fingir,

explicados anteriormente. Assim, embora dia 09 de maio de 2000 tenha sido, realmente, véspera de dia das mães, assim como muitos desses episódios foram coletados da realidade da cidade observada pelo autor, esses “pontos-perspectivos-de-verdade” são uma nova história no plano da ficção, sobretudo atualizada pela linguagem.

A (trans)criação pela linguagem, no plano ficcional, se dá, sobretudo, por recursos estético-ficcionais que, no caso de EEMC, não são, em nada, inovadores, senão que reciclados de toda uma tradição literária posterior ao Realismo do século XIX, mas principalmente, posterior ao que já definimos como Crise da representação realista do século XIX. Com a consciência proporcionada pela crise sobre a relatividade da relação humana com o mundo, que é sempre catalizado subjetivamente, técnicas estético-representacionais foram adequadas linguisticamente para todo esse trabalho de (re)criação e (re)invenção de que estamos falando. Daí que técnicas cubo-futuristas, concretistas, impressionistas, cinematográficas, colagens, citações, são formas de se relacionar - indiretamente, frise-se - com o real no plano ficcional. No entanto, EEMC, enquanto obra publicada em 2001, recicla ou reúne paideumicamente, em sua composição, essas técnicas, para proporcionar, via experiência estética, cenas, versões, pontos de vista, modos de ver a cidade ficcional e cenas de seu cotidiano os quais mencionam ou remetem à cidade real e cenas de seu cotidiano. Essa experiência suspende o leitor que, ao ver as cenas da São Paulo da ficção, atualiza sua maneira de ver a São Paulo real, por outros ângulos, inclusive.

O que marca o romance é a diversidade de pessoas-ficcionais que falam e que, de seu lugar na sociedade paulistana ficcional (social, político, econômico, ideológico), oferecem ao leitor, pela experiência estética (de um Realismo refratado à Pellegrini) modos diferentes de ver a cidade ficcional e, conseqüentemente, real. Essa diversidade é (re)criada na obra por meio, também, de uma diversidade de técnicas estético-representacionais - **recicladas** de diversos períodos e tendências literárias desde o Realismo do século XIX e, sobretudo, após a crise da representação - que proporcionam o efeito da *mimesis* atualizado pela perspectiva de Costa Lima: um efeito que é, primeiro, suspensivo, porque a partir das diferenças entre as semelhanças que o leitor encontra entre a cidade ficcional e a real, ele atualiza seu modo de ver a cidade real enquanto esta o auxilia a conceber as perspectivas da cidade ficcional; e, depois, relativo, porque variável conforme o sujeito (sua história, lugar-social, político, ideológico) que lê e interpreta.

Considerações finais: “Vista parcial da cidade”

Chama a atenção o fato de como a proteiformidade do realismo, apontado por Pellegrini, que culmina, contemporaneamente, na sua ideia de realismo refratado, está fortemente vinculada à enciclopédica reciclagem das técnicas estético-representacionais empreendida por Luiz Ruffato em EEMC. O autor, como dissemos anteriormente, materializa, formalmente, os pontos de vistas de suas micronarrativas por meio das mais diversas técnicas, já listadas anteriormente, que vão desde o descritivismo do realismo clássico até as técnicas mais

inovadoras posteriores às vanguardas, remontando à problemática da crise da representação e reconsideração da *mimesis* e seus desdobramentos. Pellegrini (2007, p. 138–139) define esse realismo refratado exatamente como a convivência de diversas estéticas resultantes da famosa crise com outras técnicas, antigas e recentes, num só conjunto, mediando a representação do estado das coisas da sociedade brasileira contemporânea: caos urbano, desigualdade social, empobrecimento das classes médias, violência, sofisticação tecnológica das comunicações, indústria cultural, etc., elementos esses geridos pelos ideais do neoliberalismo e integrados/integrantes da globalização econômica. Ora, não poderíamos considerar EEMC exatamente como um protótipo disso?

Pellegrini e Costa Lima afirmam a relação da representação com o horizonte histórico-sócio-cultural do qual emerge. Percebe-se que EEMC também materializa essa relação no tratamento dado aos seus temas a partir de suas formas. Materializados seus temas sob as técnicas composicionais, o romance não é exatamente o reflexo ou a imitação da cidade. O instrumental técnico-enciclopédico, vivenciado na experiência estética, proporcionando o efeito da representação implica que o que está dito não diz apenas o que designa, literalmente, mas evoca também o que não está ali, mas lá, no horizonte sócio-político-histórico-cultural da contemporaneidade: que a cidade grande, como um grande conglomerado econômico, transforma as relações sociais, desconectando pessoas, num duro jogo exploratório que gera desigualdade, violência, consumo, solidão, etc. E ao evocá-lo, permite rever o mundo em sua (re)invenção produtiva e produtora que amplia a compreensão de nossa cultura e de nossa história por meio da literatura.

OLIVEIRA, J. M. S.; ROCHA, R. C. Mimesis and Realism in the Contemporary Novel: A Reading of *There Were Many Horses*, by Luiz Ruffato. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 12–29, 2018.

Referências

FEHÉR, F. *O romance está morrendo?: contribuição à teoria do romance*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972.

HOSSNE, A. S. Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato. In: HARRISON, M. I. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2007. p. 18–42.

ISER, W. *O ficção e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2013.

LIMA, L. C. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2007.

_____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis, Ed. UFSC, 2014.

_____. Enfim, a teoria do ficcional. In: _____. *História, ficção e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 260–291.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137–155, 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119/3120>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

_____. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista brasileira de literatura comparada**, Niterói, v. 11, n. 14, p. 11–36, 2009. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/212/215>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

ROCHA, R. As formas do real: a representação da cidade em *Eles eram muitos cavalos*. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, s/v., n. 39, jan.-jun./2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182012000100007>>. Acesso em: 06 mai. 2018.

RUFFATO, L. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro, Record, 2012.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Recebido em: 21 jun. 2018

Aceito em: 18 ago. 2018