

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Maria Lúcia Maciel

O processo de invenção ficcional
em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo
2015

Maria Lucia Maciel

O processo de invenção ficcional
em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria José G. Palo.

SÃO PAULO

2015

Maria Lucia Maciel

**O PROCESSO DE INVENÇÃO FICCIONAL EM *ELES ERAM MUITOS*
CAVALOS, DE LUIZ RUFFATO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

Maria José Gordo Palo – PUC São Paulo

Maria Aparecida Junqueira – PUC São Paulo

Veronica Antonine Stigger - USP

Agradecimentos

Agradeço ao meu amigo e companheiro Antonio Loureiro, que esteve ao meu lado nos momentos mais significativos de minha vida e, especialmente, durante o desenvolvimento deste projeto, respeitando e apoiando minha decisão de dedicar quase todo o meu tempo à realização de um antigo desejo.

Agradeço o apoio e a dedicação da Professora Maria José Palo, que me incentivou a acreditar no potencial desta pesquisa. Sem ela, não teria compreendido a importância de um tema ainda a ser explorado na área literária. Sua capacidade de pensar arte de um modo crítico e amplo contribuiu significativamente para o desenvolvimento e aprimoramento deste estudo.

Agradeço, de igual modo, a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para que eu alcançasse essa meta.

Ao meu marido Antonio Loureiro, pelo incentivo e carinho.

MACIEL, Maria Lucia. **O processo de invenção ficcional em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2015, 100 p.

Esta dissertação tem o objetivo geral de elucidar a construção não linear do romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. A questão principal diz respeito à analogia entre sua estrutura verbo-espacial e a arte instalação. Preocupa-nos o processo de criação da referida obra em sua singularidade que, em muitos aspectos, coaduna-se às performances da plasticidade características de uma instalação. Ao apresentar uma composição heterogênea, este romance foge das prerrogativas poéticas usuais e se insere em uma nova ordem de composição literária em que autor – obra – leitor se imbricam de modo a criar uma experiência intransitiva que requer do leitor um desdobramento tão dispersivo quanto sua própria estrutura. Diante de uma composição cujas partes são desconexas entre si, seu entendimento requer uma experiência limite em que tanto interioridade, subjetivação, desejo e erótico se fazem presentes, quanto uma postura de “fora” é requerida em um esforço contínuo de ressignificações múltiplas e intensas. O tema está distribuído em três partes-capítulos em que abordamos sua construção a partir de sua familiaridade com o hipertexto e a necessária experiência do “fora” mediante sua fragmentação; seu parentesco com a arte-instalação, com destaque para a performance espacial que apresenta a possibilidade ou não de verossimilhança; e, por último, sua diegese enquanto realismo intraduzível senão pela presentidade obrigatória da experiência estética. A partir de autores como Heidegger, Bataille, Blanchot, entre outros, buscou-se elucidar os dispositivos poéticos articulados e articuladores de uma obra que, em sua desarmonia, evoca uma totalidade humana somente inteligível na contemporaneidade.

Palavras-chave: romance-instalação, experiência estética, corporeidade, contemporaneidade.

MACIEL, Maria Lucia. **The process of invention fictional in *Eles eram muitos cavalos* by Luiz Ruffato.** Mastership dissertation. Program of Post-Graduation Studies in Literature and Literary Critics. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2015. 100 p.

This dissertation examines the nonlinear narrative of the novel *Eles eram muitos cavalos* written by Luiz Ruffato. The main question concern to the analogy between the novel's verb-space structure and the art-installation. The focus is on specifics aspects of the novel, such as the distinctive creative process that, in turn, coadunate to performance and plasticity that are related to installation art. Ruffato's novel, which, as a heterogeneous work, does not follow the regular poetics' prerogatives. Instead, it is a new creative literary composition in which the author, the work, and the reader are imbricated, emerging out of this intransitive experience that requires from the reader a dispersive unfolding of the novel's structure. To understand a composition whose parts are disconnected, you must see this composition as an limite-experience, as limit in which interiority, subjectivization, desire and eroticism are involved as just the concept of "outside", which means an unstopped way to resignification their intensive and multiples means. Therefore, the theme is divided into three chapters through which we approach the novel's creation from its familiarity with the hypertext and the necessary "outside" experience. In other terms, the topic is addressed by the Ruffato's novel relationship with an art installation, especially by the concept of spatial performance that can or can not present the possibility of verisimilitude. Ultimately, we state on the novel spatial narrativity as intranscriptible realism unless by meaning is imposed by the aesthetic art experience provided by *Eles eram muitos cavalos*. From authors such as Heidegger, Bataille, and Blanchot, this paper tried to elucidate the dispositif poetics that are articulated and are articulators of a work that evoke the human totality only intelligible in the paradigm of contemporaneity.

Keywords: romance-installation, aesthetic experience, physicality, contemporary.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Instalação A Work in progress (CPH)	56
FIGURA 2 – Instalação An Apple shine (NY)	57
FIGURA 3 – Instalação Words (NY)	58
FIGURA 4 – Instalação Éden (LON)	59
FIGURA 5 – Carta (NY)	67
FIGURA 6 – Instalação The Hannover Merzbau (HAN)	69
FIGURA 7 – Instalation (BOD)	70

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – O ROMANCE <i>ELES ERAM MUITOS CAVALOS</i> E A CONSTRUÇÃO LITERÁRIA	14
1.1 O espaço dominante na construção do livro e da escrita	14
1.1.1 Por uma escritura intransitiva	19
1.2 A história imersiva na hipertextualidade	24
1.2.1 O corpo-livro e o corpo-leitor: mediação e dispositivos inventivos literários	24
1.3 A experiência do “fora” na invenção do romance fragmentado	27
1.3.1 A paradoxal experiência do “fora”	32
1.3.2 O limite na experiência do não-dizer em EEMC	36
CAPÍTULO II – A ARTE INSTALAÇÃO DE EEMC NO ATO DE COMPOSIÇÃO LITERÁRIA	40
2.1 A performance espacial como experiência de linguagem verbal	40
2.2 A subjetivação em processo neutro de narrar	47
2.2.1 Quem é o autor da instalação literária?	48
2.2.2 A palavra “(des)instalada”	55
2.3 A impossibilidade da verossimilhança na negatividade da linguagem da narrativa instalação	70
CAPÍTULO III – A DIEGESE NARRATIVA SOB O DISPOSITIVO DA ARTE INSTALAÇÃO EM EEMC	75
3.1 O realismo da narrativa-instalação: o indizível do real em nova lógica	75
3.1.1 A narrativa contemporânea em diferenciação pela mediação do livro-instalação	78
3.2 A história-capítulo nos paradigmas da comunicação verbal	80
3.3 Personagens-protagonistas (“eus”) na presentidade da experiência estética	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	94

INTRODUÇÃO

É imperioso aceitar que somos atraídos e traídos pelas palavras quando lançados pelo fascínio que nos envolve ao falar em literatura, principalmente quando nos deparamos com obras inusitadas como *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2013). De igual modo, é necessário, de antemão, afirmar que nessa leitura estamos ainda condicionados aos saberes que nos cercam enquanto sujeito cultural e histórico, assim como a todo ato de enunciação, pelo menos no âmbito do texto literário

Nosso *corpus* de pesquisa, o romance contemporâneo *Eles eram muitos cavalos*, apresenta um processo criativo impar enquanto livro e história, que foge às normas do gênero literário, pois sua construção espacial, com capítulos desconectados entre si, mostra-nos um processo construtivo feito de impossibilidades de se centralizar elementos tradicionalmente fundamentais da narrativa como: narrador, personagem, tempo e espaço e ação. Os 69 textos narrativos que compõem o livro provocam um modo de ler que exige uma experiência participativa semelhante à *arte instalação*, uma experiência-limite entre o leitor e o livro.

Em função desses atributos, pode-se advogar que a arte-instalação comanda uma espécie de leitura espacializada, caracterizando-se, dessa forma, em experiência-limite ou "de fora", para nos referirmos, aqui, aos conceitos cunhados por Bataille (1992).

Posto que transfere à literatura a natureza de "possibilidade na impossibilidade" e a concepção de literatura como "fora" por excelência, identificamos em *Eles eram muitos cavalos* uma singularidade que, ao mesmo tempo, o afasta da representatividade usual da palavra, e o aproxima do trabalho artístico do espaço enquanto linguagem do "neutro" ou da arte, a ser imaginada pelo leitor, em função da significação da narrativa descontínua.

A escrita e a arte-instalação trocam entre si princípios construtivos de invenção que marcam a presença da fragmentariedade e da desmaterialização do "eu" que narra e dos "eus" (sujeitos e não sujeitos) incorporados pelas personagens destinados à construção do desaparecimento da intriga linear. O dominante é a linguagem em experimentação artística fazendo-se linguagens.

Diante dessa nova configuração literária, considera-se primordial trazer a concepção de *corpo-leitor*, que assim como o autor, que não tem lugar cativo no livro, distancia-se de toda subjetividade justamente porque sabe que o que está lá, no livro, não lhe diz respeito, não corresponde a uma verdade compartilhada pelo autor, comunidade, ou por realidades paralelas a sua, mas, sim, por possibilidades de apresentação do real contido na irreabilidade ficcional

Ao receber uma multiplicidade de linguagens, em conexões inéditas, o processo de comunicação da narrativa, em sua plena liberdade de significação, se institui tanto como um modo de produzir um livro quanto um modo de ler histórias na diferença dos dizeres.

Diante desse processo plurissignificativo, nossa pergunta é: O que é o romance-instalação? O que configura nosso problema enquanto experiência-limite da leitura de *Eles eram muitos cavalos*. Como adentrar sua narrativa fragmentada que se organiza pelo imaginário do leitor, com o propósito de desconstruir e construir o livro em uma teia desconexa de enunciações várias?

Modos, meios e maneiras de enunciar criam uma diegese estranha à leitura entre limiares que misturam lógicas e dizeres e não-dizeres, em novos lugares de significação, margeando a curvatura e o neutro da linguagem em nova intenção criativa.

Com o intuito de esclarecer a aproximação destes discursos heterogêneos do discurso narrativo em uma experiência mista e intransitiva oferecida pela espacialidade da arte-instalação, buscamos elencar conceitualmente elementos facilitadores de entendimento da configuração de um romance-instalação na história da arte, enquanto paradigmas de novos modos de construção realista de linguagem do contemporâneo.

Quando nos referimos à *arte instalação*, a primeira diferença que estabelecemos em relação aos tradicionais meios, como pintura, escultura, gravura, fotografia, vídeo etc, é o da presença física do espectador na obra, este inserido no ambiente da própria obra. Devido a uma grande variedade de aparências, temas e materiais, o termo “arte instalação” é usado livremente, sem que se tenham diretrizes precisas, a não ser a plena liberdade de uso de insumos e a relação direta entre criador, obra, espectador.

Em face dessa multiplicidade de interações, aventamos enquanto hipóteses: 1- O autor Luiz Ruffato apresenta em *Eles eram muitos cavalos* uma prática construtiva diferenciada baseada na negação do fazer literário sustentado pela temporalidade, valorizando a possibilidade da impossibilidade da verossimilhança; 2- A proposta de enunciação do romance do autor mineiro aponta a necessária *experiência-limite* da leitura como espaço do “fora” da literatura em seu realismo verbal originado do hibridismo de linguagens; 3- A prática artística da instalação atua como dispositivo de construção da narrativa *Eles eram muitos cavalos*, apontando performances no “telling” e no “showing” no livro-instalação; e 4 - Personagens-protagonistas performatizam “o Outro” de todos os mundos transformados em textos de legibilidade à equivalência do romance.

Na abordagem, portanto, de nosso tema, nos reportaremos a esse leitor cifrado, dilacerado, de quem se espera uma relação outra com o livro, a leitura e o texto. Trata-se de uma relação envolvendo o corpo não orgânico, crítico e ávido pelo não-dizer e pelo não-fazer, nem tanto como massa de sensações, mais pelo contexto de experiência. Para tanto, buscaremos as referências de Bataille (1992) e Blanchot (2007), como formas elucidativas da presentidade marcante em casos de obras como *Eles eram muitos cavalos*, visando por em questão o tempo todo o sentido do livro em relação ao corpo performático, pensando aqui em Zumthor (2014a; 2005b).

Diante dos aspectos poéticos articulados pela desarmonia, trataremos da exclusão não só do “eu” de toda subjetividade, mas também a ideia do ele como outro conhecido. Falando-se está, pois, do desconhecido, o outro enigmático da literatura, por isso o corpo assume um papel significativo de perceber-se numa relação terceira (alheia), ou mais precisamente, de corresponder ao anonimato do qualquer um, já que não há alguém a se reportar, senão o “outrem” sem face, sem preceitos morais, aquele destituído de autoridade.

Para aclararmos o entendimento do que é instalação artística e suas possibilidades relacionais com *Eles eram muitos cavalos*, nos reportaremos a Reiss (2000), para quem *instalação artística*, o espectador é parte integrante da obra. Com isso, muda-se a percepção de arte enquanto representação, e abre-se o espaço para apreendê-la somente pelo gesto criativo e participativo.

Há de se expor as sutilezas que aproximam e diferenciam a *arte instalação* do livro analisado, principalmente quando se tem em vista a concepção de experiência de linguagem a partir de Bataille (1992), Blanchot (2011), Foucault (1990) e Barthes (2013). Estamos diante de posições conceituais, conjecturas, quando não muito de questões paradoxais.

Nosso desafio neste estudo é, portanto, refletir sobre os conceitos: o que é o livro contemporâneo, o romance e o escritor contemporâneos, enquanto uma “experiência de fora” – possibilidade na impossibilidade, no âmbito artístico da instalação literária então ocupado pelo romance de Luiz Ruffato, *Eles eram muitos cavalos*. E privilegiando a Literatura como sendo o “fora por excelência”, conforme proposições de Heidegger.

Isto posto, a dissertação se estruturará em três capítulos. O primeiro, intitulado “O romance EEMC e a construção literária-instalação”, em que abordaremos a construção do livro e da escrita em seu aspecto espacial, como forma de elucidação das características dessa linguagem poética experimental e condutora de um novo perfil de leitor. Na sequência, falaremos da hipertextualidade enquanto expressão cultural da contemporaneidade em seu

principal viés, a fragmentação. Diante dessa designação dupla: leitor e obra, refletiremos sobre a experiência do “fora” como forma ambígua de emancipação e captação, ao mesmo tempo, do leitor.

No segundo capítulo, intitulado “A arte-instalação *Eles eram muitos cavalos* no ato de composição literária” nos ocuparemos de conceitos como *performance*, subjetivação e verossimilhança aplicados à narrativa-instalação. A partir do fenômeno da voz performática, nos distanciamos da linguagem afirmativa e informativa, cujas propriedades são direcionadas a propiciar prazer (não da fruição). A condição para a idealização da voz na qualidade de emanção do corpo, está supostamente associada à realidade poética, literária. Tais pressupostos nos autorizam relacionar o romance de Luiz Ruffato a uma *instalação literária*, no que diz respeito tanto a seus valores performáticos como a noção de *experiência do fora* associada ao conceito *texto erótico* que encontraremos em Bataille, Barthes e Zumthor.

Quanto ao terceiro e último capítulo, intitulado “A diegese narrativa sob o dispositivo da arte-instalação em *Eles eram muitos cavalos*, nele abordaremos o realismo da narrativa-instalação, suas histórias-capítulos e a presentidade da experiência estética. Para tanto, faremos o contraponto entre o que se pode definir de *instalação* nas artes plásticas para podermos adentrar em suas especificidades na narrativa-instalação.

Ao retomarmos a temática autoral, nos remetemos ao conceito a partir das ideias de Foucault para refletirmos sobre o desaparecimento do autor na escritura literária nos novos sistemas convencionais que envolvem produções como *Eles eram muitos cavalos* em seus recursos originários da denominada instalação literária. Tendo em vista o papel fundamental exercido pelo leitor, consideraremos que a percepção de arte enquanto representação é modificada a partir do fato de essa percepção agora estar regida pelo gesto criativo e participativo.

No rastro da *arte instalação*, tematizaremos a não representação de mundo tal qual ele é, mas a integração de realidade própria enquanto participação efetiva, tendo sempre como foco a obra de Ruffato, sua exposição a violência aniquiladora de “eu” e de uma subjetivação diante do uso livre de dispositivos que redimensionam as modalidades textuais numa certa expansão dos recursos intelectuais e sensitivos tanto do autor como do leitor naquilo que chamaremos de “experiência-limite”.

CAPÍTULO I – O ROMANCE *ELES ERAM MUITOS CAVALOS* E A CONSTRUÇÃO LITERÁRIA INSTALAÇÃO

1.1 O espaço dominante na construção do livro e da escrita

Quando refletimos sobre linguagem na experiência, pensamos seres que em si se constituem pela experiência de linguagem. A este propósito, é apropriado revermos o sentido que Heidegger atribuiu à experiência de linguagem.

Para ele, era preciso compreender que, “nas experiências que fazemos com a linguagem, é a própria linguagem que vem à linguagem. Poder-se-ia acreditar que isso acontece toda vez que se fala” (HEIDEGGER, 2012, p. 123), contudo, não é isso que ocorre: o que vem à fala é a di-ferença; a palavra em repouso é evocada para que possamos denominar as coisas sem entretanto fazê-las efetivamente aproximar-se de nós, pois sempre haverá a não coincidência entre o dizer e o ser, e esta não coincidência é que permite a comunicabilidade humana.

Se a intimidade entre o mundo e a coisa vigora no corte do entre, ou seja, nessa di-ferença, como reitera Heidegger, que não se resolve pela acepção comum de algo distinto, não semelhante, o texto poético poderia assimilar essa intimidade entre o mundo e a coisa, o meio dessas duas coisas, constituindo-se o fora da di-ferença que mantém em separado o meio, isto é, o meio “em que e pelo qual mundo e coisa são sua unidade na relação com o outro.”¹

Ao aventarmos para a poesia o atendimento ao chamado da di-ferença, evocamos o rasgo do mundo e a coisa, na medida em que essa relação se dá na descontinuidade do “eu” para instalar-se no outro desconhecido, na impessoalidade da dor, por exemplo. Em outras palavras, nota-se o sentido da di-ferença quando, mesmo em algumas narrativas de *Eles eram muitos cavalos*², ouve-se o chamado ao qual e pelo qual nos portamos em uma situação de limiar, sentimos a dor ao mesmo tempo em que não a alcançamos senão pela sua di-ferença, pelo espectral, por uma condição de perplexidade e emudecimento que atravessa nossas pretensões e condições de expressar, “o rasgo da di-ferença des-apropria o mundo no seu fazer-se mundo”.³

Encontramo-nos, portanto, em uma condição sempre ambígua e paradoxal, pois, diante da linguagem, somos nela na medida em que dela nos distanciamos na tentativa de encontrá-la. Eis que Heidegger refuta a representação da linguagem como expressão de movimentos

¹ Ibid., p.19.

² Em algumas situações, nos referiremos a “Eles eram muito cavalos” pela sigla EEMC.

³ Ibid., p. 22

interiores e da alma. Para ele, a linguagem fala, e a poesia alcança, em seus raros momentos, essa fala.

Eu, como leitor, quero entender e estabelecer relações entre mundo e as coisas, associá-los ao eu; já o autor quer dizer. Mas no caso das 69 mini-narrativas de *Eles* eram muitos cavalos, não prevalecem desejos individuais, tendo em vista o preceito de Barthes (2004) de que toda enunciação pressupõe o seu próprio sujeito, “quer esse sujeito se exprima de maneira aparentemente direta, dizendo eu, quer indireta, designando-se como ele, quer nula, recorrendo a formulações impessoais; tratam-se de engodos puramente gramaticais” (BARTHES, 2004a. p. 9).

Um texto que abrange a dimensão da escritura barthiana (2004), permite o autoconhecimento e autocrítica da linguagem, ou como reitera Perrone-Moysés (2005, p. 14) “texto ao qual o sujeito não preexiste como sujeito-que-sabe, mas na produção em que o sujeito se cria e se recria, numa significância infinitamente aberta”. Isto porque envolve distensões humanas, numa forma de jogo em que há a disponibilidade de romper com códigos éticos e estéticos civilizatórios, a partir de um modo muito particular de não-dizer, de manter-se em silêncio.

Ora, se a di-ferença não deve ser apreendida nem pela relação entre mundo e coisa, nem em sua distinção, podemos dizer que ela é o suporte que reporta mundo à coisa e coisa ao mundo. Em outros termos, para Heidegger (2012, p. 19) ela é “mediadora para entregar mundo e coisa para os seus modos de ser, ou seja, para o seu ser em relação ao outro, em cuja unidade ela é o suporte”.

Isso implica dizer, entretanto, que a linguagem se realiza em si mesma e não na palavra, como comumente é associada. Diante de sua incessante irrealização na escrita, essa fala, e mais propriamente a fala poética, afirma e reafirma “sou livre para falar” (BARTHES, 2004, p. 92), isto é, há um componente individual da linguagem que a faz constituída por mais de uma perspectiva em que o não-falar é afinal a possibilidade que confirma a abertura infinita para os dizeres.

Diante do amplo conceito de linguagem em Heidegger, destacamos: a escrita literária entendida como meio pelo qual é concebível alcançar a expressão da linguagem, isto é, o dizer genuinamente. Assim nos parece, quando Heidegger (2012, p. 12) afirma que “o que se diz genuinamente é o poema”, que nesse sentido compreende-se que, noções de autoria, escritor, tema, dão lugar a não obra, pois esta acena sempre à condição do por vir, só existe em si mesma, no seu tempo, espaço e mundos próprios de existir; são imagens poéticas que se

exprimem em gestos. Pois, “a linguagem prova indiscutivelmente que é expressão”⁴, e não fala, e fala não é expressão, ela nomeia o tempo todo.

Se em alguns momentos, podemos nos fiarmos da noção de fala poética (escritura) para ressaltar o romance de Ruffato enquanto experiência reflexiva (pensamento que se faz na e pela linguagem) de linguagem, é porque esta anuncia somente via gesto e em meio à falha, a verificar-se na profusão de gêneros textuais, os tantos outros problemas sociais, éticos, políticos ausentes nos contextos da escrita caracterizada pela violência, da desigualdade e do anonimato. Estes outros sentidos, parafraseando Barthes (2004), são sempre arredios à assertividade.

Longe de ser invólucro de sentidos representados pelos signos verbal e sonoro, a linguagem configura-se na instância do não ser, a morada do encontro e desencontro do dizer, fazer e sentir. Eis que se reconhece na literatura o terreno propício à experiência em que a linguagem mais se aproxima de nós, justamente naquele momento em que é realização de si mesma, numa irrealização humana, que nos fere brutalmente, nos emudece. Quando muito se aproxima de uma experiência que concebemos com ela, o faz de longe, porque ela, segundo Heidegger (2012, p. 123) apenas nos toca: “Mas nós só somos capazes de falar uma língua, de agir na fala com relação e sobre alguma coisa porque a linguagem ela mesma não vem à linguagem na fala cotidiana, ficando nela resguardada”.

Diante da incompletude da linguagem em seu uso ordinário, a experiência da escrita poética, seja na poesia, seja na prosa, se caracteriza pelo balbúcio vivo e incessante da linguagem que fala. Por um viés gestual, ou melhor, por uma escritura do fora, que mais se realiza por não-ser, não-dizer, ou não-fazer se não simplesmente por fragmentos, por valores e verdades intercambiáveis, Ruffato consagra aquela experiência que se opõe ao real e, sobretudo, abandona qualquer sentido de verdade ou certezas para, em seu lugar, construir outra coisa inerente à própria realidade literária. Essa escritura imprecisa assume-se incapaz de trazer ao papel o lamúrio, a dor e, por isso mesmo, somente consignada em linguagem resguardada, que só cintila em lapsos de segundos, é que nos faz perceber diariamente diante de outras realidades, fora da realidade consumada pelo senso comum.

Evidentemente que em Heidegger, em algum momento, essa linguagem fala, enquanto para Blanchot (2013), ela nunca vem ao mundo, pois ela só diz respeito a si, a um funcionamento profundo e impenetrável. Ou seja, se em Heidegger ainda há alguma

⁴ Ibid., p. 14

esperança de que a fala da linguagem se expresse na di-ference, no caso, no poema, se é que assim podemos dizer, em Blanchot, a linguagem só se firma na negatividade.

A alusão à noção, ainda que básica, de di-ference foi motivada pelo desejo de apenas reforçar a ideia de que o texto literário, tal como compreendido por Blanchot, atópico, sempre estará na condição do “por vir” e “nunca virá”, dado por e no desencontro infinito e conflitante. Diz-se que na medida em que acreditamos próximos a ele, mais aptos e certos estamos de nunca alcançá-lo; pois ele não está lá e nem em lugar algum. Como um movimento circulante e incessante, nada dele se detém por completo; do seu tempo e do seu espaço, apenas lampejos que iluminam precariamente para novamente se apagar.

Essa essência de literatura que procuramos explicar por palavras, acomoda sentidos mais verdadeiros se recolhermos finalmente nos livros a primazia do não-dizer. Seriam essas as coordenadas que sugerem a palavra erótica, como nos faz crer Barthes, em seu *O prazer do texto* (2013), ao identificá-la como aquela que quebra a expectativa de quem busca no texto respostas imediatas para seus anseios; ou precisamente, que os ansiosos por respostas e dominados pelo desejo de conhecer verdades, se deparam com o fato de que estas verdades só podem existir simbolicamente, no domínio do imaginário, contidas nos interstícios das frases, nos sentidos desdobrados, que por sua vez se desfazem continuamente na linguagem, feito uma teia interconectada, interpenetrada, em que cada fio é o ponto de contato frágil e vacilante de uma imprecisão aparentemente absoluta.

Do escritor, somente uma certeza, a de que ele sabe que jamais será capaz de realizar-se na obra ou mesmo de idealizá-la, sendo aquele que procura incessantemente e incansavelmente a morada da linguagem, assim, em Rilke, Valéry, Hofmannsthal, “(...) o poema é a profundidade aberta sobre a experiência que a torna possível, o estranho movimento que vai da obra para a origem da obra, ela mesma transformada em busca inquieta e infinita de sua fonte” (BLANCHOT, 2013, p. 289).

Compreende-se acima de tudo que, nem exatamente há uma ânsia pela revelação do objeto, nem tampouco por um fim em que se possa ser dito “isto é poesia”, “isto é o poeta”, mas de se dirigir a estas condições tais que põem em perigo o que se faz e quem o faz pela indeterminação do ofício e da certeza da perda de si mesmo, do autor que escreve. O que faz de sua poesia uma morada infinita que se desdobra em sentidos múltiplos e sempre inapreensíveis projeta-se muito mais no movimento de busca pela palavra originária.

O termo originário em Blanchot contém, decerto, o traço de não inteligibilidade, pois não se remete a um estado de origem; em lugar disso, volta-se aos modos e mediante quais

experiências um determinado fenômeno, no caso do texto literário, poderia alcançar sentidos outros, retidos parcialmente, sempre como se fossem dados a primeira vez. Neste contexto, diz-se, no entanto, que esse acontecimento nunca se dá por inteiro, nunca se confirma como primeira e nem única vez; será algo irrepetível e irreparável, mas não propriamente novo, pois o poeta sabe que ele está lá se não pelo desejo de evocá-lo ao mundo, mas, sobretudo pela experiência de dirigir-se a ele em sua forma primordial.

Esse movimento que conduz o escritor à escritura, todavia, consiste em um opróbrio à linguagem constituinte, funcional, e também à própria noção de escrita, da voz poética, uma vez que parte de um experienciar em que mais importa a vergonha, o erro, a impessoalidade, o inacabamento da palavra, do que seu valor estético, histórico ou cultural. Movimento de e para o erro, que projeta o escritor a um espaço de vacância em que nem mesmo sua esperança de pronunciar a beleza do mundo escapa ao vacilo das mãos e do corpo que não respondem ao que ele pensa; ou antes ao que não pensa. O pensar dessa escrita poética é incompatível com a letra, pois que para dizê-la se requer um exercício de escrita muito próximo ao da morte, do abandono de si e de tudo que lhe acompanha durante toda a vida. Ele se volta para o pensamento interno da linguagem.

Mas de que é feita a experiência cuja condição inicial nunca decorre da noção de subjetividade e nem de uma necessidade estética, como sinaliza Blanchot? Isto porque o que está em jogo nem pode ser o interesse do artista, por um lado, nem a explicação para obra, por outro, mas efetivamente a busca, ou antes, o movimento da busca de algo, ainda que esta se ascenda diante da realização do possível da obra, ou seja, daquela que é impossível.

Considerando a noção de texto literário até aqui esboçada e fundamentada pela visão blanchotiana, há de indagar-se, afinal de contas, se é considerável levar em conta a hipótese de que há ou não diferença entre obra literária e não-literária? Mais importante do que sentenciar, algo que embute juízo de valor e resguarda acima de tudo uma visão binária ocidental, em que é levada em conta uma conduta sistemática e de conformidade com oposição das ideias, que há muito separa filosofia da poesia, não percamos de vista aquela escrita que se difere da comum, utilizada com fins puramente comunicativos.

Consideremos que, se experiência, exercício, voz poética, fala da linguagem, são termos apropriados quando se fala em literatura, uma vez que essa só esta só pode existir no domínio do possível no impossível, isto é, no e pelo movimento que conduz o poeta à obra, é porque justamente esse deslocar-se para ela é que a torna possível. Parece-nos que não é o contraponto à obra literária que precisa ser retido, antes a compreensão de que o literário

assim como o poético, só o são e estão implicados para nós se não por questões expressamente sugeridas na obra, e não propriamente porque contamos com uma unidade que incorpore uma unidade essencial da obra, do quadro e do poema.

Muitos aspectos corroboram para o reconhecimento de alguns pontos congruentes ao sentido de “não-obra”, de “não-literário” na produção literária corrente, cuja contestação severa do sentido de literatura aparece mediante escritas que esfacelam os gêneros, a partir de tal procedimento abre-se espaço para se pensar em literatura como exercício da escrita, uma atividade criativa sempre a ser reinventada e reencontrada. EEMC representa um entre outros casos desse tipo de escrita em que não há predominância de um gênero, mas de vários, em que a narrativa não é guiada por um fio lógico, linear, mas por vozes dispersas, anônimas: não se sabe ao certo quem está falando.

Na narrativa, o noticiário de jornal, o tom da voz do radialista, o roteiro cinematográfico, a tomada de cena, a oração, a carta, o diário, a publicidade, a voz da dona de casa, do desempregado, do marginal, apontam para a indiferença do livro à realidade dos gêneros e do papel definido do narrador, pois o que está em causa não é mais o romance, o conto, poema, mas uma realidade insegura, um espaço que lhe é próprio e, portanto, fora do poder das circunstâncias históricas.

1.1.1 Por uma escritura intransitiva

No lugar de determinar formas e reivindicar seu status de romance realista/contemporâneo/urbano/, em conformidade e sob a sombra da história oficial, esse tipo de exercício de escrita, reitera a ideia de que o “livro diz respeito à literatura e não aos gêneros”, refutando a rigidez e a fixidez das formas; objetivando, entre outras coisas, ativar possibilidades de se fazer e pensar literatura pela sua negatividade, pelos seus excessos; e prospectar o espaço que nunca lhe pertenceu, que está sempre por vir, pois ela, a literatura, gira em torno de uma esfera sem centro. Isto é, de lugar algum, que nem pode ser especificado e tampouco examinado.

Por isso, a afirmação blanchotiana de que o livro, nesse caso, possui sua realidade própria, independente dos gêneros, está na ausência de toda e qualquer forma convencionada a ser algo e determinado a cumprir-se como algo. Sua realidade se faz enquanto literatura, e a literatura no movimento contínuo em direção à obra que desdobra.

Afirmar, no entanto, que diferentes modalidades textuais utilizadas no dia a dia, sejam elas, de natureza jurídica, jornalística, institucional ou documental, são escrituras literárias, cria um embaraço à própria literatura quando se leva em conta sua definição sob o ponto de vista determinado pelos manuais, em que se pressupõe uma essência, uma unidade. Mas para as bordas, para os excessos a que muitas dessas produções textuais encaminham o entendimento de literatura, pela ideia de errância, dissimulando a literatura pela não-literatura, pois “precisamente, a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize, o mesmo que a realize” (BLANCHOT, 2013 p. 294).

A literatura está situada no reencontro irrepitível de quem escreve e de quem a lê. Está no tempo perdido e fissurado, por isso diz-se que sua condição de existência é a busca, por conseguinte nunca a motivação focada em sua definição; esta não existe se não no processo de feitura, não mais do que de leitura. Assim, esclarece Blanchot (2013, p.294) “Não se deve afirmar que todo livro pertence apenas à literatura, mas cada livro decide absolutamente o que ela é.”

Para o filósofo francês, literatura não existe, é algo tão irreal quanto a pintura, sendo aquilo que escapa ao escritor, ele não pode alcançá-la senão por um desvio, que todavia o faz cair na falha, na imprecisão da linguagem, em que as modalidades de escrita são depuradas em nome de um gesto em constante movimento. O cuidado de escrever rigorosamente, faz com que o escritor saiba, sem rodeios que, o que encontrará pela frente sempre estará aquém da literatura, nunca será a própria literatura.

Seria, entretanto, a poesia e não a prosa (o romance) encarregada de adentrar nesse horizonte instável, alheio ao discurso social, e onde os sentidos e as definições se desestabilizam? Compreendido por gênero que ainda cumpre as intenções usuais e sociais da linguagem, levando-se ao pé da letra a divisão da língua feita por Mallarmé, em que de um lado, está sua utilidade, a linguagem da ação que transmite imediatamente, e do outro, a fala do poema da literatura, que não comporta a subordinação da linguagem. Consagra-se aqui, a literatura pela experiência própria, enquanto lá, ratificam-se os meios para determinar fins.

A princípio parece razoável crer na distinção, quando uma leve desconfiança nos faz notar que o risco assumido pela poesia não pode constituir em premissa para que o romance seja identificado como uma linguagem conforme e fiel às intenções usuais. Antes, o que Blanchot assinala, e supostamente seria encontrado em grande maioria da produção romanesca, de fato, não se sujeita ao irregular, ao que não se faz compreendido, significado; no entanto, isso não implica dizer que o romance seja uma unidade pela qual e na qual se

possam estabelecer diretrizes claras e precisas, como um conjunto de normas pré-escritas determinantes de sua natureza. Se assim o fosse, cairíamos novamente na armadilha dos gêneros.

Conjectura-se que o romance, pensado enquanto tal e como muito ainda se faz, estaria distante dessa proposta de escrita literária intransitiva, inacessível, mas nos romances kafkianos, por exemplo, essa receita não se encaixa, e o que dizer de Beckett, e de tantos outros? Suas escritas são desérticas, labirínticas; nascem e esbarram sem cessar no erro e na incerteza.

Por isso, lançamos a hipótese de que já não é possível pensar a partir da concepção do romance até o século XX, ainda menos classificar certo texto de romance, sendo que muitos deles, produzidos no passado (Kafka, Beckett, Joyce) e no presente (Bollaño, Nuno Ramos), estão mais ajustados, digamos assim, a um exercício de escrita que contempla o erro, questiona sua posição e a da literatura, fazendo-o não mais a partir da intriga ou do fluxo de consciência das personagens, da narrativa, ou do tempo narrativo, mas, fundamentalmente, da apresentação explícita da impossibilidade de se autodenominar isto ou aquilo; da imprecisão que é escrever, visto agora como um ato que põe o escritor a perigo. As fronteiras que antes determinavam gêneros, e demarcavam linhas entre uma regra necessária ao reconhecimento de um bom romance, foram dissolvidas. Eis o motivo pelo qual chamaremos a um livro como Eles eram muitos cavalos de instalação literária.

Quem escreve põe na linha de frente a própria capacidade do livro ser livro, do autor de ser autor, da literatura de ser literatura, lembrando-nos continuamente que isso acontecerá somente na condição extra-discursiva, extra-sintática. Neste contexto, a lógica que predetermina e direciona as práticas da escrita para o sentido de unidade se amoleceu a tal ponto que se tornou quase inconveniente pronunciar os vocábulos “romance, contos, poesia”. Escrever, reconhecer quem o faz, significaria assumir-se em uma profissão de desastre, que expõe e põe sua sanidade em questão. No momento em que se escreve, todo ato de escrever é recoberto pela exigência da escritura poética que o impede de ser “eu”, de reivindicar a verdade, para em seu lugar projetar-se fora de um horizonte do imprevisível.

Para Blanchot, quem escreve, sabe que está escrevendo num horizonte do improvável. Tudo que escreve é tão somente a linguagem na dispersão, no sentido de que nada se afirma, e ao mesmo tempo é um espaço onde tudo é dito, de modo outro. Por isso, o termo dispersão é significativo para perceber que por mais cuidadoso que nos pareça ser o trabalho do poeta ao executar o poema, há algo que lhe escapa, irreduzível ao discurso, à língua, à forma. Esse

aspecto cruza, respeitando as respectivas dissonâncias, a noção do desejo do neutro em Barthes (2003).

De acordo com o autor, neutro é aquilo que burla o paradigma, pois no lugar de atualizar um dos termos presentes no eixo paradigmático, gerando assim o sentido, o neutro rompe com sua lógica de oposição e em seu lugar instaura o grau zero, exonera o sentido. Desse modo diz-se que o neutro não é A nem B, é um termo amorfo; “é esse campo polimorfo que escapa ao paradigma, do conflito = o Neutro” (BARTHES, 2003, p. 18). É preciso ressaltar, todavia, que o neutro, segundo o autor, não é a “neutralidade”, a indiferença”.

Ele está sempre na brecha, na curvatura, beirando o vazio, o silêncio, a fadiga. Devido sua natureza amorfa, a apreensão de seu sentido requer uma conduta amparada na descontinuidade dos sentidos, não sistemática ou dogmática, ao menos é o que notamos quando Barthes relaciona 20 figuras no intuito de esboçar o sentido de neutro, sendo algumas utilizadas a exemplo do que se compreende por neutro, como fadiga, sono, silêncio, e outras que o negam: a cólera, a arrogância, por exemplo. Lexicalmente, Barthes diz que o neutro remete ao campo da gramática, “gênero nem masculino nem feminino, e verbo (latim) nem ativo nem passivo, ou ação sem objeto (...)”⁵, mas também à política, com estados neutros, à física = corpo neutro, à química = sais neutros, e assim segue com outros campos.

Ainda a propósito da noção de neutro na literatura, seria impreciso remeter a outra modalidade de escrita, além da escritura, ou somente considerá-la como único espaço reservado à palavra neutra, à experiência neutra, à linguagem neutra? Ou será, ela mesma, o neutro da linguagem?

Há, portanto, de se considerar que o neutro não carimba um estado de isenção, ele é a isenção, a generalização às regras, aos costumes. Generalização, mais no sentido de não estabelecer algo; ele é o não irreduzível, suspende o sentido daqui e dali para sempre ser outro, outro e outro sem nome. Eis que uma escritura pensada pelo neutro só pode escapar à assertividade da língua. Sobre isso, o autor esclarece:

A injunção de asserção passa pela língua para o discurso, pois o discurso é feito de (pro)-posições naturalmente assertivas. Desse modo, para afastar, preservar, o discurso de afirmação, para matizá-lo (em direção à negação, à dúvida, à interrogação, à suspensão), é preciso brigar o tempo todo com a língua, matéria-prima, “lei” do discurso. (BARTHES, 2003, p. 94).

⁵ Ibid., p. 18.

No âmbito literário, o neutro supostamente confere a possibilidade da distensão do significante e do significado, pois o desejo de neutro é a suspensão das ordens, leis, arrogância, terrorismos, intimações, exigências, querer-agarrar⁶, de tudo aquilo que enquadra, determina, perdura, oprime. Eis para Barthes (2003, p.32) “indivíduo que vai falar do neutro já não é o mesmo que decidiu falar dele”, desmaterializa na impessoalidade da fala intransitiva.

Isto é, a um modo particular de dizer, pois este é negado na medida em que não alcança uma aparência, mas unicamente seu sentido duplo, que pode ser lido por imagem e visto pela leitura.

O poeta não escapa da dispersão; em seu exercício da escrita, ele acessa o íntimo da linguagem, lá onde as palavras se descontrolam, não afirmam, e apenas se aproximam de si mesma no movimento violento que abala toda intencionalidade particular do criador. Esta esfera cujo centro é oco e sobre a qual o escritor se dedica incansavelmente à sua busca, coloca tudo em questão; é indiferente às intenções usuais e sociais da linguagem. Se é que se admite falar em ordem, será dito que a ordem do imprevisível reina nesse espaço atópico e utópico. Por outro lado, não esqueçamos, porém, de que essa noção de dispersão resguarda a próprio sentido de experiência poética: pois nela a linguagem é a aproximação de si mesma.

Desse modo, diz-se que “Não é a diversidade, a fantasia e a anarquia dos experimentos que fazem da literatura um mundo disperso” (BLANCHOT, 2013, p. 300), mas o modo de exprimi-la em desacordo com os limites estabelecidos pelo conhecimento sistematizado que a predetermina como tal; ou ainda de dizer que “a experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão, a aproximação do que escapa à unidade (...)”⁷, de distanciamento, ou melhor, de reivindicação do literário pelo não-literário, do lugar sem lugar, que já deixou de existir, pela reivindicação da ausência pela ausência. Não se trata de sobreposição ou repetição de sentidos negativos, ou de jogo dialético e de aporias, negar e afirmar, ou afirmar para questionar, antes a negação como condição única para um experimento que só existe na linguagem.

A experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão porque nada nele volta-se ao mundo senão o silêncio profano que, todavia ensurdece e emudece aquele que se dispõe a ouvi-lo, a pronunciá-lo. Uma vez entrando na região do erro, o escritor afasta-se do lugar comum, despede-se da forma tranquilizadora da história. Nesse momento, o escritor,

⁶ Barthes diz que enquanto desejo, o *neutro* funciona como suspensão, recusa, e estabelece paradoxos. (2003, p. 30)

⁷ Ibid., p. 300.

percebe-se num círculo em que não cessa de girar, e é levado a imaginar que quanto mais próximo ao objeto (literatura, livro, obra) mais distante estará, e então se cala. Mas esse calar, não tem a mesma acepção comum de não dizer, mas de dizer negando o que se diz. Isto é, questionando a validade de sua fala, por isso se ouve de Blanchot a noção de fala errante, cambiante. Ela nada afirma, nada esclarece e não se presta certamente à experiência estética, ela se desdobra em sua sombra.

A intenção de esboçar algum esclarecimento do modo pelo qual Blanchot interpreta as condições de realização de um texto literário, nos lança num contexto de atropelamento da linguagem: parece que estamos repetindo incessantemente as mesmas definições sem chegar a lugar nenhum. As perguntas brotam com recorrência em meio a uma situação constrangedora, em que se tem ciência da indiscrição que cerca qualquer tentativa de respondê-las, não necessariamente por não existirem possíveis respostas, mas porque todas, como que situadas numa esfera girante e delirante, dotadas de força violenta, nos arremessam para outras tantas mais, antes mesmo que seja possível desenvolver a resposta.

Como trazer-se ao entendimento comum essa experiência que situa o escritor no círculo em que ele gira obscuramente, privado de centro? E o leitor, entra nessa esfera desatinadora que perturba os sentidos e desajusta as normas morais e constitutivas da expressão das formas de se viver? Talvez Mallarmé respondesse que sim, o leitor assim como o autor desaparece, passando a existir a leitura, o ato também intransitivo de inserir-se no livro se não por exercício, em sua exigência de reconhecer-se menos como leitor mais pela ritualização da leitura, que impele a um canto à parte do tempo e do espaço comuns.

1.2 A história imersiva na hipertextualidade

Diante da heterogeneidade com que está marcada a produção literária em foco neste estudo, consideremos, a priori, que, na ausência de uma ordem sequencial, EEMC dialoga diretamente com a hipertextualidade na medida em que permite vários caminhos de leitura e corporifica vertentes dialógicas.

1.2.1 O corpo-livro e o corpo-leitor: mediação e dispositivos inventivos literários

No que tange livro e do leitor, consideremos a condição primordial que estes ocupam no alinhamento de um pensamento que tem por objetivo assimilar possibilidades outras de

não mediação da leitura em consonância a um inventivo exercício textual que incorpora a sua essência a organicidade da palavra, isto é, a palavra despojada de sentidos.

Por esta ótica, noções de texto de fruição, escritura e pensamento do fora, serão fundamentais uma vez que, sob condições distintas, todos interrelacionam entre si. São exercícios pertinentes à experiência literária somente percebidos na condição imaginária, no fora de todas as estâncias particulares do discurso, de toda denominação comum da língua. Pouco ou quase nada se conhece das expressões aqui cunhadas de corpo-livro e corpo-leitor, a não ser pela aproximação ou referenciação ao sentido de “corpo-certo”, termo resgatado por Barthes nas antigas escrituras árabes para denominar o que ele se refere a texto de fruição, por sua vez, aquele que desconforta, desestabiliza, leva o leitor a não se reconhecer na narrativa. Seu sentido está nos interstícios, no enunciado e não nas sequências enunciativas.

Para Barthes (2013), esta última concepção comporta essencialmente a ideia análoga a um anagrama do corpo humano. No entanto, é fundamental ressaltar que este corpo irreduzível às necessidades fisiológicas e às teorias da psicanálise, não coincide com o “eu” pensante: que seja justamente aquilo que me separa e me aproxima do mundo. Isto é, o aspecto físico do texto atribuído pelo linguista, passa por outro corte, não exatamente aquele correspondente ao funcionamento dos órgãos; extrai-se antes, a noção de corpo tão insustentável quanto à palavra que o designa: feito de relações eróticas, cujo significado escapa às condições causais; sua aceção responde à intermitência do jogo, o que se vê nele é sempre o duplo, o avesso, jamais ele mesmo.

Ao contrário do que se pensa, esse corpo-livro, também correlato ao texto erótico, reserva em sua essência o que há de mais caro ao entendimento de livro enquanto objeto sensível: a dimensão do conhecimento infinito sempre por vir, sua forma de inacabamento. Se o leitor acreditou por um instante que encontraria no texto respostas para suas indagações, e que recorrendo a este, num momento outro, espaçado do primeiro, absorveria seu significado, por assim dizer, alcançaria a conclusão, um fim equacionado às suas perspectivas, surpreendentemente este leitor encontrou-se diante de novas questões sem que se tivesse mais em mente sequer as primeiras.

Nada escapa à casualidade dos sentidos desfeitos na escritura literária; pois sua existência está condicionada ao esquecimento e, talvez, diria Blanchot: é preciso esquecer para incandescer outras vias de invenção. Somente na condição de perda e esquecimento é possível olhar para o livro e percebê-lo na sua falta, pelo que ele não diz e sim por todas as outras coisas que ainda a de falar.

O leitor se depara com uma realidade alheia a interioridade do “eu” e também a todos os outros não “eus”. Prevalece o “ele”, mas aquele, nunca o ele (o outro que não eu), e sim o desconhecido, que emerge da intransitividade da linguagem. O “ele” não como terceira pessoa (eu+tu=ele), mas ninguém, a impessoalidade da língua. Ninguém está no outro lado do mundo e nem de mim: no corpo-livro, o que reina é a imprecisão dos sentidos, a indiferença às verdades.

O gesto de folhear as páginas ao mesmo tempo me distancia da verdade desejada, o que leio e entendo poderia ou não estar associado a duas condicionantes: ao meu estado e subordinação a cultural e a histórica, assim o tomo por uma verdade provisória que pode ser reinterpretada num outro momento qualquer, ou sob outra disposição, esta independe da subjetividade, diz respeito a uma realidade alheia a mim ao mundo com o qual me identifico, nesta não tenho como afirmar “eu”, “tu”. Juntamente ao texto de fruição, está o escritor e o leitor de fruição: “começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica (...)”, (BARTHES, 2013, p. 28).

O lá do espaço literário, nunca é o aqui; parece próximo e presente de nós, porém é como se nunca tivesse acontecido e ao mesmo tempo em que sempre por vir: não há porque perguntar você está aí? Quem fala? Nem há possibilidade de pensar pela perspectiva do “eu pelo tu”, apenas pela ressonância de vozes que povoam e atravessam o “eu”. Soçobra o grito que ecoa em direção a um espaço neutro, de onde não se pressupõe o ponto algum de partida e tampouco de chegada. Esse é o outro de todos os mundos: a realidade ficcional abrigada no espaço literário, onde tão somente é possível o exercício que permite a linguagem alcançar a superfície.

Pensemos que o ato de folhear as páginas do livro nos aproxima desse estado de dispersão exigido àquele que se aventura na busca pelo caminho da linguagem, e que se dá somente no plano imaginário, num canto distante, apartado de todos os modos que se possam reter como realidade. Como? Penso ter, de algum modo, controle e, portanto, possíveis respostas a uma lógica que atende minhas necessidades e desejos de ler e ver o livro, logo a grafia passa a ser para mim uma possibilidade de intimidade falsa de retenção do livro; o que me leva a esquecer, muitas vezes, que em primeiro lugar se trata de um “corpo” dono de uma realidade própria, atemporal, e que só aproxima de nós pela (in)coincidência: sua realização passa pela irrealização. Assim, toda as vezes que julgamos apreendê-lo, isso se dá na certeza de que não o temos: nunca o lemos senão pela condição de não lê-lo. O mesmo efeito sucede o escritor, que como criatura de linguagem “está sempre envolvido na guerra das ficções (dos

falares), mas nunca é mais do que um brinquedo, porque a linguagem que o constitui (a escritura) está sempre fora de lugar (atópica)” (BARTHES, 2013, p. 43).

Desse modo, a etapa que, algum dia e por muito tempo, nos trouxe a sensação de alívio ou proporcionou um estado de êxtase, o encerramento da leitura, o encontro com a página final do livro, pressupõe na literatura moderna, recorrendo às palavras de Barthes, mais um corte, um rasgo entre o que dito e o não dito, entre o livro e outro, entre o sentido e tantos outros por vir. Por outro lado, é este fanning, ou se é que podemos dizer, essa área “neutra”, é a única chance de encontrarmos atados a uma experiência de linguagem, em que nos aproximamos, ainda por gesto, da verdade, do viver, do existir.

1.3 A experiência do “fora” na invenção do romance fragmentado

Parcial e imprecisa, sem dúvida, constitui essa sugestão, no entanto, para participar do jogo instaurado no livro, é preciso arremessar quem escreve e quem lê no tempo infinito da morte, momento que tanto um quanto outro abre mão de sua biografia no momento da escrita ou da leitura para então perceber as nuances internas e tão profundas da linguagem. Evidente que não há, pelo menos sob o ponto de vista daquele mediador, em Blanchot, a preocupação de situar o leitor nessa posição de intimidade em relação à linguagem, ou seja com a aproximação de uma fala neutra, que fala sozinha, mas ainda não o fazendo, pressupõe-se a impossibilidade do leitor de ser atingido por esse tipo de texto se ele não se permitir ser atravessado pelo livro.

Se a aproximação da obra acontece pela intimidade mais profunda da linguagem, isto só pode excluir toda intimidade de quem escreve, e porque não a de quem lê? A exigência que arrasta o escritor para fora de si e o despoja de todos seus sentimentos não se faz presente naquele que lê um texto, cujo sentido não está mais na compreensão, na narrativa, no enredo, no caso do romance, mas sim na ambiguidade da linguagem, que ora voltando a si mesma, desdiz o que aprendemos e desconecta todas as funções da linguagem para alcançar um sentido zero, imaginário? Há de se pensar: esse estado de estagnação que não avança pode não estar sugerido no leitor, no entanto, impõe-se no processo de leitura. Se o leitor se apresenta como hábil ou não a experimentar esse exercício, significa outra coisa.

Essa exigência demanda daquele que escreve a desintoxicação de si mesmo como condição para auferir o ponto originário da obra, exatamente onde ela se perde. Conjectura-se que tal exigência relaciona-se no movimento em direção a espaço do dissídio sem fim da linguagem, em que ela é tocada e repelida ao mesmo tempo.

O ponto originário, de repouso, em que a obra se perde, se arruína, deve ser perseguido por aquele que escreve, e consciente de sua tarefa de trazer significados outros, não admite interrogar sua intimidade e sim a da literatura, da falta de saída que lhe é própria. Desse modo, “a obra exige que o homem que escreve por ela, se torne outro, não em relação ao vivente que ele era, mas que se torne ninguém” (BLANCHOT, 2013, p. 316).

É para esta morada do espaço imaginário em que ressoa a obra, que o poeta deve dissimular sua busca; porque o ponto de partida para sua dispersão distancia-se efetivamente do familiar, do lugar comum. Distância de onde nada é capaz de nascer ou morrer, de começar e terminar, de falar e silenciar: “encontramo-la antes no movimento que, à medida em que a obra tenta realizar-se, a traz de volta ao ponto em que enfrenta a impossibilidade”.⁸

Se tudo é indiferente nesse lugar caído fora do mundo, como conceber a estrutura narrativa, por exemplo, nesse contexto? Especialmente, quando se sabe que, ainda sob o efeito da admiração da novidade da escrita de Proust, Joyce, entre outros, em que o tempo foi expandido, dobrado e desdobrado, em Joyce compactado e dilacerado, ou mesmo em uma outra situação em Flaubert, em que a narrativa volta-se ao próprio interior da estrutura textual para legitimar o romance como gênero maior, e por fim, a escrita de experiência limite de Kafka, ainda encontramos um fio narrativo, nome de personagens, uma trama desbotada, a piedade que conecta o livro a uma questão social ou então ainda suporta em sua estrutura a experiência estética e política, mas talvez somente em Beckett, insinua Blanchot, a linguagem fala e a fala é.

Achega-se à região neutra, em que todo sentido da vida e do ser seja entregue tão somente às palavras, em meio a qual já não é possível narrar e sim mostrar o que não se prova. Mostrar as inter-relações espaciais complexas no interior da linguagem, formando, por assim dizer, imagens tipográficas. Sobre esta questão, Blanchot dedicou sua atenção, sobretudo, amparado pelo modo pelo qual Mallarmé tratou da poesia em prosa a partir das subdivisões prismáticas da ideia.

A partir do ponto de vista abordado por Blanchot, a propósito da contradição que ele mesmo identifica no modo pelo qual Mallarmé tratou a questão da escrita literária, podemos destacar:

Mallarmé quer manter-se naquele ponto anterior – canto anterior ao conceito – onde toda arte é linguagem, e onde a linguagem está indecisa entre o ser que ela exprime ao fazê-lo desaparecer e a aparência de ser que ela reúne em si mesma, para que a

⁸ Ibid., p. 317.

invisibilidade do sentido aí adquira uma figura e uma mobilidade falante. Essa indecisão móvel é a realidade do espaço próprio da linguagem, do qual somente o poema – o livro futuro – é capaz de afirmar a diversidade dos movimentos dos tempos (...) (BLANCHOT, 2011, p. 355).

A cisão da língua e do discurso se dá no movimento de aproximação que advém tão somente da busca do escritor pela obra em sua permanente ausência, no seu “devir”. Desse mesmo aceno de aproximação, entretanto, ocorre o retardamento de sua realização (da obra), pois o escritor está consciente de que a condição para a realização da escrita está justamente na irrealização da obra, ou naquilo que só existe enquanto espaço constituído e constituinte da literatura; um mundo outro que não externo ao que vivemos, simplesmente ele não é atingível senão no plano do imaginário. É o espaço onde a palavra falha, ela já não reflete o ser no mundo, ela simplesmente é.

Quando eu falo, reconheço que só existe palavra porque o que “é” desapareceu no que o nomeia, fulminando para se tornar realidade do nome: a vida desta morte, eis o que é admiravelmente a palavra (...). (BLANCHOT, 1997, p. 50 apud LEVY, 2011, p.22)

Em outros termos, o ato de nominar a experiência literária constitui em Blanchot “assassinato deferido” no qual se subtrai o ser do objeto à palavra como único meio de criação, “a palavra literária só encontra seu ser quando reflete o não ser do mundo” (LEVY, 2011, p.22). Ou seja, é somente a partir do exercício radical de apartar o fazer da língua que a palavra faz aquilo que “é” desaparecer para então somente alcançar o movimento de exteriorização da obra, seu desdobramento.

Somente na experiência literária há possibilidade da coincidência entre a realização da linguagem e seu desaparecimento, ideia que acomete contra a lei a realidade fundada a partir da linguagem funcional. Eis que é preciso negar o real para desabrochar a realidade ficcional, e desse modo, reitera Levy (2011, p. 22) a “literatura constitui esse eterno esforço para o irrealizável”. Diz-se, a partir da “irrealização”, que a realização da obra consagra-se na impossibilidade de dizer, por exemplo, o que é a dor, o horror, a atrocidade; de colocá-la, como em parênteses, como se “Tudo se passa como se estivéssemos em presença da verdade, mas essa presença não chega a acontecer de fato” (BLANCHOT apud LEVY, 2011, p. 22).

Se na impossibilidade que se encontra a possibilidade da linguagem literária, nada mais interessa ao escritor senão a aproximação da experiência da morte, que o coloca no tempo infinito, que nem começa e nem termina, o mantém em suspensão, ou antes, numa vacância de sentidos. Blanchot certifica-nos de que nesse jogo de dispersão envolvendo o uso das palavras, em que não diz o que “é”, e que expõe o escritor ao extremo perigo de não

reconhecer a si mesmo, de sacrificar-se em nome de uma escrita vacilante que nada define e nada diz.

Mas é precisamente diante desse torpor, dessa experiência limite, que o aproxima da morte, aqui compreendendo a morte como um estado indefinido, e aquele que dela se aproxima, permanecerá vagando, não consegue morrer e nem viver; seria, neste caso, representado pela figura do moribundo, que se abre possibilidades de trazer a palavra desdobrada em outro dos mundos do deserto, exílio, do espaço errante, do fora.

Antes de tudo, a escrita literária representa a possibilidade de nos apresentar o outro de todos os mundos, e é isto o que se aponta no texto de Ruffato, a dimensão da escrita, funcionando pelo fora dos “eus”, do criador, do leitor, das convenções que arrematam o texto a valores históricos, para aproximá-lo de uma engrenagem que funciona por si, justamente porque foi criada para não ser, ou, necessariamente, para ser qualquer coisa.

Nessa tarefa de renúncia e abdicação do “eu” que se cumpre no exercício de linguagem, em que ninguém fala, e em que todos os sentidos estão ausentes de centro, de unidade, se situaria a escritura contemporânea assinalada aqui via a instalação literária. Se esta nada revela, é na linguagem e por ela que mais beiramos as verdades.

Respeitando as diferenças, a experiência da linguagem em Heidegger também conserva, de certo modo e dentro de específicas condições, o domínio da errância, quando diz que o que atende ao chamado é somente o rasgo de sua di-ferença, mas, ainda assim, essa di-ferença é solução interrompido, murmúrio inconsumável e rasteiro da indiferença a que se chega no poema. Em ambos, encontra-se a dificuldade e ‘uma força primordial’, a exigida da tarefa de quem escreve, de se expor à dor, de se subtrair à linguagem das coisas.

Como numa curvatura, em que duas pontas são redimensionadas, tornando-se oblíquas, e que só a notamos pela desesperança de ajustá-las a nossa posição corporal ou ótica, a linguagem, quando muito, vem a nós pelo lance de desatenção, que nem nomeia nem representa, simplesmente despoja-se mediante um estado de inteira imaginação.

Portanto, se para um, escrever é violência, o retirar-se do mundo e do “eu”, para outro, o retirar-se ao mundo é justamente alcançá-lo pela diferença poética, pelo essencial da linguagem. Percebe-se, com isso, entretanto, que em ambos a preocupação com o texto atravessa conceitos e a prática verbal para, em seu lugar, celebrar a escrita como índice, que mesmo comunicável, legível aos mortais, desaparta-se por completo das certezas, dando lugar tão somente às conjecturas.

A estância literária parece comportar uma característica neotênica do homem, enquanto um ser que nem antecede e nem sucede a linguagem, esboçando, assim, a vocação infantil do homem, do eterno retorno a ela mesma. É dentro da língua que ele investiga as limitações do conhecimento, e no exercício da escrita que ele projeta o verdadeiro sentido de manter a obra inacessível. À escrita literária cabe a missão de desarticular todos os sentidos de verdade, de desestruturar as expectativas do objeto. É por ela e partir dela que o homem percebe as inverdades esquecidas, ou ao menos, as verdades possíveis e não prováveis, pois, estas, só se constituem pela verossimilhança de um objeto que nunca existiu, que permanece tão somente no devir.

No entremeio, no vazio circunscrito entre lugar e não lugar para a qual a prática literária se direciona, ou parafraseando Jean-Luc Nancy (2012), ao tratar da escritura, confirma-se um modo de escrever a ser reconhecido sempre como exercício que não se presta a transcrever dados prévios, mas em inscrever possibilidade de sentidos não dados, não disponíveis.

Isto é, apontar-se para si mesma enquanto experiência sem verdade que só se constitui como tal pela ausência de elementos que fazem com que o poeta, o escritor, o artista identifiquem possibilidades de investigação do conhecimento não naquilo que pode ser referenciado, dito, cantado, narrado, mas no ausente, no vazio completo que os deixam perplexos; que os deixam atônitos para aquilo inapreensível mas que, no entanto, se faz como eterno retorno à potência-de-não; de não-ser, de não-ter lugar, de voltar-se à tarefa infantil da humanidade, de situar-se no espaço vazio entre o *phoné* e *lógos*.

Estamos tratando de uma função irreduzível e angustiante que a crítica é chamada a empreender, a de estar ciente do seu lugar, ou melhor do seu não-lugar; reconhecer que o melhor da obra está justamente no que nela não consta, ou na negatividade plena de desconhecer o objeto. Este, por sua vez, permanece conjectural, a esfinge do saber, que nos atrai e nos repele, concomitantemente. Pois ela não tem lugar, ou precisamente, o conhecimento sem nome, de um não-lugar, de uma não-obra.

Nancy, em sua tarefa de pensar escritura como um conhecimento que nunca teve lugar senão na própria ideia de lugar, no tempo e no espaço, nos diz: “que o que teve lugar antes do que tenha tido lugar constitui um acontecimento de importância” (NANCY, 2012, p. 257). Tal como a perplexidade de encontrar no vazio o tesouro maior do poeta, a teoria sedimentada em torno do significado da escritura e, neste caso específico, da escritura literária, diz respeito à

impossibilidade de se conhecer a verdade, alerta já encontrado em Nietzsche, em suas Considerações extemporâneas (1999), a propósito da crítica que faz ao historicismo.

Nessas considerações, nos fala quem, afinal, não se instala no limiar do instante, referindo-se à necessidade que o homem tem de agir requerendo o esquecimento, “assim como a vida de tudo o que é orgânico requer não somente luz, mas também o escuro” (NIETZSCHE, 1999, p. 273). Sobre esse mesmo olhar supra-histórico, Walter Benjamin contempla a verdade sob o ponto de vista de um presente saturado de agoras, e nos chama atenção para um vazio imposto por um tempo que não pode ser retomado senão pela redenção do homem, ou por uma forma de explosão do continuum, aquele conhecimento apreendido por lampejo em dado momento de perigo, e do qual Agamben (2009) também apresenta na teoria esboçada a respeito do que é contemporâneo.

É ainda em Benjamin (2012, p. 241-252), com sua desconstrução da filosofia e da história, que encontramos sinais vivos de como se deve portar a crítica, diferente da história. Sua razão de ser é bem discrepante. É a de se constituir pelos restos de uma suposta verdade, de um suposto objeto e de um suposto passado. Ela vai pelas conexões invisíveis, constelar, para chegar a um ato que, por sua vez, volta a ser potência. Pois nada do que fora dito por ela está inteiro, foi esfacelado por uma sucessão de manifestações que nem a precede nem a sucede. É a partir dessa crítica a que Agamben (2009) estaria se referindo, aquela que se situa entre o ocorrido e o agora, isto é, detém em forma de lampejo o conhecimento sem nome, sem verdade, sem lugar, que buscamos caracterizar o funcionamento do livro instalação de Ruffato.

1.3.1 A paradoxal experiência do “fora”

Posto que “o erotismo tem para os homens um sentido que a abordagem científica não pode atingir” (BATAILLE, 2014, p. 30). Dessa violência que triunfa sobre a razão, a transgressão ao conforme, ao conhecido, ao experienciável, consideremos que o fundamento para a paixão pelo pensamento negativo, a partir do qual se reitera o erotismo como o elemento essencial, provém de um canto alheio à vida real, e que sob nenhuma condição roça os interditos. Sim, ele, “o interdito, a proibição é o mundo do trabalho, da identidade, da conservação, da descontinuidade.”⁹, contudo, Bataille nos expõe a uma situação paradoxal, como podemos constatar na continuação de seu raciocínio: “O erotismo é a dança,

⁹ Ibid., p. 16.

propriamente humana, que se dá entre dois pólos: o do interdito e o da transgressão. O interdito, o trabalho torna o homem humano. Mas também faz dele uma coisa.”(2012, p. 16-17)

Tributário do pensamento negativo de Bataille, ao qual vai recorrer inclusive para falar da experiência limite, ou do fora, terminologias distintas que, todavia, correspondem aparentemente ao mesmo sentido, Blanchot, na parte dois de sua *Conversa Infinita*, descreve sua proximidade com o filósofo francês, com quem dividiu grande amizade:

Busquemos onde situar-nos para que a “experiência limite” – aquela que Georges Bataille denominou de “experiência interior”, e cuja afirmação atrai sua busca em seu ponto de maior gravidade – não se dê apenas como um fenômeno estranho, a singularidade de um espírito extraordinário, mas guarde em nós seu poder de interrogação. (BLANCHOT, 2007, p. 185).

O que isso indica a princípio sucumbe nossas expectativas: a de apreender a experiência do fora sem antes suscitar alguns aspectos acerca da experiência interior, o que todavia não nos encarrega de responsabilidade de levarmos a termo essa reflexão batailliana; atemo-nos somente a pontos fundamentais a nossa temática, análogos, se assim podermos dizer, da experiência do fora, como é caso do erotismo.

O que se tem por experiência interior não é uma experiência porque não se remete a nenhuma presença, a nenhuma plenitude, mas somente ao impossível que dela se “prova” no suplício. Sobretudo, lembra Derrida (Apud SOARES, 2007, p.82), que apesar de parecer remeter ao nada do outro, e mesmo a nenhum fora (exterioridade), a experiência interior, parece resguardar o valor de interioridade do pessoal, do “eu”, quando em sua visão, ela diz respeito mais a um modo da não remissão do segredo e da ruptura, pois de acordo com sua reflexão, a experiência interior é inteiramente aberta ao fora, “sem reserva nem foro interior, profundamente superficial.”(DERRIDA, apud., SOARES, 2007, p. 82).

Assim é a experiência interior ou experiência-limite, como denomina Blanchot, uma irrupção das verdades, o assassinato das certezas e convicção das falhas do discurso, dos modos de falas, do dizer, do saber. Pensar na experiência limite exige que se assuma o compromisso com as inverdades do ser, e somente com isso, “Essa decisão que compromete todo ser exprime a impossibilidade de jamais deter-se em qualquer consolação ou em qualquer verdade que seja” (BLANCHOT, 2007, p. 185).

Em primeiro lugar, conhecimento aqui já não responde à última instância da experiência interior uma vez que conhecer presume estar em conformidade com o que aprendemos durante toda a vida, ou ainda, na filosofia, estaria em consonância com o

pensamento que não vaza, mas que busca finalidades. Não por acaso, encontramos nas palavras, erotismo, desejo, sacrifício, morte, horror, o humor necessário para sustentar essa busca voltada à experiência interior. Nenhuma delas ocupa o sentido comum; eis a necessidade do cuidado extremo ao abordá-las nesse contexto batailliano.

Que seja o horror, o sacrifício, o riso, a morte, acontecimentos extremos, as condições essenciais que escapam à razão e mesmo à glosa discursiva, arrebatamentos necessários para romper os “interditos”, os tabus que privam o homem de voltar-se à experiência interior. Não quer dizer com isso que a razão esteja excluída desse modo de pensar, mas para ir além da inteligência, é preciso o escândalo do riso, do desespero do choro e de outros sentimentos que põe em dúvida todo e qualquer dogma, discurso, crença.

O que nos faz perceber no pensamento interior um sentido outro que não aquele que reina sob a subjetividade, ou seja, mediante a primazia do “eu”, reportar-se-ia a um modo de voltar-se a seu questionamento, a sua validade enquanto autoridade¹⁰, autoridade expiada. Esse momento, no entanto, não responde a um anseio particular e tampouco a um valor universal, acena-se mais para um movimento que envolve a violência da perda do “eu” em direção ao descobrimento do outro desconhecido. A esse instante, em que ocorre a continuidade dos seres, em que sujeito e do objeto entram em estado de fusão, Bataille denomina comunicação.

Proposição derivada da experiência que não trapaceia o desconhecido. O não-saber, que seria o meio de efetivação da comunicação, desnuda o conhecimento, nos afasta de toda predileção pelo eu desejante, da posse e de poder. Retira aquele fio de esperança depositado na palavra salvação, deixando desta vez o vento abater-se sobre o corpo, sem que se tenha ideia preconcebida de seu movimento, mas que o viva pelo abater-se de seu vai vem, que segundo Bataille é o cimo.

(...) mas deve ser entendido assim: desnuda, então vejo o que o saber escondia até aí, mas se vejo, sei. De fato, mas o que soube, o não-saber ainda o desnuda. Se o contra-senso é o sentido, o sentido que é o contra-senso pode-se, torna-se de novo contra-senso (sem parada possível). (BATAILLE 1990, p. 58)

¹⁰ A noção de autoridade em Bataille parece constituir antes um valor a ser alcançado na experiência interior, que por sua vez, nega todas as autoridades, da religião, da moral. Acrescenta-se a isso, o fato de que a autoridade na experiência é uma autoridade expiada, pois ela não confere conhecimento algum. Diríamos: na experiência, ela aparece porque a experiência é a contestação do saber. Na parte concernente ao êxtase, ao momento da experiência interior, Bataille diz: “Assim, a partir do momento em que o drama nos atinge ou se, ao menos, ele é sentido como tocando geralmente o homem que está em nós, atingimos a autoridade: a causa do drama” (1990, p.18).

O não-saber é angustiante, porque diante de um estado como este, em que se atinge o êxtase, os saberes são perdidos juntos com o ipse. Isso aconteceria em meio a um contrassenso: o eu que quis saber tudo pelo saber, o ipse¹¹, se perde, ou melhor, torna-se prova de sua inexistência: quis ser tudo mais não sei nada. Na angústia a que é submetido quando se percebe diante do seu não-ser, isto é, não ter mais condição de dizer o que se ver e nem o que sabe porque o que sabe não basta, o “eu”, cairia numa privação, a de sua inconsistência. Ou antes, seu sentido recobrir-se-ia de um contrassenso do próprio sentido de “eu”, que, todavia, só daria em sua ausência.

A saber, a supressão do sujeito e do objeto, constituiria, de acordo com Bataill (1990, p. 59) o “único meio de não chegar à posse do objeto pelo sujeito, quer dizer, de evitar a absurda corrida do ipse querendo se tornar-se o tudo.”. O não-saber na experiência interior, não conteria, portanto, a afirmação do que não se sabe, dizendo-se o que se sabe do desconhecido, o não conhecer neste caso, ressoaria sobretudo, como o estar diante da angústia de querer comunicar, de se perder, diz Bataille, pois é nela que aparece a nudez que extasia.

E assim, admite-se que a experiência interior não tem objetivo nem autoridade que a justifique. O que prevalece diante da ausência de todas as autoridades em que a experiência se afirma como sua própria autoridade, é a reprovação do saber, mas o saber que tudo quer dizer, dado que, segundo Bataille (1990, p. 58), “Quanto mais avanço no saber, fosse pela via do saber, mais o não-saber último torna-se pesado, angustiante.”

Espera-se disso a imprecisão e não confirmação da salvação, já que “sei então que não sei nada, ipse, eu quis ser tudo (pelo saber) e caio na angústia: a ocasião desta angústia é o meu não-saber.”¹². O não-saber, se assim permite reconhecer, não suprime conhecimentos particulares, mas retira-lhe todo sentido. O que significaria dizer em outros termos, que: dele não se espera qualquer posicionamento avaliativo do conhecimento individual, e sim um contra-senso sem remédio.

Sem a posse do objeto, na experiência interior sobressai o sentimento angustiante, e toda angústia adviria do desejo de ser arrebatado, de ser acometido, por exemplo, pelo vento (não descrever seu movimento); de perder-se à medida em que se afasta das palavras, fazendo-se temer diante do desconhecido, mas sem no entanto render-se ao pedido de

¹¹ Notamos que o sentido de *ipse* (si mesmo/ no latim), no texto Bataille, parece se referir ao eu tanto quanto à relação sujeito/objeto. Tirem suas conclusões a partir dos seguintes excertos retirados da *Experiência interior*: “Sei então que não sei nada, ipse, eu quis ser tudo (...)” / “Para a comunicação, antes que ela ocorra, colocam-se o sujeito (eu, ipse) e o objeto (...)”.

¹² Ibid., p. 59.

salvação, de esperança. Como testemunho do medo do se comunicar e do se perder, a angústia “é dada no tema do próprio saber: ipse, através do saber, eu queria ser tudo, logo comunicar, perder-me, entretanto permanece ipse.” (BATAILLE, 1990, p. 59).

1.3.2 O limite na experiência do não-dizer em EEMC

Assim como o texto de Levy tem espaço em nossa reflexão por conta da importância da proximidade com sua linha conceitual e também pela atualidade de sua pesquisa, do mesmo modo, vale destacar a contribuição de Nádia Regina Barbosa da Silva (2007), especialmente no que concerne à preocupação de acentuar a existência do elemento “tensão” no romance de Ruffato, que faz com que a língua murmure, gagueje.

Esse estado limite da linguagem conferido ao texto, e do qual fala Blanchot (2014), corresponde tanto à noção de silêncio em Levy quanto à dimensão do fora do próprio Blanchot, embora estas duas categorias estejam relacionadas também entre si. Sob circunstâncias e formas distintas, a partir desses conceitos, põe-se em questão o funcionamento da língua quando exposta ao horror, à banalidade extrema e a situações limites vivenciadas pelo homem, recuando, revolvendo em seu *modus operandi*; ela é desinstrumentalizada, passando a ser tão somente uma massa de linguagem; eis o murmúrio, o balbucio. Sobre isso, esclarece Silva:

Quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio. Quando a língua está assim tensionada, a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio. (SILVA, 2007, p. 97)

Recolha ao silêncio da linguagem: somente nessa condição, a voz poética fala; pois, “já não é a sintaxe formal ou superficial que regula os desequilíbrios da língua, porém uma sintaxe em devir”, constata Silva (2007., p. 97). Trata-se sempre de uma composição textual fora da órbita gramatical, da experiência estética da língua, dos ornamentos excessivos, da oratória. Há a criação de um novo funcionamento da linguagem que põe a perder a ordem linear e estrutural da língua, seu desencadeamento em discurso que, em lugar disso, faz “nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática do desequilíbrio.”¹³

¹³ Ibid., p. 97.

Notamos esta dimensão da linguagem quando os modos mais distintos do “dizer” e do “fazer” falham, se mostram insuficientes, e neste momento, esclarece Silva (2007), a “gagueira” já não incide sobre as palavras preexistentes, mas ela própria introduz as palavras que ela afeta. Aqui arriscamos ir um pouco além do que é sugerido pela autora. Se para ela a composição do texto de *Eles eram muitos cavalos* assimila essa “gagueira” enquanto recurso a partir do qual a palavra se desfaz em sentido e refaz apenas em promessa, ou seja, seus estilhaços estão sempre por serem recompostos em sons, gestos, na linguagem estrangeira, mas nunca recuperada na perspectiva convencional da língua corrente, histórica.

Isso insinua, em parte, que a “gagueira” ao introduzir as palavras que ela afeta, se faz como voz poética. Neste tipo de situação limite, ela se dissolve na impessoalidade do som; a palavra se desfaz e cede à oscilação do contínuo jogo que existe no texto de Ruffato, de dizer e não-dizer, do significar e não-significar.

Mas o gaguejar também tem a ver com o ideal de linguagem alcançado tão somente no mundo imaginário da literatura em que nada diz respeito senão a um mundo paralelo, radicalmente diferente ao dito “real”. Este é todos aqueles possíveis na nossa condição de impossibilidade: assim, somente da palavra gaga, trôpega, talhada, se extrai a voz que ecoa pelos mundos dos loucos, dos exilados, do deserto, e assinala para um espaço reservado ao dizer poético.

Para ter ascendido ao patamar irreduzível em que a língua se faz uma experiência de linguagem, Ruffato sanciona uma espécie de rouquidão, transformando as falas das personagens em uma “impertinência” gramatical que excede os sentidos, e assim, reitera Silva (2007, p. 95) “não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna “gago da língua”: ele faz gaguejar a língua enquanto tal.”

E não importa quantas vezes ela falhe, a regra é não regra, ou seja: tente de novo e falhe quantas vezes necessário. Para isso, todavia, ele, o autor gago da língua, sabe que já não vê, e nada possui ao não ser a experiência de fracasso: nada lhe pertence, senão o ato inicial que o motivou na busca por essa voz poética, apenas cintilada. Ela aparta-se de seu criador. É como se cada palavra se dividisse em si mesma e se combinasse, mas consigo mesma. É “como se a língua inteira se pusesse em movimento. A fala poética faz da gagueira um afeto da língua, não uma afecção da fala”, assinala a autora, (2007, p. 97).

A voz do narrador também não se sustenta, além de não ser identificável no texto, pois muitas vezes nos confunde, e também se mostra insuficiente para uma linguagem que salta a um plano real, isto é, apresenta-se desdobrada, exibindo para o mundo a gravidade de sua

inexatidão, de seu vazio consumado. O narrador e a narrativa ficam bambas e quase soltas entre si, por isso são distendidas em pura tensão e expectativa: o dizer só se faz pelo não dito, o mostrar se faz somente imaginável.

A língua está talhada, o leitor não menos que o autor está fraturado e consumado na missão de sempre estar presente no movimento de busca que o aproxima dessa condição imaginária a que toda linguagem nos expõe. Isso é reiterado por diferentes perspectivas em muitos estudos dedicados a *Eles eram muitos cavalos*. Confirma-se em quase todos eles a tendência a considerar-lo sob o status mais de experiência a ser transmitida do que propriamente a ser interpretada.

Merece destaque, mesmo diferindo da linha de reflexão traçada até aqui, o artigo¹⁴ de autoria de Ivete Lara Camargo Walty (2007), para quem o processo de anonimato corresponde mais à resistência e menos a uma experiência que põe em prova os limites da língua, e como ela mesma assinala, “o processo de anonimato que sustenta a construção da(s) narrativas(s) é, paradoxalmente, um processo de nominação, antireificação e resistência, que se intenta mostrar nesta leitura do livro” (WALTY, 2007, p. 36). O que podemos extrair dessa reflexão que muito nos remete aos anônimos e excluídos, a vida urbana, mas sob outra ótica, diferente da que sugerimos?

A situação é paradoxal, pois na mesma medida em que se reconhecem traços comuns no texto de Walty em outros aqui avaliados, estes por sua vez, não ocupam as mesmas funções nas análises realizadas. Em outros termo se, para a autora, o ato de não nomear personagens, a ausência de classificação das narrativas, repetição, entre outros recursos, representa, pois segundo Walty (2007, p. 30), “justamente um movimento de resistência ao processo de reificação do ser humano e do cidadão” no outro, ocorre o contrário: põe em prova as funções autor, escritor, leitor, texto e língua, apropriando-se aqui do que Levy (2003) diz ser a experiência a ser transmitida do que propriamente a ser interpretada.

Redimensionando nossa explicação: o caso é paradoxal porque incorpora ao mesmo tempo em que impele variantes que ora são recorridas para sustentar uma reflexão de cunho mais social e ora reiteram o texto literário tão somente pela experiência conformada em si mesma, que não representa a cidade e seus desajustes, seus excluídos, no caso de Ruffato.

Tal perspectiva apontada por Walty tende a reforçar um movimento conforme ao discurso cultural, como veremos a seguir em Blanchot, que se aparta da proposta de apreender o texto literário pela perspectiva do fora. Então, quando diz, por exemplo, que:

¹⁴ Intitulado “Anonimato e resistência em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato”.

(...) intento mostrar como a ausência de nomes das personagens, associada à ausência de classificação da(s) narrativa(s), pode ser lida como esse movimento de resistência no cotidiano das grandes cidades, um movimento de sobrevivência das pessoas/ personagens e da própria literatura. (WALTY, 2007, p. 30)

Supostamente, e pensando sempre via Blanchot e Barthes, o movimento de resistência no romance de Ruffato existe, mas este não condiz a um exercício que visa retratar a realidade cotidiana, em lugar disso, a afastar-se dela, para nos levar à experiência de um real que está além da realidade.

Reconhece-se evidentemente a situação de limiar em que somos flagrados ao abordar a representação, pois mais uma vez estamos em volta à temática. Precisamos, portanto, ficar atentos ao sentido de realismo, não mais sob o crivo mimético ou representativo, pois como constatamos em Levy, o que conta é experiência do real para além da realidade, ou que “a experimentação na literatura não está ligada à representação, mas ao que esta tem de irrepresentável, daí sua relação com o desastre.” (LEVY, 2003, p.179), com a perda.

CAPÍTULO II – A ARTE INSTALAÇÃO DE EEMC NO ATO DE COMPOSIÇÃO LITERÁRIA

2.1 A performance espacial como experiência de linguagem verbal

A voz, e a partir de agora a tratemos como voz viva que tem sua origem na poesia, é concebida em sua plenitude na ação performática. Pois a *performance*, segundo Zumthor (2005, p. 69), “é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe.”

Parafraseando o medievalista, a *performance* é um espaço gerado pelo diálogo entre interlocutores, que diante de um texto lido pelo autor ou não, passa a ser envolvido em um processo interativo e interdisciplinar do que se lê, percebe e recebe dessa ação. Assim, diz o autor: o poema que antes poderia ser denominado de escritura, no momento em que é lido por quem o escreveu, ou seja, a transmissão desta pela audição, gera uma comunhão intensiva, em que a originalidade do texto dá lugar uma experiência participativa, derivada de um momento e um tempo que lhe são próprios, em que não já não é possível olhar para o escritor sem questionar o lugar deste num circuito cruzado com o leitor e, principalmente, com a leitura.

Ainda que esse anonimato do autor e do leitor se faça pela força que a leitura incorpora em si, e não seja uma problemática presente em Zumthor, acredita-se que quando nos referimos à ausência é porque nos fiamos na possibilidade dela responder muito mais à condição impessoal que a *performance* sugere, uma vez que é o humano, como o todo (corpo físico, perceptivo, psíquico e fisiológico), e não a particularidade que o “eu” reserva; mas antes, o particular representando pelo todos os “eus” naquele momento desdobrado em seu próprio tempo e espaço que é o da *performance*.

Evidentemente, há a particularidade sinalizada pela presença fisiológica real, e também do ser que carrega a individualidade da língua. Mas, justamente, por isso, pensa-se na *performance*, como um espaço para que todas as línguas se comuniquem, não por códigos estabelecidos, mas por um gesto em direção à uma massa de sons, de corpo perceptivo e tátil, que faz daquele que participa movimentar-se não pelo pensamento interior, mas pela força que o impele em direção da palavra pronunciada, cantada.

Oralidade da escrita confirma outro modo de refletir e de se relacionar com o texto, evoca sentidos de presença e intenção, e diria, também de dispersão, não que a *performance* seja pensada como improvisado – algo refutado pelo autor –, mas pensar nessa dispersão a partir do ponto de vista de que quem participa de uma *performance*, por mais avisado que esteja, ou

no caso de quem lê o texto, mais preparado, sofre efeitos gerados pela contingencialidade, da reação e do meio em que está sendo apresentado no momento. Eis que Zumthor reconhece que ela é mais espacial do que temporal:

O efeito vocal dá uma impressão de presença que se impõe, preenchendo um espaço tão material quanto semântico, em detrimento de impressões de fugacidade de renovação, de duração, que demarcam nossa percepção do tempo (ZUMTHOR, 2005, p. 82)

Ou ainda, se voz é presença, segundo o medievalista (2005, p. 83) “*performance* não pode ser outra coisa se não presença”. Condicionante essa, se assim podemos dizer, nos remete ao problema do tempo histórico, naquele sentido benjaminiano (2012) de que o passado só vem a nós por fragmentos, por momentos que cintilam no presente. Sobre o conceito de história, por exemplo, a história está para a vida como matéria mística capaz de absorver o passado em suas minúcias, quando na realidade ela se manifesta por lapsos.

O passado, para o materialismo histórico, portanto, não pode ser interpretado à luz de fatos absolutos nem tampouco das vozes que representaram épocas em detrimento de muitas outras ocultadas. Por isso, para Benjamin, *o passado traz consigo um índice misterioso, que impele à redenção*. Resta ainda questionar como a história será capaz de falar por essas vozes que não foram escutadas, como a fará plena de um passado que não pode ser representado em sua totalidade.

Zumthor, diz, “não podemos escutar nada do passado”, mesmo sabendo que outros falaram, do mesmo modo não reparamos essa diferença entre o eu aqui e os outros tantos o façam em cantos variados do mundo, existindo assim um “gap” irrecuperável. Entre o que se diz agora e o que se ouve neste instante, no entanto, há um descompasso, um prejuízo temporal, desatualizado como tal, essas vozes “só podem chegar ao meu conhecimento mediatizadas” (ZUMTHOR, 2005, p. 83), mas jamais, reitera o autor “nos achamos em condições de uma performance propriamente dita”¹⁵, pois o tempo não é algo a ser recuperado.

Temos a chance de ouvir uma música ou peça medievais, mas nunca aquelas experienciadas na época medieval, ou como diz o autor (2005, p. 84), “na maneira que voz, esta voz que ouvimos agora pudesse ali ressoar”. Ouvimos Bach no prejuízo: nunca o alcançamos na coincidência da voz e do corpo direcionando ao público.

¹⁵ *ibid.*, p. 84.

O termo *mediação* muito nos interessa, dada a sua afeição de algo que acontece sempre num prejuízo temporal e espacial, por um lado, ela reserva uma condição essencial no entendimento de leitura como *performance*: a de preservar sentidos outros, invisíveis à língua, à escrita e interpretação metódica e analítica, como o de plasticidade, tatilidade e da ressonância da voz. Esses sentidos outros.

Na *performance*, não é só o fazer que se faz presente, mas o corpo, que segundo Zumthor, tem, devido sua materialidade, a função de socializar a *performance*, na medida em que todas suas forças são mobilizadas para o entendimento de seu funcionamento, mais sentido da continuidade em Bataille (2014).

A voz se ocupa dessas forças, por assim dizer, uma força propulsora, pulsora, além da esfera interpessoal, condicionada ao diálogo estabelecido entre duas pessoas; ela carrega consigo o status de coletividade, ressonando em concordância com as suas funções sociais.

Exemplos que justificam a função social da voz podem ser identificados em situações corriqueiras. Assim quando se diz que uma música de amor de uma determinada época possa ter repercussão simbólica para um momento conflitante e de hostilidade como o de guerra.

A presença de manifestações vocais poéticas, que perduram por épocas e alcançam diferentes gerações, confere uma nostalgia à voz que canta e em quem a ouve. Mas o que nos interessa é o estatuto de neutralidade e de polivalência que o texto absorve para si quando vocalizado. Este já não diz o que é que pretendeu transmitir, apenas o faz pelo caminho da recordação, da nostalgia, ou seja, pelo valor simbólico; no caso de uma canção concebida por ocasião de uma depressão financeira, ou período de guerra, por exemplo, que ressalta as qualidades de seu povo, de seu país, com o passar dos anos, os significados empregados às palavras que compõem a letra musical serão apagados, para em seu lugar, prevalecer não apenas a melodia, o tom reacionário, mas também será uma lembrança sempre associada à própria experiência daquele que, sob alguma circunstância ou diante de um determinado contexto, teve conhecimento daquilo que fora, mas hoje somente passa pela reminiscência, ou no caso, das gerações pós tais acontecimentos, pura nostalgia de algo que nunca existiu.

Mesmo que “no fundo de nossa palavra presente exista um desejo que aspira manifestar a memória de todas as palavras humana” (ZUMTHOR, 2005, p. 86), esta, contrariamente tende a ser sufocada, mesmo na agoridade, como já se disse anteriormente. Isto porque na *performance* o discurso poético é pronunciado pela voz poética, implicando assim outro tratamento com a palavra, esta pende mais para o gesto em que a escuta decorre

de uma união de elementos sensoriais e perceptivos do corpo e do meio do que propriamente seu significado:

A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro e circunstancial tão coerente (em princípio), que, mesmo se se distinguem mal das palavras e frases, esse conjunto gestual, faz sentido. (ZUMTHOR, 2005, p.87)

Em suma, o ato de *performance* imbrica tantos efeitos, e isto é significativo mesmo naquele que se propõe a realizá-la mediante determinadas condicionantes já preestabelecidas, como a produção de um texto, seja desviado para um outro resultado, diferente daquele pretendido, seja sob a prescrição prévia de quem lerá certo texto para um público específico, evitando assim a causalidade.

Este último aspecto merece atenção por dois motivos: subtrai-se à *performance* a ideia de improvisação situando em seu lugar, o sentido de competência, por isso Zumthor (2005, p. 87) reconhece a importância de uma ordem do “ofício”, “Em boa parte dos casos, uma verdadeira coação social pesa sobre a performance, como objetivo de conferir à manifestação da voz poética a totalidade de um sentido.”

Ainda dentro dessa linha, pode-se defini-la de maneira mais geral, “um tipo de competência própria da poesia performatizada como uma capacidade de se adaptar às circunstâncias e de fazer brotar o sentido.”¹⁶ Mas o que se compreende por sentido, tal qual Zumthor se identifica? Estaria ele, relacionando a totalidade de um discurso poético transmitido, encenado pela voz poética, percebido pelo ouvido, sentido pelo corpo participante e reiterante? Parece-nos coerente tal suposição, haja vista que para ele, a *performance* exige ao mesmo tempo “um enquadramento espaço-temporal e uma atitude particular, física e psíquica da parte das pessoas que os escutam”¹⁷, isto é, o rastro da individualidade no coletivo. A questão pode ser melhor apreendida por meio do exemplo da cantora Lili Marlene: com uma canção sentimental, passou a ser associada como revolucionária porque ela foi adepta à comuna de Paris. O caso vem do próprio Zumthor, para explicar a noção social que este tipo de evocação poética na canção alcança, independentemente, do que ela diz.

Evidentemente que, além da esfera social, da memória, da recordação, o fator espaço também é representativo para se pensar *performance* pelo âmbito que nos permita visualizar

¹⁶ *ibid.*, p. 87-88.

¹⁷ *ibid.*, p. 88.

em modos diferentes a extensão do corpo na voz, e da voz no *corpo*, como situa Zumthor (2005, p, 89): “Estamos assim de volta à noção de espaço: a voz expande o corpo, desloca o seus limites para muito além da epiderme; mas, em contrapartida, o corpo a ancora no real vivido”.

O horizonte assimétrico temporal da voz, faz o corpo ouvir a si mesmo como um eco que bate no outro e revolve a si. Ou melhor, se ele propicia um estado de materialidade da voz, a massa volumosa no mundo, por outro lado, ela reitera-se dessa condição para desdobrá-lo: fazendo-o consciente e ao mesmo tempo involuntário, pois cada ação, cada movimento, não passa incólume à voz, que marca sua presença e sua ausência no mundo.

Desse modo, consolida-se a ideia de que a poesia oral é corporalizada, ou como diria o autor, é tempo vivido pelo corpo, e é justamente esse tema que denomina um tempo real. Efeitos temporais externos também exercem influência sob o modo pelo qual se pensa e se idealiza a performance, o exemplo das canções que tornaram símbolos de épocas, ratificam isso.

Mas essa voz por onde a poesia transita, alcança sua plenitude na *performance*, compreendida por Zumthor (2005, p. 90) por ser “essa maneira global a qual grupo social antevê, ao menos de forma global, o tempo, o lugar onde a poesia oral deve ser pronunciada, e diante de quem, é um fenômeno de teatralização”. No entanto, a função poética da voz difere da *performance*. Pois, presume-se que na *performance* o ouvinte contracenar, restitui seu lugar, indispensável ao funcionamento dessa poesia vocal que tem por participantes o ouvinte, autor e as circunstâncias.

Mesmo na ausência do ouvinte, diz Zumthor, há a presença invisível, de outro identificado na natureza. Pois é a partir de seus elementos, que o medievalista identifica um eco para essa ideia aparente de não ouvinte, que está presente na floresta, na montanha, na imaginação de uma plateia que contempla sob aplausos mesmo quando se canta sozinho. Por fim, a própria noção de coro, grupo de cantores e ouvintes, consolida a noção de que aquele que ouve, mesmo não simulado em sua presença aparente, faz parte da *performance*.

Diante da relação de reciprocidade pertinente à poesia vocal, em que as construções de significados decorrem de um jogo alternado entre a produção de sentido anunciado no texto, vocalizado pelo intérprete, expandido pelo ouvido do participador; reitera-se com isso, o que o medievalista designa por jogo de interação desses três elementos:

Por isso, quando, na poesia oral, quem a diz ou o cantor emprega o “eu”, a função espetacular da performance confere a esse pronome pessoal uma ambiguidade que o

dilui na consciência do ouvinte: “eu” é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que outro canta em primeira pessoa.(ZUMTHOR, 2005, p. 93)

Esse balanço pontuado pelo *corpo* e sonorizado pela *voz*, transfere a voz do “eu” ao outro, que por sua vez só a devolve como outro, que nem “eu” nem “ele”, diríamos opostamente à Zumthor, que não se chegaria ao nós, mas somente a um movimento que direciona à uma ausência de pessoa, e com isso, abre espaço para se pensar na coletividade anônima, também impossível se não nesse jogo de ida e volta, sem que nada se inicie e termine efetivamente.

A *performance*, mostra muito dessa lacuna existente entre o que eu digo e o que outro escuta, do mesmo modo, alarga a distância entre o que se quer dizer e o que o som materializa. Parece, neste caso específico, um problema de extrema complexidade que denuncia o esfacelamento da palavra diante da voz, que, todavia, imprime um gesto pelo corpo em contínuo movimento, seja de perda de uma totalidade, a qual só é possível de ser imaginada na *performance*, cujos tempo e espaço são desencadeados por ações específicas, envolvendo uma potencialidade de sentimentos, ações e realidade tangível pela intangibilidade da palavra.

Não é por acaso que a *performance* para o autor (2005, p. 93) “comporta um efeito profundo na economia afetiva e, pode ocasionar grandes perturbações emotivas no ouvinte, envolvendo nessa luta travada pela voz com o universo do em torno”. Nessa perspectiva, *poesia vocal*, ou *performance*, a poesia em geral, suscita efeitos ainda muitas vezes contestados pela crítica, pois estas experiências desregradas fazem com que o homem interrogue-se a si mesmo, se esconda num canto, envergonhado, e pense também pela parte baixa, pelo grotesco, aproximando-se de uma situação limite, entendida aqui mais pela ótica bataillana do que propriamente por uma situação em que o sujeito se percebe acuado.

Vale, por isso, lembrar que esse sentimentos despertados na ação *performance*, mesmo há anos de distância, ainda guardam a noção platônica de que a poesia é uma ameaça:

Digo, sabendo que não ireis denunciar-me aos poetas trágicos e aos outros imitadores, que, segundo creio, todas as obras deste gênero arruinam o espírito dos que as escutam, quando não têm o antídoto, isto é, o conhecimento do que elas são realmente. (PLATÃO, 1999, p. 321)

O excerto, extraído do início do diálogo do livro X, é significativo por motivos diversos. Parece, em primeiro lugar, evidenciar a noção de poesia não exatamente a partir do

modo pelo qual somos habitualmente motivados a crer, ou seja, como algo que se opõe diretamente ao intelecto e ao pensamento dialético. Se assim o fosse, como justificaria o próprio tratamento poético que Platão confere à própria escrita?

Além disso, o poeta está a três graus de distância da verdade, ele nem cria, nem produz, só imita a aparência. No diálogo com Glauco, Sócrates diz que o poeta não entende nada do ser e só da aparência, pois ele imita aquilo que não conhece. Falam de tudo sem que sem que sejam capazes de fazer, como o artesão que concebe a flauta e a aperfeiçoa de acordo com o que o flautista lhe instrui, ou de modo a utilizar o objeto. O problema há de vir de outra questão, da discordância entre filosofia e poesia em relação ao pensamento.

Enquanto a filosofia platônica propõe o conhecimento rigoroso sobre o mundo, que implica na transformação da alma, a poesia triunfa sobre o princípio de prazer, de dor, suscitando o lado mais vil da alma, o que se presta às sensações em detrimento de um comportamento comedido, racional. Ou ainda, como diz Villela-Petit (2003), não foi Platão, em sua *República*, que inicia o antigo estranhamento entre filosofia e poesia; ele reatualiza essa divergência que já animava Xenófanes (570-475 aC). De acordo com a autora, Diógenes (412-323aC) atribui ao filósofo grego da cidade de Colón (Jônia), versos, elegias e jâmbicos contra Homero e Hesíodo: “Os deuses são acusados por Homero e Hesíodo de tudo o que entre nós é vergonhoso e repreensível vemo-los cometer roubo, adultério e empregar entre eles mentira”. (apud VILELA-PETIT, 2003)

Com isso, Villela-Petit, de um lado reitera que: embora o poema seja a forma pela qual o filósofo exprime seu pensamento, não subtrai sua postura crítica em relação aos poetas. Do outro, anima a suposição da situação conflituosa entre filosofia e poesia que precede Platão, e parece originar-se, como observa Santoro (2013), de uma acirrada disputa quase pessoal entre os filósofos e os poetas na definição dos gêneros literários.

Dito isto, talvez seja mais fácil compreender porque a *performance*, ou a poesia oral, por um lado, apresentam qualidades imprescindíveis para o desenvolvimento da ideia que acentua a participação do público nas mais variáveis manifestações artísticas, *Body art*, *Happening*, *Enviroment*. Por outro, restabelecem a possibilidade da experiência artística em que a poesia não exclua o intelectual, bem como o valor instrumental do texto não anule as forças orgânicas e pulsivas do corpo. Em sua perspectiva, esse corpo não só reage e interage ao meio a partir de um duplo movimento que o faz ver-se no outro e o outro nele e em todos os eles por vir.

Eis a importância da oralidade nesse processo de descoberta do espaço poético, materializado na *performance*: “A voz não se esgota naquilo que ela transmite; e a oralidade põe em funcionamento tudo que em nós se destina ao outro, mesmo o gesto mundo” (ZUMTHOR, 2005, p. 95). Esse tudo que destina ao outro, sugere entre outras coisas, as mais diversas e contrastantes formas de apreender o mundo, mas em suas versões outras; de apontar para a si mesmo à medida que se movimento ao outro e para um infinito descontínuo.

Portadora por excelência da transmissão do texto pela voz, e espaço em que a voz poética se manifesta em sua plenitude, a *performance*, e em que, de acordo com Zumthor (2005, p. 109) “supunha a presença física simultânea daquele que fala e daquele que escuta, o que implica uma ligação concreta, uma imediatez, uma troca corporal: olhares, gestos.”, o que nos leva a identificá-la a partir de certos pontos também a *instalação*, conceito que engloba as noções de *happening*, *body art*, *environment* e tantas outras experiências artísticas que de algum modo também resguardam a *performance* em sua execução.

2.2 A subjetivação em processo neutro de narrar

Ao ato de produzir subjetividade, ou seja, de ancorar sujeitos, corresponde a maior parte das expressões culturais na contemporaneidade. Nesse contexto, imersos na vida ordinária, indivíduos coabitam fragmentados e cindidos na e pela palavra assim como por outras formas de linguagem e a expressão poética não fugirá dessa linha como podemos atestar em EEMC.

(...)
filho que gostaria de ter tido
sim, claro, o filho *um babaca* o cocainômano passeia sua arrogância
pelas salas da corretora,
sim, claro, o filho *um babaca* o cocainômano desfila seus esteroides 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
sim mas é meu filho
e suborna a polícia,
o delegado,
o dono da boate,
as garotas de programa,
os leões-de-chácara,
sim mas é meu filho
sim, claro, a filha mora no Embu, macrobiótica, artista plástica esotérica,
os quadros sempre os mesmos (...) (RUFFATO, 2013, p. 14)

Observemos como a discursividade é aparentemente truncada, parecendo sair de um contexto para outro sem nenhuma conexão. Diante dessa “realidade”, como definir uma autoria que resvala e se entorpece em e na conjuntura de tantas vozes pronunciadas em uma obra literária?

2.2.1 Quem é o autor da instalação literária?

Se nas artes plásticas o sentido de *instalação* se instaura para modificar a percepção e o conceito que se tem de arte, na literatura, especificamente no romance, a noção do desaparecimento do autor, parece reencaminhar a escritura literária para uma posição nova.

Pensar o autor como um gesto, por exemplo, é trazer para o centro do debate temáticas como a escrita fragmentária, o modelo de enunciação concebido a partir da presentidade, o sentido de falência da unidade, a incomensurabilidade, de verdade, o sentido de que o texto só existe pela sua negatividade, ou seja, pelo *lhe* falta, e nesse sentido, há a preocupação com o originário, entre outras. Se por um lado, estamos cientes das diferenças conceituais de cada um dos temas, por outro, não nos falta certeza de que suas naturezas estão interligadas por um denominador comum, o conceito de *romance contemporâneo*.

Antes de chegarmos à nossa meta, que é falar da *gestualidade escriturária*, faz-se necessário passar pela noção de autor em Barthes (2004). No texto *A morte do autor*, de 1968, o desaparecimento do autor ocorre com o nascimento do leitor. Por muito tempo, e talvez ainda hoje, a importância dada à “pessoa” do autor tem apagado a função do leitor. Desse modo, parecia natural e corriqueiro buscar na pessoa do autor, em suas paixões, em sua história razões para explicar o texto.

É em Marllamé (1842-1898), por exemplo, pontua Barthes, que o autor foi suprimido em nome de uma linguagem que fala e age. Em seus textos, o “eu” cede lugar à condição escritural da literatura. No mesmo caminho, Valéry (1871- 1945), a partir de sua produção, pôs em dúvida o papel do autor na obra, persistindo num modelo de escrita, cuja feitura autoral parecia inexistente. Assim sucede os exemplos que compõem um quadro que encaminha para a reta final da objetividade autoral.

Vale ainda lembrar a contribuição da linguística para a perda da soberania do autor. Segundo Barthes (2005, p. 60), “o autor nunca é mais que aquele que escreve, assim como o “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu” (...). Com isso, passou a existir uma diferenciação fundamental no entendimento do lugar do autor na escritura, desta vez mediante

um sujeito vazio, contido apenas forma da enunciação. Isto é, a enunciação enquanto que comporta em seu todo um processo vazio, não precisa da pessoa para preenchê-la.

Inúmeros, portanto, são os elementos que apontam para o distanciamento do autor da obra. Além do evento constituir um fato histórico e um acontecimento literário, representa uma nova configuração temporal, que situa o tempo de leitura sempre no presente e na presença. Desse modo, a identificação do *autor* só será possível algo passado da obra. Esta, por sua vez, será ressignificada pela atualização decorrida sempre do presente.

O escritor moderno não reconhecerá o sentido de *autor* como algo anterior à obra, mas antes como aquele que nasce junto com ela, “não é, de forma alguma, dotado de um ser que precede ou excede a sua criatura... outro tempo não há senão o da enunciação” (BARTHES, 2004, p. 61). Significa dizer que a leitura e a existência do texto impliquem numa questão correlacionada ao sujeito em primeira pessoa que fala no presente. Nesse momento dedicado a trabalhar a forma, o escritor moderno se despede daquela voz para traçar um caminho que se faz pelo gesto, isto é, pelo sentido que será encontrado senão na origem da linguagem.

O apagamento do *autor*, como é possível perceber em Barthes, não ocorre por vias de uma ideologia ou de um momento decisório, específico, mas antes por um percurso que vai apontado pouco a pouco para o sentido de texto enquanto algo que basta em si. Ao consagrar-se a independência da criatura em relação ao criador, confirma-se também a ausência da unidade de texto e a noção de que este tem dimensões múltiplas.

A partir desse novo enfoque situado no interior do texto, encontram-se as variantes de uma natureza diversa, desencadeadora de novas perspectivas de pensar a obra em si. Em primeiro lugar, o pressuposto de que sua composição não advém de uma origem, e sim daquilo que se pode reconhecer como o vazio da enunciação, isto é, da própria estrutura da língua, permite questionar a partir da autoria um novo experimento de linguagem, fundada não mais por uma ideia central.

Tem-se com isso, um rompimento com a noção básica de escritura. Admite-se em seu lugar, uma complexa possibilidade de sentidos, compostas por escrituras variadas, advindas das várias culturas e que tem apenas um destino final, o leitor, aquele por sua vez sem história, sem biografia e voz que o situa sempre na presentidade.

Por isso que o seminário *O que é autor*, proferido Foucault, em 1969, assume aqui importância maior. A temática autoral, a princípio, pode parecer derivar-se de particularidades que compõem certo sistema convencional envolvendo quem produz e assume a responsabilidade por um texto escrito. Antes o fosse, simples assim, mas em seu seminário,

Foucault, já alertou categoricamente para os vazios causados por complexas questões que giram acerca do *autor*, entre as quais, as noções de sujeito, nome autor, função autor, obra, escrita, escritura.

Ou seja, o texto deixa de ser uma modalidade expressiva diretamente vinculada ao sujeito-autor para ser um produtor ininterrupto de saberes, que por sua vez, se renovam, se reconstituem pelo ato da enunciação, da leitura. Por isso o sentido de que entre as variadas escrituras do texto, nenhuma é original. Eis, então, que “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura”. (FOUCAULT, 2009, p. 62).

Se a questão da autoria parecia em Barthes, ponto de partida, apontando para o modelo de escritura em que o *autor* se constituía mais pelo gesto, pelas marcas de sua singular ausência, e com isso situando no centro da discussão a importância do leitor para atualização da obra, esta alcançará nova dimensão teórica, a partir de questionamentos trançados por Foucault.

Na abertura da conferência de 1969, Foucault (2009, p. 268), constata que “inicialmente, a escrita de hoje se libertou do tema da expressividade, ela se basta em si mesma (...)”, nem por isso, entretanto, o apagamento do autor parece ser assunto encerrado. Pelo contrário, refere-se ao início de uma complexa discussão sobre o *sujeito-autor*, a *função do autor*, a definição da obra, da *escritura*, da *escrita*, e da distinção do nome próprio do autor e do significado discursivo que compõe a noção deste no interior de diversas culturas. Assim, em Foucault (2005, p. 273), “O nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso”.

Como ele mesmo adverte, não há respostas para as mais variadas questões que despontam acerca da autoria, trata-se somente de um posicionamento consciente de que o tema é um tanto mais impreciso do que inicialmente aparentou ser. O desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve não dispensa sua irredutível necessidade.

Nesse sentido, a não presença do *autor* configura-se como um dos eixos pelo qual o filósofo seguirá na tentativa de deslindar a *função do autor* no interior dos mais diversos discursos, ou precisamente, sob quais condições sua função passa a ser exercida. Desse modo, “[essa função] é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.”¹⁸

¹⁸ *ibid.*, p. 46.

Para o filósofo, indefinições tais com o próprio nome *autor*, a incerteza do sentido de obra, assim como a questão de quem é a responsabilidade pelo texto, quando não há um proprietário, constituem certezas que bloqueiam o desaparecimento do autor.

É preciso cautela, portanto ao pressupor que o autor é uma condição do passado e que essa lógica de se pensar a obra sem assinatura de quem a concebeu já foi absorvida pela crítica. Se o assunto fosse caso consumado não encontraríamos em Barthes e nem em Foucault tantas ressalvas e indagações. Barthes, por exemplo, atribuiu ao tema *autoria*, o princípio ético mais fundamental da escrita contemporânea.

Orientando-se pelas condições paradoxais que fundamentam um texto contemporâneo, chegamos a uma noção de como *Eles eram muitos cavalos* se aproxima do “vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso” (AGAMBEN, 2007, p. 61). É a partir dessa marca ilegível do *autor* que se estabelece a ideia de jogo, em que nada é dado como certo, nada dispõe de uma regra ou ordem predeterminada; as variantes e a contingência são as condições de seu funcionamento. E o lugar ou não ter lugar está, como diz o filósofo, no gesto no qual o leitor é lançado no jogo. Ou seja, o leitor, assim como *autor*, fará parte da noção de sua existência apenas como testemunhas de uma obra inacabada, constituída mais pelo o que lhe falta do que o que lhe resta.

12. Touro

A lua nova, no signo de Câncer, pede recolhimento, reflexão. Depois da agitação dos últimos dias, é hora do ritmo lento e contínuo. Aqueles que se deixarem levar pelas emoções podem se arrepender. Estão condenadas todas as atitudes radicais. O agrupamento dos planetas em Touro, signo da terra e da posse, tende a levar a exageros, mas a energia lunar acalma os ânimos. (RUFFATO, 2013, p. 28).

Que sentido um capítulo como o citado pode ter em si mesmo quando antecipado por outro denominado “Chacina nº 41” e seguido por “Natureza-morta”? Tal questionamento só pode ter como resposta o que estiver na mente, no imaginário do leitor. Hipoteticamente, podemos dizer que é a passagem da violência extremada (Chacina nº 41) para o devaneio (Touro) e uma possível evasiva (Natureza-morta), mas é apenas uma possibilidade de significação feita por um leitor, no caso, nós mesmos.

Em outras palavras, retomamos a preocupação denunciada por Foucault a propósito da necessidade de olhar para o vazio, ou melhor, para os vazios deixados não somente pelo autor, mas pela própria indefinição do que seja obra, escritura, leitor, etc. E sobre esse lugar, no entanto, diz Agabem (2007, p. 63) que “precisamente o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura”.

É da noção de vazio que Ruffato experimenta uma nova linguagem a partir da tridimensionalidade (volume, movimento, espacialidade) plástica, justificada por uma nova forma de se conceber arte, pela *instalação*.

7. 66

A vibração do número de hoje estimula a realização dos aspectos
materiais da vida
 (mais dinheiro e prestígio)
 pode contar com a ajuda de
um amigo influente
 pode receber uma promoção
ou herança:
 o momento é para ser prático
 e objetivo. (RUFFATO, 2013, p. 19)

A linearidade da escrita não corresponde ao narrativo apenas, requer do leitor uma visão panorâmica em que não se pode apenas olhar, é preciso ver no sentido de dar significação à visualidade projetada da página.

Do mesmo modo, as personagens narram suas próprias vidas em meio dos anônimos das grandes massas que vêm na São Paulo. O indivíduo ocupará o lugar vazio deixado pelo autor. Mas sua posição no livro se dará por via do gesto, “ o escritor pode imitar apenas um gesto sempre anterior; jamais original; seu poder está apenas em mesclar as escrituras”. (BARTHES, 2004, p. 62).

(...)

A mulher pastoreia os olhos sonados por entre a fumaça azulada
que se dispersa próximo à lâmpada de quarenta velas acesa.
A vizinhança espreguiça-se
 uma discussão, logo abortada
 uma porta que se fecha
 um rádio ligado
 cachorros que latem
 a porta-de-aço descerrada da padaria
 passos rápidos na calçada
 um bebê que esgoela
 uma sirene, longe “*Polícia?*”
o ônibus encosta, os passageiros apressam-se, arranca
e eu decidi que não quero mais essa vida pra mim não não quero
(O marido, impaciente, “*Vou acabar perdendo a hora*”,
Mas... (RUFFATO, 2013, p. 24)

O trecho acima exemplifica uma passagem brusca do narrador para a personagem e de uma personagem para outra, sem índices de mudança de voz. Os limites entre narrador e personagens foram abolidos.

Guiando-se por tudo dito aqui, resta saber se o apagamento das marcas do autor na obra afeta a noção do *romance contemporâneo*, por que de certo modo toca na estrutura composicional ou conceitual deste? E por outro lado, impõe-se o desafio de interpretar de que forma a ausência autoral pode afetar a criação e percepção da obra? Parece-nos necessário antes de arriscar levantar qualquer hipótese, constatar o funcionamento do sentido *marca* em Derrida, que a detém enquanto *escrita* legível que funciona independentemente de seu *referente* e de *significado*, assegurando assim as devidas condições de reprodução e interação. Aqui, o sentido de *marca* distingue-se daquela que estamos habituados a pensar.

Sendo assim, no lugar de falar na ausência de marcas do *autor*, se dirá que, o sentido de não presença do emissor será analisado a partir de um processo de cisão entre criador e escrita, da qual permanecerá a *marca*, a *escrita*, produzindo continuamente efeitos além de sua presença e da atualidade presente. O princípio de inteligibilidade situa o sujeito enunciador num horizonte de linguagem, em que ocorre descolamento em relação ao seu texto, dando condição para que este seja repetido mesmo depois de sua morte.

Em outros termos, Derrida, diz que escrever “é produzir uma **marca** que constituirá uma espécie de máquina, produtora, por sua vez, que meu futuro desaparecimento não impedirá, em princípio de funcionar e de dar, dar-se a ler e a reescrever” (DERRIDA, 1991, p. 20). Muito pelo contrário, a presença do *autor*, constatada no momento de criação, não passará de um instante no qual ele se depara com a ausência requerida pela ausência do objeto na percepção presente.

Isto é, ele descreve o objeto que não vê naquele momento, todavia possível dizê-lo de tal e tal modo. Então, mesmo numa situação em que o autor referindo-se ao azul púrpura do mar, esteja naquele momento num local desprovido da presença física do mar, ele tecerá um mar que só se constitui presença pela sua desapareição, contudo ele será compreendido mesmo após aquele ato de composição.

Tem-se, então, que, “um enunciado cujo objeto não é impossível mas somente possível pode bem ser proferido e entendido sem que seu objeto real (seu referente) esteja presente, seja para quem produz o enunciado, seja para quem o recebe” (DERRIDA, 1991, p. 23). De outro modo, esclarece-se que certos enunciados podem ter sentido quando são privados de significação objetiva. Eis que a inscrição da teoria do signo representa a ideia que por sua vez representa a coisa.

Com isso, entende-se que nem sempre, ou em todos os casos, Derrida, aborda a noção de *ausência*, não enquanto modificação do presente, mas precisamente de ato que sempre

volta à *potência*. Considerando que “o signo nasce ao mesmo tempo em que a imaginação e a memória, no momento em que é requerido pela ausência do objeto”¹⁹, verifica-se que é na ausência do objeto que surge a condição para qual o *signo escrito* seja replicável, inteligível e sempre atual?

Talvez um exemplo prático possa nos ajudar a depreender melhor o excerto. O poeta, ao descrever a lua, não o fará de modo tal como ela realmente é, mas como ele a detém em sua memória e reproduz. Diríamos mais, que ele descreverá a lua como poderia ser. Assim, o signo lua poderá designar outro sentido fora de seu referente, satélite situado na órbita do planeta, para simbolizar a colheita farta, o amor, o período de fertilidade. A lua, em determinados contextos, pode ser descrita como um objeto quadrado que enfeita o céu, afastado do seu referente, mas nem por isso deixando de ter sentido. Ao contrário, compreendemos em Derrida que a ausência de significado e de sentido do significado é que constrói a *marca*.

A noção de *ausência* não se restringe à presença física do objeto, mas de uma situação ou acontecimento em que o homem precisa se exprimir, articular um pensamento, ideias, etc. Mas isso acontece sempre diante a distensão do referente e da significação ou intenção, ou somente no âmbito da escritura artística? Evidências sugerem que nem todo texto possui a liberdade criativa e o uso consciente da linguagem como o faz a literatura. Se assim não fosse, como se justificaria a existência de teorias que apontam para a natureza particular do signo literário?

Eis, finalmente que, para que uma *escrita* seja uma *escrita*, e cumpra sua função, é necessário assegurar-lhe legibilidade. Segundo o pensador (1991, p. 18) “É preciso, como se vê, que minha “comunicação escrita” permaneça legível, apesar do absoluto desaparecimento de todo destinatário determinando em geral, para que tenha sua função de escrita”. Para ser repetível, inalterável, a *escrita* necessita ser estruturalmente legível, funcionar na ausência do autor, manter suas condições preexistentes ao emissor e ao destinatário.

Desse modo, a *escrita* dispensa a assinatura, em seu lugar apenas o *gesto*, motivado continuamente pela ação do querer dizer, reconhecer do leitor. Já ao *escritor*, Derrida recomenda:

(...) é preciso que continue a ‘agir’ e ser legível mesmo que o que se chama de autor do escrito não responda mas pelo que escreveu, pelo que parece ter assinado, quer esteja provisoriamente ausente, quer esteja provisoriamente ausente, quer esteja

¹⁹ *ibid.* p. 17

morto ou em geral não tenha sustentado, com sua intenção ou atenção absolutamente atual o presente (...)” (DERRIDA, 1991, p. 20).

Ainda que sua presença ocorra pela ausência singular, a figura do autor parece ainda indispensável mesmo sendo aquele escritor que no momento da apreensão do *signo escrito* produza uma obra que ultrapasse o tempo presente de criação, suas ideias, intenções para responder a uma realidade a ser construída sempre na atualidade do leitor. Por se constituir enquanto *marca* que permanece, e nem se esgota no presente de sua inscrição, a *escrita* proposta por Derrida dá lugar a uma interação na ausência.

2.2.2 A palavra “(des)instalada”

Diante de tais impasses, resta-nos investigar em que medida o conceito de *instalação* assimilado em *Eles eram muitos cavalos*, é tomado como recurso pelo qual o autor se utiliza para dar origem a uma escritura denominada *instalação literária*. Frente à dificuldade de justificar o termo *instalação literária*, optamos por interpretá-la à luz do que se entende por *instalação* nas artes plásticas, e também a partir das pistas deixadas pelo próprio Ruffato.

Na primeira delas, encontrada em uma de suas entrevistas, de 2010, ele afirma que *Eles eram muitos cavalos* é uma “espécie de ‘instalação literária [...] uma radicalização antropofágica, em que várias maneiras de abordar a realidade são testadas [...]”²⁰, e explica que, quando usa termo, está, “na verdade, tentando chamar a atenção para a forma do livro, mais que o conteúdo. [...] Ao autor resta apenas trabalhar com o material fragmentado de ruínas”²¹.

O conceito de *instalação* está intrinsecamente vinculado antes de mais nada às artes plásticas, a um propósito de mudança centrado especialmente na relação entre a arte, a vida e o espectador, e cujo sentido foi formatado ao longo do tempo, sendo ainda hoje mais uma noção empregada aos diversos meios de se produzir arte do que propriamente uma definição fechada.

Quando se refere à *arte instalação*, a primeira diferença que estabelecemos em relação aos “tradicionais” meios, como pintura, escultura, gravura, TV, fotografia, vídeo etc, é o da presença física do espectador na obra, inserida no “ambiente obra”. Devido a uma grande variedade de aparência, temas e de materiais, o termo é usado livremente, sem que se tenha

²⁰ Disponível em http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13521/13521_5.PDF. Acesso em 25.02.2015

²¹ Disponível em http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13521/13521_5.PDF. Acesso em 25.02.2015

diretrizes precisas, a não ser a plena liberdade de uso de materiais e a relação direta entre criador, obra, espectador, como podemos constatar nas *instalações* do artista americanos, Paul Thenk (1933-1988) e Allan Kaprow (1927-2006)

Figura 1 – Instalação



Fonte: Paul Thenk, Pyramid/ A work in Progress, Moderna Musset, Stockholm, 1971

Figura 2: Instalação



Fonte: Allan Kaprow An apple Shine – Judson Gallery, Judson, Memorial Church, New York, Nov-Dec 1961 Photo: Robert McElroy

Figura 3 – instalação



Fonte: Allan Kaprow, Words - Smolin Gallery, New York, Photo: Robert McElooy

Em geral, independente da linha conceitual recorrida pelo artista ou mesmo do nome dado ao seu trabalho, a noção de *instalação* já está implícita quando se trata de aumentar a percepção do espectador em relação não só aos objetos instalados em um determinado ambiente, como também à sua posição no espaço.

Para a pesquisadora britânica, Clair Bishop (2011), há uma sutil diferença entre a instalação da arte e a *arte instalação*, a primeira, pressupõe reconhecer um quanto do processo pelo qual a obra passa envolve uma equipe que monta um determinado trabalho, exposição, cumprindo orientações do artista de como posicionar objetos ou realizar procedimentos técnicos, e a outra, é o modo pelo qual o artista concebe uma arte total, levando-se em conta o espaço, o corpo e todo o conjunto para compor a obra.

Uma instalação de arte é secundária em importância para os trabalhos individuais que ele contém, enquanto que em uma obra de arte instalação, o espaço, e o conjunto de elementos que a compõem, são considerados em sua totalidade, como uma entidade singular. (BISHOP, 2010, p. 6, tradução nossa).²²

²² An installation of art is secondary in importance to the individual works it contains, while in a work of installation art, the space, and the ensemble of elements within it, are regarded in their entirety as a singular entity.

A presença do espectador na obra, sem dúvida, é uma qualidade constituinte da *instalação*, mas o modo pelo qual essa presença será concebida nos trabalhos, dependerá e variará conforme a linha de pesquisa do artista, que muitas vezes são influenciados por diferentes leituras, que vão de Freud à Merleau-Ponty, por exemplo.

Ora, se a chave para se compreender a *instalação* está calcada na ideia de espectador *encarnado*, como ressalta Bishop, resta sugerir seu vínculo com a fenomenologia de Merleau-Ponty (2014), quando fala do *corpo próprio*. Certamente, outras variantes irão denotar essa noção de espectador encarnado, abrangendo outras teorias análogas ao corpo, mas ainda assim, nos parece indispensável trazer essa noção quase primeira do corpo com o mundo contida no filósofo francês.

Quando a autora inglesa recorre à Julie Reiss (2001), que tenta traçar algumas características que definam a *arte instalação*, uma entre elas se destaca: a participação do espectador, como aquele que reafirma e significa a obra, sem o qual ela não faria sentido. Em outros termos, para Reiss, o espectador é parte integrante da obra, pois, evidentemente, além da presença física, movimentando-se no espaço da *instalação*, ele profana a própria concepção de arte, quando se insere naquele ambiente como um entre outros elementos que compõem a obra. O artista brasileiro, Hélio Oiticica (1937-1980), geralmente é apontado com um dos mais significativos nesse segmento artístico.

Figura 4 – Instalação



Fonte: Hélio Oiticica, Eden – Whitechapel Art Gallery, London, 1969

Com isso, muda-se a percepção de arte enquanto representação, e abre-se espaço para apreendê-la somente pelo gesto criativo, participativo: eis que o que vejo, está no mesmo ambiente que meu corpo físico, diferente de uma tela, em que me aproximo da representação de um objeto entrelaçados nas linhas, contornos e cores. Percebe-se, então, o encerramento da mediação antes existente entre o sujeito comum e o “genius”, que apresentava o mundo tal como sou capaz de apreender.

Já não é possível falar em criação sem se ter em mente a própria ação consciente do corpo em movimento para o mundo (imaginário no real). Ou mesmo pensar em arte pela sua negatividade, isto é, pela sua condição de *não ser*, apenas de retê-la pelo gesto contido numa relação mútua entre o artista, o participante e o mundo.

Acreditamos que até aqui foi esboçada uma proposição que pressupõe que a *arte instalação* contribui definitivamente para se pensar arte pela sua negatividade. Primeiro porque retira-lhe o status aurático que a separa da vida comum, trazendo-a para uma dimensão mais crítico-reflexiva, aproximando-a de nossas experiências. Reconhece-se, ao afirmar esta nova acepção em torno da arte, uma exigência de se pensar como fica, nesse caso, o caráter estético da obra, por onde passa a experiência estética? Ou ainda, se faz sentido, a partir de tais considerações, continuar no debate que tenta a todo custo certificar o que é e não é arte?

O mesmo contexto exige de nós outras indagações, como a de que se a *arte instalação* consagra-se pela participação encarnada do espectador, quais novas atribuições poderão lhe ser concedidas, já que se assume enquanto propiciadora de experiências que despertem no sujeito um olhar mais crítico para a vida? Conjectura-se aqui, então, sua força educadora, situando-a, mais uma vez, como um campo distinto do mundo real?

Pensemos que antes de refletir a respeito de tais possibilidades, pelo menos, reconhecemos as diferenças de propostas concentradas na experiência direta do espectador, (no sentido de que na não intermediação as coisas são apresentadas diretamente ao mundo e não representadas) e naquelas que acreditam na possibilidade de a arte propiciar ao público uma *experiência ética-estética-poética*, sem exatamente focar numa condição ou outra específica.

Respeitando-se as devidas particularidades de cada artista e de cada proposta contida na *instalação*, a conotação expressa na *experiência* configura-se mais por uma tentativa de resgatar a antiga ligação entre a arte e a vida, já não encontrada nos hábitos corriqueiros e nem mesmo na antiga relação com as artes formais (período renascentista e até início do século XIX), já que estas concediam, como veremos, mais adiante, ao espectador uma

condição centralizadora, pela qual só era presumível observar a obra de arte sob um único ponto de vista.

Indaga-se muito sobre o novo posto do espectador, no entanto, ainda é reluzente a preocupação acerca da recepção da obra. Parecendo-nos que tudo circunda no modo pelo qual o artista apreende o seu trabalho, especificamente, em suas dimensões compositórias, sendo que muitas vezes, não assegura as mínimas condições para que o público reaja às tais condições pensadas pelo artista. Será mesmo, que o acúmulo de materiais de naturezas diversas acomodados numa sala ou em um ambiente fechado carrega uma força tal qual a pessoa que entra neste espaço possa ter consciência do que está experimentando ou ter uma percepção prazerosa ou conflituosa? Precisamos pensar quem é este espectador, que tipo de experiência essa obra propicia, e se o que realmente o público experimenta se assemelha ao que está proposto na obra?

Certamente as perguntas evidenciam nossa preocupação no que tange questões a mais que ilustram o suposto conceito embutido na *instalação*, no entanto, respondê-las não nos parece uma solução tranquila e viável, já que demanda por conhecimentos abrangentes e talvez específicos. Por hora, voltemos à noção que a *arte instalação* carrega em si uma responsabilidade razoável de quebrar definitivamente ideias de aura, belas artes, autenticidade na arte, apreciação, para conceber um debate abrangente e problematizado em torno do papel da arte.

Diversos artistas e críticos têm argumentado que a necessidade de movimentar-se ao redor e através da obra, como condição de experimentá-la, aumenta a percepção do espectador, ao contrário da arte que simplesmente requer contemplação visual. (BISHOP, 2010, p. 11, tradução nossa)²³

Para entender a importância da *instalação*, é quase inevitável recorrer à outras manifestações artísticas e rever as fontes criadoras e críticas a partir da década de 50 do século XX ou mesmo antes, em algumas produções individuais. Em El Lissitzky, Kurt Schwitters e Duchamp, lembra Bishop, por exemplo, encontraremos a discussão de dois conceitos necessários sem os quais não se conceberia *arte instalação* tal como o é hoje: o de *ambiente* e o de *happening*, e também na arte minimalista, na década precedente. Acrescenta-se a isso, as inúmeras áreas que a influenciam, tal como arquitetura, cinema, teatro, cenografia, ou como reitera Bishop:

²³ Many artists and critics have argued that this need to move around and through the work in order to experience it activates the viewer, in contrast to a art that simply requires optical contemplation.

Em vez de uma história, parecem existir várias outras paralelas, em que cada obra estabelece um repertório particular, produzido com o nome de arte instalação, sendo que qualquer uma dessas influências pode ser simultaneamente aparente (BISHOP, 2010, p. 8, tradução nossa)²⁴.

Ou ainda como diz Reiss (2001), a definição de *instalação*, muito vezes ainda é alusiva, e antes de ser considerada uma forma artística, foi vista a partir de um modo intercambiável com a exposição. Isto é, utilizada para descrever o trabalho produzido no espaço de exposição. Durante certo tempo, usava-se em seu lugar o termo *environment* (ambiente). Pela primeira vez, em 1958, a instalação foi tematizada Kaprow, ao descrever seu trabalho como multimeio.

Segundo Reiss (2001, p. 11), “In the mid-1970s, the term “Environment” while still popular, was joined by others, including “Project art” and simply “temporary art” (Em meados dos anos 70, o termo “Ambiente” permanecia ainda popular, foi acompanhado por outros, como “Arte Projeto” e simplesmente “Arte temporária” (tradução própria). No período, ocorria uma mudança de terminologia, mas isso não se dava simplesmente na substituição de *ambiente* pelo nome de *instalação*, mas por tantos outros nomes, a saber, *Happening*, *Body Art*, *Art povera*).

Embora Kaprow tenha dito que todos os *ambientes* podem ser descritos como *instalação*, o termo passa a ser incorporado gradualmente e, segundo Reiss, só foi adicionado ao *The Art Index*, de novembro de 1978 a outubro de 1979, no vol. 27. Mas, ainda assim, ressalta a crítica americana (2001, p. 12), o pesquisador é orientado a consultar o termo até *ambiente*. Sua definição aparece somente em 1988, no *The Oxford Dictionary of Art*, com a seguinte descrição: “Term which came into vogue during the 1970s for an assemblage or environment constructed in the gallery specifically for a particular exhibition” (Apud REISS, 2001, p. XII) (o termo entrou em voga na década de 70, para descrever uma *assemblage* ou ambiente construído especificamente na galeria para uma exposição).

Vale ressaltar que a descrição particular que aparece em 1988 difere da que está disponível no site do dicionário, assim podemos notar detalhes e informações a mais:

²⁴ Rather than there being one history, there seem to be several parallel ones, each enacting a particular repertoire work being produced under the name of installation art, in which any number of these influences can be simultaneously apparent.

Um termo que pode ser geralmente utilizado para descrever a disposição dos objetos em uma exposição (o pendurar do quadro, o posicionamento das esculturas, e assim por diante), mas que também tem um significado mais específico de trabalho one-off (muitas vezes um assemblage de larga escala) concebida por e geralmente mais ou menos preenchimento de um interior específico (geralmente aquele de uma galeria). Esse tipo de obra possui vários precedentes. (OXFORD INDEX DICTIONARY, 2015, tradução nossa)²⁵.

Se o termo *instalação* só passou a fazer parte do vocabulário da arte contemporânea depois de muito se falar na arte ambiental, há nisso uma razão de ser: em primeiro lugar porque ela não é um estilo ou uma concepção que aglutina definições fechadas, que seu sentido venha mesmo de experiências remotas, tais como identificamos em *Drakesberg rock art*, no Sul da África, em Lascaux, no sudeste francês e em Altamira, na Espanha.

Existem, por exemplo, *instalações* que nos lançam em um mundo ficcional, para um filme com sala fechada e escura, ou mesmo para um cenário inusitado. Outras propiciam experiências pouco perceptivas, o que nos faz identificá-las como trabalhos de arte, cujas diferenças podem ser notadas pelo uso de diferentes temas, materiais e da experiência do espectador.

O termo *experiência* é, senão a condição primeira, uma das mais significativas para se apreender *arte instalação*. Dadas diferentes interpretações, pensa-se *experiência* a partir do ponto de vista dos seguintes autores: John Dewey, Merleau-Ponty e Freud. Independente de qualquer linha teórica ou de produção artística de tempos diversos, há alguns aspectos que fazem da *instalação* uma concepção outra de se conceber e refletir arte a partir de uma relação direta, sem intermediação com espectador: O espectador é sujeito, e enquanto tal lhe é concedido o status de cocriador, desse modo, diz Bishop:

O argumento, então, é que arte instalação pressupõe o espectador sujeito, que fisicamente entra no trabalho para experimentá-lo, e que isso seria a condição para categorizar os trabalhos de instalação a partir do tipo de experiência estruturada para o espectador (BISHOP, 2005, p. 10, tradução nossa)²⁶

²⁵ A term that can be applied very generally to the disposition of objects in an exhibition (the hanging of paintings, the arrangement of sculptures, and so on), but which also has the more specific meaning of a one-off work (often a large-scale assemblage) conceived for and usually more or less filling a specific interior (generally that of a gallery). Disponível em: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100005531>. Acesso em: 01. Mar.2015.

²⁶ The argument, then, is that installation art presupposes a viewing subject who physically enters into the work to experience it, and that it is possible to categorise works of installation by the type of experience that they structure for the viewer.

Mas, a pintura também pressupõe o sujeito, mas este não é o espectador, mas o artista que concebe a obra para que ela seja apreciada. E na condição daquele que apenas aprecia, (evidente que pensa as relações implicadas na produção do quadro) o espectador mantém-se distante da realidade da obra por dois motivos: essa realidade não lhe pertence e sua percepção física restringe-se à visão. Eis que pode até admiti-lo sujeito, mas ele não o constitui como aquele participante. Essa é a diferença radical da instalação em relação à outras formas de arte. Admite-se que se existe, portanto, que se há na escultura ou pintura a comunicação entre artista, obra de arte e espectador, diz Bishop essa é discreta.

Há, entretanto, uma questão que interfere no modo como pensamos *instalação* a partir da experiência direta, como constata a pesquisadora britânica (2005, p. 10) “*The way in which installation art structures such a particular and direct relationship with the viewer is reflected in the processo of writing about such work.*” (O modo pelo qual a arte instalação estrutura uma particular e direta relação com o espectador está refletida no processo de escrita sobre esse trabalho), o que nos obriga a rever uma outra questão, até que ponto pode-se falar em experiência direta, quando se considera toda uma carga teórica por trás da criação do objeto?

Estamos diante de um problema: do mesmo modo que a escrita é um reflexo da estrutura da arte *instalação*, esta pode não deixar de responder a um pensamento que de algum modo deu origem à sua criação. Tudo indica que a crítica de que fala Bishop, seja análoga a uma outra questão, a da criação e reflexão andarem juntas na *arte instalação*. Separar uma da outra, seria, então, admitir a arte ou somente pelo crivo criativo ou tão somente pelo pensamento?

São questões que não serão resolvidas neste trabalho, no entanto, precisamos estar cientes de suas existências e pertinência para se levar adiante a compreensão de *arte instalação*, principalmente quando chamamos para o debate correntes de pensamentos da contemporaneidade, como o filósofo italiano, Giorgio Agamben (2007) a propósito de sua preocupação com o papel da crítica, diz que sua aproximação da arte, não decorre pela viés “criativo”, pois deste há muito já se desvencilhou, mas pela condição de se inquirir, de direcionar-se à sombra, às partículas, ao ser-experiência-poético-filosófico, que chama para si o dever de questionar-se e de garantir a inapreensibilidade do objeto.

Tal como a crítica, cabe à *arte instalação* desarticular todos os sentidos de verdade em torno da arte, de desestruturar as expectativas do objeto para ativar a percepção na e com a experiência. É por ela, que conjectura-se a capacidade do espectador de perceber as

inverdades esquecidas, ou ao menos, as verdades possíveis e não prováveis, pois, estas só se constituem pela verossimilhança de um objeto que nunca existiu, que permanece no devir.

É ainda em Benjamin (1985), com sua desconstrução da filosofia e da história, que encontramos sinais vivos de como a *arte instalação* se aproxima de um diagnóstico contra a realidade sociocultural da época em que a arte, mesmo abstrata, foi institucionalizada, perdendo seu poder emancipatório e sendo reconhecida mais pelo estilo formal do que propriamente pela capacidade de suscitar mudanças.

Na *instalação* proclama-se não um estilo diferencial em relação ao que fora até então produzido na história da história, mas uma condição que ligue a arte à vida por meio da experiência do espectador. Sua razão de ser é bem discrepante. É a de se constituir pelos restos de uma suposta verdade (arte enquanto possibilidade emancipadora do sujeito), de um suposto objeto (produto artístico) e de um suposto passado (correntes artísticas que influenciaram sua produção). Ela vai pelas conexões invisíveis, constelares, para chegar a um ato que, por sua vez, volta a ser potência²⁷. Pois não é só o que constitui seu sentido que é fragmentar, mas também nada que escrito para ela está inteiro.

A experiência do espectador pode ser completa e conclusa, como sugere Dewey (2010), mas sua natureza, por si, não admite nenhuma conclusão. Ela se esfacela, porque sua condição é temporária e formada por uma sucessão de manifestações artísticas paralelas e intempestivas, que muitas vezes nem a precede nem a sucede, mas está na própria condição humana de experimentar o mundo.

Nem é de se admirar a reação imediata do leitor o do pesquisador ao ouvir falar em uma fundamentação que transita entre o pensamento *negativo* ou mesmo que dispensa toda a concepção criativa e estética que fundamenta a arte para admitir uma *antiarte*, abordada por teóricos como Agamben, e em outra ponta, na filosofia pragmática deweyana que pretende reconhecer na arte o maior e mais adequado meio pelo qual o homem pode se perceber e vivenciar o espetáculo da vida via experiência com qualidades estética.

Evidentemente, são linhas teóricas distintas, quase excludentes, se não fosse o fato de serem referenciadas no contexto da *arte instalação*, que não comporta diretrizes claras e precisas assim como não se restringe a correntes teóricas específicas. Desse modo, supomos que, em algumas produções ou em alguns artistas, seja possível encontrar segmentos que se voltam mais à noção de *instalação* como um reflexo do homem e de suas condições socioculturais contemporâneas, fragmentadas, cujas ideias são inacabadas, imprecisas e

²⁷ Ao contrário do sentido de potência aristotélica de que todo ato leva a potência, que por sua vez volta a ser ato.

sempre temporárias, chamando a uma realidade outra, onde é possível perceber-se criticamente e eticamente, e outras correntes, que além de aglutinarem essas últimas características, crêem no papel da *instalação* como uma *experiência total*²⁸, num ambiente em que o espectador tem a oportunidade de vivenciar as mais distintas sensações já não possíveis na vida corriqueira, o que aproxima-se, de certo modo, da noção de *performance* de Zumthor.

Ressalta-se aqui que uma coisa não elimina a outra, pelo menos, na *arte instalação*, mas nem por isso deixemos de admitir as diferenças que perpassam a produção individual e temporal de cada artista. Quando o artista russo, Ilya Kabakov propõe a *instalação total*, por exemplo, ele está pensando num modelo visual que comporta o imediatismo sensorial da consciência perceptiva e da elucidação do significado por meio da livre associação²⁹, algo similar será encontrado nos *Penetráveis* de Hélio Oiticica. Em ambos os trabalhos, há intenção de despertar a consciência e o inconsciente do participante.

As maquetes dos *Penetráveis* de Oiticica podem ser ilustrativas nesse caso, pois não somente deslocam o sentido do objeto, mas identificam sua eterna ausência. *Penetráveis* é uma obra de arte que não assume o status de belas-artes, mas de um projeto de arte que só se realiza pelos restos (seja no sentido de materiais, de conceitos e da própria noção da incompletude da arte) de uma ideia do que possa ser aquele conceito formulado pelo artista.

Afirmamos, sobretudo, que as maquetes dos *Penetráveis* compõem uma obra inacabada, aberta, esperando determinada instituição, curador, comissão, sob determinado olhar, em determinado tempo e espaço, lhes situar no agora que não cessa, conferindo-lhe uma revisão permanente, sincrônica e diacrônica de seu sentido, também ressignificando-os pela participação do público em tempos e espaços díspares.

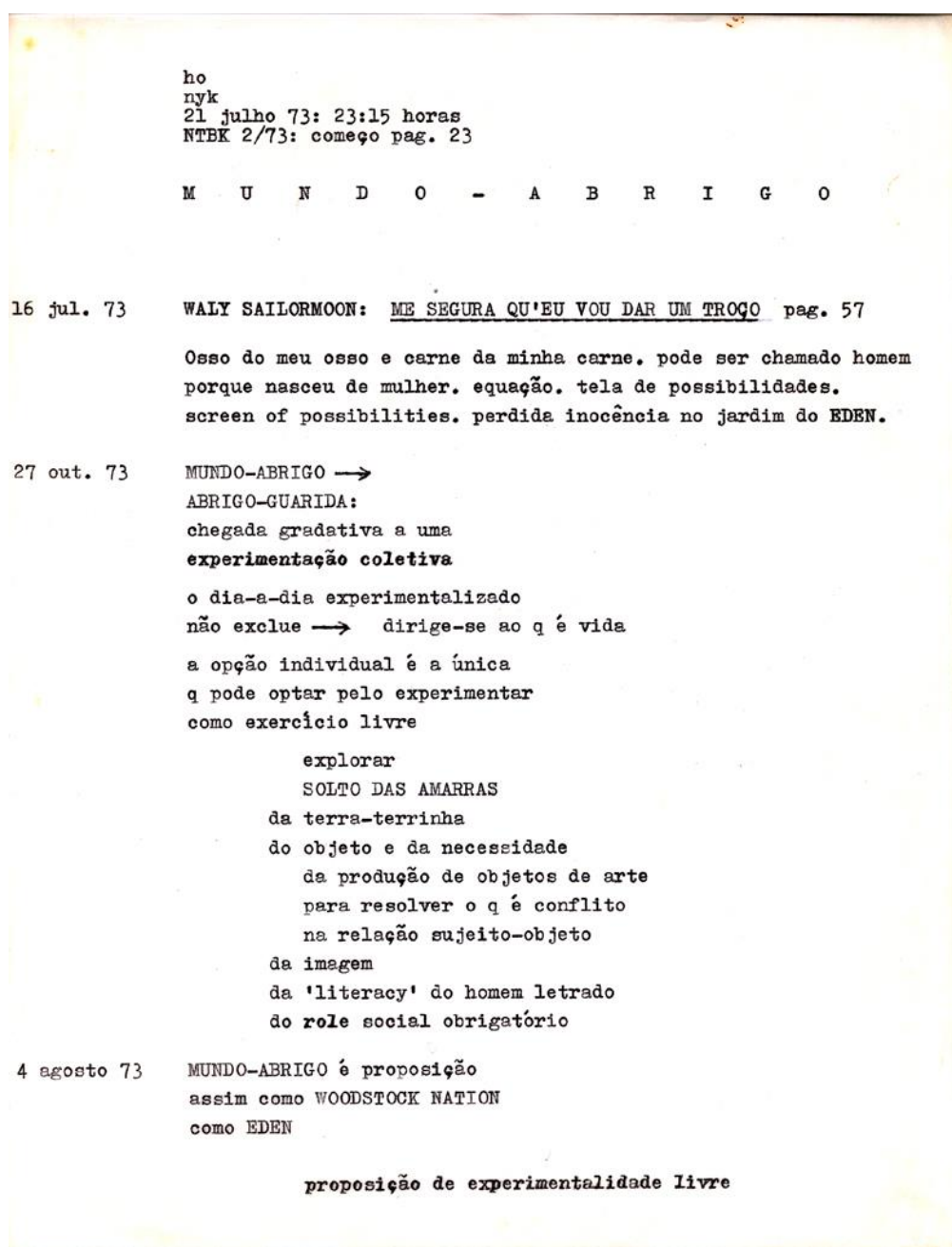
Assim, para Favaretto (1992), a ruptura com os suportes questiona o estatuto existencial da obra de arte, abrindo-se para uma manifestação em que a obra é uma condição de resistência. Tal será o empenho dos artistas em atenuar as fronteiras entre a vida e a arte e em mitigar as circunscrições habituais da arte, em que a luta se torna bifrontal, como reitera Favaretto “(...) de um lado o mercado e o público, do outro, a exarcebação dos procedimentos – limite expressivo.” (FAVARETTO, 1992, p. 22)

²⁸ Dewey (2010) diz que uma experiência só pode ser estética se for completa. Uma vez que “toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive”(2010, p. 122), também a arte emerge de uma interação entre o organismo e o meio. Para Dewey, a continuidade não apenas entre experiência estética e outras experiências, mas também dentro da própria experiência estética. Na arte, os meios e os fins se interpenetram tão intimamente que mal são distinguíveis entre si.

²⁹ Ler ideia completa na página 16 do livro *Installation art: a critical history*, de Clair Bishop (2005).

Na série de textos que compõe o programa ambiental, digitalizado pelo Programa Hélio Oiticica, do Instituto Itá Cultural, encontramos pistas a respeito de seu projeto, incluindo o de arte ambiental, experimental, total. Definições dos termos "abrigo", "experimental", "barracão", "crelazer" e "espaço-ambiente", nos ajudam a compreender o caminho trilhado pelo artista em direção uma arte puramente experimental. Na carta destinada à Waly Salomão, em junho de 1973, por exemplo, ele fala do mundo-abrigo (figura 5).

Figura 5 - Carta



Em Oiticica, como em tantos outros artistas de seu tempo, a parte conceitual representou um movimento em direção um sentido em que não só havia uma insatisfação do que se produzia enquanto crítica, mas fundamentalmente, porque a produção teórica passa a ser um elemento da obra, não no sentido de complementar, antes de intensificar uma proposição que não se concebe sem um arcabouço conceitual. Contraditório, evidente, tratando-se de Oiticica que propunha uma arte livre de qualquer concepção intelectualista.

A carta anexada ilustra a ideia do modo pelo qual Oiticica foi dando vida a um projeto que engloba a *experiência total*, e também denota seu desejo da total liberdade criação. “Assim, a antiarte transforma a concepção de artista: não mais um criador de objetos para a contemplação, ele se torna um “motivador para a criação” (FAVARETO, 1992 p. 124)

Constata-se nessa natureza, que, ao mesmo tempo, condensa diversas outras linguagens, como a colagem, arte conceitual, performance, e refuta qualquer enquadramento teórico, pois como sugere seu próprio nome, montagem de algo, a *instalação* indica ser algo sempre em andamento, em processo, e que portanto, é empregado a formas diversas de fazer aquela arte que não é designada como pintura, escultura, desenho, videoarte, grafite, fotografia.

De acordo com dados extraídos da Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural (2014), o termo *instalação* foi incorporado às artes plásticas nos anos 1960, designando *assemblage* ou *ambiente* nos espaços de galerias e museus. Antes disso, porém, a noção de *instalação* já havia sido apresentada na Alemanha, desde 1932, nos *Merz (colagem)*, do artista alemão Kurt Schwitters (1887 - 1948). Tempos depois, no final dos anos 1930 e começo dos 1940, Marcel Duchamp (1887 - 1968) participa de uma exposição dedicada ao surrealismo em Nova York, quando cobre o teto de uma sala de uma galeria com 1.200 sacos de carvão, trazendo assim a ideia de dimensão do espaço.

Figura 6 – Instalação



Fonte: Kurt Schwitters , The Hannover Merzbau - 5
Waldhausenstrasse, Hannover, 1932, Photo: Wilhelm Redemann

Figura 7 – Instalação



Fonte: Marcel Duchamp, 1200 sacs a charbon suspendus au plafond au dessus d'un brasero - Galerie des Beaux-arts, 1938, Photo: Denise Bellon

Negar-se para se prover é a condição da arte instalação: traços, linhas, cores, perspectivas, tela, dão lugar a objetos presentes no espaço agora integrante à obra, em nosso cotidiano, como jornais velhos, espelhos, urinol, etc. O espaço deixa de ser pensado mediante a perspectiva, como já nos ensinou Panofsky, para ser uma força embrionária e sempre constante em nossas experiências e nossas necessidades de adaptação e recriação permanente.

2.3 A impossibilidade da verossimilhança na negatividade da linguagem da narrativa instalação

Se há em Ruffato o intento que aproxime seu romance do real, este se materializa na dimensão do texto literário, diferente de todos outros que absorvemos, ele só acontece na irrealidade do texto, na impessoalidade dos sentidos. O efeito de real, portanto, produz sensação de que tudo se passou no presente ao passo em que nada aconteceu, “ainda não”, e que tudo está por vir, como podemos observar na passagem a seguir.

21. ele)

Dia havia era assim, um desassossego, lugar algum bom, formigamento excursionista, pernas mãos braços, por tudo desinteresse, pessoa nenhuma, nem conversa, cavar um buraco: trancar-se, Tem Corinthians hoje... Num vai não?, ventania em-dentro da cabeça, pensamentos redemunham, o corpo angustioso, vista chuvosa, digita o texto ahn? tabelas, para, relê, hum... incompreensível, deve de ser lá fora sol, correria de gente, automóveis buzinas a fumaça o barulho, décimo andar o abafamento, o ar condicionado desregulado – com blusa, calor; sem, frio – o corpo

reclamoso (...) (RUFFATO, 2013, p. 42).

Tudo isso indica que o uso da elipse, repetição, suspensão, apontados por Levy e tantos mais, utilizados como recursos pelo escritor mineiro, fazem, sim, parte das estratégias narrativas para produzir o que se quer pensar do real; entretanto, um real indizível, que só ocorre na falha da palavra, nos vãos dos signos, no silêncio da fala, no recolhimento da voz, e é por isso que, segundo a pesquisadora (2013, p. 181) “cada fragmento constitui uma elipse, que mostra o que não se pode dizer.”, ou ainda, porque

Sua prosa é realista não porque tenta se colar ao mundo exterior, mas, ao contrário, porque se distancia dele, desloca-se, afirma-se enquanto ficção. E é esse mesmo deslocamento que nos aproxima do real no momento da leitura, pois se o texto se distancia da realidade, o que significa que ele não pretende ser fiel nem honesto, é para dele nos aproximar. (LEVY, 2013, p.181)

Eles eram muitos cavalos reúne características próprias e ao mesmo tempo tão imprecisas na condução de seus personagens, das mini-narrativas, do espaço, do tempo e do próprio sentido de escritura literária, autor, leitor, que, para então pensá-lo por uma *experiência do fora*, em nada ou quase nada se assimila ao que estamos habituados a identificar como romance, nos é imposta a necessidade de certa claridão do funcionamento da linguagem, externada, desdobrada na superfície do papel, que também precisamos buscar outro modo, do lado *fora*, de ler, desta vez intermediado pelo corpo perceptivo.

É por este viés que identificamos na *instalação literária* um conjunto de fatores propícios à idealização de uma possibilidade de mediação da leitura a partir da ausência da leitura como tal: só lemos na condição de que lemos aquilo que sempre se dá falta; seja ausência do escritor, este se descolou do texto, seja do objeto. Não obstante, busquemos o ato que envolve o corpo direcionando para o esforço de produção de sentidos e de significados tão próprios e alheios ao momento fugaz, impensável se não na mediação da *instalação*.

A dificuldade em lidar com temáticas ambíguas, com paradoxos, e mesmo com a árdua tarefa em classificar *Eles eram muitos cavalos* como “romance” pela percepção do “não-romance”, e ainda de “romance contemporâneo”, que já economiza tantas questões ainda a serem precisadas, pois ainda são muito incipientes, confirma a urgência de uma proposta, nem exatamente que incorpore e explique todas as questões mencionadas, mas precipuamente, suscite condições outras de pensar e desencadear experiências com o texto literário além daqueles disponíveis.

Talvez a complexidade do assunto confirme uma das razões pelas quais encontramos

poucos textos críticos publicados sobre o romance de Ruffato. O mesmo não ocorre na esfera acadêmica, em que é fértil o número de pesquisas que têm como corpus *Eles eram muitos cavalos*, quando não como exemplo da ficção brasileira contemporânea ou de um novo realismo contemporâneo etc.

Notamos, ainda, que nos estudos realizados por pesquisadores de diferentes universidades de partes diversas do país, não foi presumida a analogia entre *Eles eram muitos cavalos* e o conceito de *instalação*, que por sua vez, englobaria assuntos como contemporâneo, sentido duplo, ausência de autor, *experiência limite*, e tantas outras questões que embasam a concepção de *literatura contemporânea*.

Por tais motivos, nos sentimos seguros em afirmar a inexistência de pesquisas destinadas, portanto, a refletir a possibilidade do romance constituir o que Ruffato denominou de *instalação literária*. Entre aqueles que contemplaram certa analogia entre o texto literário contemporâneo com a ideia de arte como experiência, intermediada pela noção *instalação*, o fizeram sem se ater às especificidades que pudessem inaugurar ou assegurar uma base conceitual ao tema, apenas o trazem pela perspectiva das artes plásticas, como é o caso de Franciele (2012)

Notamos nesses trabalhos acadêmicos e textos críticos, a recorrência de temas similares, quando não iguais, mesmo que estes sejam abordados mediante diferentes vertentes teóricas e linhas de pesquisas. Destacamos alguns deles:

a) Noção de contemporâneo, seja relacionado à descrição das grandes cidades e a uma linha de literatura dedicada à forma caracterizada pelo texto fragmentado, metanarrativo, que situa no centro de sua criação a experiência estética do leitor; ou ainda, para descrever um estilo literário que nasce em meio a crise da escritura literária nos tempos em que narrativa é uma experiência no presente ou de que ela acontece em meio à ideia de sujeito e autor clivados, ou melhor, ausentes;

b) Outro elemento presente nos trabalhos e que pouco roça nosso tema, relaciona-se à questão sociocultural; ou seja, ao modo pelo qual a literatura retrata as diferentes vozes e condições sociais nas grandes cidades;

c) A intertextualidade, polifonia, paródia, hibridismo, intertextualidade, paralelismo, estética fragmentária, também são conceitos que aparecem em boa parte dos trabalhos, entretanto, nenhum deles se atém ao fato de que tais teorias podem não responder à exigência que se tem para apreender um *livro-instalação*.

Diante da noção básica sobre o conteúdo retratado nos trabalhos científicos, refiro-me mais às publicações acadêmicas devido a escassez de materiais publicados cujo tema principal seja a obra em questão. Resta saber em que medida as teorias e conceitos neles representados podem ser correlacionados a nossa temática.

Muito embora grande parte deles não tenha um diálogo direto com o nosso objeto de pesquisa, ainda assim configuram, por um lado, referências para se compreender a poética do autor, o modo com que sua produção está sendo interpretada no mundo acadêmico, por outro lado, são fontes importantes para nos orientar acerca de indagações a respeito do autor, narrador, romance e leitor na escritura contemporânea de Ruffato e, especialmente, para confirmar ou negar hipóteses de que *Eles eram muitos cavalos* possa ser uma produção que se encaminha para uma experiência estética e que encontra no conceito de contemporaneidade o arremate para a fundação de uma nova realidade da escritura literária.

Do ponto de vista mais analítico, ou melhor, que leve em conta questões da linguagem e ou de um plano mais discursivo, destacam-se ainda: a preocupação com os gêneros, com a narrativa e o narrador na enunciação literária, com a reflexão acerca do contexto social e do próprio fazer literário, bem como com a presença da crítica na tessitura do texto literário.

A relação com a fotografia, cinema, aparece. É recorrentemente demarcada, identificando-se como espaços propícios a incorporar a ideia de montagem benjaminiana, ponto relevante para a apreensão crítica do livro de Ruffato. No texto *Magia e técnica, arte e política* (2012), Benjamin sugere que o método habitual de leitura e compreensão pautada por uma lógica somatória ou mesmo pelo recorrente processo de apreensão por meio do que já está sugerido no texto, nem de longe seria útil para esse desafio, que implica reflexões a partir das lacunas existentes entre um texto e outro.

Implícita na própria estrutura espacial do texto, a proposta de *montagem* também está representada pelas ideias fragmentadas, aparentemente desconectadas. Os espaços “vazios” não deixam de comportar uma experiência de transição em que o leitor em sua travessia para, respira, e só então percebe que os textos estão intrinsecamente ligados, não por um todo e nem por partes que constituem uma força homogênea, mas por fragmentos que alcançam sentidos justamente pela incompletude de sentidos, pois estes não estão dados, são conjecturais e sujeitos ao exame não da história, mas da experiência que atrai um olhar atual no desatual.

Assim como uma experiência limiar, limite e passagem ao mesmo tempo, entre o tempo indefinido pelas variantes entre o que pode estar entre o aqui e o acolá, o método de

montagem nem resume nem exclui os contrastes e as similaridades, antes enxerga conexões invisíveis existentes nos intervalos. São áreas significativas porque concentram papéis diferentes no modo de retratar a ideia de movimento e da obra em processo, e também para irrepresentabilidade, senão por flashes, da cidade.

A proposta em apreender EEMC pela *instalação literária*, não somente enquanto espaço estético, que propicia ao leitor uma experiência plástico-não-narrativa-informal, mas fundamentada na proposição de um texto literário que contraria os preceitos formais e instrumentais da linguagem para conceber-se por um projeto *de instalação* a constituir-se pela mediação do espectador corresponde à abertura de consideráveis possibilidades de compreensão da produção literária a partir de uma realidade estética que está mais centrada no olhar experimental do leitor que propriamente na palavra, no verso, na frase. Comporta e confere ao ouvinte, a voz, que não se esgota naquilo que ela transmite.

52. De branco

Encurvado, o doutor Fernando sentou-se na beira da cama inferior do beliche, descalçou os sapatos brancos, empurrou-os para debaixo do estrado, esticou, prazeroso, um a um os dedos dos pés vestidos de finas meias brancas, esticou a mão, alcançou o controle-remoto abandonado numa cadeira, ligou a televisão, sem som, zapeou até sintonizar o Jornal Nacional, e então espalhou-se músculos e ossos por sobre a fina lâmina de espuma que fazia as vezes de colchão. Gostava de assim permanecer, olhos semicerrados adivinhando o bombardeio das cores, o dia passado a limpo na parede do cubículo. Do consultório ao hospital, vinte quilômetros de asfaltos embexigados, de fumo de motores pânicos, de estereotipados motoristas. Três vezes o celular brotara. A primeira, Cláudia, Você lembra onde colocou o recibo de pagamento do balé da Ju? Estou superatrasada, você lembra onde colocou? Como não? Eu dei pra você pagar! É sempre assim! Você nunca sabe de nada! A segunda, Lígia, Oi... Onde você está agora? Nossa! (inaudível)... plantão? Puxa vida! Olha, qualquer dia desses bem que a gente (inaudível)... Tem um barzinho ali no (inaudível)... O quê você acha? Me liga então pra (inaudível)... Um beijo... Tchau... A terceira, Aconteceu (inaudível)... com você? Não? Está me ouvindo? Achei (inaudível) esquisito... Tem certeza? (inaudível).. coisa. Está me ouvindo? Amanhã (inaudível) pra comprar (inaudível) das mães. Alô? A-lô! É calmo o nascimento da noite (...) (RUFFATO, 2013, p. 94).

Observemos neste trecho como o leitor é “convidado” a preencher o texto poético. Sua voz está prevista no próprio texto. Quem poderia dizer definir os “inaudível”, as reticências, as vírgulas separando enunciados diferentes, vozes diferentes e indefinidas, mas imbricadas pela poética de Ruffato.

CAPÍTULO III – A DIEGESE NARRATIVA SOB O DISPOSITIVO DA ARTE INSTALAÇÃO EM EEMC

3.1 O realismo da narrativa-instalação: o indizível do real em nova lógica

Apesar de, em dado momento, alguns textos serem mencionados como *instalações literárias*, isto ocorre mais no âmbito da citação. Confirma-se, por meio disso, a ausência de estudos direcionados à conceituação do termo ou relacionando-o de modo mais específico ao romance. Notamos algo parecido na dissertação de mestrado de Nádia Barbosa da Silva (2012), quando ela chama atenção para a feitura do texto e identifica em sua natureza interdisciplinar e hipertextual a qualidade necessária à transformação do romance numa outra linguagem, “espécie de “instalação literária” cuja forma parte da hipertextualidade: cada história se abre para novas histórias” (SILVA, 2012, p. 90).

Já o tratamento oferecido ao tema identidade, difere no tocante a um aspecto especialmente: ele pende para uma reflexão de cunho mais sociológico e antropológico e menos para a crítica. Nesses textos, embora sejam abordadas questões específicas à estrutura do texto, a atenção maior acaba recaindo sobre aspectos relacionados ao sujeito social e histórico. Não é por acaso a aproximação de Stuart Hall (1932-2014), geralmente citado por ser um entre diversos teóricos que abordam a noção de sujeito contemporâneo pela irrepresentabilidade do “eu”, ou pela ideia de multidão.

Mas a conotação dada à destituição do “eu” pleno e resolvido nestes textos compõem, supostamente, uma variante distinta daquela perspectivas que tem nos motivado a considerar o texto de Ruffato uma *experiência do fora*: em ambas as formas, assinala-se a preocupação de acenar-se para uma ausência do “eu”. No entanto, no primeiro caso, seu desaparecimento está vinculado a toda uma dimensão do sujeito histórico, social, enquanto que no segundo caso, a ausência tem significado próprio à narrativa contemporânea, materializado por uma escritura intransitiva sem sujeito e sem objeto, “na literatura a linguagem está livre do estritamente pessoal” (FOUCAULT apud LEVY, 2011, p.56)

Lembremos aqui que não se trata da transição do “eu” para o “ele”, ou para uma multidão anônima, mas do desconhecimento do “ele”, e sim da impessoalidade da linguagem. A propósito da interpretação sobre o significado do “falo” em Foucault, Levy esclarece que “com a experiência do “Falo”, a obra moderna não se refere a algo exterior (nem a um objeto, nem a um sujeito), pois ela é seu próprio fora” (2011, p. 59). O sujeito que fala na literatura, para Foucault, não é o “eu”, portanto não é o responsável pelo discurso, porque a linguagem

que nela opera é auto-reflexiva, conquanto “o “sujeito” da literatura (aquele que fala dela e aquele do qual ela fala) não seria tanto a linguagem na sua positividade quanto o vazio em que encontra seu espaço quando se anuncia na nudez do “falo” (FOUCAULT, 2009, p.14)

Eis que nos parece apropriado anunciar outro tópico, o anonimato. Por conseguinte ele condiz a uma temática constante nos textos pesquisados. Tentamos, todavia, extrair dessas leituras um sentido outro do vocábulo que nos transporte para o paradigma instalado no romance: o de que ele só o é na sua falta, no lugar de uma multidão na qual ainda se consegue o pensar em certa direção, o anonimato aqui apreendido é tudo e qualquer um, que só aparece no momento do anúncio de sua ausência.

Aquém da promessa de ser ou dizer, de nomear ou recriar a cidade, este exercício de escrita concentra-se, ou melhor, se dispersa justamente na invisibilidade da palavra, do autor, do texto, do espaço em branco, no corpo abrupto entre uma história e outra. Falamos da temática de Levy (2003): o silêncio da representação, prerrogativa do anonimato de *Eles eram muitos cavalos*. Ele é anônimo aos gêneros e ao realismo; ele está atrelado à condição irredutível entre o ver e o falar.

(...)
afaga a cabeça do pastor-alemão, que, agitado, aguarda uma ordem).
Precisa lavar lá fora... olha o cheiro! Quietos! Quietos!
Ela tranca a porta da sala
e apoiando-se na maçaneta
ouve o rangido do portão
o motor do Chevette
cães que latem
passos na calçada
vozes
um ônibus que arranca
o rangido do portão
o motor do Chevette
vozes
¿quem é esse homem, meu deus, cara gorda ponte-móvel barriga-de-
-barril roupas desleixadas sem amigos
que gasta as manhãs de sábado lavando o cachorro e o quintalzinho
latinhas
de cerveja e tira-gostos espetados no palito
que gasta as tardes de domingo vendo futebol na televisão latinhas de
cerveja e tira-gostos espetados no palito (...) (RUFFATO, 2013, PP. 26-27)

É impossível não imaginarmos a cena que está posta, embora a indiferença de um suposto diálogo – não se sabe a quem a personagem está se dirigindo, a uma pessoa, ao cachorro ou aos dois – pessoas presentes e distantes se imbricam no discurso da mulher. Repare a forma como inicia o questionamento sobre alguém que está a sua frente, é como se a antecipação da pontuação não representasse uma dúvida propriamente, mas a própria

condição de não conhecer o outro que já se conhece uma vez que sai enumerando de forma atropelada e familiar características dessa pessoa.

Para sustentar a hipótese de que o romance do escritor mineiro se situa *entre* o ver e o falar, ou parafraseando Foucault, na *transição* em que a linguagem desconhece o sujeito, Levy concentra-se em conceitos como o de teoria de *Pictural turn*, de Thomas Mitchell (que destaca a mudança do que antes constituía uma narrativa autoreflexiva, a *linguistic turn*, para a *pictural turn*, a exploração visual do signo linguístico.

Em outros termos, a apreensão da *pictural turning* a partir de Levy, diz respeito a uma mudança no âmbito discursivo da linguagem para o plano figurativo, isto é, alternância em que a palavra se desdobra numa dimensão plástica, oscilando entre o visto e o não visto, o dito e não dito, entre o dizer e o mostrar, questão crucial para fortalecer o ponto de vista de que a narrativa de *Eles eram muitos cavalos* se situa sob o movimento incessante em direção ao rasgo da linguagem, do sentido, para *fanding*, palavra tomada emprestada de Barthes (2013). Conforme esclarece a pesquisadora,

(..) esta não é uma questão propriamente nova, já que remete à distinção platônica entre mimesis e diegesis, que, posteriormente, foi traduzida pelos críticos americanos como showing (mostrar) e telling (contar). O primeiro diz respeito à utilização de técnicas importadas do teatro, como o discurso direto, que traduzem uma situação mais “real” e menos inventada. (LEVY, 2003. p.174)

Assim, o dizer e o mostrar, tal como podemos notar em Levy, conserva estreita relação com os conceitos de *telling*, quando o narrador interfere no texto por meio do discurso indireto e indireto livre, e o *showing* que, opostamente, traz em discurso direto uma noção de mais proximidade com “real” e menos com o inventivo. Mas, segundo a autora, a ideia de visualidade em *Eles eram muitos cavalos* está correlacionada ao não-dito, à possibilidade da escrita se realizar na impossibilidade de escrever, isto é, de se colocar no silêncio, onde tudo perde seu valor de verdade, a palavra suspensa, ou melhor, a linguagem aparece como ser.

Apesar de, em dado momento, alguns textos serem mencionados como *instalações literárias*, isto ocorre mais no âmbito da citação. Confirma-se por meio disso, a ausência de estudos direcionados à conceituação do termo ou relacionando-o de modo mais específico ao romance. Notamos algo parecido na dissertação de mestrado de Nádia Barbosa da Silva (2012), quando ela chama atenção para a feitura do texto e identifica em sua natureza interdisciplinar e hipertextual a qualidade necessária à transformação do romance numa outra linguagem, “espécie de “instalação literária” cuja forma parte da hipertextualidade: cada história se abre para novas histórias “(SILVA, 2012, p. 90).

3.1.1 A narrativa contemporânea em diferenciação pela mediação do livro-instalação

Segundo Schollhammer, a reivindicação da presença no romance contemporâneo pode ser identificada por duas vertentes distintas, uma que propõe a recriação do realismo “à procura de um impacto numa determinada realidade social, ou na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade como os problemas sociais e culturais de seu tempo. (Ibid., p. 15). Estes traços estão presentes em Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Nelson de Oliveira, Fernando Bonassi, entre outros. Do outro lado estão aqueles que crêem no encontro do real pela máxima aproximação da literatura com o cotidiano. Então, para “Rubens Figueiredo, Adriana Lisboa, Michel Laub e João Anzanello Carrascoza - , evocar e lidar com a presença torna-se sinônimo de consciência subjetiva” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 15).

Independente da corrente estética assumida em cada linhagem de autores, notamos que ambos os modos de interpretar um “novo” *realismo* diferem do que aqui está suposto; isto é nem o da brutalidade do *realismo* marginal nem a graça dos universos íntimos sensíveis, para utilizar dos termos do pesquisador.

Não se trata, como destaca o autor carioca, de uma distinção redutora, como o próprio estudioso coloca, em que se coloca em posições opostas a “ficção neonaturalista” à “psicológica” e “existencial”. E mesmo que a literatura de hoje retratasse os problemas sociais sem, entretanto, excluir a dimensão pessoal, íntima, como descreve o autor, isto se restringe à produção de determinados escritores.

Em *Eles eram muitos cavalos*, por exemplo, parece-nos inviável admitir a noção de *realismo* tal como delineado por Schollhammer. Isto por que não se trata de trazer às claras à realidade, ou representá-la, mas antes de elucidar as reais condições que escritor enfrenta ao produzir o texto, que na realidade não dá conta de expressar o desastre, o horror, o medo, a dor, a violência.

Para Schollhammer, pensar no *neutro*, referindo-se a Barthes (2003), como espaço tão próprio à experiência literária, parece-lhe algo inaceitável, uma vez que está sugerida em sua reflexão, a ideia de que a ficção contemporânea passa pelo engajamento da língua: está ajustada temporalmente e significativamente aos problemas sociais e também ao retorno intimista autobiográfico. Outra posição será assumida, bem anteriormente, por Beatriz Resende. Logo nas primeiras páginas de seu livro *Expressões da literatura brasileira do século XXI*, (2008) ela traz uma citação significativa para a nossa suposição de que *Eles eram*

muitos cavalos diz mais respeito a realismo às avessas do que propriamente ao marginal ou ao intimista. Isto é que não faz referencialidade a uma realidade primeira nem tampouco procura encenar para a realidade tal como a alcançamos, às avessas, implica aqui, situar-se num lugar outro; naquele onde poucas vezes e por segundos somos capazes de nos situar.

A literatura do presente que envolve uma noção muito maior que a noção de contemporâneo é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagens entre os discursos” (SCRAMIN apud RESENDE, 2008, p. 9).

Às avessas porque nunca está num plano estável, real, está sempre sob situações intervalares, seja do vazio assinalado na folha de papel, na ausência de explicação ou na arrematação nas narrativas. Tudo se passa como um grande desacordo, escancarando que os sentidos nunca estão na página preenchida, mas nos intervalos que marcam o ritmo do que se diz o do que não se diz, do que quer ser visto e o que nunca pode ser visto.

Que o sentido de urgência, de presentificação verificado na prosa contemporânea brasileira seja representada na maioria dos textos “de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado” (RESENDE, 2008, p. 27), o mesmo ocorre com as artes plásticas, em que eliminaram-se os suportes, e em seu lugar, expuseram o espectador a um instante que só existe em sua presença, como acontece na maioria das instalações.

O trágico é outro aspecto levantado por Resende, para qual seu retorno decorrerá mais de um momento pós-globalização do que propriamente ajustado à linguagem poética. Para a autora, o trágico está no dia a dia, na publicidade, no cinema, nos palcos, mas ocupa uma dimensão particular no romance, não de exclusividade, e sim de presentidade, desse modo, segundo ela (2008, p. 29-30) “(...) nas narrativas fortemente marcadas por um pathos trágico a força recai sobre o momento imediato (...). Então, o acontecimento que ocorre no presente, lembra a autora a propósito da retomada a Aristóteles, é trágico.

A autora explica que os termos trágico e a tragédia se incorporam à nossa vida cotidiana, e isso acontece com maior intensidade na vida das grandes cidades. Mas na narrativa contemporânea, o mundo não é sobressalente ao “literário”, que precisa ser levado à última instância, muitas vezes à banalização, nem afirma a relação particular que o trágico estabelece com o indivíduo, mas sobretudo, evita por meio de sua forma entrecortada, como diz Resende (2008, p. 31), “a catarse como consequência, propondo em seu lugar a crítica, numa espécie de afastamento brechtiano, que comove mas não ilude”.

Por último, a autora aborda a violência, mediante a perspectiva de certo tom excessivo, que traz ao debate a desconfiança a respeito de sua validade no texto literário. Isto é, até que o realismo extremo predominante em muitas produções contemporâneas possa banalizar o tema e fazê-lo indiferente a quem lê.

Além de uma estratégia de aproximação da realidade violenta das grandes cidades, Resende ressalta o perigo de esses trabalhos constituírem um organismo mais mercadológico e menos literário. Embora a temática da violência esteja presente em *Eles eram muitos cavalos*, esta se dá sob outra perspectiva, indiretamente, pela neutralidade do espaço, da palavra cortada e pelos sentidos estrangulados, por isso não nos deteremos aos detalhes, apenas os consideraremos um entre tantos outros elementos apontados pela autora para caracterizar a prosa contemporânea brasileira.

3.2 A história-capítulo nos paradigmas da comunicação verbal

Se de um lado, como notamos em Harvey, o pós-moderno traz consigo resquícios de ordem econômica, social, cultural e, fundamentalmente tecnológica, por outro, ele é problematizador e questionador das instituições, dos modos padrões de denominar certas práticas.

Tal como o *contemporâneo*, o *pós-moderno* não propõe respostas para indagações diversas; suas respostas não ultrapassam um valor provisório. Em ambos, as artes alcançam uma situação em que não somente contestam seus modos de produção, mas também sua funcionalidade, a condição pela qual até então foi encarada e refletida. Tanto que hoje, ao apontar para uma proposta artística, a crítica muitas vezes tem dificuldade em denominá-la, faltam-lhe palavras para descrever o estado limite a relação entre criador, obra e espectador.

Diante de tal quadro de incertezas, quem poderá continuar dizendo quais os limites de um romance, quando se tem em mente uma estrutura fragmentária, composta por outros tipos textuais, como ensaio, horóscopo, orações, carta, e até mesmo a lógica da *instalação*, como no caso de *Eles eram muitos cavalos*. Portanto, sugere-se que a escrita literária, na contemporaneidade, constitui-se como *experiência-limite*.

A discussão acerca da distinção ou não entre *contemporâneo* e *pós-moderno*, pode nem existir, contudo, as evidências nos levam a crer que mais que uma questão de terminologia, a noção de *contemporâneo* não se descola de uma condição universal, do aqui agora, enquanto que o *pós-modernismo* é um fenômeno cultural basicamente europeu, como diz Hutcheon (1991, p.19):

(...), que usa, abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, na dança”, ou “em outras palavras, o pós-moderno não pode ser utilizado como um simples sinônimo para contemporâneo. Ele realmente não descreve um fenômeno cultural internacional, pois é basicamente europeu (norte-sul) e americano (HUTCHEON, 1991, p. 19, 20).

Independente de suas similitudes e assimetrias, importa-nos compreender de que modo o fenômeno *contemporâneo* e suas características estão associadas ou podem contribuir para o esclarecimento da produção artística que se desloca de seus preceitos constitutivos para ser uma experiência sem nome, sem lugar e sem identidade.

Por conta de tantas dúvidas e inquietudes conceituais, *contemporâneo* ainda é algo sobre o qual temos pouca consciência, já que em vez de *logotipos*, *slogans*, ou qualquer outra espécie de bandeira que negam ou afirmam alguma concepção, estilo ou fundamentos, ele se compõe por realidades híbridas. Não é por acaso a descrição apresentada por Max Ernest a qual Danto vai recorrer para reiterar sua reflexão a respeito do tema.

Para Ernest, “o paradigma do contemporâneo é o da colagem” (ERNEST apud DANTO, 2006, p. 7), isto é, na técnica de colagem há cumulação de duas realidades diferentes, que no passado se dava em um plano estranho a ambas. No *contemporâneo*, entretanto, diz o artista alemão “a diferença é que não mais existe um plano estranho a realidades artísticas distintas, nem são essas realidades tão distintas uma das outras”.³⁰

Pensemos, assim, em *Eles eram muitos cavalos*. Em sua proposta, habitam diferentes linguagens artísticas, sem que nenhuma delas se sobreponham umas as outras, ou ocorra distinção valorativa entre as partes. Retomando a questão de nossa dificuldade de apreender o *contemporâneo*, ou mesmo de nos posicionarmos diante do que nos parece escapar, deparamo-nos com a indagação de Agamben, de quem, afinal, e do que somos contemporâneos? O ato de discorrer sobre determinadas teorias de autores de séculos passados, no momento em que produzimos este texto, é o tempo da contemporaneidade, que também será para o leitor no momento da leitura.

Dado que o tempo está indissociável das experiências, mas não de qualquer experiência; mas fundamentalmente, daquelas em que o sujeito seja capaz de tomar posição em relação ao seu tempo, o que implicaria, todavia um afastamento do tempo atual. Então, pertencer verdadeiramente ao seu tempo é dar conta da “atualidade”, afastando-se dele e permanecendo inatual?

³⁰ Id. p. 7.

Supomos que a exigência de atualidade contida no conceito de *contemporâneo*, trata mais de uma demanda do sujeito para entender seu próprio tempo. Para isso, no entanto, ele precisa estar apto à inatualidade. Eis o sentido inatual atribuído por Agamben para descrever aquele que é capaz de não coincidir com o presente, ou melhor:

Essa não-coincidência, essa discronia, não significa naturalmente, que contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo, um nostálgico que se sente em casa mais na Atenas de Péricles do que na cidade e no tempo em que lhe foi dado viver” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Outra definição exequível parte de um poema, ou melhor, de excertos de um poema de *Osip Mandel'stam*, em que Agamben descreve o poeta como aquele ser que habita na vértebras quebradas do século. Isto é, o poeta é o dorso quebrado do tempo; seu trabalho é aquele momento que não aconteceu e que pode sempre estar na condição de vir a acontecer. O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura entre o tempo de vida e o tempo histórico coletivo.

Ser *contemporâneo* também é ser capaz de perceber não as luzes, mas o escuro. A alusão ao escuro, todavia, encontra seu sentido na neurofisiologia, como fenômeno pelo qual a ausência da luz ativa as células *off-cells*, presente em nossa retina para produzir a visão do escuro. Perceber o escuro não corresponde a uma forma estática ou passiva de não perceber a luz, mas de neutralizá-la para descobrir aquilo que é separável daquela luz. Somente quem não se deixa cegar pela luzes do século, completa Agamben (2005), consegue entrever nessas a parte da sombra.

Por ter essa velocidade, a da luz, e tal particularidade de proximidade e distanciamento, a escuridão significa uma luz inapreensível para muitos e a treva que somente os raros conseguem captar. Portanto, ser *contemporâneo* é, antes de tudo, uma questão de coragem, isso porque, segundo Agamben (2006, p. 65), significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, “mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, se distancia infinitamente de nós.”

Aqui no Brasil, José Teixeira Coelho Netto, vem se dedicando há algum tempo ao tema do *contemporâneo* e sua relação com as artes de um modo geral. Entre os diversos livros que trazem direta ou indiretamente a temática, destaca-se o “Modernidade e Pós-modernidade”, de 1995, a partir do qual traça um percurso esclarecedor sobre as diferenças terminológicas em diferentes áreas, do ponto de vista histórico, artístico e sociocultural, sempre os relacionando com outros autores e seus referenciais.

A posição de Teixeira Coelho não se distancia da de Danto no que diz respeito ao caráter efêmero, mutatório e antropofágico do *contemporâneo*: “uma teoria, uma visão de mundo não supera outra: convive com ela (. . .) nada mais é absoluto (. . .) a dúvida, a hesitação, a mutabilidade e a instabilidade serão marcas dos novos tempos.” (COELHO, 1995, p. 7-27). É a partir de tal desidentidade que se retirará uma vaga noção de como o *contemporâneo* opera entre nós e no sentido histórico.

Vale ressaltar, todavia, que a convivência de tempos e linguagens diferentes, as quais o crítico e curador se refere, se articulam à noção de um tempo que é sempre passado. Por isso a dificuldade de apreender o agora. O *contemporâneo*, entendido assim, como a sucessão de fatos no presente que nos remetem inevitavelmente ao passado. Temos por *contemporâneo*, assuntos, atos e acontecimentos que pertenceram ao passado? Assim, Machado, José de Alencar, Graciliano, são lidos e interpretados por nós à luz do presente. A leitura que fazemos deles os tornam nossos contemporâneos.

Como afirma Danto, o contemporâneo “parece menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte” (DANTO, 2006, p. 13). Ausência de pontos comuns, de ideias centrais regendo grupos, estilos, preceitos estabelecidos, parecem constituir uma irrefutável questão quando se fala no *contemporâneo*.

Quando a pauta gira em torno da contemporaneidade, as evidências nos conduzem a pensar- também- na questão autoral, principalmente no nosso caso, em que se refere ao não-romance (*Eles eram muitos cavalos*), que só se “identifica: por termos abrangentes e contingenciais, como ‘linguagem/experimento contemporâneo’, que contesta nem apenas a ausência do autor no texto/obra como a autonomia da *escritura literária* e do *objeto de arte*.”

Baseando-se por uma ótica mais agambiana do *contemporâneo*, poder-se-ia afirmar que *Eles eram muitos cavalos* é um texto situado na fratura do tempo, já que seu lugar é o não-lugar no romance e nas artes plásticas? E mediante esse não pertencimento, não estar, é que, por sua vez, presume-se a autenticidade de ambos. Do vazio deixado pela ideia de jogo entre o que romance está predestinado a ser mas não é, encontramos espaços para pensar formas de representações artísticas híbridas, e que quão somente se realizam integralmente pela participação do espectador.

Ora, se a experiência artística se figura por não ser, como ela se configura como um objeto? Pela negatividade, por aquilo que nela lhe falta. No caso do livro de Ruffato, diríamos que sua proposta advém da possibilidade de primeiro não ser um romance, mas nem por isso deixar de ser experiência experienciável. Esta, por sua vez, acontecerá por outras vias, que

não as formas canônicas; ela nascerá da presença corporal e crítica do espectador/leitor, no tempo da enunciação e na sua arquitetura inacabada.

3.3 Personagens-protagonistas (“eus”) na presentidade da experiência estética

Devemos admitir que pouco conhecemos da natureza da vida interior, instante a que se chega comunicar diante supressão do sujeito e do objeto. Por conta disso, não dispomos de instrumentais que nos habilitem à prestação de uma conta mais ajustada dos pormenores que diferenciariam a *experiência interior* da *experiência limite*. Suponhamos, apenas, que a segunda pudesse ser uma retomada da primeira ou mesmo sua admissão expandida, mas direcionada, ou pensada, de como seu funcionamento se constituiria no texto literário propriamente.

Independente de qualquer suposição, voltemos ao ponto em que a *experiência-limite* em Blanchot se cruza com o texto literário. Nele, o estado de vigília e de exceção é instaurado: é preciso desconfiar incessantemente do pensamento que não põe em dúvida sua validade, assuntaria o crítico francês.

Guiando-se por essa proposição reflexiva baseada na paixão pelo pensamento negativo, que nos aproximamos de Bataille, não exatamente o da fase de fascínio pela dialética hegeliana, e sim naquele depois de 1939, quando se consuma o fim da comunidade *Acéphale* em direção à *experiência interior*, em que passa a ser valorizado a parte “maldita” do humano, da qual fazem parte, o riso, a angústia, os estados místicos.

Reina o contato com antagônico, não como uma resposta possível, ou seja, como um terceiro elemento, não há consolo, as oposições caminham juntas e inseparáveis. Não é por acaso que para o filósofo francês, há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre excede os limites, a razão, e o erotismo é um deles.

De acordo com a trajetória percorrida, foi fundamental termos ciência de que o pensamento fundado por Blanchot, como ele mesmo admite, possui precedentes, e este vem de seu amigo Bataille, para situarmos o *erotismo* enquanto elemento de transgressão pelo qual decorre a *experiência-limite*.

Isto feito, sentimo-nos mais a vontade para inferir determinadas questões relacionadas a *Eles eram muitos cavalos* e os conceitos acima mencionados. Consideremos o aspecto de que o sujeito da *experiência do fora* seja sempre outro, que não o eu nem o ele, e pensando no texto Ruffato, guardamos conosco a certeza de que o outro salta às noções de escritor e de

leitor, por exemplo. Outro, portanto, seria o que nos excede, o que nos falta, nem por isso o que nos completa.

Abrimos as páginas do livro de Ruffato e pensemos que seus primeiros textos, intitulados “Cabeçalho”, “O tempo”, “Hagiologia”, “A caminho”, já anunciam a impossibilidade de uma leitura convencional, que nos conforta na posição daquele que busca na literatura uma fonte de prazer e de conhecido no aparentemente desconhecido.

Pouco atrativo ao leitor tradicional à procura do enredo, de uma trama excitante ou mesmo enigmática, o mínimo que seja de continuidade com vida real. Ora, isso até parece existir considerando-se o fato de que os fragmentos representam ali o caos da vida contemporânea das grandes cidades, mas logo é rompido por anonimato das falas. Afinal, quem informa a temperatura? Quem ouve a conversa entre um sujeito e o taxista? A quem se destina a hagiologia? A todos e ao mesmo tempo a ninguém, imaginamos, contudo até mesmo nossa imaginação se fragmenta diante de textos como o que segue.

(...)

quem não tem olhos pra ver

riscos vermelhos, histéricos, espasmódicos, grossos, finos, fundo branco

não tem olhos pra ver

uma vez comeu ela *horrível* no estúdio entre pincéis e latas de tinta
sobre uma mesa onde jazia esticada uma imensa tela em branco

isso é arte

ela cheiro de incenso

maconha é natural

nua sob a bata indiana, restos de sêmen na superfície branca

isso é arte

mais neguim pra se foder

amou num canto *arrependida*? não passa de um

empregadinho

sim, mas o pai me adora

um profissional competente

porque ganho dinheiro pra ele na bolsa

um apartamento enorme em moema um por andar três suítes *contratei*

um desses veados dinheiro não é problema ele montou um circo o mulherio

estranha aí eu falo a decoração é do fulano elas têm orgasmo(...) (RUFFATO, 2013, p. 15).

Aquém do compromisso que possa nos sujeitar à temática autoral, e do leitor, concedendo-lhe uma autoridade sobre a qual a *instalação literária* não pode se responsabilizar, reiteremos um texto que reivindique o outro do possível. Esse outro, situaria-se além do limite do que podemos pensar, abstrair. Por isso a exigência tão grande de alcançá-lo não ultrapassa a condição fulgurante e de precariedade a que se acomoda seu inacabamento. Nem precisamente o texto em seu acabamento elementar, no sentido de sua forma gráfica e nem de seu funcionamento verbal, o que se espera quando se refere ao outro, é

justamente o que dele e do texto não se pode reter. A ideia assim como o projeto estão rachados: só posso dizer que vivenciei aquilo sem que o diga de que modo o fiz.

Diante desse texto por vir, desse conhecimento sempre a ser alcançado pelo contrassenso, sob qual não se espera certeza alguma, se situa o livro do Ruffato, simplesmente um texto a ser experimentado. Sim, experimentado, uma vez que a leitura tal como a retemos em nossa mente, mostra-se insuficiente a esse tipo de escritura, que não se atém aos significados, às formas e a qualquer espécie de engajamento, antes, se confunde com um amontoado de escritas que simulam o caos das grandes cidades por um lado, e a vida escarrada à nossa cara, por outro.

Digamos que se aceite a hipótese de que o texto reserva a noção de realidade tal como a vivemos nas metrópoles. Ora, se assim o fosse, estaríamos nos fiando na ideia de representação ou de um novo modo de expressar essa realidade, apresentando-a. Também estaríamos sendo depositários de uma corrente de pensamento adepta à noção de que a literatura traz à visão o que desencontramos no mundo.

Pelo contrário, segundo os preceitos da *experiência do fora*, a literatura é justamente o espaço fértil pelo qual atingimos uma situação além da impossibilidade, e que nos encontramos em momentos de êxtase, de retorno ao possível: fora do domínio dos saberes, posso ir além do que o conhecimento me diz ser possível.

Podemos, nesse sentido, dizer que os textos “A mãe” e “De cor” não assimilam a complexidade pela qual se discute a questão da imigração, mas apontaria para uma insuficiência pela qual passa a escritura que desconhece para começo de conversa a autoridade sobre a qual se sustenta o próprio discurso sociológico? Ou mesmo nos fragmentos anteriores, não refletiriam na rotina do crédulo, do trabalhador que começa seu dia se informando a respeito da temperatura, e assim por diante? E a variação de fontes, a repetição das frases e distribuição no espaço no papel, não denotariam a tentativa de aproximar, por exemplo, com o sons emitidos pelo ônibus, ou no caso da frase “*O motor zunindo em-dentro do ouvido (zuuummmm)*”?

Lembremos antes de acenar para qualquer resposta, dos ensinamentos trazidos por Blanchot: literatura não corresponde a nenhuma espécie de engajamento senão com ela mesma, ela seria sua própria autoridade, autoridade vigiada. Ou suscitamos ainda a premissa bataillana de que a literatura está para além do limite, surge num encantamento. Considerados os postulados que creditam à literatura uma condição que só lhe diz respeito, somos obrigados a reconsiderar nossa posição acerca da escritura literária.

Inicialmente, suponhamos a possibilidade de entendimento a que comumente somos levados a apreender os textos de Ruffato. Constatamos em diversos textos críticos a afirmação de se tratar de um *novo realismo* que condensa em sua forma, diferentes linguagens artísticas. Como se tão simples assim o fosse.

As diferentes linguagens (cinema, rádio, jornal, publicidade) as quais o autor recorre para de algum modo por em questão os gêneros, bem como o pensar e fazer literatura, dificilmente seriam consideradas por um ponto de vista que refutasse a importância de valores instrumentais e conceituais restritos à língua, isto é, que não ultrapassem as regras de seu funcionamento dentro de um contexto histórico, cultural e comportamental em relação ao texto. Suspeita-se que a associação de *Eles eram muitos cavalos* a uma espécie de *novo realismo*, desabilita a analogia existente entre ele e o sentido de texto literário, aquele sempre por vir, ou mesmo suscitado pela e como *experiência do fora*.

Entretanto, suponhamos ainda que tais recursos citados componham a interpretação de uma simulação de uma São Paulo literária, firmada por uma tomada imaginária para apontar o que o jornal, televisão, cinema, não alcançam, somente palavra comovedora e arrebatadora que nos toca profundamente, seria os saberes outros à revelia da linguagem comum. Acontece que na literatura, se a considerarmos via Blanchot, São Paulo e a noção de cidade grande que é, seriam a distância aberrante entre o visível e o dizível, o *entre* que não alcançamos pela denominação dos objetos, dos acontecimentos. Lembremos que quando damos nome ao objeto, ele passa a corresponder a um sentido pelo qual o apreendemos, e só temos acesso a este, portanto, pela presença de sua ausência.

Por conta desse desajuste, desse descompasso entre o dizer e o ver, o real e a realidade, entre enunciar e compreender, reivindicamos a vivência do texto, não simplesmente sua leitura, o que não deixaria evidentemente de alcançar outros significados, outras margens aspiradas em um saber diferenciado daqueles em jogo nas relações de poder, mas este ainda beira a contenção, é ainda informe a nossa cultura aos nossos interditos, a uma espécie de engajamento disfarçado, algo inadmissível no texto que roça o extremo de sua própria aquisição. A transgressão na literatura ocorreria justamente porque é aberto espaço ao maravilhoso, ou seja, ao que não podemos explicar, valorar, julgar?

Ela é transgressora porque desautoriza as verdades, perturba a lógica racional frasal. *Eles eram muitos cavalos* se aventura nos extremos do escrever, sugerindo o rompimento com o cânone, com a rubrica, com contexto, e com texto. Afinal, não só os anônimos, nordestinos, desempregados, drogados, que falam em seu texto, são todos eles atravessados por uma

incompreensão irreparável, por uma voz inalcançável que ecoa sempre do longe, de onde não se pode julgar, determinar, comparar e avaliar.

Não é a procura por um sentido segundo, o velado, que valida seu status de texto literário, é o certificar-se sem descanso de não haver significado para determinados acontecimentos que atravessam a racionalidade e toda capacidade de se pensar. Assim como fica demonstrado no texto “Ratos”, na passagem que diz

Um rato, de pé sobre as patinhas traseiras, rilha uma casquinha do pão, observando os companheiros que se espalham nervosos por sobre a imundice, como personagens de um videogame. Outro, mais ousado, experimenta mastigar um pedaço de pano emplastrado de cocô mole, ainda fresco, e, desazado, arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o. (...) (RUFFATO, 2013, 21).

O realce à aberração sem segredo, a que se esconde da inteligência interpretativa e questionadora, a que estaria condicionada a toda forma de reter o texto literário por uma fórmula ajustada ao impossível, isto é, ao que está guardado no livro, para exprimir e prevenir, ao mesmo tempo, o mundo do não-saber.

Como ratos vivem crianças e adultos espalhados nas ruas e avenidas de São Paulo, talvez este seria o primeiro palpite a recobrir as mentes dos leitores; ou mais, amparar-se em premissas que os permitam aproximar o texto a uma situação tão crível, a ponto de confundir-se, por exemplo, o que se vê na cidade ao que se lê no livro, como um recorte da tantas realidades possíveis na leitura, ou mesmo do registro dramático que flagre um instante de plena imolação humana.

Uma vez que ainda prevaleça esse caminho de apreensão do texto de Ruffato, pautado na relação referencial do nosso modo particular ou universal de viver e de depreender o objeto pelo desejo de posse que nos direciona à sua existência, continuamos atuando no limite do dizível, como se o que estivéssemos interpretando fosse a condição excedente do impossível, quando na verdade a batalha que se trava em nome da *experiência de fora* é o não limite, é o pedido pelo retorno do possível, do algo que vai além do saber, do conhecido, que o texto literário nos propicia.

Talvez, não consigamos nos libertar desse modo de leitura baseada nas prescrições científicas, positivistas, humanista, por razões elementares: temos medo de nos expor ao desconhecido e de abandonarmos a nós mesmos. Ele fere profundamente o eu que clama pela salvação, a palavra que explica sua dor e denomina sua causa. A uma condição de limite, situaria, aquela e tantas outras formas de leitura que expõe o *texto literário* à apreensão de

verdades, de razão, de valores, o submetendo indiscretamente à uma condição diferenciada, mas ainda sim como extensão ao nosso viver, isto é, do sentido de ser.

Não que o texto literário esteja apartado de nossa vida interior, ele seria a possibilidade de nossa vida interior, na medida em que se apartar dos interditos, mostrando razoavelmente sua indiscrição (o despertencimento do sujeito e do objeto) pela e na sensualidade das palavras (vazias), pelo erótico do texto, pois já disse Barthes, diferente do “texto de prazer: aquele que contenta, preenche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligada à uma prática confortável de leitura” (BARTHES, 2013, p. 20), o texto de gozo, e aqui associamos ao sentido de erotismo em Bataille, é:

Aquele que coloca em estado de perda, que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar os alicerces históricos, culturais, psicológicos do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores, de suas lembranças, põe em crise sua relação com a linguagem. (BATAILLE, 2014, p.20)

Ao remeter-se ao *fora* de si e da linguagem, a literatura abre caminho para espaço para um novo saber de que fala Bataille, este por sua vez constituído pelo contrassenso, o saber pelo não-saber.

Prosseguindo ainda com o texto “Ratos”,

Pensam, é fácil, mas forças não têm mais, embora seus trinta e cinco anos, boca desbanguelada, os ossos estufados, os olhos, a pele ruça, arquipélago de pequenas úlceras, a cabeça zoeirenta. E lêmdeas explodem nos pixains encipoados das crianças e ratazanas procriam no estômago do barraco e percevejos e pulgas entrelaçam-se aos fiapos dos cobertores e baratas guerreiam nas gretas (RUFFATO, 2013, p. 22).

Resta-nos indagar o que se extrair ou comentar da passagem acima, em que determinadas evidências, como a condição precária em que vivem a moradora de rua e seus filhos, espelham a situação de miséria sob a qual se encontram muitas pessoas por um lado, mas evidentemente que crédito algum seria atribuído a essa leitura, a menos que esta se sustentasse, por outro lado, pelo levantamento de elementos linguísticos, visuais e sistemáticos da língua que apontassem para o *modus operandi* da escrita.

Queremos dizer com isso, que, assim como o fez Modesto Carone (1990) ao examinar a poesia de Georg Trakl (1887-1914), a partir da premissa de que a poesia do austríaco se fundamentava em meio a um processo que tinha por base a junção de imagens descontínuas, apresentado trechos de terminados poemas em que era possível verificar-se o modo como diferentes palavras com diferentes funções sintáticas eram agrupadas num mesmo sistema semiológico, produzindo um terceiro elemento, distinto das partes anteriores, e para levar a

termo sua hipótese, o autor utilizou-se dos conceitos de metáfora visual e de montagem, aqueles que pretendem trabalhar *Eles eram muitos cavalos* segundo a perspectiva conceitual e de uma tomada estrutural em que seja verificada a designação das palavras e seu funcionamento do texto, no nível frasal, visando extrair desses sistema de significação, justificativas para uma escritura a qual se intitularia realista ou contemporânea, talvez fosse necessário ater-se ao fato de que, nem mesmo teorias bem fundamentas como as empregadas por Modesto Carone, e nem mesmo a que concerne à artes plásticas, como é o caso da colagem, escapam à sua natureza inapreensível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os propósitos de nosso trabalho tiveram por foco a obra ficcional do escritor mineiro Luiz Ruffato “Eles eram muitos cavalos” (2013) cuja estrutura diferenciada apresenta uma notável singularidade, principalmente no que se refere à sua dimensão linguística. Diante dessas características, pudemos constatar a intransitividade de sua linguagem em uma composição que apontada para uma nova visão tanto de autor como de leitor.

A dinâmica de sua escritura, na medida em que se apresenta supostamente esfacelada, articula elementos plurais, o que combina em sua diegese espaço e vida interior na própria composição. Dizemos que este esfacelamento é suposto visto que, ao invés de uma linearidade tradicional, o que nos deparamos é com uma pluralidade que evoca, antes de tudo, uma multiplicidade de sentidos velados e a espera de leitores que os detectem em pleno e fecundo exercício de resignificação.

Se pelo viés da representação, EEMC apresenta uma realidade interna que foge aos padrões instituídos da criação poética tradicional, pela perspectiva da verossimilhança sua composição fotografa, em sua pluridimensionalidade, a própria condição de ser e estar no mundo contemporâneo ao alinhar pequenos e diferenciados enredos em uma única conjuntura.

Diante do hibridismo comunicacional que apresenta, a astúcia de sua enunciação está exatamente no experimental que se coloca “fora” do lócus formal e genético tanto do autor como do leitor e arrebatada um realismo verbal no qual o leitor assume a coautoria que, neste caso, só é tangível em um mergulho perceptivo de ampla e profunda corporiedade, para usarmos aqui expressão cunhada por Merleau-Ponty.

Se de um lado a experiência interna se consolida, de outro, não há como se afastar da ideia de que a escritura de EEMC só é pensante, no sentido racional do termo, a partir da própria experiência de “fora”. É na passagem da perspectiva interna (ou subjetivação) para a externa que temos o distanciamento do saber formal para adentrarmos nas esferas do desejo e do erótico enquanto experiência-limite na recuperação da interioridade feita por Blanchot, a partir de Bataille.

Nesta natureza cambiante reside exatamente a possibilidade de construirmos a ponte entre arte instalação e instalação literária aqui proposta para “Eles eram muitos cavalos”. Ao agrupar, sob as mais variadas condições acontecimentos com diretas referências ao cotidiano de uma cidade como São Paulo, a obra, se assim podemos nos referir a ela, transita em uma montagem tanto quanto se fragmenta uma vez que seu contexto apresenta uma única restrição, a imprecisão.

Desse ponto de vista e tão somente deste, podemos aferir para EEMC a proximidade com os objetos narrativos elencados, qual seja, por sua condição de detalhes. A multiplicidade cumulativa da obra de Ruffato extrapola em descrição e deflagra a realidade. Para além da obscuridade de Candido (1989), ou da dimensão erótica de Bataille ou mesmo da morte de Blanchot, não se há pretensão alguma aqui de emitir resposta definitiva que seja, apenas deixar em aberto pontos que talvez se cruzem no momento tão específico como esse em que procuramos falar de experiências internas e de “fora” por meio de um livro deliberadamente composto pelas vias de instalação.

Diante de um “romance” constituído por hagiologia, previsão de tempo, depoimentos, conversa ao telefone, salmo, anúncio, lista de livros e de profissões, a via interpretativa redimensiona o jogo que põe em sua gênese a própria linguagem artística na medida em que elege a dispersão das formas escriturais, mas também em nada dispensa o trágico, nos situando leitor, escritor e obra nesse sentimento funesto em que, parafraseando Resende (2008), somos içados a uma existência em que há a dificuldade em narrar.

Como negar o arrebatamento trágico que arremete o homem em sua debilidade, ou, mais uma vez, nas palavras de Resende, na própria tragicidade humana, mais do que nunca retratada por muitos autores pela temática recorrente da violência, outra questão fundamental e profícua na obra por sua significação. Inegavelmente, com diferentes modos de apresentar a realidade, como que se eximindo da criação de um espaço propício à reflexão sobre ela, acaba por trazer seu reconhecimento de condição inexprimível.

Toda e qualquer possibilidade de se falar em *Eles eram muitos cavalos* enquanto texto de *instalação* traz muitas dificuldades, porque nele não poderia existir a correspondência entre texto e mundo real tal como sugere uma *instalação artística*, contudo pela perspectiva da dominante negativa do *fora*, assinalando que o que está atrás de nós, aquilo que ainda permanece inexistente e obscuro, parece constituir a condição essencial de nossa existência em movimento incessante ao objeto de desejo, rompendo inevitavelmente com *cógito* descartiano, “penso, logo existo”.

Mas o que se esperar da proposta de leitura envolvendo, sobretudo a ideia de *corpo-leitor* e cuja tônica é a negação do livro, ou seja, de sua possibilidade apenas como prólogo, enquanto obra senão o esforço sem precedentes tanto de quem escreve quanto de quem lê em absorver a ideia predominante espacial que exige a *instalação literária*.

Em face da condição dicotômica entre percepção e conhecimento em que um enredo construa continuamente pontes de ligação entre a interioridade e a exterioridade do indivíduo,

da sociedade, do homem, temos, em última instância, um vínculo vivo com a natureza primordial do humano tanto situado quanto sitiado.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética; Política. In: **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1999.
- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bossi. São Paulo: 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2009.
- _____. Prefácio; Melancolia I; Objeto perdido; Os fantasmas de Eros; Freud ou o objeto ausente. In: **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Minas Gerais: UFMG, 2007.
- _____. Prefácio; A coisa mais inquietante; Frenhofer e o seu duplo; O homem de gosto e a dialética da dilaceração. In: **O homem sem conteúdo**. Trad. Cláudio Oliveira. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. Experimentum linguae. In: **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- _____. Fora In: **A comunidade de que vem**. Trad. Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bossi. São Paulo: 2007.
- BARTHES, Roland. O adjetivo é o “dizer” do desejo; A perversão In: **O grão da voz: entrevistas**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. Prefácio; O neutro; Imagens do neutro In: **O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburgl. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BATAILLE, Georges. Crítica da servidão dogmática (e do misticismo); A experiência, única autoridade, único valor; Princípio de um método e de uma autoridade; O suplício (I,IV,V) In: **A experiência interior**. Trad. Celso Libânio Coutinho. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. Apresentação do tradutor; Prefácio: O lugar do erotismo; Prólogo; Introdução; Interdito e transgressão (O erotismo na experiência interior; O interdito ligado à morte) In: **O**

Erotismo. Tradução, Apresentação e organização. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BATAILLE, Georges. Crítica da servidão dogmática (e do misticismo); A experiência, única autoridade, único valor; Princípio de um método e de uma autoridade; O suplício (I,IV,V) In: **A experiência interior.** Trad. Celso Libânio Coutinho. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Apresentação do tradutor; Prefácio: O lugar do erotismo; Prólogo; Introdução; Interdito e transgressão (O erotismo na experiência interior; O interdito ligado à morte) In: **O Erotismo.** Tradução, Apresentação e organização. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BLANCHOT, Maurice. O encontro do imaginário; A experiência de Proust; A questão literária; Artaud; O infinito literário: o Aleph; No extremo; Desaparecimento da literatura; A busca do ponto zero; “Onde agora? Quem agora?”; O livro por vir In: **O livro por vir.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. – 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. A medida, o suplicante; O esquecimento, a desrazão; A experiência-limite In: **Conversa infinita 2:** a experiência limite. Trad. João Moura Júnior. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. A solidão essencial; A experiência de Mallarmé; A obra e a fala errante; A obra e o espaço da morte In: **O espaço literário.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. A leitura de Kafka; Kafka e a literatura; O mito de Mallarmé; O mistério nas letras; O paradoxo de Aytré; A linguagem da ficção; Literatura e o direito à morte In: **A parte do fogo.** Trad. Ana Maria Scherer, Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Passagens.** BOLLE, Willi (Org). Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BISHOP, Clair. **Installation Art:** a critical history. London: Tate Publishing, 2005.

CAMPOS, Haroldo, Augusto; PIGNATARI, Decio. Mallarmé: o poeta em greve; Um lance de dados jamais abolirá o acaso (prefácio); Poesia, estrutura; Lance de olhos sobre Um lance de dados; Caos e Ordem: Acaso e Constelação In: **Mallarmé.** São Paulo: Perspectiva, 2013. Coleção Signos.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite; Os primeiros Baudelairianos; O patriarca; Timidez do romance. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1989.

CHRISTIAN, Cotter. **Installation Art as a Means of Exploring Place and Activity Fragmentation in Interior Environments Resulting from Contemporary Digital Technology.** Dissertação (mestrado), 125 f. College of Arts and Sciences - Georgia State University: Atlanta, 2013.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. Trad. MOURA. Carlos Eugênio Marcondes de. 2ª Ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

DERRIDA, Jacques. Assinatura acontecimento contexto In. **Limited Inc**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1991.

DEWEY, JOHN. Introdução; Criatura viva; Ter uma experiência; O ato de expressão In. **Arte como experiência**. BOYDSTON, Jo Ann (org); Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).

FAVARETO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 1992.

FOSTER, Hal. **The return of the real**. Cambridge: MIT, 1994.

FOUCAULT, Michel. Minto, falo; A experiência do exterior; Reflexão, ficção; Ser atraído e negligente In. **O pensamento do exterior**. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.

_____.Michel. O que é um autor? In. **Estética: literatura e pintura, musica e cinema**. 2a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, Entre a vida e a morte, OTTE, Georg, SEDLMAYER, Sabrina,

CORNELSEN, Elcio (organizadores) In. **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

HARRISON, Marguerite Itamar (org). **Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance** Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato. Vinhedo (SP): Horizonte, 2007.

HOSSNE, Andrea Saad. **Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de** Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HEIDEGGER, Martin. A linguagem; A linguagem na poesia; A essência da linguagem; O caminho para a linguagem In. **A caminho da linguagem**. Tradução: Marcia Sá Cavalcante Scchuback. 6 Ed. – Petrópolis (RJ): Vozes; Bragança Paulista (SP): Editora Universitária São Francisco, 2012 – (Coleção Pensamento Humano).

HUTCHEON, Linda. Prefácio;Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética In. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Hélio Oiticica: museu é o mundo**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2010.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In. **A cultura do romance**. Franco Morette (org). Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Prefácio; A “Sensação”; A “associação” e a “projeção da recordações”; O campo fenomenal; O sentir; O Espaço In: **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

NETTO, Modesto Carone. Introdução; A metáfora; Os sintagmas-padrão; O contra-senso; A metáfora absoluta; A montagem; A montagem na prosa poética; A montagem nos poemas diversificados In: **Metáfora e montagem** (um estudo sobre a poesia de Georg Trakl). São Paulo: Perspectiva, 1974.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

OLIVEIRA, Nicolas; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. **Installation Art in the new millennium**. Londris: Thomas & Hudson, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A noção de escritura; Escritura e o discurso poético; Escritura e a produção textual In: **Texto, crítica, escritura**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Leitura Crítica)

PAYO, Patricia San. O “fora” de Blanchot: escrita, imagem e fascinação, In. **Fora da filosofia**: as formas de um conceito em Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze. Lisboa: Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2008.

PETTER, Margarida. FIORIN, José Luiz (org). Linguagem, língua, linguística In. **Introdução à linguagem**. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2010.

PLATÃO. Livro X In. **A República**. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

PUCHEU, Alberto. Estância. In. PUCHEU, Alberto. **Nove abraços no inapreensível**: filosofia e arte em Giorgio Agamben. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2000.

REISS, Julie H. **From margin to Center**: the spaces of installation art. New York: MIT Press, 2001.

RUFFATO, LUIZ. **Eles eram muitos cavalos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2013.

RESENDE, Beatriz. Escrever o presete; A literatura brasileira na era da multiplicidade In: **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SEGOLIN, Fernando. Diacronia crítica da personagem aristotélica: de Aristóteles ao formalismo russo. In. **Personagem e anti-personagem**. 2ª. ed. São Paulo: Olho d’água, 1999.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Que significa literatura contemporânea? ; Breve mapeamento das novas gerações; O pós-modernismo; Da “Geração 90” à “00”; O realismo de novo; Um novo regionalismo; **Ficção brasileira contemporânea**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

TEIXEIRA COELHO, José Netto. **Moderno Pós-moderno**: modos e versões. São Paulo:

Iluminuras, 1995.

ZUMTHOR, Pual. Presença da voz; O que nos “diz” a idade media; A poesia e corpo in: **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2005.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Artigos de jornais

NANCY, Jean-Luc. Tradução: Fabricia Wallace Rodrigues e Piero Eyben. Deveria ser um romance. In. **Revisa Cerrados: acontecimento e experiências limites**, Brasília, Vol. 21, No 333, 2012.

PARDO, Carmen Villarino. **Literatura brasileira contemporânea**: o desafio da exportação. Romance Notes, Spring, V. 52, p. 151. Cengage Learning, Inc., 2012.

ABDALA JÚNIOR, BENJAMIN. **Em novos contos de Luiz Ruffato, labirintos e nervuras afetivas**. Jornal da Tarde. Caderno de Sábado, São Paulo, 29 jan. 2000. p. 5.

RUFFATO, Luiz. Entrevista concedida ao Segundo Caderno, *O Globo*, 1 agosto de 2003.

Textos e vídeos disponíveis online

Artigos

AGOSTINHO, Larissa Drigo. **Aspectos visuais e sonoros de *Um lance de dados***. Visual and audible aspects of A throw of dice. Revista Moara, Belém, n.37, jan.-jun. 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/viewFile/1349/1785>>. Acesso em: 24 nov.2014.

BISHOP, Clair. **But is it installation art?**. 2005. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>>. Acesso em: 02 dez. 2014.

ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS DO INSTITUTO ITAÚ CULTURA. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=48>. Acesso em: 04 dez. 2013.

FRAGOSO, Suely. **Perspectivas**: uma confrontação entre as representações perspectivadas, o conhecimento científico acerca do espaço e a percepção espacial cotidiana. Galaxia, n.16, out. 2003. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1337>>. Acesso em: 11 out. 2014.

LEVY, Tatiana Salem. O silêncio da representação: uma leitura de Eles eram muitos cavalos. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, v.22, jan/jun. 2003.. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2190/0>>. Acesso em: 7 out. 2013.

LOPES, Marcos Antonio. Explorando um gênero literário: os romances de cavalaria. **Tempo**, V.16, n. 30, Jan. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-77042011000100007&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 07 out. 2013.

SANTORO, Fernando. Sobre a estética de Aristóteles. Visos – Cadernos de Estética aplicada, Brasília, n. 2 maio/ago. 2007. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_2_FernandoSantoro.pdf>. Acesso em: 16 out. 2013.

ROCHA, Rejane Cristina. As formas do real: a representação da cidade em Eles eram muitos cavalos. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.39, jan/jun. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000100007&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 24 out. 2013.

SILVA, Nádia Barbosa da. **Urbe contemporânea: motivo e linguagem** “Eles eram muitos cavalos”, de Luiz Ruffato. Revista Letras, nº 34 - Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias. Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL/UFSM. Disponível em <http://www.ufsm.br/revistalettras/artigos_r34/revista34_6.pdf>. Acesso em 15 ago. 2013.

SILVA, Marilaine Lopes. **Sobre o conceito de comunidade na obra de Maria Gabriela Llansol**. Em Tese, v. 20 n.2, Belo Horizonte, maio-ago 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/4385>>. Acesso em: 23.02.2015

VILLELA-PETIT, Maria da Penha. Platão e a poesia na República. **Kriterion**, v.44 n.107, Belo Horizonte, jun. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2003000100005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 11 out. 2014.

VIEIRA, Gabriel Carrara. Fragmentação textual e crítica em Eles eram muitos cavalos. **Em Tese**. Belo Horizonte, v.19, n.1. Jan-Abr, 2013. Disponível em: [HTTP://www.google.com.br](http://www.google.com.br). Acesso em 18 Jul. 2014.

WALTY, Ivete Lara Camargo. **Anonimato e resistência em eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato**, O eixo e a roda, Belo Horizonte, v. 15. 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_15/er15_ilcw.pdf>. Acesso em: 15 set. 2013.

Teses e Dissertações

CASTRO, Márcia Carrano. **A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato**. 2010. 227f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Letras Vernácula, Rio de Janeiro.. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/CastroMC.pdf>>. Acesso em: 6 out. 2013.

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

<http://www.bdttd.uerj.br/tde_arquivos/2/TDE-2008-03-17T133558Z-209/Publico/Marco%20Medeiros_Dissertacao.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2013.

MIRANDA, Luís Henrique Nobre (de). **Livros-objetos, fala forma**. 2006. 139f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2006/luishenrique_livros.pdf>. Acesso em: 24 nov.2013.

NARDIN, Helaine Ometto. **Objeto e instalação**: itinerários de criação e compreensão em artes plásticas. 2004. 259f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas - Faculdade de Educação, Campinas (SP). Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000321630&fd=y>>. Acesso em: 23 nov.2013.

SILVA, Franciele Queiroz da. SANTINI, Juliana (org). **Fragmentos de um escritor**: Ruffato em perspectiva(s). 2012. 125f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia (MG). Disponível em: <<http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/1885/1/FragmentosEscritorRuffato.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2013.

SOARES, Cristina Elisabeth Strauss. **Georges Bataille a violência da experiência interior**: da soberania inútil ao êxtase da comunicação literária. 2007. 205f. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ). Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp074698.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

TIBO, Rafael Carneiro. Resumo; Introdução; Montagem; Griffith, Eisenstein: contribuições das escolas americana e soviética no processo de evolução da narrativa; A terceira imagem: conclusões e apontamentos à teoria da montagem voltada ao estudo da literatura In: **Montagem, imagem e representação nas narrativas literária e cinematográfica**. 2007. – 123f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais - Faculdade de Letras, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-6ZSEMZ/dissertacao_rafael_tibo.pdf?sequence=1>. Acessado em: 4.11.2013.>