

# Um (desen)canto em várias vozes: figurações da coralidade em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato

## *A (Disen)chant(ment) in Multiple Voices: Figurations of Chorality in Eles eram muitos cavalos, by Luiz Ruffato*

**Cleonice Freitas**

Pontifícia Universidade Católica de  
Minas Gerais (PUC-Minas)  
Belo Horizonte | MG | BR  
cleoamachado@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-7740-3401>

**Resumo:** O artigo analisa como Luiz Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos*, encena a experiência urbana contemporânea por meio de uma estética da fragmentação e da coralidade. Adota como método a articulação de referenciais teóricos oriundos dos estudos literários, da arte contemporânea e da teoria estética, com destaque para os conceitos de restos do real (Garramuño, 2009, 2014), romance-instalação (Carvalho, 2005; Reiss, 2012), e a noção de contemporaneidade de Agamben (2009). A análise demonstra que a obra rompe com a linearidade narrativa e estrutura-se como uma instalação literária composta por múltiplos registros discursivos – vozes, documentos, cenas e ruídos – que tensionam os limites entre ficção e realidade. Evidencia que a coralidade, longe de propor harmonia, instaura um entrechoque constante de vozes dissonantes, que refletem a precarização, a invisibilidade e a violência social na cidade de São Paulo. Conclui que a fragmentação formal não é mero recurso estilístico, mas uma estratégia crítica que, ao encenar a escuridão do presente, conforme Agamben, expõe o colapso das formas tradicionais de representação, convertendo a literatura em espaço de resistência e denúncia das desigualdades urbanas.

**Palavras-chave:** Luiz Ruffato; literatura brasileira; coralidade; contemporaneidade; instalação literária.

**Abstract:** The article analyzes how Luiz Ruffato, in *Eles eram muitos cavalos*, stages the contemporary urban experience through an aesthetics of fragmentation and chorality. It adopts as method the articulation of



theoretical frameworks drawn from literary studies, contemporary art, and aesthetic theory, with particular emphasis on the concepts of remnants of the real (Garramuño, 2009, 2014), the installation-novel (Carvalho, 2005; Reiss, 2012), and Agamben's (2009) notion of contemporaneity. The analysis reveals that the novel disrupts narrative linearity and is constructed as a literary installation comprised of multiple discursive forms – voices, documents, scenes, and noises – which blur the lines between fiction and reality. It argues that chorality, rather than promoting harmony, generates a persistent collision of dissonant voices that reflect the precariousness, invisibility, and social violence present in the city of São Paulo. The article concludes that formal fragmentation is not merely a stylistic device, but rather a critical strategy that, by staging the darkness of the present, in Agamben's terms, exposes the collapse of traditional representational forms, thereby transforming literature into a space of resistance, and denunciation of urban inequalities.

**Keywords:** Luiz Ruffato; Brazilian literature; chorality; contemporaneity; literary installation.

## 1 Considerações iniciais

O romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, rompe com a forma romanesca tradicional ao abdicar da linearidade, da centralização de um sujeito e da progressão causal. Sua estrutura fragmentária não é mero experimentalismo, mas estratégia crítica para encenar a experiência urbana marcada pela precarização e pela violência social em São Paulo.

Este artigo questiona de que modo a fragmentação formal, a coralidade e a estética da montagem operam como dispositivos críticos capazes de expor os processos de desumanização da vida urbana. Argumenta-se que a obra não representa a cidade, mas a transforma em *instalação literária*: um espaço de restos, ruídos e vozes que tensionam os limites entre realidade e ficção. A análise articula os conceitos de restos do real (Garramuño, 2009, 2014), romance-instalação (Carvalho, 2005; Reiss, 2012), contemporaneidade (Agamben, 2009) e coralidade (Süssekind, 2022), a fim de demonstrar como a forma fragmentária do romance performa a falência das representações totalizantes.

Fragmentos como “Ratos”, “O Paraíso”, “Um índio”, “(ela)” e “Trabalho” ilustram a dissonância coral da obra: um canto quebrado de vozes que não se escutam, de corpos precários e de sentidos interrompidos. O romance instala a cidade como ruína e convoca o leitor a habitá-la – não como cenário, mas como ruído do presente.

## 2 O ser humano como resto do real

Na obra *La experiencia opaca* (2009), Garramuño faz um estudo pautado na literatura produzida no Brasil e na Argentina que se iniciou nas décadas de 1970 e 1980. Essa produção literária é parte do que ela denominou “os restos do real” (Garramuño, 2009, p. 15, tradução nossa).<sup>1</sup> Segundo a autora, essa literatura rompe com certos estatutos literários e promove mudanças radicais no modo de fazer literatura, estabelecendo uma série de relações contundentes entre a interioridade e a exterioridade da obra, a explosão da subjetividade da obra, entre outros.

Nessa perspectiva, como destaca a autora, inserem-se textos que rompem com as convenções de gênero e com formas estabilizadas de subjetividade. Trata-se de produções que recusam o molde da narrativa tradicional e suas pretensões de unidade formal e psicológica. A respeito dessa elaboração textual, afirma Garramuño (2009, p. 19, tradução nossa): “Trata-se de um tipo de escrita que, apesar de evidenciar os restos de realidade que constituem a matéria das suas explorações, desprende-se violentamente da pretensão de pintar uma ‘realidade’ completa regida por um princípio de totalidade estruturante”.<sup>2</sup>

Desse modo, os restos do real não constituem, por si sós, obras literárias, mas funcionam como ponto de partida para uma elaboração estética que, ao se configurar como literatura, desloca esses elementos do contexto original para o campo da encenação – o que Lser (2002) denomina o regime do “como se”.

Isso posto, as transformações advindas da adoção de um método de produção literária que rompe com certos preceitos se relaciona a uma “contestação à noção de originalidade como valor de inovação formal ou de distinção artística” (Garramuño, 2009, p. 233, tradução nossa).<sup>3</sup> Nesse ponto, a autora menciona obras que utilizam montagens, repetições e reescritas por meio da manipulação de documentos extraliterários, marcados por “restos do real”, resultando em criações que se afastam do cânone dos seus gêneros. Esse processo constitui o que ela denomina “campo expandido da literatura”. Para ela,

seria possível falar de uma literatura em um campo expandido, tanto pelas regras formais que a situam nesse espaço diferenciado entre a “realidade” e a “ficção”, ou entre “interior” e “exterior” – o que torna anódina a pergunta por essa diferenciação –, como pelo transbordamento de funções e de efeitos que emanam desses textos e intervenções sobre outros campos e disciplinas. (Garramuño, 2009, p. 248-249, tradução nossa)<sup>4</sup>

<sup>1</sup> No original: “Los restos de lo real”.

<sup>2</sup> No original: “Se trata de un tipo de escritura que, a pesar de hacer evidentes los restos de lo real que forman el material de sus exploraciones, se desprende violentamente de la pretension de pintar una “realidade” completa regida por un principio de totalidad estruturante”.

<sup>3</sup> No original: “En muchos de estos textos es posible ler una contestación a la noción de originalidad como valor de innovación formal o de distinción artística”.

<sup>4</sup> No original: “Podria hablarse de una literatura en un campo expandido, tanto por las reglas formales que la ubican en ese espacio desdiferenciado entre la “realidade” y la “fcción”, o entre “interior” y “exterior” – lo que hace anodina la pregunta por esta diferenciación –, como por el desborde de funciones y de efectos que emanam de estos textos e intervenciones sobre otros campos y disciplinas”.

Dessa forma, a encenação de registros textuais e mídias variadas contribui para o efeito expansivo da obra, a ponto de pôr em xeque a própria ideia de materialidade literária como unidade mínima. Garramuño (2009) observa que essa forma de produção, recorrente na literatura contemporânea, revela a maneira como os autores relacionam-se com o real – o que, por sua vez, transforma nossa percepção sobre a autoria.

Em *Eles eram muitos cavalos*, cuja primeira publicação data de 2001, Ruffato organiza uma multiplicidade de fragmentos, vozes e formatos, mas, embora seja o responsável pelo texto final, a indeterminação dos enunciadores – “Quem fala?”, “De onde vem essa voz?” – evidencia uma escolha estética que explora os limites dos “restos do real”, diluídos a ponto de perderem sua origem. Assim, o autor tensiona os contornos da autoria, transformando a literatura em espaço de vozes anônimas e coletivas.

Essa aposta no inespecífico para construir sua obra, conforme Garramuño (2014), pode percorrer lugares heterogêneos e diversos. É o que a estudiosa acredita que Ruffato faz nesse livro, compondo-o de fragmentos heterogêneos, “tanto no que diz respeito ao formato quanto aos personagens, que figuram como mosaicos de histórias, sentimentos, afetos” (Garramuño, 2014, p. 17), mas não encontram um modo de se articularem como romance. Nesse sentido, Garramuño ressalta que o próprio autor observou a necessidade de explorar novas formas de narrar que já não se definem pela configuração romanesca. Segundo Ruffato:

Para levar à frente um projeto de aproximação da realidade do Brasil de hoje, torna-se necessária a invenção de novas formas, em que a literatura dialoga com as outras artes (música, artes plásticas, teatro, cinema etc.) e tecnologias (internet, por exemplo), problematizando o espaço da construção do romance, que absorve onivoramente a estrutura do conto, da poesia, do ensaio, da crônica, da oralidade... (Ruffato, 2008 *apud* Garramuño, 2014, p. 17)

Nesse sentido, Garramuño (2014) elenca livros de poesia que incluem referências a fragmentos de filmes ou instalações, além de textos que passam do verso à prosa, entre outros. Com esse movimento, ela aponta que o enfraquecimento da forma aglutinante e individualizante do romance produz em obras como as de Ruffato “uma escrita que se distancia de qualquer tipo de particularização ou especificação, criando sempre pontes e laços de conexão inesperadas entre personagens e comunidades separados, heterogêneos e muito diferentes entre si” (Garramuño, 2014, p. 18). Nesse sentido, Garramuño ressalta que o próprio autor observou a necessidade de explorar novas formas de narrar que já não se definem pela configuração romanesca. Conforme Ruffato:

Lembrei-me então de uma instalação de artes plásticas, exposta na Bienal Internacional de Artes de São Paulo de 1996 (Ritos de Passagem, de Roberto Evangelista): centenas de calçados usados, masculinos e femininos, de adultos e de crianças, tênis e sapatos, chinelos de dedo e pantufas, botas e sandálias, sapatinhos de crochê e coturnos, caoticamente amontoados a um canto... Cada um deles trazia impressa a história dos pés que os usaram, impregnados pela sujidade dos caminhos percorridos. Ao invés de tentar organizar o caos – que mais ou menos o romance tradicional objetiva – tinha que simplesmente incorporá-lo ao processo ficcional: deixar meu corpo exposto aos cheiros, às vozes, às cores, aos gostos, aos esbarrões da megalópole, transformar as sensações coletivas em memória individual. (Ruffato, 2010 *apud* Garramuño, 2014, p. 19-20)

A partir do exposto, podemos afirmar que o próprio autor inscreve sua obra no campo da instalação artística. Esta, por sua vez, conforme Reiss (2012), configura-se como uma forma de arte em que o espectador se torna parte integrante do processo estético, pois lhe cabe ler, articular e dar sentido ao que visualiza. Com isso, altera-se a concepção da arte como mera representação, abrindo-se espaço para compreendê-la como um gesto criativo e participativo, que desloca o papel do espectador/leitor de consumidor passivo para produtor de sentidos.

Nesse contexto, Carvalho (2005), em sua tese de doutorado, dedica-se à análise conceitual da instalação. Entre os autores por ela mobilizados, destaca-se Mark Rosenthal, para quem a instalação se organiza a partir da confluência de uma “multiplicidade de objetos, imagens e referências” (Rosenthal *apud* Carvalho, 2005, p. 109). Em outro momento, a autora recorre a Rosalind Krauss, que ressalta o caráter não convencional da instalação, livre de linguagem ou suporte específicos, que se define por “operações lógicas com um conjunto de termos culturais, para o que é possível empregar qualquer meio, seja fotografia, livros, linhas nas paredes, espelhos ou a própria escultura” (Krauss *apud* Carvalho, 2005, p. 123).

Assim, na esteira das relações que podemos estabelecer entre a literatura e a instalação no romance de Ruffato, Garramuño postula que

a fertilização cruzada entre instalação e literatura se materializa na estruturação de um texto composto de fragmentos diversos que se incorporam ao espaço do livro enquanto materialidades heterogêneas. Como se o texto fosse ele também uma instalação, e a sua trama desconjuntada incorporasse objetos diversos no espaço da escrita, ela mesma convertida num cenário em que é possível conviverem os latidos de um cão abandonado, as vicissitudes de uma mãe solteira, as penúrias de um favelado, e a pressa alienada de um profissional ou cardápios de um restaurante efetivamente recolhidos na cidade e copiados no texto. (Garramuño, 2014, p. 20)

Nessa configuração, embora saibamos que o romance de Ruffato tenha como cenário de muitos dos seus fragmentos-capítulos a cidade de São Paulo, trata-se não obstante de uma São Paulo encenada numa espécie de romance-instalação. A cidade que aqui se apresenta, feita de colagens – cardápios, horóscopos, previsões do tempo e outros registros textuais – não é, porém, a cidade das elites; é a cidade do povo comum, a cidade do povo que, muitas vezes, passa despercebido, como anuncia a epígrafe do livro, que retoma versos de Cecília Meireles em *Romanceiro da Inconfidência*: “Eles eram muitos cavalos/ mas ninguém mais sabe os seus nomes/ sua pelagem, sua origem...” (Meireles, 1977 *apud* Ruffato, 2010, p. 7). Em versos que sugerem que se tomem cavalos por cavaleiros, sem atentarmos a particularidades, a vista primeira da epígrafe sugere que veremos uma massa que se mistura, não se distingue, que tudo o que virá a seguir cairá no esquecimento.

Infere-se, portanto, que o principal resto do real de que é feito este romance – que se configura como instalação – é o ser humano subalternizado, maltratado, cujo grito de socorro tem tanto valor quanto um anúncio de vaga de emprego, uma previsão de signo, um cardápio, que logo é esquecido e ignorado, que muda de um dia para outro: ruídos descartáveis no fluxo da cidade.

A esse respeito, o trecho a seguir, do fragmento “Ratos”, é bastante significativo:

Um rato, de pé sobre as patinhas traseiras, rilha uma casquinha de pão, observando os companheiros que se espalham nervosos por sobre a imundície, como personagens de um videogame. Outro, mais ousado, experimenta mastigar um pedaço de pano emplastado de cocô mole, ainda fresco, e, desazado, arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o. No após, refeito, aferra os dentinhos na carne tenra, guincha. Excitado, o bando achega-se, em convulsões. O corpinho débil, mumificado em trapos fétidos, denuncia o incômodo, o músculo da perna se contrai, o pulmão arma-se para o berreiro, expele um choramingo entretanto, um balbucio de lábios magoados, um breve espasmo. A claridade envergonhada da manhã penetra desajeitada pelo teto de folhas de zinco esburacadas, pelos rombos nas paredes de placas de outdoors. Mas, é noturno ainda o barraco. (Ruffato, 2010, p. 20-21)

A começar pelo título, essa história parece sugerir que todos os personagens são ratos, não porque todos eles são animais, mas porque todos vivem sob a mesma condição de penúria. No trecho selecionado, podemos perceber o uso de uma linguagem infantilizada e pormenorizada para se referir ao rato com “dentinhos” e a descrição detalhada e cuidadosa de toda a cena em que ele morde o bebê. Quando vai falar sobre este, por outro lado, a linguagem é mais seca, menos afetiva, distanciada. Há uma inversão para mostrar que não faz diferença – rato e bebê são um só. Embora em tonalidades diferentes, ambas as vozes apontam para o fato de que tanto o rato quanto o bebê são restos sociais e se encontram junto aos dejetos.

A sequência do trecho intensifica a condição de seres humanos como restos sociais encenados neste romance-instalação, ao mesmo tempo em que insere outras camadas de crueldade à cena de penúria elaborada.

O colchão-de-mola-de-casal onde se aninham sobreveio numa tarde úmida, manchas escuras desenhando o pano rasgado, locas vomitando pó, aboletado no teto de uma Kombi de carreto, vencendo toda a Estrada de Itapeverica, em-desde a Vila Andrade até o Jardim Irene, quando viviam com o Birôla, homem bom, ele. Uma vez levou a meninada ao circo, palhaços, cachorro ensinado roupinha-de-balé, macaco de velocípede, domador chicoteando leão desdentado em-dentro da jaula, cavalos destros, trapezista, equilibrista, pipoca, engolidor de espadas, maçã-do-amor, moças de maiô, algodão-doce, serrador de gente, pirulito, sorvete de palito. Aí começou a abusar da mais velha, agora de-maior, mas na época treze anos. Enfezada, despejou álcool nas partes, riscou cabeça de fósforo, o fogo ardeu a vizinhança, salvou os filhos, mas o tal, aquele, em sonhos de crack torrou, carvão indigente. (Ruffato, 2010, p. 21)

Os restos/ratos sociais estão em convulsão na imundície, e quem parecia ajudar agrava a situação. É significativo, no trecho acima, a escolha de um léxico que causa dubiedade, como em “o colchão de mola de casal onde se aninham”, uma vez que aninhar tanto pode ser aconchegar-se quanto fazer ninho, ou seja, o que os ratos faziam. Tal vocábulo reforça a ideia de pôr crianças e ratos no mesmo patamar, isto é, no mesmo lugar social: o da invisibilidade. Lugar este que, acreditamos, o autor busca inverter ao encenar essa situação em sua obra-instalação.

Linguisticamente interessante, também, é como Birôla é apresentado como “homem bom, ele”, e passa por todo um ritual de se tornar anônimo, após subalternizar ainda mais

àquelas crianças e passar de alguém nomeado, embora por um apelido jocoso, para “aquele”, ou melhor: “carvão indigente”.

Instalada essa cena no romance, as reflexões são várias, pois ela aborda um contexto em que vozes que aparentemente cantam juntas acabam por se opor, e a construção desse fato se dá quando o autor monta um cenário inicialmente favorável à convivência das vozes subalternas, mostrando um momento feliz, quando Birôla levou as crianças para se divertirem no parque e, em seguida, mostra que esse homem, ironicamente intitulado bom, abusava de uma delas. Essas vozes, afinal, embora parecessem cantar juntas, não estavam em uníssono; eram vozes contrárias.

Seguindo a leitura da obra, o fragmento “O Paraíso” oferece uma contundente representação da lógica estética e política dos restos do real no livro de Ruffato. Aqui, o personagem-menino, que anteriormente sobrevivia nas ruas – submetido às múltiplas formas de violência urbana, seja pela ação repressiva do Estado, como evidenciado no trecho “a cara suja na sola dos coturnos da polícia” (Ruffato, 2010, p. 62), seja pela violência entre pares marginalizados, “o fio do estilete dos manos doidos de crack” (p. 62), seja ainda pelos ataques sádicos dos grupos de extermínio, “os boyzinhos que encharcam de álcool e tacam fogo” (p. 62) – é deslocado para um espaço que, à primeira vista, poderia representar abrigo e segurança, mas que se revela outro ambiente de opressão e exploração.

A ironia cruel contida no título do fragmento – “O Paraíso” – explicita, de maneira quase paródica, a inversão perversa de valores na lógica da cidade neoliberal. Se antes o menino era um corpo descartável nas calçadas, agora se torna mercadoria de consumo sexual e espetáculo da miséria para os turistas estrangeiros. Sua existência inscreve-se na fronteira instável entre acolhimento e cárcere, proteção e exploração, consumo e descarte. O apartamento onde vive funciona como uma instalação de confinamento: “Da porta para dentro, tudo” (Ruffato, 2010, p. 62). Mas esse tudo se resume a um ciclo de funções biológicas e entretenimento mínimo: “Mija, caga, come, dorme...” (p. 62), intercalado com episódios de abuso, violência e espetacularização.

Essa lógica de encenação da miséria como produto, que transforma o corpo do menino em mercadoria para consumo global – como se pode visualizar neste trecho: “Gringo aponta aos amigos: a miséria” (Ruffato, 2010, p. 62) – conecta-se diretamente ao conceito de resto do real, conforme Garramuño (2009; 2014). Trata-se de uma configuração estética que não busca elaborar narrativas totalizantes, mas expor, em sua materialidade mais crua, aquilo que resta da experiência social contemporânea: os corpos excedentes, os sujeitos sem lugar, os destituídos de valor dentro da lógica capitalista urbana.

Além disso, o próprio espaço do apartamento se apresenta como metáfora do campo expandido da instalação, como proposto por Garramuño (2014) e Reiss (2012). Cada elemento do ambiente – o telefone com cadeado, o interfone arrancado, o computador trancado, o armário que faz as vezes de cozinha – funciona como objeto exposto, como peça de uma instalação que performa a precarização da vida. Nesse sentido, o menino não é sujeito no sentido clássico da narrativa, mas sim um resto, um fragmento social cuja única agência possível se limita à tentativa de fuga, que é também calculada em termos espaciais: “Se conseguir pôr o pé no parapeito da janela do andar de baixo, pulo na marquise...” (Ruffato, 2010, p. 63).

Essa condição ecoa diretamente a análise feita anteriormente do fragmento “Ratos”, em que a indistinção entre o bebê e os roedores encenava a degradação social a tal ponto que a vida humana e a vida animal equivalem-se enquanto resíduos urbanos. Em “O Paraíso”, o

menino não só é animalizado, mas também estetizado como parte de um espetáculo consumível, compondo a lógica perversa em que a miséria não apenas existe, mas é convertida em produto cultural e em objeto de desejo voyeurístico.

Dessa maneira, “O Paraíso” exemplifica de forma radical como, na obra de Ruffato, o ser humano subalternizado não apenas integra os restos do real, mas se constitui como o próprio material estético e político da narrativa. A literatura, nesse contexto, abandona qualquer pretensão de representação totalizante para se tornar, ela mesma, uma instalação de restos – de vozes, de corpos, de ruídos – que encenam a falência dos projetos de cidadania, de humanidade e de pertencimento no mundo urbano contemporâneo.

### 3 A linguagem como burburinho

Como observa Schøllhammer (2009), a literatura brasileira contemporânea se constitui como um espaço de confronto entre linguagem e violência. A cidade, especialmente na obra de autores como Luiz Ruffato, aparece não apenas como cenário, mas como forma: ela invade a linguagem, corrompe a sintaxe, impõe ruídos e silêncios.

Diferente do esforço realista de recriar descritivamente uma pseudovisualidade como cenário homogêneo e pano de fundo para ações, a aguda visualidade do texto de Ruffato, efeito cortante do estilhaçamento das imagens, ressalta as dimensões não perceptíveis e não ópticas da imagem, aquilo que existe no limite da visibilidade e da legibilidade do visto e se presentifica imaginariamente – o medo, a fantasia, o sonho, a mentira, a atração espantosa da miséria, da violência, do obscuro, da ferida, da feiura e do grotesco —, invertendo e revirando nosso olhar e convertendo o espectador em objeto visível, visto pelo mundo que ele não quer ver. (Schøllhammer, 2009, p. 81)

Essa perspectiva é fundamental para compreender a estética do burburinho em *Eles eram muitos cavalos*, na qual a multiplicidade de vozes não gera uma polifonia harmônica, mas um campo de ruído, saturado de discursos em atrito – coralidade, no sentido proposto por Sússekind (2022). Inspirada por um questionamento de Martin Mégevand, a ensaísta avança nos estudos sobre a coralidade no âmbito contemporâneo, postulando que

trabalhada originalmente por Jean-Pierre Sarrazac, a coralidade enquanto disposição plural particular, polifonia que não se confunde com os “princípios do dialogismo”, e se constitui sobretudo por dispersão paratática, entrelaçamento, e pelo tensionamento continuado de forças contrárias, sugere analiticamente, como sublinha Mégevand, para além da “história das artes do espetáculo”, o cruzamento de várias áreas disciplinares e artísticas. (Sússekind, 2022, p. 23-24)

A partir do exposto, podemos dizer que a coralidade, ao contrário do coro na tragédia grega – que evocava um sentido único, isto é, o senso de comunidade – embora mantenha elementos justapostos, cumpre o papel de evidenciar a diferença entre eles, ou seja, que suas vozes, embora próximas, exibem tonalidades e cantos diversos.

Diante disso, acreditamos que a coralidade seja um conceito caro para a discussão das disparidades sociais encenadas na obra de Ruffato em estudo, porque esta trabalha com



o tensionamento de forças contrárias, a saber, o de pessoas advindas de condições sociais menos abastadas e de pessoas de prestígio econômico, político e social.

Nesse sentido, o fragmento “Um índio” exemplifica com contundência essa tensão entre vozes e a presença de uma xenofobia estrutural no espaço urbano. A linguagem utilizada para narrar o aparecimento do indígena no boteco do seu Aprígio – “balangando os negócios”, “bicho entusiasmou” (Ruffato, 2010, p. 30), “ensolarou a cara idiota” (p. 31) —, revela o modo como o outro é reduzido à condição de espetáculo, de exotismo, de alteridade ridicularizada. A voz narrativa, ao assumir a forma de um burburinho coletivo, não é neutra: carrega marcas de violência simbólica que recodificam a presença do indígena como incômoda, inconveniente, digna de repressão.

O episódio em que o indígena é violentamente reprimido pela polícia após dançar nu em público, apesar de claramente não compreender a lógica do espaço urbano que o circunda, demonstra a brutalidade com que o sistema trata o diferente. Há aqui a encenação de forças contrárias: de um lado, a figura do índio, marcada pela ingenuidade e pela alteridade; de outro, os dispositivos de repressão (a polícia, o dono do bar, os frequentadores), que não reconhecem humanidade do índio. Como sublinha Sússekind (2022), a coralidade não pressupõe harmonia, e sim o entrechoque contínuo de vozes dissonantes.

Na metade do fragmento, o gesto de seu Aprígio, que oferece comida ao indígena para logo depois explorá-lo, obrigando-o a lavar o banheiro imundo, sintetiza a perversidade da lógica social que rege esse mundo narrado: a exploração disfarçada de caridade, a xenofobia travestida de pedagogia. A fala “Isso, índio, isso!” (Ruffato, 2010, p. 31), repetida com sarcasmo, revela um tipo de escárnio que mascara a violência com o paternalismo.

Assim, o burburinho da linguagem, nesse fragmento, torna-se uma forma de coralidade perversa, na qual os discursos sociais que se entrecroçam produzem uma imagem multifacetada da exclusão: cômica, grotesca, trágica. A forma-instalação do romance, ao acolher esse tipo de narrativa, reitera sua vocação de expor o tecido urbano em sua complexidade desigual, na qual a alteridade é constantemente tensionada e a voz do outro é, muitas vezes, reduzida a ruído.

O personagem indígena, ao final, torna-se uma sombra errante: dorme na calçada, limpa o salão, lava o banheiro, some por dias, reaparece. Sua presença é marcada pela oscilação entre o pertencimento funcional (é útil, reconhecido como prestador de serviços) e a exclusão afetiva e identitária (ninguém sabe de onde veio, quem é, o que sente). Ele é uma presença-sem-lugar, uma existência descartável, estendido na calçada, confundido com um cão de guarda. A fala de seu Aprígio, ao ver o personagem deitado em frente a seu estabelecimento – “Pelo menos, arrombar ninguém vai querer...” (Ruffato, 2010, p. 32) —, revela o ponto máximo da desumanização: o indígena é reduzido à função de obstáculo passivo, um corpo-muro.

A coralidade em *Eles eram muitos cavalos* não é apenas uma sobreposição visual ou semântica de vozes; ela se constrói como uma experiência sonora, marcada por ruídos, silêncios e dissonâncias que traduzem, sensivelmente, a falência da escuta social. Nesse sentido, Attali (1990) observa que o ruído não é apenas um excesso acústico, mas um anúncio do colapso, um sintoma das tensões que as formas simbólicas ainda não conseguem organizar. A cidade ruffatiana é um campo sonoro saturado: nela, os sujeitos não dialogam – gritam, cochicham, invocam, mas não se ouvem. A escuta, aqui, fracassa.

Em Ruffato, a escuta é constantemente sabotada. Os fragmentos de vozes que ecoam pela cidade – o menino que sofre abusos, o indígena ridicularizado, o trabalhador precarizado – são sons urbanos relegados ao ruído, vozes que falam e ninguém escuta. São presenças

acusticamente marginalizadas. Essa paisagem sonora, feita de sobreposição e ruído, compõe uma sintaxe da exclusão.

Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari (1995) propõem que a cidade seja compreendida não apenas como um espaço físico, mas como uma máquina semiótica – um campo de enunciação onde fluxos, corpos e signos se entrecruzam e produzem sentido. Nesse campo de significação, a cidade é linguagem: uma linguagem dissonante, marcada por exclusões, ritmos irregulares, signos do consumo e da segregação. Em *Eles eram muitos cavalos*, Luiz Ruffato não apenas representa esse espaço urbano, mas o *fala* – ou melhor, faz a cidade falar por meio de vozes que ecoam, gritam, sussurram e se anulam mutuamente. A coralidade urbana, nesse contexto, pode ser lida como inscrição da cidade enquanto linguagem múltipla e fraturada, em que cada voz é um signo em conflito, compondo um discurso fragmentado do presente.

Essa dissonância, no entanto, não se limita às vozes em ruína. Em alguns fragmentos, como “O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos”, observa-se uma ambiguidade reveladora: a coralidade pode também reproduzir, ainda que de forma involuntária, o ruído do poder. O servidor municipal que narra a rotina do prefeito o faz com reverência, orgulho, e certa naturalização do autoritarismo. A ironia do texto está justamente na distância entre o que é dito e o que se mostra: o leitor percebe o grotesco do poder ritualizado, enquanto o narrador exhibe admiração. Trata-se de uma crítica oblíqua, em que o elogio revela a sujeição. Essas vozes não resistem ao sistema – alimentam-no, reproduzindo suas farsas. Tal ambivalência amplia a potência crítica da coralidade ruffatiana, conforme proposta por Sússekind (2022), ao demonstrar que o entrecruze de vozes inclui também a bajulação estratégica, o elogio ingênuo e a normalização da violência simbólica. A cidade, portanto, não fala apenas sua dor: ela também repete o discurso que a silencia.

Ao organizar seus fragmentos como ruídos justapostos, Ruffato constrói uma paisagem verbal que desvela a cidade não apenas como cenário, mas como sintaxe social em ruína – uma linguagem que, como sugerem Deleuze e Guattari (1995), não diz, mas mostra. Trata-se, assim, de uma cartografia literária que mapeia os fluxos intensivos da urbe, operando à maneira de um rizoma: múltiplo, instável e em constante devir.

### 3.1 O leitor diante da instalação: escuta, curadoria, montagem

Se, como visto, a linguagem em *Eles eram muitos cavalos* opera como burburinho dissonante e a forma do romance se configura como uma instalação literária de restos, vozes e ruídos, cabe, então, problematizar o papel do leitor diante desse campo estético descentrado e caótico. A experiência de leitura proposta por Ruffato desloca-se radicalmente da expectativa tradicional de coesão narrativa, linearidade causal e fechamento simbólico. Aqui, o leitor não é conduzido – é lançado.

A fragmentação formal e a coralidade ruidosa exigem uma postura que se aproxima da de um curador ou montador que percorre uma exposição de peças desconexas, dispostas num mesmo espaço mas sem indicação clara de percurso. Tal como o espectador diante de uma instalação contemporânea, o leitor precisa ativar sentidos, articular fragmentos, atribuir conexões entre vozes que não necessariamente se escutam. Trata-se de uma fruição que requer movimento: ler aqui é trafegar, mapear, escutar – e não apenas interpretar.

Reiss (2012), ao tratar da instalação artística, sublinha o envolvimento ativo do espectador como uma das características definidoras do gênero. Segundo a autora, a instalação requer a presença física do espectador para existir como experiência. Esse mesmo princípio pode ser transposto para a leitura da obra de Ruffato, cuja composição descontínua faz da leitura um processo de participação sensível e cognitiva, em que os sentidos não são dados, mas provocados.

Nesse movimento, o leitor se torna parte da instalação – não mais consumidor passivo de uma história contada, mas operador de sentidos possíveis diante de uma linguagem quebrada e de um presente saturado. Como propõe Garramuño (2014), o campo expandido da literatura incorpora procedimentos das artes visuais e performáticas, reconfigurando a posição do leitor e, com ela, as próprias expectativas de legibilidade, linearidade e coerência.

É nesse ponto que a noção de escuta, tal como discutida por Attali (1990), adquire centralidade: se o ruído é anúncio de colapso e forma instável da linguagem, a escuta torna-se um gesto ético. Ler Ruffato é escutar o que o sistema urbano tenta silenciar: o menino reduzido à vitrine de miséria, o trabalhador precarizado, o indígena ridicularizado, a jovem mulher apagada entre camelôs e assédios. Essas vozes, que se cruzam sem se tocarem, são ruídos sociais que apenas o leitor atento pode reunir – e não para sintetizar, mas para manter vivos os traços da fratura.

Assim, o romance não apenas representa a cidade – ele convoca o leitor a vivenciá-la como ruína, como excesso, como instalação de restos, e o instala no próprio desconcerto. Ruffato, ao fraturar a narrativa, também fratura a leitura. O leitor, privado de uma totalidade, torna-se sujeito de um exercício estético precário, em que o sentido não é alcançado, mas construído a partir do que falta, do que não se encaixa, do que sobra.

Nessa chave, *Eles eram muitos cavalos* não é apenas um livro para ser lido: é um livro que se atravessa, no qual a leitura é ato de montagem, escuta e resistência – um gesto ético-estético que, como propõe Agamben (2009), habita a escuridão do tempo presente para revelá-la em sua opacidade e violência.

Esse gesto de leitura precária, tensionado entre ruído e escuta, se concretiza exemplarmente em certos fragmentos do romance, como “Trabalho”, no qual a coralidade se realiza como dissonância social encarnada em linguagem. A personagem central do trecho – um homem comum, marginalizado, pai de família desempregado – não é apresentado de forma psicológica ou introspectiva, mas como vocalização de uma experiência coletiva de precariedade. Sua trajetória é narrada num fluxo contínuo de linguagem que simula a oralidade, com frases longas, elipses, repetições e interrupções para falar de uma forma estética que não se submete à lógica racional linear, como se pode observar no trecho: “Já acompanhou uma montoeira de curso, Senac, Senai, Central do Trabalhador, nenhum asfaltou estrada prum bom emprego.” (Ruffato, 2010, p. 92).

A enumeração caótica dos cursos forma uma sequência quase musical, de ritmo informal e oral, marcada pela frustração coletiva da classe trabalhadora. A linguagem não se ordena de forma lógica ou argumentativa, mas vibra no embalo do desencanto – uma música dissonante da sobrevivência.

Na coralidade ruffatiana, a linguagem não tem centro; ela pulsa pelas margens. O que se vê é a colisão entre discursos – o da sobrevivência, o da moralidade, o da exclusão, o da piada, o do deboche, o do mercado –, todos condensados no corpo exaurido do narrado: “O cristo é mesmo o genro: motivador de piadas, desabonado na frente das vizinhanças, o que em-antes cochichos, hehehes entreparedes, desavessou em escâncaro...” (Ruffato, 2010, p. 92).

O escracho público dessa figura masculina empilhada num “quartículo” é uma das vozes do coral – mas ela não dialoga com as outras: apenas ressoa na cacofonia geral. Como

sugere Benjamin (1985), a miséria da experiência individual se tornou uma forma social de expressão, e essa expressão se faz através da fragmentação formal e da sintaxe em ruína.

A frase final, inacabada – “à espera de que o dia se desmorone meu deus e que tudo...” (Ruffato, 2010, p. 93) —, exprime a interrupção do próprio sujeito, que já não se conclui, assim como não se concluem as políticas públicas, os laços familiares ou os vínculos de pertencimento. A linguagem se quebra junto com a vida – e esse efeito é coral, dissonante, uma sucessão de gritos abafados, vozes entrecruzadas e silêncios forçados, mais próxima do ruído da multidão do que da pluralidade harmônica da polifonia.

Como observa Adorno (1982), a fragmentação como forma estética é adequada para representar a realidade moderna, marcada pela desintegração da totalidade e pela impossibilidade de sínteses reconciliadoras. Assim, Ruffato, ao invés de organizar essas vozes, as lança no caos urbano – um caos que canta, simultaneamente, sua dor, sua espera, sua revolta.

Essa paisagem sonora de vozes que não se escutam, de fragmentos que se sobrepõem sem formar unidade, prepara o terreno para o que Agamben (2009) identifica como o gesto contemporâneo por excelência: habitar a escuridão do tempo presente. Em *Eles eram muitos cavalos*, a descontinuidade da linguagem é também descontinuidade da experiência – uma falha no tempo, no sujeito, na narrativa. É a partir desse ponto que podemos pensar a descontinuidade como forma e como modo de existência.

## 4 Descontinuações contemporâneas

Como observa Agamben (2009), o contemporâneo é aquele que mergulha nas falhas e interrupções do presente – gesto que se encarna na própria estrutura descontínua do romance de Ruffato, feito de vozes que surgem, se esvaem e não se encontram. A contemporaneidade, nesse sentido, não é uma coincidência tranquila com o presente, mas uma tensão ativa com ele – uma capacidade de perceber as falhas, os buracos, as interrupções que o estruturam.

*Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, inscreve-se nessa lógica ao construir um romance feito de fragmentos descontínuos, de personagens que surgem e desaparecem, de vozes que não dialogam, apenas ecoam, roçam umas nas outras, se chocam. Ao invés de produzir uma narrativa totalizante, Ruffato nos oferece uma instalação literária em que a experiência urbana é capturada em cortes, colagens e silêncios. Ele não tenta iluminar São Paulo: ele escreve mergulhado nas trevas que a cidade projeta.

Um exemplo contundente desse mergulho está no fragmento “ele”, que se estende pela página 46, construído num fluxo caótico, quase sem fôlego, em que as barreiras entre corpo, trabalho, memória e despersonalização se desfazem:

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...” (Ruffato, 2010, p. 46, grifos do original)

A fragmentação da sintaxe aqui não é mero efeito de estilo: ela é a tradução formal da descontinuidade subjetiva. O personagem não consegue se situar – nem no espaço, nem no tempo, nem dentro de si. Ele se dissolve no ruído da cidade, na ventania de pensamentos, na repetição automática de gestos: digitar tabelas, redigir minutas, processar pareceres, recitar termos jurídicos como um mantra vazio. O corpo oscila entre calor e frio, entre tensão e colapso, e a identidade vai se apagando: “Paulistânea, PI, um nome, uma sigla, borrando o RG, um nome, uma sigla, nada, lembrança nenhuma...” (Ruffato, 2010, p. 46).

A ruptura entre o fluxo interno e o mundo externo atinge o ápice quando a violência irrompe – o assalto, o revólver encostado na testa – e mesmo assim, mesmo sob ameaça de morte, os dedos continuam tamborilando no teclado, perdidos entre “processos pareceres adendos questionários minutas memoriais de-acordos considerando demandas litígios pleitos ações causas pendências citações agravos recursos apelações aprazamentos notificações interpelações” (Ruffato, 2010, p. 46). Essa sobreposição de registros, do íntimo ao burocrático, da sobrevivência à alienação, revela um presente saturado, que sufoca.

A partir da pergunta suspensa – “mas, e o dia?” (Ruffato, 2010, p. 46) – o texto escorrega para o vazio, para o absurdo, para a sátira: “é bonito o dia? é feio? faz frio? faz calor? [...] um executivo espancou um menino-de-rua com o laptop? um cobrador impediu um assalto? o mundo, o mundo acabou?” (Ruffato, 2010, p. 47).

O presente é apresentado como uma sucessão de acontecimentos triviais e brutais, todos nivelados no mesmo plano do absurdo cotidiano. A violência, a pressa, o esgotamento, o cansaço, tudo vira ruído, tudo vira resto. Como observa Agamben (2009), a contemporaneidade é essa capacidade de captar o presente não como algo transparente, mas como algo rachado, turvo, entrecortado por lacunas.

O personagem, na hora do almoço, tenta mastigar um xis-salada num canto escondido para escapar da vigilância da chefia, organiza sua *nécessaire*, mira-se no espelho, pensa em desistir de tudo – mas volta ao teclado. O ciclo não fecha, o dia não se resolve, a narrativa não se completa. Ele é um corpo exaurido, uma voz sem eco, um sujeito que já não sustenta um fio narrativo sobre si. Ele está, como sugere Agamben (2009), imerso nas trevas de um presente que já não oferece pertencimento, apenas sobrevivência.

Assim, a descontinuidade formal de *Eles eram muitos cavalos* é também uma descontinuidade ontológica: Ruffato não apenas representa vidas quebradas; ele quebra a própria forma de representá-las. Ao abandonar a progressão linear e mergulhar no fluxo descontínuo de vozes, corpos e restos, Ruffato escreve de dentro do presente rachado, tornando-se, nas palavras de Agamben (2009), aquele que habita a escuridão de seu tempo.

Como já apontado, no romance Ruffato opera uma ruptura deliberada das formas tradicionais de representação, lançando mão da fragmentação como estratégia de dizer o indizível da experiência urbana contemporânea. Nesse gesto, a linguagem literária deixa de ser veículo da ordem para se tornar espaço de tensão, ruído e falha. Um dos momentos mais emblemáticos dessa poética da descontinuidade está nos fragmentos “ele)” e “(ela” – organizados de forma graficamente assimétrica, como se cada um pertencesse a um lado inconciliável da cidade e da linguagem, embora estejam dispostos um após o outro, no catálogo de histórias que chamamos de romance-instalação.

A disposição dos títulos desses dois fragmentos – “ele)” com parêntese de fechamento e “(ela” com parêntese de abertura – recusa, desde o plano gráfico, qualquer possibilidade de fechamento, de completude, de paridade. Não há encaixe entre os dois. Há uma abertura “(ela”

e um fechamento “ele)”, mas sem conteúdo interposto, sem ponto de interseção ou sintaxe compartilhada. São vozes que partem de extremos, que não se escutam e cujos parênteses nunca se encontram. Há, portanto, uma separação ontológica e estrutural entre os dois sujeitos.

Essa marca gráfica já antecipa a estética da coralidade dissonante, tal como elaborada por Sússekind (2022): não há diálogo, mas justaposição, entrelaçamento sem fusão. O masculino e o feminino aqui não formam um par dialógico nem simbólico. São restos de linguagem, resíduos de subjetividade, vagando pelas bordas da cidade e da representação.

No fragmento “(ela”, a personagem é uma jovem de dezesseis anos cuja trajetória urbana é pontuada pela precariedade, pela fome, pelo assédio e pela performatividade forçada da feminilidade. O texto não oferece introspecção psicológica, mas uma sucessão vertiginosa de sensações, lembranças e ruídos, compondo uma espécie de plano-sequência poético: “Tão leve em seus dezesseis anos, cirurgicamente branco levita o tênis milímetros das pedras portuguesas que a Rua Direita foram. Suspira. No chão, dribla, estendidas, lonas e plásticos pretos...” (Ruffato, 2010, p. 47).

A leveza inicial – quase etérea – do corpo feminino em trânsito contrasta brutalmente com o acúmulo de sons e imagens que a invadem. A cidade é um mosaico hostil, no qual tudo se confunde: camelôs, sons simultâneos de caixas de som, lembranças de violência, convites sedutores com promessas falsas, fome, e um “copo plástico de quissuco” (Ruffato, 2010, p. 48) sorvido com lentidão. O corpo feminino, aqui, é tanto atravessado quanto observado, tanto desejado quanto descartado. É nesse ponto que a cidade se converte num campo de performatividade exaustiva, um lugar onde ser mulher é, necessariamente, estar à vista – e, por isso mesmo, à mercê.

O parêntese de abertura “(ela” não encontra fechamento porque seu percurso não se encerra, nem encontra destino. O fragmento não conclui uma história, não encerra um ciclo. O corpo feminino não se organiza numa narrativa com princípio, meio e fim: ele é fragmento, rastro, tráfego. O parêntese aberto é o espaço da exposição permanente, da mulher que está sempre sob o olhar dos outros, mas nunca em condição de voz plena ou de escuta protegida.

Em contraponto, o fragmento “ele)” – fechado em seu parêntese final – sugere uma clausura, uma alienação voltada para dentro. O personagem está preso num cotidiano corporativo maquinal, esvaziado de afeto e de presença subjetiva. O parêntese que se fecha sem abrir pode ser lido como símbolo de encerramento sem origem, uma identidade que já nasce morta, triturada pela rotina burocrática e pela violência urbana normalizada.

Ambos os parênteses, portanto, operam como signos da incomunicabilidade estrutural. Ou seja, “(ela” nunca se fecha – porque não encontra escuta, não tem pausa, não tem abrigo. Por sua vez, “ele)” já se fecha desde antes – porque não se abre ao outro, porque está encapsulado em sua alienação maquinal. Não se trata, aqui, de masculino versus feminino, mas da impossibilidade contemporânea de encontro, de sentido, de forma completa. O que há é ruído, sobreposição, espelhamentos precários.

Como propõe Agamben (2009), o contemporâneo é aquele que habita a escuridão do seu tempo, que se volta para as falhas de luz, para os pontos cegos da experiência. Os parênteses erráticos dos fragmentos destacados de *Eles eram muitos cavalos* revelam justamente essas zonas opacas, nas quais a linguagem se desfaz e o sujeito se desarticula.

Nesse sentido, Ruffato não escreve para representar vidas – ele quebra a forma para performar a fratura da vida contemporânea, e ao fazê-lo constrói não um romance tradicional, mas um coral de vozes desencontradas, um espaço de instalação urbana, como defende Garramuño (2014). A cidade é o cenário, o corpo é o suporte, o ruído é a forma.

## 5 Considerações finais

Ao desconstruir a forma romanesca e substituir a linearidade narrativa por uma montagem descontínua, *Eles eram muitos cavalos* se afirma como uma experiência estética liminar. Composta por fragmentos que se justapõem sem conciliação, a obra encena a cidade como um corpo múltiplo e dissonante – marcado pela precariedade, pela violência e pela invisibilidade.

A noção de restos do real, proposta por Garramuño (2009), oferece uma chave conceitual para compreender esse gesto. Ruffato não busca representar o real, mas trabalhar com seus resíduos – vozes, cenas, objetos e ruídos – que não se integram a uma totalidade, mas tensionam os limites da ficção. Fragmentos como “O Paraíso”, “Ratos” e “Um índio” exemplificam essa estética da sobra, em que corpos precarizados são encenados como matéria sensível da denúncia.

A forma do romance como instalação literária também se confirma: o texto funciona como espaço expositivo, em que o leitor é convocado a articular sentidos a partir do que falta ou do que não se encaixa. Essa exigência de participação ativa reforça o papel ético da leitura como escuta e montagem.

A coralidade, segundo Sússekind (2022), não organiza vozes em harmonia, mas em choque, ruído e ruína – como mostram os fragmentos “(ela”, “ele)” e “Trabalho”. Nesse coro quebrado, os personagens não dialogam: cruzam-se, se perdem, se apagam.

Como propõe Agamben (2009), a literatura contemporânea não ilumina o presente, mas habita sua escuridão. É nesse gesto que o romance de Ruffato encontra sua força: ao expor as fraturas do mundo urbano, transforma o texto em espaço de resistência – uma instalação de restos que faz da literatura um lugar de denúncia e de memória.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

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

ATTALI, Jacques. *Ruídos: ensaio sobre a economia política da música*. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas; 1). São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. v. 2. p. 955-987.

REISS, Julie. *From margin to center: the spaces of installation art*. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

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

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura brasileira contemporânea e cultura política*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa*. Recife: CEPE, 2022.