

**EDER DIAS CAPOBIANCO**

**ECOS DO NATURALISMO NO PROJETO LITERÁRIO DE LUIZ  
RUFFATO:  
uma análise de *Eles eram muitos cavalos* (2001)**

**ASSIS  
2019**

**EDER DIAS CAPOBIANCO**

**ECOS DO NATURALISMO NO PROJETO LITERÁRIO DE LUIZ  
RUFFATO:  
uma análise de *Eles eram muitos cavalos* (2001)**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Prof. Dr. Marcio Roberto Pereira

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

ASSIS

2019

C245e Capobianco, Eder Dias  
Ecos do Naturalismo no projeto literário de Luiz Ruffato : uma análise de Eles eram muitos cavalos (2001) / Eder Dias Capobianco. -- Assis, 2019  
123 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis  
Orientador: Marcio Roberto Pereira

1. Luiz Ruffato. 2. Eles eram muitos cavalos. 3. Literatura contemporânea. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.  
Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Dados fornecidos  
pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

**CERTIFICADO DE APROVAÇÃO**

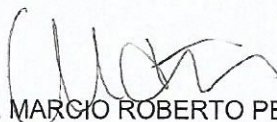
TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: ECOS DO NATURALISMO NO PROJETO LITERÁRIO DE LUIZ RUFFATO:  
uma análise de *Eles eram muitos cavalos* (2001)

**AUTOR: EDER DIAS CAPOBIANCO**

**ORIENTADOR: MARCIO ROBERTO PEREIRA**



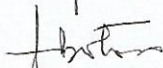
Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:



Prof. Dr. MARCIO ROBERTO PEREIRA  
Depto. de Literatura / UNESP/Assis



Profa. Dra. MAIRA ANGÉLICA PANDOLFI  
Depto. de Letras Modernas / UNESP/Assis



Prof. Dr. ALTAMIR BOTOSO  
UEMS / Campo Grande

Assis, 25 de janeiro de 2019

Para todas as pessoas que ajudaram, leram ou lerão.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Dr. Marcio Roberto Pereira por tudo e mais um pouco.

À minha família, amigos e amigas.

À todos os funcionários do R.U. (Restaurante Universitário).

Ao Sivaldo, Alessandro e David Gilmour (Rodovaldo) na portaria.

Ao Du, Roberval, Luís Antônio e Chuchu da administração.

À Mariana da Seção de Graduação.

Pelos anos de graduação com o Prof. Dr. Mário Sérgio Vasconcelos, Prof. Dr. Ivan Esperança Rocha e Profa. Dra. Ana Maria Rodrigues de Carvalho na direção do campus: muito obrigado!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

*Em eco, repetem-se proverbialmente Tal pai, tal filho; tal escritor, tal obra; tal nação, tal literatura. E qualquer **tal** que se transforme em **qual?** faz do filho, do escritor, da literatura, estranhos. Como “parricida” ou “órfão” se torna qualquer texto que ouse fragmentar as ideias de paternidade, autoria e nacionalidade.*

(Flora Sussekind, **Tal Brasil, qual romance?**, 1984)

CAPOBIANCO, Eder Dias. **Ecoss do Naturalismo no projeto literário de Luiz Ruffato**: uma análise de *Eles eram muitos cavalos*. 2019. 122 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

## RESUMO

Esta pesquisa faz uma análise da obra **Eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato, buscando classificar os fluxos de consciência que constituem o livro, e o papel do autor para sua realização. A análise das micro-narrativas que formam os fragmentos, e da obra como unidade, é complementada com a teoria de entre-lugar, de Homi Bhabha, revelando as fraturas sociais que afligem São Paulo no dia 9 de maio de 2000. Paralelamente são feitas comparações com duas outras obras: **Dublinenses**, de James Joyce, e **Zero**, de Ignácio de Loyola Brandão. Num segundo momento, as fraturas sociais reveladas por **Eles eram muitos cavalos** são associadas com as três fases Naturalistas da literatura brasileira, tais quais expostas por Flora Sussekind, com acréscimo de análises de Silviano Santiago e Antonio Candido. Algumas das características levantadas do Naturalismo, e do livro, expressam o sentido de “ecos” dado na relação entre o movimento e a obra.

Palavras-chaves: Eles eram muitos cavalos. Luiz Ruffato. Naturalismo. crítica. entre-lugar.

CAPOBIANCO, Eder Dias. **Echoes of Naturalism in the literary project of Luiz Ruffato**: an analysis of *They were many horses*. 2019. 122 p. Dissertation (Masters in Languages). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2019.

#### ABSTRACT

This research makes an analysis of the work **They were many horses**, by Luiz Ruffato, seeking to classify the streams of conscience that constitute the book, and the paper of the author for its realiation. The analysis of the micro-narratives that arrange the fragments, and of the work as a unit, is complemented by Homi Bhabha's theory of in-between spaces, revealing the social fractures afflicting São Paulo on May 9, 2000. Parallel comparisons with two other books: **Dubliners**, by James Joyce, and **Zero**, by Ignacio de Loyola Brandão. In a second moment the social fractures revealed by **They were many horses** are associated with the three Naturalist phases of Brazilian literature, such as those exposed by Flora Sussekind, with the addition of analyzes by Silviano Santiago and Antonio Candido. Some of the raised features of Naturalism, and the book, express the sense of "echoes" given in the relationship between movement and the novel.

Keywords: They were many horses. Luiz Ruffato. Naturalism. critic. in-between spaces.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>Capítulo 1 - Eles eram muitos cavalos</b>	
1.1.1. - Fluxo de consciência.....	29
1.1.2. - Autor onisciente intruso.....	33
1.1.3. - Narrador onisciente neutro.....	34
1.1.4. - “Eu” como testemunha.....	35
1.1.5. - Narrador protagonista.....	36
1.1.6. - Onisciência seletiva.....	37
1.1.7. - Onisciência seletiva múltipla.....	37
1.1.8. - Monólogo interior livre.....	40
1.1.9. - Monólogo interior orientado.....	41
1.1.10. - Solilóquio.....	43
1.1.11. - Impressão sensorial.....	45
1.1.12. - Descrição por autor onisciente.....	47
1.2.1. - Os paralelos.....	50
1.2.2. - Dublinenses.....	51
1.2.3. - Zero.....	58
<b>Capítulo 2 - Naturalismo</b>	
2.1. - Naturalismo e suas fases no Brasil.....	64
2.2. - Cena, ciência e família.....	76
2.3. - Ecos do Naturalismo.....	85
<b>Capítulo 3 - Intérpretes</b>	
3.1. - O leitor.....	93
3.2. - O escritor.....	103

<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>116</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>119</b>

## Introdução

É difícil pensar em **Eles eram muitos cavalos (2001)**, de Luiz Ruffato (1961), sem ligá-lo a fronteiras. Fronteira da forma romanesca, fronteira das relações de tempo e espaço, fronteira do indivíduo, fronteiras sociais, buscadas e atravessadas a todo momento pelo romance. Os questionamentos que se pode fazer a uma obra dessa envergadura, com tamanha riqueza de gêneros, linguagens, discussões de classe, estranhezas de não-ficção, entre outros recursos acessíveis à crítica, são tantos quanto a teoria puder abarcar. Assim sendo, enveredamos por um caminho que nos levou a uma abordagem crítica. Crítica não só no sentido de buscar enquadrar a obra como parte de um sistema literário e apontar os recursos e técnicas utilizados na sua construção, mas também em mostrar como **Eles eram muitos cavalos** e escritor se fundem em um só para alavancar a carreira do escritor, através do que ele chama de “romance-mosaico”<sup>1</sup>.

Luiz Fernando Ruffato de Souza nasceu em Cataguases, Minas Gerais, no dia 4 de fevereiro de 1961 em um ambiente humilde. Sua mãe era descendente de italianos e vivia em Rodeiro, onde conheceu seu pai, filho de portugueses e oriundo de Guidoal. Depois de se casarem migraram para a cidade natal do escritor, tendo três filhos, sendo Ruffato o mais novo. Dona Gini se tornou lavadeira, e Seu Sebastião foi ser mão de obra da construção civil. Num primeiro momento, o patriarca tentou alguns pequenos comércios e foi pipoqueiro de praça. Ruffato trabalha desde criança, tendo ajudado o pai como pipoqueiro e como caixa de bar. Influenciado pela trajetória da família, sua irmã Mirtes e seu irmão Reginaldo eram operários, se formou como torneiro-mecânico pelo Senai e exerceu atividade operária na indústria têxtil. Na busca de uma vida melhor, foi para Juiz de Fora ainda adolescente, com 17 anos, onde trabalhava de dia como torneiro mecânico e estudava à noite, pensando no ensino superior. Ingressou no curso de Comunicação

---

1 - Em seu depoimento para a revista de literatura brasileira Teresa, em 2010, por exemplo, Luis Ruffato se refere à **Eles eram muitos cavalos** como um romance-mosaico para ilustrar como a obra influenciou seu projeto posterior, **Inferno Provisório**.

*“Depois da experiência do romance-mosaico **Eles eram muitos cavalos**, que tem como personagem principal a cidade de São Paulo, comecei a elaborar **Inferno provisório**, que recupera e amplia a proposta forma anterior, desta vez perseguindo uma reflexão sobre a formação e a evolução do proletariado brasileiro a partir da década de 1950, quando tem início a profunda mudança do nosso perfil socioeconômico.” (RUFFATO, 2010)*

na Universidade Federal de Juiz de Fora, tendo se graduado em 1981 e passado a trabalhar como jornalista. Durante os anos de 1980 atuou em pequenos jornais na cidade e em Alfenas. Desiludido com a profissão, chegou a ser gerente de lanchonete no começo dos anos de 1990, quando decidiu migrar para São Paulo e retomar o jornalismo. Na metrópole tentou a sorte com uma empresa de assessoria de imprensa, até chegar ao **Jornal da Tarde**, onde atingiu o cargo de secretário de redação. Lá permaneceu até 2003, quando abandonou de vez o jornalismo para se dedicar integralmente à profissão de escritor. Atualmente, escreve periodicamente colunas sobre cultura, sociedade e política brasileiras para o jornal espanhol **El País**.

**Eles eram muitos cavalos** mostra um dia da cidade São Paulo, datado pelo escritor como 9 de maio de 2000. Linguagens e gêneros de escrita se misturam neste ponto no espaço-tempo para ilustrar a rotina dos habitantes da capital. Os fragmentos, 70 no total, se apresentam em peças de não-ficção, como um diploma de batismo ou uma lista de ofícios, e micro-narrativas de pessoas anônimas, que com suas vidas preenchem a cidade, ligação comum a todos, além do dia, mês e ano em que as histórias se passam.

Existe, no entanto, uma distância entre o que o autor quis dizer e o que o leitor vai interpretar, e essa distância é marcada por palavras, que ordenadas de uma forma pré-definida pelo escritor geraram um romance. No ensaio “A interpretação da obra literária”, da obra **Céu e inferno: Ensaio de crítica literária e ideológica**, Alfredo Bosi afirma que a interpretação procura um sentido, mas que essa busca centrada no “o que o autor quer dizer” é limitadora para análise. “O que o autor diz” também pode ser contrariado pela interpretação, onde o que se quer dizer não reflete necessariamente o que se diz. Entre o não dito e dito se situa “o evento aberto e a forma que o encerra” (BOSI, 1988, p.275). A partir das explanações de Carlo Diano sobre o termo, Bosi assume que o evento é uma situação que faz emergir uma interpretação da obra por parte do leitor. Um evento coloca alguém no *hic et nunc*, junto com o escritor e seu ponto de vista.

O evento, aquilo que me sobrevém, a mim e em mim, constitui-se como experiência significativa do sujeito, vivência aberta e múltipla, e que a forma só aparentemente encerra no seus signo e símbolos.  
A forma estaria para o evento assim como o nome-identidade de uma

homem está para a existência, plural e fluida, sua vida pessoal. A forma do poema e o nome do sujeito: claro enigma, ambos; ambos aparência e problema.

Cabe ao intérprete decifrar essa relação de abertura e fechamento, tantas vezes misteriosa, que a palavra escrita entretém com o não escrito.

O intérprete é, por excelência, um mediador. Ele trabalha rente ao texto, mas com os olhos postos em um processo formativo relativamente distante da letra. (BOSI, 1988, p. 277)

O intérprete busca uma espécie de “redução” do texto, tomando-o para si, apropriando-se de um evento para provocar outro. Assim, a interpretação passa a operar não como uma duplicação do objeto interpretado, ou uma tradução em outros códigos, nos termos colocados por Bosi, que visa universalizar um sentido atravessando as fronteiras do texto. O conceito do que se chama “tradução” não é diferente da teoria de Homi Bhabha<sup>2</sup>, no qual traduzir se coloca como a negociação das diferenças culturais e o delineamento das fronteiras. Flora Sussekind (1984) lembra que esta “tradução” não leva em conta só a cultura de onde se origina, mas também a que a “acolhe”. A interpretação é parte do trabalho do crítico, ele é um intérprete, e que o difere de um blogueiro, ou um leitor, é a “compreensão”, que vai do contexto (realidade) à razão. Bosi aponta que essa “compreensão valoriza sempre o modo de aparecer do símbolo, a sua *epiphania*”, visto sua ligação com “os modos de ser do universo simbolizado.” Isto é, ao crítico restam os métodos científicos a que ele está submetido para “descrever a aparência de um texto”, e sua classificação dentro de um *modus operandi*. No mundo da “supercomunicação”, o papel dos leitores para uma obra literária se amplia. O obra não se realiza somente a partir da leitura pura e simples, também se concretiza numa resenha para um blog ou um numa discussão em um grupo de uma rede social, por exemplo. Não é só

---

2 - Homi Bhabha coloca que a tradução é parte do processo de hibridização de culturas, sendo que a busca para expressar um significado se realiza a partir do encontro entre o original, advindo do outro, e sua versão traduzida, literalmente numa segunda língua ou por estudos críticos, via pela qual se alinha às ideias de Bosi no que se refere a universalização buscada pelo intérprete.

*“A linguagem da crítica é eficiente não porque mantém eternamente separados as terras do senhor e do escravo, do mercantilista e do marxista, mas na medida em que ultrapassa as bases de oposição dadas e abre um espaço de tradução: um lugar de hibridismo, para se falar de forma figurada, onde a construção de um objeto político que é novo, nem um e nem outro, aliena de modo adequado nossas expectativas políticas, necessariamente mudando as próprias formas de nosso reconhecimento do momento da política.” (BHABHA, 1998, p.51)*

Bhabha nomeia esse espaço onde ocorre a tradução de entre-lugar, no qual os interstícios culturais provocam essa hibridização através da negociação entre as diferenças, teoria que será mais explorada ao longo da dissertação.

decifrar um código, é impulsionar as conclusões desse enigma para além do pensamento construindo e solidificando uma opinião.

Ainda assim a estranheza que o livro vai gerar no intérprete é inegável diante da sua estrutura fragmentada, confusa e caótica. O emaranhado de gêneros e linguagens, e ainda as formas textuais, costuradas por Ruffato, funcionam como um jogo de ligar os pontos numerados para que se forme uma figura. É a liberdade de criação do romance que permite que um mosaico de informações, aparentemente desconexas, se transforme numa obra literária. Um objeto tão aberto ao leitor também está sujeito a uma infinidade de interpretações, e a do crítico é só uma delas.

O que se destaca é o sentido de referência do crítico, no que diz respeito à construção do contexto em que a obra se insere, à localização na história da literatura, e a delimitação de fronteiras para a exploração do leitor. O papel dessa análise, como evidenciou Eva Kushner, exercido, em alguns momentos, como fundamento para construção de uma nação, revela a valorização da crítica como referência e contextualização de uma obra. As referências críticas também podem constituir um conjunto de obras com uma mesma características, ou isolar uma região geopolítica, por exemplo.

As categorias que acabamos de enumerar constituem excelentes exemplos do tipo de construção cuja validade foi durante muito tempo considerada uma evidência, no âmbito de obras de história literária - a qual, enquanto forma discursiva, era também considerada como uma evidência. Outra noção fundadora, que ainda hoje não foi suficientemente analisada: a literatura nacional como unidade suprema ou natural, muito embora nos nossos dias as situações em que uma literatura coincide simultaneamente com uma língua e com uma área política sejam cada vez mais raras; uma das dimensões da literatura comparada foi, por conseguinte, o reagrupar das literaturas por zonas ou em função de outras unidades tornadas mais reais; todo processo, aliás ainda insuficientemente analisado, deveria, pelo contrário, basear-se na dialética do universal e do particular, e não do nacional e internacional. (KUSHNER, 1995. p.142)

Kushner não é tão incisiva como Silviano Santiago no que diz respeito à dificuldade que o romance vindo da colônia tem para se estabelecer no centro gravitacional da cultura ocidental sem um referencial além de suas fronteiras, ou na

importância de não se analisar a obra sob a luz de teorias ocidentais que não contemplam a cultura do “outro” em sua totalidade (BHABHA, 2007), mas propõe a “dialética do universal e do particular, e não do nacional e internacional”, se alinhando ao discurso de Bosi no que diz respeito à essa universalização da compreensão.

Neste sentido, analisar **Eles eram muitos cavalos** considerando apenas suas propriedades estéticas é desconsiderar toda sua narrativa de violência e caos, seu caráter de denúncia e subversão. É este sentido de ampliação das possibilidades de análise que vai permitir à obra contemporânea ser classificada, além de referenciá-la como parte da história. O papel da crítica é de complementá-la, iluminar um contexto e ampliar o alcance de uma determinada obra, e não gerar uma visão dicotômica sobre o romance, baseado em certo ou errado, esquerda ou direita, bom ou ruim. A análise legítima não só a obra, mas também seu contexto:

Um discurso crítico não produz um novo objeto, uma nova meta ou saber político que seja um simples reflexo mimético de um princípio político ou comprometimento teórico a priori. Não deveríamos exigir dele uma pura teologia da análise pela qual o princípio anterior é simplesmente aumentado, sua racionalidade harmoniosamente desenvolvida, sua identidade como socialista ou materialista (em oposição a neoimperialista ou humanista) constantemente confirmada em cada estágio oposicional da argumentação. (...) (BHABHA, 2007, p.51)

Seguindo a ideia de Bhabha, a argumentação do intérprete leva em conta uma metodologia imposta por ele, que não necessariamente tem que vencer uma batalha argumentacional à cada afirmação feita, mas sim seguir os pressupostos que o orientam metodologicamente. Aqui se torna relevante pontuar que uma nova teoria não invalida, ou sobrepõe, a outra. Muito ao contrário. O questionamento crítico de uma teoria tende a complementá-la, expandindo seu alcance. Não só para abarcar o diferente, mas para acompanhar mudanças, e legitimá-las, ou se atualizar num novo contexto. Cabe aqui a colocação de Álvaro Lins de “que as divergências de ideias e de métodos não chegam nunca a enfraquecer a autoridade dos críticos que estão trabalhando num mesmo momento” (LINS, 2012, p.94). Terry Eagleton também questionou as teorias totalitaristas, que engessavam conceitos e

marginalizavam obras e escritores, e pregou o pluralismo teórico, destacando que o início da década de 1980 foi um ponto de virada da crítica literária.

As teorias totalizadoras estavam cada vez mais associadas à razão dominadora do patriarcado ou Iluminismo. E se toda teoria era, como desconfiavam alguns, inerentemente totalizadoras, então os novos estilos teóricos tinham de ser uma espécie de antiteoria: local, setorial, subjetiva, incidental, estetizada ou autobiográfica, em vez de objetivista e onisciente. Parecia que, depois de ter desconstruído tudo quanto pudera, a teoria finalmente se tornara capaz de desconstruir-se a si mesma. A ideia de um agente humano transformador e autônomo foi rejeitada como “humanista”, devendo ser substituída pelo sujeito fluido, inconsciente e descentralizado. (EAGLETON, 2006. p. 340)

Para não incidir num totalitarismo teórico, que pode tanto ser balizado pela cópia de uma referência ou a busca por uma universalização do nacional e internacional (KUSHNER), e realizar a tradução, nos termos de Bosi e Bhabha, a crítica precisa se desprender do centro e traçar caminhos que incluam fatores que proporcionam a abertura da análise para teorias locais (periféricas), questionando a tradição. A referência dada pelo crítico é um ponto de partida na busca de uma nova abordagem (interpretação), mas mantendo a crítica alinhada dentro de um sistema. Não é seu papel lançar a pedra final sobre um determinado assunto, e sim demarcar um novo terreno para exploração. Nas palavras de Álvaro Lins, o crítico “é o escritor que pensa e faz pensar” (LINS, 2012, p.94). Lins prossegue dizendo que o principal leitor de um crítico é outro, e os dois juntos germinam teorias e interpretações.

Nesta altura podemos lembrar dos conceitos aristotélicos, ou as três condições para o prazer estético, expostos por Hans Robert Jauss, em “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*” (1979), ao discorrer sobre o prazer estético e o papel, fundamental, do crítico em criar mecanismos para que o leitor consiga dar os passos para melhor fruição de uma obra. A primeira, *poiesis*, diz sobre a leitura, ou a realização da literatura, que acomoda o leitor em seu mundo. Em seguida a *aisthesis*, que produz o conhecimento através da experiência (utilizando-se de sua função comunicativa), da leitura, reflexão, portão de entrada para um novo, velho, mundo onde é possível se alcançar a *katharsis*, transformando as convicções e libertando a mente.

Numa análise que leva em conta o papel social do escritor estabelecido por Cândido<sup>3</sup>, pode-se dizer que ele passa a ter uma participação secundária em relação à interpretação do público que a realiza, no que diz respeito à significação da obra, pois pode ter tido sucesso no seu desejo, e seu trabalho ser entendido da mesma forma com que foi projetado, ou não, sua tentativa resultou numa análise e entendimento que apontam numa direção oposta (diferente) da sua intenção. Ao mesmo tempo, a posição que o escritor ocupa, social e política, são fundamentais para uma melhor compreensão da mesma. Foram diversos os momentos na carreira de escritor que Luiz Ruffato declarou sua intenção de criar, com **Eles eram muitos cavalos**, um romance que questionasse as formas consagradas do gênero. Romance-mosaico foi um dos termos já utilizados pelos mineiros para explicar sua obra. Personagens, espaço, tempo e enredo são sombreados por uma estrutura narrativa que desafia o leitor a encontrar um sentido para capítulos que parecem colocados em ordem aleatória, sem o menor critério objetivo. Não há intriga, nem ação principal ou ação secundária. O caminho para se formar uma unidade literária é tortuoso e exige mais do que a simples leitura. São necessárias referências e reflexões: teóricas, críticas, sociais, geográficas, políticas. Um conjunto de conhecimentos vão ter que ser utilizados para que se forme um todo e que este todo possa receber a alcunha de romance. Daí a crítica, e o leitor, serem fundamentais para obra atingir os objetivos buscados pelo autor.

Há na crítica um consenso de que **Eles eram muitos cavalos** retrata um dia na vida de São Paulo, uma metrópole onde as diferenças sociais, culturais e financeiras alcançam seus extremos. Os capítulos aparecem como fragmentos de vida, momentos da rotina de seus habitantes, que constituem a rotina da cidade. São Paulo é o personagem principal, que administra os vários conflitos em que os personagens secundários (aqueles que ocupam o livro com suas narrativas) sofrem. O clímax está distribuído por todos os fragmentos, nos quais cada suposto desfecho representa uma nova introdução. Apesar deste consenso, os caminhos que a crítica toma para se chegar à mesma concepção, a de que a obra é um romance, são

---

3 - No ensaio "O escritor e o público", Cândido argumenta que a intenção do autor (sua vontade e opinião) é irrelevante diante de uma análise social da obra e do impacto de sua recepção. A ação do leitor (sendo essa a leitura) é que realiza a obra literária. Isso acontece porque a interpretação da obra vai ser diferente por parte de cada leitor, e a sua posição social (assim como a do escritor) é determinante no direcionamento desta interpretação, e na relação do leitor com a obra.

diferentes, e o são porque a crítica contemporânea permite esta simbiose entre teorias, e mais do que isso, as teorias se multiplicam para atender a demanda. Não basta dizer apenas que a estética da obra também comunica algo ao leitor ou que as possibilidades de interpretação são infinitas. É preciso articular tudo para se construir uma análise crítica, ou compreensão.

A tese de doutorado de Catia Valério Ferreiro Barbosa, defendida em 2006 no curso de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sobre as representações da realidade em romances brasileiros contemporâneos, apoia-se em teorias de Ingedore Villhaça Koch e Luis Carlos Travaglia, comparando a escrita empregada na obra com clássicos de Graciliano Ramos e Autran Dourado, para explicar os recursos da escrita caleidoscópica e a concepção de um romance híbrido no que se refere a gêneros e linguagens.

Na maior parte desses capítulos de *Eles eram muitos cavalos*, as palavras não têm ligação sintática e, embora não haja explicitação lingüística de relação entre elas, as mesmas não compõem um amontoado aleatório de itens lexicais. Tais estruturas discursivas nos remeteram aos estudos de coesão & coerência elaborados por Ingedore Villhaça Koch e Luiz Carlos Travaglia (1990), pois, para esses teóricos, uma lista pode não se resumir a um amontoado de frases se a seqüência for apresentada como um texto e nele for possível perceber uma intenção comunicativa. Em geral, o que ocorre é que o conhecimento de mundo arquivado na memória do receptor pode ser ativado por um título ou pelo sentido de uma última seqüência ou ainda por uma disposição das palavras, enfim, pode haver um indício textual qualquer capaz de indicar o tópico discutido e levar o leitor à construção de um mundo textual. (BARBOSA, 2006. p. 164-165)

Por outro lado, para Paulo Henrique Sandrini, em sua dissertação apresentada no Curso de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2007, ***Eles eram muitos cavalos*** se configura como um romance-mosaico pela sua diversidade de gêneros e formas, e que, devido aos temas tratados, que exploram as diferenças da sociedade metropolitana, também tem um forte impacto social. Por tudo isso, o pesquisador assume uma postura de “viés estético-sociológico”.

Vemos no romance não apenas a importância dos dramas sociais ali expostos, de modo a retratar o nosso país nos dias de hoje, como também vemos relevância no modo como o autor trabalha a linguagem, a poética, para nos apresentar esse painel de maneira a singularizar sua obra dentro do contexto da produção literária contemporânea. (SANDRINI, 2007, p. 2)

Já em um artigo publicado na **Revista Crioula** em 2009, Fabiana Carneiro da Silva liga **Eles eram muitos cavalos** às teorias críticas do Realismo, das vanguardas, e dos experimentalismos.

O modo como o romance EEMC apropria-se dos recursos técnicos pertencentes à modernidade e formaliza uma determinada matéria, passando assim a ser a própria matéria, nos parece significativo dentro da produção literária contemporânea, na medida que contrapõe-se aos mecanismos dicotômicos e totalizantes do pensamento e exige da crítica uma constante atenção para com as categorias da teoria literária. A obra situa-se no momento histórico de cruzamento entre diversos projetos políticos e parece dar conta da complexidade deste período. (SILVA, 2009.)

Se pensarmos na crítica literária contemporânea, e suas abordagens, **Eles eram muitos cavalos** não só está ao alcance da maioria, como precisa delas para validar sua estrutura caótica e não-linear como um romance. Sem este recurso o exercício de interpretação sugerido por Bosi e Umberto Eco poderia se tornar superinterpretação pela própria ideia de obra aberta do italiano. Também não seria possível trilhar o caminho *arthesis, poiesis* e *katharsis* traçado por Jauss. Já críticas impressionistas, por exemplo, poderiam lhe dar uma classificação diferente, ou até mesmo questionar sua forma como literatura. A rejeição das teorias universais e a aceitação do pluralismo teórico, descrito por Terry Eagleton em **Teoria da literatura** (2006), é uma das chaves da contemporaneidade que abre as portas romanescas para **Eles eram muitos cavalos**. Nela não existe rigor extremo ou imparcialidade, e sim a soma de várias teorias que vão desaguar numa análise crítica única, que pode dar origem a um novo sistema crítico ou apenas ser válida para uma obra específica. Assim como a literatura é mutável (instável) por estar viva, a crítica está sujeita à mesma máxima, a fim de se adequar ao seu objeto, ao tempo e ao seu contexto.

Dessa forma, uma análise crítica que contemple a diversidade de gêneros e

linguagens transcritos na obra, independente do número de teorias usadas para isso, será capaz de cumprir sua função de ser uma “tábua de valores”, na concepção de Otto Maria Carpeaux<sup>4</sup>, ampliando assim seu alcance social, cultural e literário. Pode-se dizer que o crítico faz parte de um sistema, enquanto o intérprete órbita em torno dele. Um constitui a ordem dos elementos, o outro, legitimamente, a contesta. Dentro dessa perspectiva, procuramos mostrar quais foram os recursos literários utilizados por Ruffato para alcançar o objetivo de que **Ele eram muitos cavalos** fosse classificado como um romance, e como a obra se comporta dentro do sistema literário.

No que toca a técnica narrativa, destaca-se o fluxo de consciência, que tange tanto o foco narrativo da obra como um todo, quanto às narrativas dos fragmentos. A classificação de tal gênero de escrita foi estudada por James Naremore no ensaio “Virginia Woolf and the stream of consciousness” (1973). Naremore parte, num primeiro momento, na direção de desfazer a ideia de que monólogo interior e fluxo de consciência são a mesma coisa, concluindo que o monólogo interior é uma classificação possível para o fluxo de consciência, mas existem outras, que também estão presentes nos romances de Woolf, dos quais **As ondas** representa a melhor expressão da técnica. Para dissecá-la teoricamente, Naremore começa por levantar os termos propostos por Edouard Dujardin que, em 1931, disserta sobre o monólogo interior com base em **Ulysses**, de James Joyce, e o descreve como a supressão do escritor na narrativa, que dessa forma se aproxima de revelar o inconsciente do personagem de maneira mais profunda. Dujardin se sustenta no estudo de William James, que cunhou o termo fluxo de consciência pela primeira vez em **Principles of psychology** (1890) e o classificou como uma sequência labiríntica de conversação da mente consigo mesma. Dessa forma Dujardin mantém fluxo de consciência e monólogo interior como sinônimos, acrescentando que as técnicas se comportam como uma mistura de pensamentos e impressões de uma relação de si consigo

---

4 - Num ensaio, retirado da coletânea *Ensaios Reunidos 1942-1978*, Otto Maria Carpeaux pondera sobre a falta de espaço da crítica nos jornais brasileiros, e como isso está afetando aos artistas nacionais, no sentido que ao não serem analisados, enquadrados dentro de um momento histórico ou movimento literário, terem seus recursos desnudados, não estão conseguindo acessar os dispositivos necessários para a realização da arte. A falta de um método crítico claro, e questões relativas a tradução, são os males dos quais a crítica é afligida para ele. “(...) mas notou-se menos o grande mal de que a falta de uma tábua de valores rigorosamente mantida contribui para isolar a literatura brasileira no quadro na literatura universal contemporânea.” (CARPEAUX, 1999, p. 664)

mesmo.

Lawrence E. Bowling, em **What is the stream of consciousness technique** (1950), aprofunda a análise da técnica e estabelece uma diferença clara entre monólogo interior e fluxo de consciência: o primeiro segue uma ordem de pensamentos que gera verossimilhança a partir de um discurso mais formal, enquanto o segundo se apropria de uma impressão sensorial que desnuda o pensamento consciente a partir de imagens e sensações, sendo que ambos têm como característica um autor não intruso. Robert Humphrey, em **Stream of consciousness in the modern novel** (1958), diante da evolução da técnica e de sua aplicação por um número maior de escritores (citando, além de Joyce e Woolf, Richardson e Faulkner), e visto que as definições anteriores não contemplam harmonicamente as várias formas com que a técnica é utilizada, avança mais nas classificações, criando quatro graus de fluxos de consciência: monólogo interior direto e indireto; abordagem onisciente ou convencional e solilóquio. O ponto de consenso entre as classes é que todas têm o mesmo fim: a ficção psicológica. Levando em conta os estudos de E. Bowling e Humphrey, Naremore exprime uma definição genérica de fluxo de consciência:

No entanto, apesar das amplas áreas de divergência entre esses dois críticos, eles concordam em dois pontos fundamentais: primeiro, que o fluxo da consciência, seja uma técnica ou um objeto de estudo (e não se pode separar facilmente os dois), está especialmente interessado em uma parte privada e essencialmente desorganizada da mente; segundo, que a ficção em fluxo da consciência sempre se concentra no conteúdo da mente de um personagem em um dado ponto no espaço e no tempo, a fim de sugerir um registro do pensamento à medida que ele ocorre, à medida que ele surge de um contexto circunstancial. Se o fluxo de consciência nem sempre é representada por uma citação direta, envolve ao menos o mesmo tipo de citação da mente. (NAREMORE, 1973, p.70)<sup>5</sup>

É seguindo este conceito, de que o fluxo de consciência reflete uma descrição

---

5 - "Nevertheless, in spite of the broad areas of disagreement between these two critics, they do concur on two fundamental points: first, that the stream of consciousness, whether it is a technique or a subject matter (and one cannot easily separate the two), is specially concerned with a private and essentially disorganized part of the mind; segundo, that stream of consciousness fiction always focuses on the contents of a character's mind at a given point in space and time, in order to suggest a record of thought as it occurs, as it rises out of a circumstantial context. If stream of consciousness is not always represent by a direct quotation, it involves at last same kind of quote from the mind." (NAREMORE, 1973, p.70) (Tradução própria.)

desorganizada do pensamento a partir de um ponto estabelecido no espaço tempo da narrativa, que Alfredo Leme Coelho de Carvalho, em **Foco narrativo e fluxo de consciência** (2012), se aprofunda nas classificações propostas por E. Bowling e Humphrey. São oferecidas pelo crítico cinco graus de fluxo de consciência: monólogo interior livre, monólogo interior orientado, solilóquio, impressão sensorial e descrição por autor onisciente. Nos apoiaremos nessas graduações, analisando-as e apontando como aparecem em **Eles eram muitos cavalos**, para mostrar como Ruffato se apropria das técnicas para constituir narrativas fragmentadas a partir da consciência de seus personagens, que são usados para construir um romance que se realiza através do registro dessas experiências, que questionam a estrutura linear e a unidade estilística do gênero.

Visto como uma técnica narrativa, o conceito de fluxo de consciência aqui utilizado não permite que classifiquemos o papel do escritor na obra, que pode ser obtido através de **O ponto de vista da ficção** (1967), de Norman Friedman. No ensaio o crítico demonstra, partindo do pensamento de Platão, que discerne a poesia épica entre “narração simples”, em primeira pessoa, e “imitação”, em terceira pessoa, e de Henry James, que se vale de narrativas em terceira pessoa contadas pelos próprios personagens, entre outros, que o afastamento do escritor de sua história é uma característica da literatura moderna. Este aspecto literário, constatado por Friedman, a partir dos estudos de Joseph Warren Beach, que pontua como marco dessa tendência Henry Fielding no século XVIII, é parte da ideia de fluxo de consciência apontada por Naremore, para quem a técnica tem o fundamento de suprimir o escritor da obra. Os conceitos também se assemelham no que diz respeito ao papel do escritor, que incide em capturar um ponto no espaço tempo para dar início à narrativa. Assim, Friedman estabelece as seguintes categorias de escritores: autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla e onisciência seletiva. Ao caracterizar o papel de Ruffato em sua obra, acabamos, por consequência, demonstrando que em **Eles eram muitos cavalos** a estrutura romanesca está intimamente ligada à função exercida pelo escritor.

Esta primeira parte da dissertação, contemplando a estrutura e os recursos literários presentes no livro, será importante para efetuar as comparações que virão

a seguir, entre **Dublinenses** (1914), de James Joyce, e **Zero** (1975), de Ignácio Loyola Brandão. A partir disso é que será possível apontar semelhanças e diferenças nas obras.

Seguindo a metodologia proposta, de uma análise crítica, e nos apoiando nas constatações feitas a partir do fluxo de consciência, buscamos alinhar **Eles eram muitos cavalos** dentro do sistema literário como uma ressonância do Naturalismo brasileiro, na direção de que a obra apresenta características presentes na literatura de períodos classificados como Naturalistas, não sendo a mesma um objeto deste movimento, mas sim uma outra voz que surge a partir de uma primeira, segunda, terceira...

Esta não foi uma escolha que se deu ao acaso, ou por eliminação de outros movimentos literários. A possibilidade de uma análise orgânica do livro, no sentido de detectar que o mesmo exprime uma imagem de São Paulo a partir de cenas fragmentadas que refletem um organismo pulsante e doente, foi o primeiro sintoma, e nos levou a leitura de **Tal Brasil, Qual Romance?** (1984), de Flora Sussekind. Nele se mostra como a literatura Naturalista no Brasil se apresentou com um tom paternalista e de caráter documentário nos períodos em que aflorou no país. A primeira característica, uma analogia para com a máxima tal pai, tal filho, se refere aos laços hereditários de uma tradição que busca sempre a completude pela semelhança, que abarca da realidade a cultura européia. A segunda é um resultado de sua antecessora, criando através da literatura sombras que escondem fraturas sociais e diferenças, e buscam, com os dois gestos, iluminar uma identidade para o Brasil e o brasileiro.

*Tal literatura* busca ansiosamente um Brasil *tal e qual*. Tamanha é a ansiedade, que chega a abdicar de seu caráter literário em prol dessa busca. O que se observa, por exemplo, nesses textos introdutórios a romances publicados no Brasil em momentos tão diferentes como a virada do século, a década de 30 e os anos 70. Em *O Cortiço*, romance exemplar da virada do século, usa Aluísio Azevedo como uma das suas epígrafes um dos mais conhecidos enunciados do Direito Criminal: “La Vérité, toute la vérité, rien que la vérité”. Na nota introdutória de 1933 a *Cacau*, avisa, por sua vez, Jorge Amado: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia”. (3, p. 12). E também é “um mínimo de literatura para um máximo de honestidade” o que parece reivindicar José Louzeiro para o seu *Infância dos Mortos* de 1977: “Os fatos que

substanciam esta narrativa foram tirados do nosso amargo cotidiano. O autor não teve a preocupação de alinhá-los, cronologicamente, nem se absteve de descrever situações brutais, que mostram muito bem o grau de desumanização que chegamos.” (58, p. 6) (SUSSEKIND, 1984, p.36-37)

Assim sendo, os três períodos levantados por Sussekind marcam as três grandes fases naturalistas analisadas em seu estudo, e, como diz ela, todas pretendem ser “um espelho ou fotografias do Brasil” a partir de sua negação como ficção e do caráter documental que reivindicam. Foi no final do Séc. XIX, sob a influência de Émile Zola, que o Naturalismo desembarcou no Brasil, propondo um “estudo de temperamento” e tendo como um dos seus expoentes **O cortiço** (1890), Aluísio Azevedo.

Na década de 1930 o romance naturalista passa a ter como foco o social e a busca de uma Brasil real, como expresso por Jorge Amado na nota introdutória de **Cacau** (1933). Por fim, na década de 1970, em resposta à censura e à ditadura militar, o “romance-reportagem” passa a ser o suporte Naturalista para aquele momento. No decorrer da dissertação nos aprofundaremos em cada um deles para apontar como **Eles eram muitos cavalos** aglutina partes destes retratos em seus fragmentos, expondo as fraturas sociais e as diferenças que, de alguma forma, os períodos anteriores sombreiam.

Ao analisar o final do Séc. XIX nos deparamos com o que Santiago e Bhabha chamam de “domínio silencioso” que a cultura européia exerce sobre suas colônias, e também já aqui encaramos a difícil missão de contextualizar o Naturalismo original. Cabe iniciar a discussão pelos argumentos de Antonio Candido que, no ensaio *Literatura e subdesenvolvimento*, aponta causas e condições que levaram escritores e obras deste período a sofrerem essa influência. Para o teórico o quadro social na América Latina neste tempo é de analfabetismo e inconsistência intelectual, pelas diversas línguas e dialetos que tentavam se estabelecer nos países e a falta de meios para divulgação dos escritores, que atuavam de forma marginal e amadora.

Situação não muito diferente dos colonizadores Espanha e Portugal, no qual o analfabetismo também alcançava altos índices e a proximidade com países “plenamente desenvolvidos”, com ênfase na França, facilitava o acesso à produção externa. Analisando o fim do Séc. XIX, Candido reflete que a crença dos intelectuais

latino americanos de que o conhecimento os livraria da barbárie os levou no sentido de buscar algum alento na cultura e no povo Europeu, no qual procuravam público e alguma identificação intelectual. A publicação de escritores latinos em línguas estrangeiras, como os brasileiros Pires de Almeida, em francês, ou Cláudio Manuel da Costa, em italiano, refletem esta procura de público, e também explicam a influência, a diferença temporal entre movimentos literários similares e as culturas.

Outras vezes o atraso nada tem de chocante, significando simples demora cultural. É o que ocorre com o Naturalismo no romance, que chegou um pouco tarde e se prolongou até os nossos dias sem quebra essencial de continuidade, embora modificando as suas modalidades. O fato de sermos países que na maior parte ainda têm problemas de ajustamento e luta com o meio, assim como problemas ligados à diversidade racial, prolongou a preocupação naturalista com os fatores físicos e biológicos. Em tais casos o peso da realidade local produz uma espécie de legitimação da influência retardada, que adquire sentido criador. Por isso, quando na Europa o Naturalismo era uma sobrevivência, entre nós ainda podia ser ingrediente de fórmulas literárias legítimas, como as do romance social dos decênios de 1930 e 1940. (CANDIDO, 2006, p.181)

O “sentido criador”, mencionado por Candido, também é percebido por Santiago, que constata que a inevitável influência exposta é recíproca, e contamina ambas as culturas. Assim como Sussekind, o teórico difere a “repetição conservadora”, que seria a mera cópia do outro, e a “repetição diferencial”, que se revela a partir da diferença com o outro. No que toca o Naturalismo, por sua vez, o movimento se prolonga no Brasil pelas condições locais que se apresentam, e toma caminhos distintos dos da cultura que o origina. É o que acontece entre **O cortiço**, de Aluísio Azevedo, e **L'Assommoir** (1876), de Émile Zola, como demonstra Candido no ensaio “De cortiço a cortiço”. Em ambos os romances “a degradação é motivada pela promiscuidade” (CANDIDO, 1993, p.126). A tríade letal vício, sexo e violência também aparece de alguma forma nos dois, mas a diferença emerge através das culturas de onde advém, do desenvolvimento social francês frente a questão de identidade do brasileiro em seu tempo.

O que causa semelhança entre os textos é a abordagem Naturalista de ambos a partir de uma estética, e não de ideias, como define o **Pequeno dicionário de literatura brasileira**, organizado por José Paulo Paes e Massaud Moisés:

É de todo impossível separar na literatura brasileira, o Naturalismo do Realismo, mais ainda do que nas literaturas francesas e portuguesas. As duas direções estéticas dos fins do século XIX se interpenetram na maioria dos casos com a predominância, é certo, da segunda, pelo menos em qualidade. Poucas são as obras tendenciosamente naturalistas, segundo o figurino de Zola, como, por exemplo, *O missionário*, de Inglês de Sousa, *A carne*, de Júlio Ribeiro, *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha. As restantes, salvo um que outro exemplo de obra menor, atestam a presença das duas tendências, que, afinal de contas, não se opõem, mas se completam. Mais ainda: o Naturalismo veio a realizar muito daquilo que os realistas apenas tinham como plano ou ideal estético. (PAES; MOISÉS, 1967, p.171-172)

Mais a frente, no mesmo verbete, se explica como as diferenças dos Naturalismos se acentuam de acordo com a sociedade onde o movimento se instala, o que evidencia as distinções de Zola e Azevedo, por exemplo.

Ao contrário do que se pode verificar no romance naturalista francês e mesmo português, não há nessas obras [do Naturalismo brasileiro] qualquer idéia reformista ou socialista. Na literatura brasileira, o Naturalismo (e o Realismo, de resto), foi um movimento mais de ordem estética que ideológica ou política, não obstante tivesse por base as idéias que corriam pela Europa do tempo, como o positivismo, o materialismo científico, etc. (PAES; MOISÉS, 1967, p.172)

Diante de tais imposições, para alinhar **Eles eram muitos cavalos** com uma estética Naturalista deveríamos seguir numa direção diferente. Teríamos que buscar as questões de identidades dentro da obra, relacioná-la ao Realismo e apontar como o livro se comporta a partir de uma análise científica e orgânica. Não refutamos esta possibilidade, mas centramos nossa análise em mostrar que, ao contrário das fases Naturalistas analisadas por Sussekind, que vem responder à demandas de seus tempos sombreando fraturas, a obra de Ruffato expõem as fraturas e diferenças sociais, se colocando numa posição questionadora da sociedade, e não apaziguadora.

Também por isso o termo 'ecos', no título desta dissertação, se aplica, pois esta segunda voz não propaga os acordes da fonte, e sim as distorce. Podemos imputar a **Eles eram muitos cavalos** uma característica própria do Naturalismo

bastante evidenciada por Sílvio Romero, no século XIX: a observação empírica<sup>6</sup>. É por este caminho que se segue uma estética naturalista que desenha a realidade a partir de percepções que levam em conta as ações da natureza no ser humano. Estas ações, por sua vez, são guiadas pelas leis que regem a natureza, e tem como alicerce fatores químicos, físicos e biológicos, que se sobrepõem às questões religiosas e morais. Tomada desta forma, a obra literária se constitui de um documento obtido através da aplicação de uma metodologia científica que busca retratar a realidade a partir do olhar do escritor, que exprime uma visão científica do ser humano. Esta realidade que o escritor relata tem como foco o leitor. Além de realizar o romance com sua leitura, é ele quem vai significar a obra e gerar a projeção social de escritor ao autor.

O documento literário formulado por Ruffato não é só fruto de observação empírica, projetada em cenas fragmentadas, mas também de sua condição como escritor. Condição esta, por sua vez, que Ruffato constrói se valendo de uma reputação forjada por ele próprio. Atuando de dentro da indústria cultural, o mineiro utiliza seus contatos e explora suas esferas de influências para se estabelecer junto ao seu projeto literário. Para tanto ele se vale de entrevistas e depoimentos sobre si, que se propagam de maneira a moldar sua história e vida, que se misturam a **Eles eram muitos cavalos**, seu primeiro romance, mas não sua primeira tentativa de buscar a profissionalização. Não se trata de uma apropriação ilegítima, ou denegritória, mas de ilustrar que a indústria cultural é fundamental para a legitimação da obra e do escritor em questão.

---

6 - Em defesa às teorias Naturalistas de Émile Zola, Romero argumenta que o francês consegue sintetizar o sentimento de um momento histórico a partir de uma análise fundamentada em um saber científico, e não baseada em questionáveis valores morais.

*"A mais impertinente objecção opposta ao romancista de Médan é a velha lamuria da immoralidade de seus quadros. Em balde o crítico tem provado que a tendencia do naturalismo, seu methodo e designios consistem pura e especialmente no abandono das creações aereas, despidas de verdade e oriundas de phantasia desregrada. Em balde tem elle mostrado ad oculos que a nova intuição visa transportar para o romance e para a arte em geral os methodos de observação, os processos analyticos proprios para suprehender o homem no desenvolvimento normal de suas paixões. Em balde ha insistido em que a obra litteraria não deve ser um acervo de mentiras, mas um conjunto de documentos humanos tomados ao vivo. Em balde tem sempre indicado, que o fim da arte não é emendar ou corrigir, sinão estudar e commentar. Em balde, finalmente, tem declarado que, si escolheu para seus romances a analyse de certos vicios e chagas sociaes, é isto simplesmente por ser da gente que o cerca o lado que elle mais conhece, ficando o campo livre a outros que desejem estudar o meio parisiense por outras faces. Sempre e sempre a critica leviana e superficial tem passado por sobre tão cathgoricas affirmalções para golasar o velho mote da immoralidade !..."* (ROMERO, 1882, p.11-12)

Assim sendo, o Naturalismo aqui empregado sugere uma recorrência de recursos estéticos, não a filiação da obra num contexto de movimento literário. Ademais, a voz do escritor, nos séculos XX e XXI, em especial a de Luiz Ruffato, é oriunda da periferia. Não há tese, como a apresentada no romance *Naturalista*, há fragmentos e estilhaços de uma cultura formada por um caleidoscópio.

## CAPÍTULO 1 – ELES ERAM MUITOS CAVALOS

### 1. 1. 1. - Fluxo de consciência

O fragmento “41. Táxi”, de **Eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato, mostra a história da vida de Claudionor, um taxista sergipano rodando pelo centro de São Paulo, contada por ele mesmo, em primeira pessoa. A narrativa se passa toda dentro do táxi, mas não exatamente dentro do táxi. O veículo ultrapassa a fronteira do tempo-espaço para visitar a casa de Claudionor na Vila Nova Cachoeirinha, apresentar sua esposa, filhas, netos e cachorro, voltar a sua infância em Nossa Senhora da Dores, no Sergipe, que enriqueceu e empobreceu, viagens com a família para o litoral.

A partir de um fluxo de consciência que acompanha o ritmo da fala, os fatos vão se desencadeando. É como se o narrador protagonista estivesse vendo sua vida em uma lâmina de petri no microscópio, ou apenas um pedaço dela, que corresponde à viagem que o personagem fez para levar um passageiro de um ponto ao outro da cidade. Passar para o fragmento “42. Na ponta do dedo (2)”, é como se trocássemos a lâmina. Colocamos a 41 no seu devido lugar na caixa que guardam os fragmentos e ajustamos o foco para a próxima amostra: uma lista de 15 interessados(as) à procura de um companheiro(a) para se corresponder. Os nomes aparecem escritos todos em caixa alta, seguidos da descrição do anunciante na linha peso, altura, idade e cor dos olhos, cabelo e pele. Não é um texto ficcional. A lista parece ter vindo direto dos classificados de um jornal, na seção onde algumas pessoas buscam sua alma gêmea, ou só um leitor(a) amigo(a).

Seguindo com as lâminas, chega-se na “43. Gaavá (Orgulho)”. Nela se vê, pelo olhar do narrador (que parece ter um interesse fetichista), Fanny, uma jovem filha de um engenheiro, Bernardo, e uma professora de inglês, Raquel, que moram próximos à avenida Higienópolis. A garota pinta o cabelo, toca violão e canta em uma banda. Fuma e reflete sobre a vida olhando pela janela. O pai é um liberal conservador, a mãe tradicional, e a menina pode ser o que quiser e quer ser artista, um sonho do pai no qual ele estaria disposto a apostar com e para a filha.

Ler o romance do mineiro de Cataguases, lançado em setembro de 2001, é

como abrir uma caixa de lâminas de petri com fragmentos de um experimento. Nela estaria escrito na etiqueta de identificação: São Paulo, dia 9 de maio de 2000. Um grande organismo onde o trânsito não flui, de uma multidão solitária e de jovens sonhadores. Mas não só. São Paulo é uma das dez maiores cidades do mundo, com uma população superior a 12 milhões de habitantes. Este sistema é composto das mais variadas células, e feito a partir do hibridismo entre elas. Apesar de poder ser tida como denegritória, e não é a intenção aqui fazê-la nesse sentido, mas é possível compará-la a um vírus, que busca se conectar para ir além de si mesmo, se multiplicando na intenção de se espalhar por todo corpo e se perpetuar. Se aproximando da fileira de início das amostras pode-se ver, no fragmento “7. 66”, outro momento de não-ficção. Algumas palavras com informações supersticiosas, parecidas com um trecho de previsões do horóscopo, informam que os números do dia são positivos no que diz respeito ao financeiro, que um amigo importante vai ajudar, pode ser uma promoção no trabalho, mas que o ideal é ser prático e objetivo. O texto é colocado de forma desalinhada, como se estivesse sido colado de outra célula, sem formatação.

A próxima, “8. Era um garoto”, é uma narrativa em que se suprime qualquer tipo de pontuação e letras maiúsculas. Depois que o observador adquire um certo ritmo de leitura, começam a aparecer quebras de linha repentinas, fora do padrão, que determinam um *turn point* na narrativa. O narrador discorre sobre uma mãe solteira, jornalista *free lancer*, criando o filho no meio da confusão do dia-a-dia. Se esforçando ao máximo para manter uma vida burguesa, sofrendo para “quitar as prestações de um apartamentinho no jabaquara”, enquanto o pai enriquece sem ajudar a família. O jovem decepcionou a mãe em alguma coisa, que pode ter sido o vício em drogas, e o “jesuscristinho” não é tão “cristinho” assim.

No capítulo de sua tese que dedica a análise de **Eles eram muitos cavalos**, Cátia Valério Barbosa versa sobre os recursos gráficos que Ruffato subverte em sua obra em contraste com o **Manifesto Futurista**, de Filippo Tommaso Marinetti (publicado no jornal francês “Le Figaro”, em fevereiro de 1909). Depois de constatar que existem alguns paralelos (além da subversão gráfica, o uso não padronizado de pontuação, maiúsculas e minúsculas, por exemplo), que não justificam a afirmação de que o romance expressa o futurismo de Marinetti, a pesquisadora exprime uma

breve definição da obra:

Em **Eles eram muitos cavalos**, paralelo ao diálogo com escritores já consagrados no cânone literário, encontramos um jogo linguístico que, antes de estar vinculado à pura experimentação, visa ao despertar do leitor para as informações oblíquas do texto. Dentro dessa perspectiva, o convencional é colocado em xeque para que do confronto entre a ruptura e a tradição nasça a expressividade do discurso. (BARBOSA, 2006, p.184)

O que pode se verificar neste “jogo linguístico” proposto pelo escritor é que se compõe de uma miscelânea de fragmentos que não representam o ponto de vista de um único narrador, quando analisados de forma independente, mas se unem em torno de um único autor quando juntos. Colocado isso, partamos do ponto de analisar o foco narrativo dessa mão que costura as palavras que geram “a expressividade do discurso”. Primeiramente, para contemplar como a técnica do escritor de múltiplos focos narrativos amarram a obra como um romance, além disso, o foco narrativo a partir do qual a obra se desenvolve é determinante para a interpretação dos fragmentos.

As classificações propostas por Friedman, em **O ponto de vista da ficção**, vão contemplar a análise no que diz respeito à mente organizadora deste organismo catalogado em lâminas de petri, o escritor, que com sua intervenção completa a obra para que ela possa ser classificada como do gênero romanesco. Antes, porém, convém esclarecer dois pontos. O primeiro é repassar a citação de James Naremore no qual se apoia o conceito de fluxo de consciência adotado para esta análise. Sua definição, que parte da união de teorias de Bowling e Humphrey, estabelece que o fluxo de consciência se resguarda em dois aspectos: seja como técnica narrativa ou objeto de estudo, o fluxo de consciência está ligado a uma parte particular da mente que é, por natureza, desorganizada e focada no conteúdo que está na cabeça do personagem, que emerge a partir de um determinado contexto. Quem cria esse contexto é o escritor, no nosso caso Ruffato, que opera a partir de um foco narrativo descentralizado ordenando fragmentos sem seguir nenhum tipo de lógica.

O segundo é a separação que Friedman faz, antes de começar a categorizar os autores, para definir as técnicas de narração em sumário narrativo ou cena

imediate. Escrevendo sobre o papel do diálogo na fruição do leitor, este sendo Benjamin Franklin comentando **A jornada do peregrino**, de John Bunyan, e como o recurso de reproduzir a fala constitui uma cena, Friedman se atenta ao detalhe do tempo verbal da narrativa, sendo o pretérito imperfeito, responsável por deixar tempo e espaço como indefinidos.

Assim, para que o evento seja colocado imediatamente diante do leitor, é necessário pelo menos um ponto definido no espaço e no tempo. A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena. (FRIEDMAN, 2002, p.172)

O sentido que o crítico dá ao evento se aproxima bastante da definição de Bosi para o termo, sendo evento o que coloca alguém no *hic at nunc*, junto com o escritor e seu ponto de vista. Para tanto, é o escritor que estabelece um ponto no espaço e no tempo para que o leitor se localize e se oriente. É o que Ruffato faz quando define o espaço como São Paulo e a data de 9 de maio de 2000, do qual os fragmentos foram extraídos. Depois disso são seus personagens que guiam os rumos do romance, que se realiza a partir de uma montagem de cenas, aparentemente, desconexas.

Assim sendo, nos propomos a mostrar as seis classificações formuladas por Friedman e apontar em qual delas Ruffato se enquadra, e o porque não nas outras. Esse exercício também é importante para que se possa entender e analisar os mecanismos pelo qual **Eles eram muitos cavalos** se guia para se constituir como um romance, além de serem parte de uma metodologia de análise para posterior aplicação na comparação da obra com seus pares. Por essas razões se torna relevante contemplar com uma breve definição as categorias na qual a função do escritor não se enquadra, e o porquê.

### 1. 1. 2. - Autor onisciente intruso

Se utilizando de referências como **A ventania de três dias** (1965), de Ernest Hemingway (1899-1961), Friedman caracteriza este autor de um observador distante da cena, como quem vê e a conta do ângulo que melhor lhe convir, aparecendo na obra através de “intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar relacionados com a estória à mão” (FRIEDMAN, 2002, p.173).

Considerando esta definição, não podemos imputar em Ruffato a intromissão nas narrativas dos fragmentos, visto que estes exprimem a visão de um segundo autor, um narrador-personagem que se apropria de um espaço, e um tempo, cedidos pelo escritor. Sendo assim, quem faz juízos de valores durante a narrativa não é o escritor da obra, e sim o narrador do fragmento, que pode ser um autor onisciente intruso, como no fragmento “29. Paraíso”. Um narrador em terceira pessoa fala sobre um menino, que já fugiu de casa, morou na rua, e hoje vive preso pelos responsáveis por ele no que parece ser um bordel, frequentado por gringos e ricaços.

Ao menino não agrada muito, mas, se lembra de há dois meses, é como se o Paraíso. Enrodilhado num ninho da Rua Henrique Schaumann, a cara suja na sola dos coturnos da polícia, o peito tuberculoso no fio de estilete dos manos doidos de crack, aguardava os encapuçados que pisam manso e descem o porrete, os boyzinhos que encharcam de álcool e tacam fogo. Agora, estica-se num colchonete magro, lençóis limpos, cobertor aseado, travesseiro cheiroso. E se a escuridão devora seu sono, culpa têm as calçadas, porque no apartamento, barulho ouve-se apenas o do pingar-pingar da torneira, na cozinha, tivesse um alicate, uma bucha nova. (RUFFATO, 2010, 62)

Nota-se o fluxo de consciência na falta de linearidade da narrativa, que confunde e não se explica. Expressões, como “manos doidos de crack” e “os boyzinhos que encharcam de álcool”, revelam a condenação do narrador para com tais comportamentos. O menino vive fechado, entre televisão, computador e tédio, e a culpa da insônia recai sobre o barulho da rua, e não sobre a maneira como ele é tratado pelos seus responsáveis, de acordo com o narrador que conduz a história.

Por fim, quando o Paraíso abre as portas, o jovem personagem acaba fazendo as vezes de DJ da casa.

### 1. 1. 3. - Narrador onisciente neutro

Nesta categoria o narrador também não conta a história como parte central do enredo, ele está de longe escolhendo seu ponto de vista. O que o difere do autor onisciente intruso é que aqui ele aparece de forma impessoal, em terceira pessoa. Um dos exemplos usados para ilustrar a teoria é **Contraponto** (1934), de Aldous Huxley (1894-1963), cujos protagonistas refletem opiniões e atitudes de seu criador, que não se revela durante a narrativa.

Aqui também não é possível identificar o nível de participação do escritor em **Eles eram muitos cavalos**. Apesar de podermos localizar este narrador onisciente neutro na amostra “58. Malabares”, ele não representa o papel exercido por Ruffato na obra. Neste fragmento uma garota de programa conta sua história com um velho empresário que a contratou para acompanhá-lo a uma festa, com direito a jantar no Antiquarius, famoso restaurante português da cidade, quando ela tinha 16 anos.

Dizem que na Itália os homens não podem ver uma mulher sozinha que logo vêm, gentis, ver se a gente está precisando de alguma coisa, se podem ajudar, cavalheiros, basta a gente sentar num banco da praça que lá vem, solícitos, porque eles são assim, bonitos, olhos verdes, morenos, cabelos pretos, fortões, altos, basta ver a seleção italiana, e educadíssimos, tratam a mulher com a maior atenção, e não estão preocupados se é bonita ou feia, gorda ou magra, branca ou preta, querem é cuidar da mulher, porque sabem que mulher precisa disso, de atenção. (RUFFATO, 2010, p.119)

Basta notar o “ver se a gente está precisando” logo no começo da narrativa para identificar, graças ao pronome em terceira pessoa, que a narradora do fragmento é uma mulher. O fluxo de consciência vai da descrição física dos homens, para o jogador de futebol e por fim volta ao prumo do cavalheirismo. No final a narradora revela que está num quarto de motel com três homens bêbados, e que cheiram de cocaína, que vão estupra-la, expondo sua frágil posição e os recursos

psicológicos que usa para suportar a situação e a vida que leva.

#### 1. 1. 4. - “Eu” como testemunha

A descrição da categoria já ajuda a definir a mesma, o narrador é uma testemunha dos acontecimentos que está contando. Mas isso não faz dele necessariamente o autor. Pela classificação de Friedman, que se vale de **O grande Gatsby** (1925), de Scott Fitzgerald (1896-1940), como exemplo, o autor cede a voz a essa testemunha, que ocupa uma “periferia nômade” (FRIEDMAN, 2002, p.176) de onde revela suas sensações, falando em primeira pessoa de uma situação em que esteve envolvido de alguma forma. Nesse caso o autor é só o nome escrito na capa do livro, e aí acaba o seu envolvimento. Ruffato é o organizador das cenas que compõem **Eles eram muitos cavalos**. Ele define o espaço, São Paulo, o tempo, 9 de maio de 2000, as condições naturais que se impõe pela previsão meteorológica e depois organiza os relatos, que ele não necessariamente testemunha. Ele faz recortes, impõe os intervalos que cada fragmento irá ocupar, a ordem como estão dispostos, sendo que o espaço para o narrador-testemunha é garantido por um autor que não abre mão de estar lá, de saber, e não de testemunhar.

No fragmento “33. A vida antes de morte”, é possível identificar um narrador “Eu” como testemunha. Um homem conta a vida de seus vizinhos. São quatro pessoas no que, aparentemente, é um pequeno apartamento, sendo o pai, um filho com problemas com droga, a filha e a neta.

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

O narrador testemunha não participa da ação, mas a vivência. Ele

acompanha o movimento dos vizinhos, está lá “Naquela vez” e escutou os berros do filho viciado em drogas. No fim, quando o velho Senhor o procura, ápice do fragmento e quando se justifica toda a história contada, o narrador mostra que sempre esteve lá: “Estranhei, somos apenas bom-dia boa-tarde boa-noite”. O vizinho queria pedir um livro que falasse sobre a morte emprestado, revelando o pensamento que ronda sua cabeça. O narrador lhe oferece **O céu e o inferno**, de Allan Kardec, e o fragmento se encerra.

### 1. 1. 5. - Narrador-protagonista

Categoria na qual o escritor re-transmite uma história contada a ele, mas usando a primeira pessoa, cujo eu é o protagonista. Neste sentido o autor é um meio para alavancar a história, e não o responsável por contá-la. A narrativa se restringe ao ponto de vista, e sensações, de um único personagem, o narrador.

Novamente, não é essa a função que Ruffato tem. Ele cede espaço para eventuais narradores-protagonistas, mas não o é em si. O fato de ser ele a delimitar o espaço-tempo onde as ações ocorrem permite que o controle exercido sobre os narradores de seus fragmentos refute esta possibilidade. Paulo Sérgio Módena, personagem do fragmento “63. Nosso encontro” é um exemplo de narrador-protagonista. Em uma reunião anual de amigos, que se reencontraram num ato pelo fim da ditadura no Vale do Anhangabaú, o personagem os descreve com um breve resumo da vida deles. Alguns tem a descrição menor pois morreram.

Mas, não são meus calos a expor e sim os dos amigos desta mesa, dez e meia da noite, talheres, celulares, vozes, ônibus, carros, “música-mecânica”, luzes, fumaça de cigarro, cheiro de gordura, de chope, suor. Quatro anos vimos aqui. Antes, endereços vários, e poderia discorrer sociologicamente sobre cada um deles - as idas e vindas da classe média brasileira nos últimos quinze anos - mas poupo o leitor dessa punheta. Nesse período fomos esnobes - ah, a Praça Villaboim!; populistas - ah, a perna de carneiro do Kinzle!, um restaurante perto do Palmeiras; excêntricos - ah, a salada de repolho do Bar das Putas! Agora, vivemos um, digamos assim, precário equilíbrio: a maturidade. (RUFFATO, 2010, 127-128)

São os pensamentos de Paulo Sérgio que se sobressaem. O narrador-

protagonista que determina o ângulo do qual vai contar a sua vida e de seus amigos. Os sentimentos e percepções a serem expostos, conseqüentemente, também são os deles. Ao mesmo tempo ele não é determinante em todas as ações, mas é sempre parte delas.

#### 1. 1. 6. - Onisciência seletiva

Nessa classificação o escritor entrega sua narrativa na mão de um único personagem, limitando o ponto de vista da história apenas a ele. **Retrato de um artista quando jovem**, de James Joyce, é a obra que ilustra a categorização de Friedman. Podemos dizer que Ruffato seleciona quem, e de qual ponto de vista, vai aparecer na sua obra, mas, como já foi dito, são vários os personagens, e não um, que contam suas histórias. Pode-se encontrar um narrador que se enquadra nessa categoria no fragmento “61. Noite”. Um homem está fumando num café quando uma menina, Marina, com menos de quinze anos se aproxima dele vendendo bala.

Em minha direção, a menina, aposto nem quinze anos ainda. O cabelo espichado henê, rabo-de-cavalo amansado, elástico vermelho. Vestidinho branco, asseadíssimo, pequenas flores alto-relevo bordadas, altura do peito. Os pés, sandália de plástico transparente, oferecem dropes misto a um e outro, lindo sorriso alvo. Já almoçou? Pergunto. Ela esconde os olhos negros, voejam os dentes, o corpinho arqueja. (RUFFATO, 2010, 123)

A cena o afeta, e o narrador se oferece para levar a menina para comer. Os dois vão ao Habib's e a menina se farta, enquanto ele lê o jornal e fuma parecendo não se comover. Depois que ela se vai ele quer desesperadamente notícias dela. “(...) não vai passar nunca esse mal estar, nunca essa sensação de inutilidade, Marina!, Marina!”. O personagem está ligado ao narrador protagonista, que oferece sensações e emoções projetadas unicamente nele.

#### 1. 1. 7. - Onisciência seletiva múltipla

Apesar do fato de que tanto o modo “Eu” como Testemunha quanto o Narrador-protagonista estejam limitados à mente do narrador, há, ainda, alguém fazendo a fala, alguém narrando. O próximo passo em direção à

objetivação do material da estória é a eliminação não somente do autor, que desaparece como desaparece com o espectro do “Eu” como Testemunha, como também de qualquer espécie de narrador. Neste ponto, o leitor ostensivamente escuta ninguém; a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção da cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens. (FRIEDMAN, 2002, p.177)

Como exemplo de um narrador categorizado por onisciência seletiva múltipla dentro de **Eles eram muito cavalos** vale citar a amostra “23. Chegasse o cliente”, no qual um casal entra num restaurante, aparentemente caro, dez minutos depois de um acidente em que os limpadores de vidraça caíram do andaime.

com um balde amarelo de plástico cheio de água azulada de sabão em pó e uma vassoura de pelo sintético amarelo os dois faxineiros rapidamente lavaram o cimento esburacado e vermelho escoou para a sarjeta um riozinho espumoso correu para a boca-de-lobo no momento em que os primeiros clientes um casal estaciona em frente ao restaurante e a chave do carro entrega ao valete sorriso boa tarde doutor boa tarde quê que aconteceu ali? um probleminha doutor já resolvido (RUFFATO, 2010, p.49)

Percebe-se que o recurso do fluxo de consciência apaga o narrador e favorece a criação de uma cena, que corre sem vírgula ou sinalização de diálogo, como se não houvesse um narrador, mas sim imagens que se formam. Primeiro dos homens limpando o sangue da calçada, depois do casal entregando o carro ao manobrista. Na sequência do fragmento o tempo é retroativo, primeiro em dez minutos, depois em meia hora, como se o acidente fosse inevitável.

É também como um narrador de onisciência seletiva múltipla que Ruffato se comporta em **Eles eram muitos cavalos**. O escritor brasileiro ocupa, como salienta o crítico americano em sua classificação, o posto de diretor de cena. Sentado nesta cadeira ele organiza estas cenas como lâminas de petri que vão constituir assim seu romance. Essa é sua fala, e sua intervenção. Quem fornece as cenas são personagens narradores, que podem o fazer se utilizando de qualquer uma das classificações de Friedman. As peças não-ficcionais (panfletos, diplomas, cardápios

ou classificados) são tirados da própria cidade. Nas mãos de Ruffato esse material expressa o discurso, como colocado por Barbosa (2006), que gera o romance. O leitor, teoricamente, não lê o que o escritor escreve, e sim o que ele coletou. E esse material é apresentado, invariavelmente, dentro de um fluxo de consciência, tanto no que tange a desordem lógica dos fragmentos quanto nas narrações que carregam. Para estes, vamos considerar as classificações de fluxo de consciência formuladas por Alfredo Leme Coelho de Carvalho, em **Foco narrativo e fluxo de consciência**. Em seu trabalho é realizada uma pesquisa direcionada a mostrar as diversas abordagens da crítica no que diz respeito, num primeiro momento, ao ponto de vista aplicado a narrativa. Coelho de Carvalho considera Brooks e Warren (1959), Norman Friedman (1967), Jean Pouillon (1974) e Komroff (1970), entre outros, para concluir que o ponto de vista é o ângulo pelo qual o escritor (narrador) conta a sua história, sendo o ângulo de visão múltiplo ou único. Na segunda parte de seu estudo o pesquisador brasileiro formula suas classificações, que, feitas a partir das leituras de Robert Humphrey (1968) e Lawrence E. Bowling (1950), partem de um conceito de fluxo de consciência também bem próximo ao de Naremore:

Muito ligado ao problema do foco narrativo é a apresentação, na obra ficcional, do chamado *fluxo de consciência*. Trata-se, na verdade, da especialização de um determinado foco narrativo. Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens. (CARVALHO, 2012, p.57)

Serão tomadas como referências, para analisar as técnicas usadas pelos múltiplos narradores da obra, as cinco classificações de fluxos de consciências apresentadas pelo teórico. Neste primeiro momento iremos apontar como exemplo trechos de **Eles eram muitos cavalos** para ilustrar cada uma das categorias expostas, assim já poderemos reafirmar como os fragmentos não respeitam nenhum tipo de linearidade, que neste caso se refere a mesclagem de fluxos de consciência, e como se comportam na obra. Esperamos assim elucidar as técnicas empregadas pelo escritor ao longo do livro no que tange a construção da sociedade paulistana a partir de múltiplos focos narrativos. Num segundo momento trabalharemos com as

comparações com **Dublinenses** (1914), James Joyce (1882-1941), e **Zero** (1975), Ignácio de Loyola Brandão (1936).

### 1. 1. 8. - Monólogo interior livre

Apresenta um texto no qual o autor procura interferir minimamente na narração. Isso inclui suprimir pontos e vírgulas, ou distorcer regras gramaticais, dando liberdade total à fruição. A livre associação de ideias substitui a ordem lógica da escrita. No fragmento, “48. Minuano”, a voz de um narrador em terceira pessoa dramatiza a história de uma menina humilde do interior, que se esforçava muito para estudar, e era feliz com as pequenas coisas. Mas o tempo mudou tudo, e agora ela toma porres num apartamento no centro e não sabe o que aconteceu com a vida.

(...) sobre a carroça desfilava radiante seus olhos azulíssimos pela verde extensão das coxilhas e era plena em sua felicidade a felicidade que temos aos sete anos e que ela agora com o som do microsystem ligado no último volume no décimo terceiro andar de um edifício em cerqueira César jogada no chão quase bêbada desesperadamente reconhece mas meu deus como deixara escapar aquela felicidade em que momento da vida ela tinha se esfarelado em suas mãos em que lugar fora esquecida quando meu deus quando (RUFFATO, 2010, p.102-103)

O narrador procura não se mostrar, ao mesmo tempo que nota-se a sua exaltação no “azulíssimos” e sua presença na primeira pessoa do plural em “temos”. A liberdade de fruição, marca do fluxo de consciência, surge na repetição de “felicidade” e “quando”, que evidenciam a quebra do ordem lógica da escrita. É depois da repetição de felicidade que se introduz o tempo presente, destacado pelo alto volume do microsystem. Na segunda repetição, a de quando, o fragmento se encerra, deixando em aberto o futuro da personagem, que foi transformada pela metrópole numa pessoa irreconhecível à seu passado.

No fragmento, “55. Via internet”, o narrador em primeira pessoa desenvolve um monólogo interior livre no qual se gaba de conseguir fazer sexo com várias mulheres depois de conhecê-las em salas de bate-papo, entre outros ambientes virtuais. Ele as manipula, usa técnicas de caráter duvidoso e poesia para convencê-

las a encontrá-lo.

(...) Cada história, cara, que se um dia eu sentar para te contar você escreve um livro inteiro sobre isso... Vinte e cinco, cara, vinte e cinco! Já tive de abandonar o barco três vezes, porque não correspondiam à descrição, e uma vez me sacanearam, um cara se fez passar por mulher, e no dia e hora marcados três brutamontes me cataram, encheram de porrada, quebraram meus óculos... Fiquei de licença médica três dias (aleguei que tinha sido atropelado, não anotaram a chapa), uma merda... Mas, o que fazer?, eu adoro buceta... Bom, cara, vou andando, está na hora de me conectar, você acerta aí? (...) (RUFFATO, 2010, p.115)

Aqui a interferência do autor se dá de forma sutil. Inicialmente através das reticências, que podem significar tanto um respiro do personagem durante seu monólogo quanto um espaço para resposta de um possível ouvinte. Em seguida, no uso de parênteses em algumas afirmações, como se fossem pronunciadas em outro tom na fala. No mais, a voz é toda do homem que está naturalizando o fato de se comportar como um predador sexual, que vai da sua visão de glória, sendo esta ter transado com vinte e cinco mulheres que conheceu pela internet, para a tragédia de ter levado uma surra tentando justificar o porquê ele já “abandonou o barco”. Seu monólogo revela o quanto o narrador-personagem não consegue perceber o quão misógino é. Ainda seria possível apontar o fragmento, “56. Slow motion”, como um monólogo interior livre.

### 1. 1. 9. - Monólogo interior orientado

Aqui um autor onisciente cria uma narrativa truncada, e algumas vezes incoerente, em direção à um acontecimento externo, de fora da consciência que o expõe. Marcas estilísticas, como linguagem formal ou coloquial, além de regras de pontuação distorcidas, por exemplo, são determinantes. Um trecho que ilustra o monólogo interior orientado em **Eles eram muitos cavalos** é o fragmento “35. Tudo acaba”. Nele o narrador mostra Luciano, que está doente em sua casa enquanto o mundo muda, explode, e tudo a sua volta acontece à sua revelia. A apatia de Luciano quanto ao seu fim reflete a banalidade da violência de um assassinato na

esquina de sua casa, onde acaba a vida.

e nada disso restará nada o bairro se transformará em lugar ermo a morte sob cada poste de luz apagada em cada esquina botequins agachados meia-folha cada pardieiro cada sobrado cortiço cada gato cachorro cada saco de lixo e tudo terá sido em vão são paulo inteira decadência e todos a abandonarão e uma cidade-fantasma como as dos filme de faroeste preto e branco que trazia da videolocadora sentado na cama comendo pipoca de micro-ondas e tomando Coca-Cola (RUFFATO, 2010, p.17)

As informações pululam da cabeça do narrador, sem nenhum tipo de filtro. O fluxo vai de dentro para fora, do âmago para a cidade inteira que não terá um fim diferente do de Luciano, a morte. O espaço atravessa as fronteiras e se expande a partir da cabeça do narrador, que passa por Luciano até englobar toda a cidade. Enquanto o personagem está definhando na cama de seu quarto, esperando a morte e o fim de forma passiva, o mundo se move ativamente para o mesmo destino diante do caos que representa a cidade de São Paulo. A morte de Luciano é anunciada por um enfermidade, mas a de todo o resto pode acontecer de uma hora para outra, como o assassinato de um homem na esquina, que ocorre sem aviso, pelo susto do assaltante com alguma coisa não descrita. A vida é tão banalizada que o fragmento termina com “o povo puto” porque o assassinato causou um congestionamento.

Num movimento contrário a banalização da vida, o monólogo interior orientado do fragmento “20. Nós poderíamos ter sido grandes amigos”, mostra um homem que reflete sobre como poderia ter tido uma relação de amizade com seu vizinho, criando memórias de fatos que nunca aconteceram pela impessoalidade que cerca a rotina num prédio de apartamentos.

O tempo solidificaria a relação. Eu confidenciaria que tenho um caso, recente, com uma colega na firma, assistente da diretoria, que, sem ser bonita, tem um corpo atraente, e, além do quê, acredita em tudo que falo, e revelaria que é pivô meu incisivo esquerdo, que o dente perdi num acidente de carro certa vez vindo de um fim de semana prolongado num hotel-fazenda em Serra Negra, e que sinto uma falta danada da minha mãe, falecida há dez anos, que penteava meu cabelo até mesmo depois de adulto, e que eu e a Célia estamos passando por um momento difícil, que já

pensamos até em divórcio, mas ponderamos, a Joana, cinco anos, o Afonsinho, sete, parece que está comprovado que os filhos de pais separados tendem a ter mais problemas na adolescência, e não queremos que paire sobre nossas cabeças se, por acaso, algum deles, Deus que me livre, então, tentamos ir administrando os conflitos à medida que eles aparecem. (RUFFATO, 2010, 44)

O fluxo de consciência se guia a partir de um passado que não existe em direção à um acontecimento externo alheio ao narrador, que é a execução a sangue frio de seu vizinho depois de sofrer um sequestro-relâmpago: “puseram ele de joelhos, deram um tiro na nuca”. A vida é valorizada, mas só no momento em que é perdida como mais um dado estatístico numa metrópole como São Paulo. O horror de uma execução é colocado de forma fria pelo narrador em menos de dez palavras, complementadas pela informação de que o corpo já foi localizado, mas o carro não. A vida que se banaliza nesse fragmento é a de uma classe-média que vive de forma fútil e individualista. Como recurso estilístico chama atenção a quantidade de vírgulas empregadas no fragmento (que o trecho citado também reflete). Estas são usadas para ditar o ritmo do pensamento que se espelha na fala. O fragmento “4. A caminho” também representa um monólogo interior orientado.

### **1. 1. 10. - Solilóquio**

Novamente a não interferência do autor na narrativa e a falta de coesão lógica são os recursos utilizados, mas aqui se acrescenta que a escrita busca representar a fala, como se o leitor estivesse escutando um contador de histórias. Uma metáfora que define o solilóquio é que os pensamentos estão escapando pela cabeça. O estilo aparece no fragmento “51. Política”, no qual o motorista de um deputado estadual revela, tentando omitir os detalhes comprometedores, as aventuras sexuais do legislador com garotas e garotos de programa, e drogas. O funcionário tenta defender a reputação do deputado, mas sem esconder que reprova o ato e que se vê como alguém inocente naquela situação, sendo vítima de seu trabalho. Escrito em parágrafo único, com pontuação mas sem caixa alta.

(...) eu carrego elas prum hotel ali na Alameda Santos, o nome não digo, pode dar problema, o deputado é conhecido, deus me livre de rolo!, a corda sempre arrebenta para o lado mais fraco e aí quem se fode é o bestão aqui, aí deixo elas no hotel, o gerente já sabe, suíte presidencial, e me mando pra Vila Madalena, tem uma bicha lá que agencia rapazes, sempre gente diferente, aí três caras entram no carro e levo eles pro hotel também, nisso estou ligando do celular pro disque-cocaína, um serviço que tem um motoboy que entrega o troço em mãos e discretamente, mas não é pro deputado não, que ele é contra drogas, é mais caro, mas ele fala que dinheiro não é problema, e nessa altura já providenciei também o uísque dele (...) (RUFFATO, 2010, p.106)

Além da evidente falta de coesão lógica típica da fala, que vai da Alameda Santos até a crucificação do motorista-narrador por revelar fatos comprometedores de uma pessoa com poder, e a supressão do narrador, as marcas que representam a fala aqui podem ser apontadas na repetição da conjunção ‘aí’, indicando sempre uma virada do pensamento que flui livremente. Quando o narrador faz um movimento de remendo na informação, como ao salientar que o deputado é contra as drogas mesmo comprando-as e sendo condescendente ao seu uso, ele corrige um pensamento que saiu de sua cabeça mal formulado, dúbio, ao mesmo tempo que relativiza a conduta moral do patrão. Outros exemplos são as preposições ‘pro’ e ‘pra’, típicas da linguagem informal.

Se utilizando do solilóquio também poderíamos apontar o fragmento “46. O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos”. Um homem conta sobre seu trabalho na prefeitura e seus conhecimentos dos gostos do prefeito. Este é um político cheio de acusações por corrupção e não muito popular, além de exigente com seus hábitos, que vão desde o café que tem que estar muito quente, até a fatia de abacaxi cortada em seis pedaços exatamente iguais e sem caroço da sobremesa do almoço. Por fim ele não gosta que “lhe olhem nos olhos”.

(...) quando “Ele” tiver de ficar até mais tarde no gabinete, deve mastigar alguma coisa antes jantar, que não acontece antes das nove da noite, mas com esse vocês não precisam se preocupar, porque geralmente a última refeição “Ele” faz em um restaurante, decisões ainda por tomar, algo ainda para discutir, “O prefeito atende pelo nome de trabalho”, “Ele” é desses sujeitos que gostam de tudo direito, preto-no-branco, “Então, amigos... Então colegas: nada de fofquinhas pelos corredores! Ao trabalho! Ao trabalho!” Por isso é esquisito esse falatório todo, esse tititi, que “Ele” tem conta no exterior, que “Ele” comprou um apartamento triplex nos Jardins,

que “Ele” é o chefe da quadrilha que roubava os cofres da Prefeitura... (...) (RUFFATO, 2010, p.96)

Pelo trecho citado é possível perceber a falta de coesão lógica típica da fala na quantidade de vírgulas que buscam o respiro do orador e ditam o ritmo. Como na linha “a última refeição ”Ele” faz em um restaurante, decisões ainda por tomar, algo ainda para discutir”, as vírgulas ilustram um pequeno devaneio do narrador, que vai da refeição até os problemas da prefeitura, para depois voltar à refeição, num fluxo que apenas deixa o pensamento fluir. As aspas evidenciam uma posição do narrador contrária a do prefeito e seu mensageiro, pois ele não assume aquela informação, ele imputa ao outro. A caixa alta para se referir ao prefeito, semelhante ao recurso usado para citar Deus em textos religiosos, revela um pouco das críticas ao político. Entre outros, o fragmento “14. Um índio” também representa um solilóquio.

### 1. 1. 11. - Impressão sensorial (contribuição de E. Bowling)

A passividade da narrativa é determinante neste fluxo de consciência. Os registros do narrador vislumbram o mundo a sua volta através de uma percepção captada pelos sentidos, realizando uma descrição da cena. Podemos ilustrar o fluxo de consciência por impressão sensorial com o fragmento “6. Mãe”. Uma Senhora imigrante está chegando em São Paulo de Garanhuns para passar o dia das mães com o filho, que veio para a capital ser operário, casou e deu origem a sua própria família. Durante a viagem a paisagem e o interior do ônibus vão mudando de forma a culminar na história de muitos imigrantes que buscam uma vida melhor longe de casa.

**E**  
**O motor zunindo em-dentro do ouvido (zuummmmm)**  
*nuvens, noite, a noite-noite, a pá, a pé, a poeira, paragens, picadas, pedras pedras pedras, pontos, plantações, ratos, roupas, o sertão, a seca, o sol, o silêncio, o sumo, o sol o sol o sol o sol o sol, anzol, terra seca, urubus, umbus, urubus, as vargens, o verde, o cinza, as cinzas, e o cheiro de*  
**cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado** (RUFFATO, 2010, p.17)

Não só de impressão sensorial o fragmento é feito, observação que contribui para salientar o quão heterogênea é a obra. Pode-se dizer que o mesmo se inicia a partir de um monólogo interior orientado, realizando um cruzamento de fluxos de consciência.

A velha, esbugalhada, tenaz grudada na poltrona número 3 da linha Garanhus-São Paulo, não dorme, quarenta e oito horas já, suspensa, a velocidade do ônibus, Meu Deus, pra que tanta correria?, a conversa do motorista com os colegas colhidos asfalto em-fora, Meu Deus, ele não tá prestando atenção na estrada!, devota, que a viagem termine logo (...)  
(RUFFATO, 2010, p.16)

Neste caso é a somatória de recursos gráficos (sublinhado, negrito e itálico) que cria a dinâmica do fluxo de consciência, no que toca sua característica de livre fruição. A sequência de palavras atropeladas, algumas vezes com repetições e termos que simbolizam a paisagem da viagem, sem o uso de pronomes ou conjunções, é oriunda de uma percepção de impressão sensorial, ao contrário do segundo trecho citado. “(...) poltrona número 3 da linha Garanhus-São Paulo” é o tipo de colocação que foge do conceito de impressão sensorial. Muito pela sua precisão, uma exatidão que cancela os sentidos. Apesar disso a narrativa em fluxo de consciência se mantém constante no fragmento. Cheia de dores, estafada pela viagem, a mulher chega na rodoviária e espera de pé o filho, ansiosa pelo reencontro.

O recurso da impressão sensorial também foi utilizado no fragmento “16. assim:”. Para relatar o que poderia ser uma conversa no bar entre um grupo de amigos, ou o ambiente do bar sem a distinção dos grupos que conversam, o narrador se esconde ao não apontar sua voz, ou pode ser uma das tantas que aparecem, em nenhum momento isso é revelado. O que pode ser visto são pequenos fragmentos de vozes que falam sobre questões sociais, fofocas pessoais, violência, imigrantes e política, tudo através de uma escrita caótica que reproduz a audição.

- a caçula em Paris doutorado em arquitetura
- o do meio aqui mesmo na diretoria de compras você sabe o ralo de qualquer pessoa
- o mais velho com nossos sócios em nova iorque
- o ministro vai assinar sim a portaria já está tudo (**você e suas**) a brisa da manhã acaricia a avenida paulista o heliporto incha sob o (podre, esse país) *precisaríamos reinventar uma civilização* (RUFFATO, 2010, p.36)

Aqui a impressão sensorial se realiza pela captação da conversa ambiente que se desenvolve sem nenhum tipo de explicação narrativa. Quem fala, porque fala, com quem, quando, nada é dado ao leitor senão os ouvidos que transcrevem o que captam diferenciando apenas as vozes que são capazes de sentir. Para isso o narrador usa todos os recursos gráficos que tem. Da quebra de linha repentina até itálico e negrito, passando pelos parênteses e mudanças de fontes. As falas não fogem do senso comum dos problemas sociais que vão na direção do está tudo errado, marcando uma posição radical dos personagens. O fragmento “32. Uma copa” também representa o fluxo de consciência de impressão sensorial.

### 1. 1. 12. - Descrição por autor onisciente

Este recurso é usado pelo narrador que incorpora o seu estilo, no sentido do ponto de vista narrativo e forma de pensamento, ao personagem que descreve. Carvalho cita como exemplo um trecho de **A maçã no escuro** (1961), de Clarice Lispector (1920-1977), para ilustrar a técnica utilizada para constituir uma cena, como no fragmento “45. Vista parcial da cidade”. Neste, a filha, do que aparentemente é uma imigrante, enfrenta as dificuldade de uma jovem que tem que trabalhar e estudar ao mesmo tempo. Tanto ela quanto a mãe sofrem com a situação, sendo a progenitora por querer poder oferecer mais recursos para filha.

são paulo relâmpagos  
(são paulo é o lá-fora? é o aqui-dentro?)

de pé a paisagem que murcha  
a velha rente à janela  
rosto rugas bolsa de náilon desmaiada o colo dentro coisas enroladas em jornais vestido branco bolinhas pretas sandália de plástico fustigando o joanete cabelos grisalhos olhos assustados nunca se acostumarão ao

*trânsito à correria ao barulho a corda canta na roldana o balde traz água salobra pouca o silêncio das vacas mugindo a segura crestada entre os dedos do pé (RUFFATO, 2010, p.93)*

A cena já se inicia com o narrador colocando-se entre parênteses e questionando os espaços. Sua intervenção ajuda o leitor a criar a imagem de uma senhora parada na janela observando seu passado em contraste com o seu presente. Os detalhes da descrição também são o traço da interferência do narrador, seu estilo. A “bolsa de náilon desmaiada o colo dentro coisas enroladas em jornais” mostra uma nova mudança, com os mesmos medos do passado, que se difere do presente pelo itálico. O uso do futuro do presente (acostumará) realiza a transição temporal entre passado e presente.

Outro exemplo é o fragmento “59. Nocaute”. Durante uma luta de boxe oficial, o desafiante, que veio do Rio de Janeiro para São Paulo tentar o título, lembra, depois de um soco bem tomado, de que quase não comeu naquele dia. Ele perde a luta, mas leva algum dinheiro mesmo assim, por isso não dificulta o nocaute para voltar para casa.

*o braço do adversário levantado às quatro faces do estádio, abraçaram-se, desceu rapidamente, seu Antenor falou, toma lá uma ducha, vou pegar o dinheiro, e ele então perguntou pro rapaz que guardava a porta do vestiário, companheiro, onde que eu acho um pê-efe a essa hora? (RUFFATO, 2010, p.123)*

A aceitação do nocaute em troca do dinheiro poderia ser tida como uma analogia ao trabalhador, que batalha todo dia, perde, e aceita a derrota pelo salário. A condição da pobreza, e do desespero, do lutador (trabalhador) fica evidente nas últimas palavras do fragmento: “companheiro, onde que eu acho um pê-efe a essa hora?”. As variações de primeira para terceira pessoa, sendo uma para expressar a fala dos personagens e outra a visão do autor, são os recursos que marcam o estilo do narrador. O pronome “eu”, a mudança de voz entre seu Antenor e o personagem sem o uso de nenhum sinal gramatical ou gráfico, se configuram como recursos estilísticos de um autor onisciente. Além de outros, esse tipo de narrador aparece no

fragmento “9. Ratos”, por exemplo.

Ao esclarecer qual o papel de Ruffato na obra, e o uso das técnicas de fluxo de consciência para constituir cenas, também produzimos uma análise que cobre os aspectos que circundam o romance, e como o escritor os subverte em prol de seu projeto literário. A começar pelos narradores. No plural, primeiramente, porque mostramos que são vários, e cobrem do escritor do livro aos autores dos fragmentos. O fluxo de consciência é um recurso utilizado pelos dois. Pelo escritor no que se refere a organização não linear e caótica das cenas que constituem o romance (se comportando como o enredo), que juntas formam um organismo dissecado em lâminas de petri que reflete a cidade de São Paulo. A técnica de múltiplos focos narrativos em fluxo de consciência amarrados mostram o que Friedman caracteriza como marca do narrador moderno, que é seu apagamento. Cada vez mais ele procura se ocultar, não se revelar. Em seguida o mesmo recurso aparece na voz dos narradores dos fragmentos, que se apropriam das classificações de fluxo de consciência nas suas mais diferentes formas para revelar as entranhas do corpo urbano doente pela violência física e psicológica, o abandono, a marginalização, a fome, entre outros. Essa característica de explorar o espaço urbano também alinha a obra a uma tendência de seu tempo, considerando os estudos de Karl Erik Schoolhammer, que, na sua coletânea de ensaios **Ficção brasileira contemporânea** (2009), aponta essa característica como comum da literatura contemporânea brasileira, mas que é subvertida por Ruffato, ao qual o pesquisador busca qualificar.

O foco sobre a realidade urbana foi um dos traços que a “Geração 90” preservou da ficção da década de 1970. Entretanto, nunca foi abandonado por completo o cenário regional, que subsiste até hoje na literatura brasileira desde o século XIX, e que continua sendo um dos alicerces da opção pelo realismo. (...) Em algumas obras atuais, a questão regional abre mão do interesse pelos costumes, pela tradição e pelas características etnográficas para se tomar um palco da tensão entre campo e cidade, entre a herança rural e o futuro apocalíptico das grandes metrópoles. Esse conflito é o foco principal para um dos escritores que mereceu maior reconhecimento crítico na última década e que, sem ter sido rotulado de “regionalista”, preserva o olhar sobre sua região de origem e mostra forte interesse pela narrativização épica de sua história, assim como pela inclusão de características linguísticas específicas na construção dos personagens. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.77-78)

O espaço urbano é explorado pelo escritor, que se mostra quando define esse espaço como a cidade de São Paulo. Já os múltiplos narradores-personagens fazem o contraste desse espaço com o sertão, quando o colocam lado a lado com a metrópole na busca de entenderem suas próprias vidas. Em alguns dos fragmentos citados, como “45. Vista parcial da cidade” e “48. Minuano”, por exemplo, é possível dizer que os narradores viajam entre sertão e metrópole, muitas vezes deslocando o espaço durante a narrativa para buscar no passado uma resposta ao presente e uma perspectiva positiva para o futuro. Coube também aos narradores-personagens o papel de deslocar o tempo em que os fragmentos se passam, já que a data de seus relatos é estabelecida como fixa pelo escritor como 9 de maio de 2000. São suas narrativas, como “51. Política” e “35. Tudo acaba”, por exemplo, que realizam os movimentos de idas e vindas entre passado, presente e futuro.

### 1. 2. 1. - Os paralelos

No sentido de contemplar uma metodologia crítica que busca contextualizar a obra e alinhá-la dentro de uma tradição literária, a comparação entre outros livros desenvolvidos anteriormente é um processo do qual não se é aconselhável abrir mão. Duas obras podem servir a essa função com **Eles eram muitos cavalos**. **Zero**, de Ignácio de Loyola Brandão, se credencia a este exercício, por ser um experimento literário muito próximo a **Eles eram muitos cavalos** no que se refere às técnicas empregadas na sua constituição, além de ser um livro que emerge de dentro da mesma localização geográfica e cultural, o Brasil. O uso de fluxos de consciência de forma indiscriminada, de recursos de não-ficção e o foco narrativo disperso são algumas das características que a alinham ao projeto literário de Ruffato. **Dublinenses**, de James Joyce, por outro lado, contempla parâmetros de comparação diferentes. A começar pelo fato de ser uma obra de um escritor irlandês, oriundo de centro gravitacional da cultura ocidental, a Europa. Soma-se a isso o livro apresentar uma diversidade de focos narrativos que se centralizam em torno de uma cidade, Dublin. Aqui as comparações não buscam emitir juízos de valores, sejam morais ou literários, mas sim apontar recursos semelhantes entre a escrita dos autores. Com esse movimento procura-se não só legitimar as obras envolvidas

nesse processo, mas também apontar como as ferramentas literárias são desenvolvidas em cada caso. Acreditando no impacto e repercussão que tais obras e escritores provocaram, e provocam, na literatura, vamos nos abster de fazer uma apresentação informando o que mais os credenciam, além da natural semelhança das obras, apenas incluindo dados quando necessário para efeito de comparação.

### **1. 2. 2. - Dublinenses**

**Dublinenses**, de James Joyce, reúne quinze histórias que envolvem a classe média da capital Irlandesa. Não há uma conexão entre as narrativas além da localidade onde ocorrem. Cada uma se desenvolve de forma independente, e com voz própria, em Dublin, sendo este o fio que vai transpassar todas. Os textos atravessam toda cidade através de passagens que retratam a vida de moradores comuns da comunidade urbana, e os rotineiros problemas e dilemas da vida no início do Séc. XX. A primeira, “As irmãs”, tem como narrador um menino, que tinha uma relação próxima ao padre Flynn, que vem a falecer. As desconfianças em torno de como seria essa relação entre o jovem narrador e o falecido religioso é o tema dos diálogos entre os adultos que aparecem na história. Não há nada que indique algo de inapropriado entre o menino e o padre, mas o tom dos diálogos mostra que se houvesse não seria algo incomum. Também em “Um encontro”, a próxima história, um jovem menino conta como, por influência do companheiro de escola Joe Dillon, ele e outro amigo, Mahony, descobriram o mundo dos quadrinhos e do Velho Oeste. Juntos os personagens matam aula para viver uma aventura e conhecem um Senhor com quem conversam sobre escola e moralidade, sendo o Senhor bastante conservador em suas posições e, neste caso, revelando algum nível de fetiche por casais de jovens namorados.

Em “Arábia” outro narrador menino discorre sobre o amor platônico que nutre por uma vizinha, a irmã de Mangan. Numa rara oportunidade que teve de falar com ela o jovem lhe promete um presente da feira que acontece na cidade, mas a demora em conseguir o dinheiro faz com que ele chegue a feira tarde demais, com a maioria das barracas fechadas, frustrando suas intenções e expectativas. Já em “Eveline” alguns dos padrões que guiaram as primeiras narrativas vão se

desfazendo, a começar por um narrador em terceira pessoa que fala sobre um adolescente que vê a vida pela janela. Orfã de mãe, ela se vê presa a um pai que a ameaçava de abandono, mesmo ela usando seu salário de vendedora numa loja para manter as contas da casa em dia. Por isso a garota está refletindo se deve ou não deixar a cidade com seu namorado, Frank, para se casar em Buenos Aires. De forma fria, ela abandona o namorado na estação.

A quinta história, “Após a corrida”, narra em terceira pessoa o encontro de cinco estudantes, de nacionalidade e classe social distintas, depois de assistirem a um evento automobilístico. O ângulo escolhido pelo narrador se centra em Jimmy, um jovem de 26 anos filho de um bem sucedido açougueiro, proprietário de uma rede de lojas. Todos são fanáticos por carros e vivem na boemia, acabando as noites jogando cartas e bebendo. A sexta história, “Dois galanteadores”, trata sobre a relação de dois amigos, Lenehan e Corley. O primeiro, pobre, e o segundo, rico. Ambos caminham pela rua enquanto Corley, filho do inspetor de polícia, se vangloria de suas aventuras com prostitutas. Os dois são jovens, cerca de 20 anos, e Lenehan está desempregado e preocupado em melhorar sua situação, partindo de um bom emprego. Já seu amigo parece apenas querer galantear, mas o final deixa a indicativa de que, na verdade, era Corley que se prostituía.

Nesta altura já é possível apontar algumas semelhanças e diferenças entre **Eles eram muitos cavalos** e **Dublinenses**. Apesar de ambos estarem utilizando o espaço (São Paulo e Dublin) como parte significativa de suas singularidades, Ruffato o faz a partir de acontecimentos restritos a apenas um dia, 9 de maio de 2000, enquanto Joyce explora a rotina e o psicológico do povo dublinense em diversos períodos. Sua obra não se revela através de um escritor que atrela fragmentos, num movimento que o colocaria como um autor de onisciência seletiva múltipla, como o brasileiro, sendo Joyce um narrador onisciente neutro, em narrativas como “Eveline” e “Após a corrida”, ou se comportando como narrador protagonista, como nas três primeiras citadas. Ele não organiza relatos, e sim os produz a partir do ponto de vista que escolhe, no caso das três primeiras histórias três jovens meninos que falam de suas experiências como tais na sociedade de seu tempo, por exemplo. Cabe aqui, para pontuar alguns dos recursos, o primeiro parágrafo de “Após a corrida”.

Os carros corriam em direção a Dublin, voando como balas na pista da estrada de Naas. No topo da colina de Inchicore, espectadores comprimiam-se para ver os carros passarem de volta e, por aquela via de pobreza e inércia, o Continente exibía sua indústria e riqueza. De tempo em tempo, elevavam-se os gritos de aclamação dos alegres oprimidos. A simpatia, entretanto, era pelos carros azuis: carros de seus amigos, os franceses. (JOYCE, 2003, p.41)

A mão de Joyce aparece na moral expressa e nas atitudes dos personagens. É ele quem pontua a “via de pobreza e inércia” que pode ser vista do alto da colina e decreta que os espectadores são “alegres oprimidos”. Apesar da valorização do esporte, percebida na descrição dos carros “voando como balas”, é o social que está na mira do escritor. É Joyce que está vendo o continente exibir “sua indústria e riqueza” e ser aclamado pelas pessoas que só enxergam “os carros de seus amigos, os franceses”, como que se não conseguissem ver a realidade por detrás da cortina de pão e circo que se forma. Conclui-se, assim, que o escritor irlandês também utiliza o recurso de não se expor, no sentido de criar personagens que assumem suas narrativas, mas de forma menos intensa que Ruffato, o que pode ser colocado como a diferença entre eles na classificação como autor. Também nota-se que existe, aí por parte de ambos, um fluxo de consciência no que se refere a estrutura das obras, que não apresentam capítulos, e sim histórias e fragmentos que não desenvolvem narrativas que se completam, mas trazem pequenas partes da vida de pessoas comuns que não se atrelam umas às outras.

Seguindo a leitura, a sétima história, “A pensão”, trata sobre a Sra. Mooney, que abandonou um marido alcoólatra, que a violentava, para abrir uma pensão. Nela trabalha sua filha Poly, de 19 anos, que engravida de um dos hóspedes, o Sr. Duran. Então a Sra. Mooney exerce uma pressão religiosa e social para que o Sr. Duran case com sua filha, e ele não consegue fugir da responsabilidade que lhe é imputada. Em “Uma pequena nuvem”, dois amigos que não se viam há tempos se encontram em um bar e um narrador em terceira pessoa conta a história que se passa. Chandler nasceu e poucas vezes saiu de Dublin, tendo se casado com uma mulher cuja família era rica e teve uma filha. Ignatius Gallaher se mudou para Londres, onde passou a trabalhar como jornalista. Ambos tem cerca de 30 anos, e Chandler sonha em publicar poemas e se estabelecer como escritor, contando com

a ajuda do amigo. Ajuda essa que não vem. Na narrativa seguinte, “Contrapartida”, também em terceira pessoa, Farrington é o funcionário de uma empresa dirigida pelo Sr. Alleyne, que comanda seus negócios intimidando os trabalhadores. Farto do emprego, e da relação hierárquica abusiva, Farrington se entrega à bebida com os amigos no bar e quando chega em casa agride fisicamente o filho por um motivo torpe, o fogo do fogão a lenha ter apagado. Novamente em terceira pessoa, “Argila”, fala sobre Maria, uma mulher que trabalha numa lavanderia, com relações entre patrão e empregados proporcionalmente inversa à da história anterior. Maria também foi a babá que criou Joe, e ambos desenvolveram a intimidade natural de mãe e filho. Ela compra bolos, vai visitar a família do qual tinha sido serviçal, e ajuda a cuidar dos filhos dele. É possível elucidar outras semelhanças e diferenças entre **Eles eram muitos cavalos e Dublinenses** à partir de um trecho da narração sobre Maria:

Quando a cozinheira avisou que tudo estava pronto Maria foi até a sala e fez soar a sineta. Pouco depois, as mulheres começaram a chegar, em grupos de duas ou três, enxugando nas saias mãos fumegantes, desenrolando as mangas das blusas para cobrir os braços vermelhos e também fumegantes. Sentaram-se diante de imensas canecas que a cozinheira e a mudinha enchiam de chá fervente, previamente misturados com leite e açúcar em grandes vasilhas de lata. Maria controlou a distribuição do bolo de cerveja, cuidando que cada um recebesse quatro fatias. Houve muito riso e brincadeira durante a refeição. (JOYCE, 2003, p.98-99)

Se utilizando da explanação de Friedman sobre os estilos de escritas, podemos ver que em Joyce a cena emerge através de um sumário narrativo, seguindo um padrão de descrição dos acontecimentos que gera a imagem da mesa com todos sendo servidos e comendo. Expressões como “pouco depois” e “sentaram-se” marcam o andamento do tempo e as ações ocorridas durante aqueles momentos. No caso da obra de Ruffato, a escrita pela técnica de cena imediata marca todo livro, como no fragmento “9. Ratos”. Uma mãe viciada, que mora com os filhos num barraco no qual os ratos convivem com as crianças numa harmonia que frustra a própria anormalidade da situação. O narrador em terceira pessoa conhece a história da família, e mostra que nem sempre foi assim. Houve um mecenas, que

abusou de uma das filhas da mulher, e a menina se tornou mendiga e evita a família. Um dos filhos tem sarna e o médico põe a culpa na mãe. A filha do meio ajuda a criar os mais novos, se valendo de ações de caridade de igrejas e ONGs. Tudo isso surge a partir da narrativa de cena imediata.

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 Itapecerica, em-desde a Vila Andrade até o Jardim Irene, quando viviam com Birôla, homem bom, ele. (RUFFATO, 2010, p.21)

Podemos observar nesta citação como a cena emerge a partir de uma descrição que foge ao tradicional. Do “colchão-de-mola-de-casal”, que revela seus detalhes nas marcas de uso, voltando no tempo cronológico, pontuado pela conjugação verbal no pretérito imperfeito “viviam”, dentro de um veículo. Ao contrário da narrativa de Joyce, a de Ruffato se comporta como uma câmera que de um plano fechado se abre para revelar uma imagem (cena).

Partindo para o fim das tramas de Joyce chegamos a “Um caso doloroso”. Neste texto um narrador em terceira pessoa traça o perfil do Sr. James Duffy, um homem que já passou da meia idade e se afastou de tudo e de todos em nome de um suposto sossego. Sua metódica rotina se quebra depois que ele conhece uma mulher casada, a Sra. Sinico, no teatro Rotunda. Uma empatia mútua gera um relacionamento de confidências, que acaba com uma notícia sobre a trágica morte da mulher nos trilhos do trem. O Sr. James sofre muito com a perda e volta ao seu estado de solidão voluntária. Adentrando a seara da política, “Dia de hera na lapela” mostra, pelo foco de um narrador em terceira pessoa, a reunião do “velho Jack” com Hynes, o político candidato nas eleições municipais Richard J. Tierney, e o cabo eleitoral Sr. O’Connor. Embalados pela bebida o grupo discute como conseguir votos, em preparar um discurso público para Tierney e como lucrar financeiramente com a visita do Rei Eduardo, da Inglaterra, a cidade. Existe um tom de hipocrisia nos diálogos entre eles. Na história seguinte, “Mãe”, os bastidores do cenário musical fazem o enredo. Kathleen é uma jovem pianista filha da conservadora, e também pianista, Sra. Kearney e do devoto fabricante de botas Sr. Kearney. O Sr. Holohan é

secretário-assistente em uma casa de eventos e está a procura de uma artista para uma série de concertos. Assim ele encontra Kathleen, e a contrata para quatro apresentações. Três delas são um fracasso retumbante, mas na última a casa de shows está lotada. Os promotores do evento não querem pagar o cachê de Kathleen antecipadamente, e sua mãe inicia uma discussão sobre o pagamento que gera um grande debate sobre sua conduta e a dos artistas. No começo da segunda parte da peça a Sra. Kearney pega sua família e abandona a apresentação.

Movendo-se de volta para a vida social, “Graça” começa com a imagem do Sr. Kernan, Tom como o chamavam os mais próximos, bastante machucado depois de cair da escada no bar. Quem o acode é o Sr. Power, que está mais bem posicionado socialmente que o amigo, um vendedor alcoólatra inveterado com problemas no casamento de 25 anos e com quatro filhas. Junto ao Sr. Power se unem o Sr. M’Coy, Sr. Fogarty e Sr. Cunningham para ajudar Tom a se reerguer na vida. Numa conversa entretida entre todos a religião surge como fator moralizador para aplainar os problemas do Sr. Kernan. O narrador em terceira pessoa é bastante irônico quanto a esta solução.

Por fim, “Os mortos”. Numa festa de Natal, organizada pelas senhoritas Morkan, num casarão um tanto quanto gótico, o Sr. e a Sra. Conrey, recebem Gabriel e Gretta, sendo o homem sobrinho das anfitriãs. O narrador em terceira pessoa, como comum nas outras histórias, conta sobre o fatos do seu ponto de vista e transparecendo suas opiniões. Pode-se notar isso na descrição das senhoritas Morkan: Tia Júlia tinha um penteado de gosto duvidoso e seu caráter indefinido, enquanto “Tia Kate era mais vivaz”, apesar de ambas padecerem dos mesmos sinais da idade. Durante a festa, uma música toca o coração da Sra. Conrey, trazendo a tona um amor anterior ao Sr. Conrey. O homem que ela amou, e pelo qual foi amada, morrera de tuberculose, e suas visitas a Gretta enfrentando o frio e a neve aceleraram o desenvolvimento mortal da doença. Chorando ao revelar a história ao marido, ela é acolhida pelo companheiro que entende a situação.

A pequena interpretação de cada história se torna relevante para pontuarmos um dos mecanismos usados por Joyce para buscar mais um fio condutor de suas histórias. Além de todas terem como pano de fundo Dublin, os enredos apresentam uma progressão dos personagens principais numa escala de maturidade. As três

primeiras, “As irmãs”, “Um encontro” e “Arábia” trazem meninos passando por situações típicas da pouca idade, da relação com a religião ao primeiro amor. Em “Eveline” a garota vê a passagem pela adolescência a transformar, e em “Após a corrida” e “Dois galanteadores” a flor da juventude joga cartas. A escalada se mescla em “A pensão”, onde um adulto desposa uma jovem. As aventuras da juventude já estão passando em “Uma pequena nuvem” e acabaram definitivamente em “Contrapartida”. A meia idade dá sinal de esperança e tranquilidade em “Argila”, mas se revela cruel em “Um caso doloroso”. Tudo se resumiu a poder em “Dia de hera na lapela”, e dinheiro em “Mãe”. Em “Graça” a velhice cobra o preço de uma vida sem grandes feitos, da qual só resta a lembrança e a sociedade, até o reencontro com “Os mortos”.

Levando-se em consideração o sentido de unidade do romance expresso por Bakhtin, e a liberdade do gênero colocada por Eagleton, recursos parecidos ligam **Eles eram muitos cavalos** e **Dublinenses**. O primeiro, como já dito, é o espaço, sendo que ambos se utilizam da cidade para buscar um sentido entre histórias que não apresentam um foco narrativo linear. A obra de Joyce reforça este laço através da evolução natural do ser humano até a morte, enquanto Ruffato, por outro lado, se apropria do gênero jornalístico para apertar o nó. Também podemos notar, de forma mais visual, inclusive, uma padronização da escrita por parte de Joyce. Independente de qual história, todas marcam o diálogo com um hífen, e a subversão gráfica é bastante contida. Como exemplo vale mostrar o itálico usado para citar o poema de Byron em “Uma pequena nuvem” ou o mesmo recurso para evidenciar o poder do Sr. Alleyne sobre seu funcionário, Farrington, em “Contrapartida”: “- *O senhor Shelly disse...* Tenha a bondade de prestar atenção no que eu digo, e não no que *“o senhor Shelly disse”* (JOYCE, 2003, p.86). Em **Eles eram muitos cavalos**, no fragmento “5. De cor”, três homens andam em fila pela margem de uma rodovia. São pai, filho e conhecido. O garoto sabe a localização de todas as cidades do Brasil, de acordo com o estado, e eles debatem sobre isso. Em suas opiniões este conhecimento deveria gerar dinheiro, e o garoto deveria estar na televisão.

O rapaz, desempregado, aceita qualquer empreitada, *O negócio tá feito!*

O menino vai à frente, o homem no meio, o rapaz atrás.  
 - Esse aí ó, vale ouro, diz, orgulhoso, o pai, tentando adivinhar a feição do companheiro que ofega asmático às suas costas, pés farejadores. É de uma inteligência! Quer ver?  
 Vira-se, mira o letreiro do ônibus que passa velozmente, “Garanhuns”, fala.  
 - Pernambuco, o menino replica, automaticamente. (RUFFATO, 2010, p.14)

No mesmo trecho pode-se apontar que o itálico é usado para evidenciar uma fala, mas o hífen também, depois as aspas, e a própria voz dos personagens se intercalam com a narração sem nenhum tipo de aviso visual, ficando a cargo do leitor distinguir quem narra e quem fala. Esta diferença também colabora para demonstrar, novamente, a distinção entre a narração de sumário narrativo, feita por Joyce, e a cena imediata proposta por Ruffato. A frase “O menino vai à frente, o homem no meio, o rapaz atrás”, cria a cena a partir de uma localização no espaço e no tempo, e sua imagem vai se revelando conforme o diálogo entre os homens caminhando segue. Voltando para “Contrapartida”, o irlandês constrói o cenário da conversa entre Sr. Alleyne e seu funcionário, Farrington, se valendo do sumário narrativo, que contempla a descrição física do Sr. Alleyne.

O homem entrou na sala. No mesmo instante, o senhor Alleyne, um homenzinho de rosto bem escanhado e óculos de aro dourado, alçou a cabeça por detrás de uma pilha de documentos. Ela era tão vermelha e calva, que parecia um imenso ovo posto sobre os papéis. O senhor Alleyne não perdeu um segundo: (JOYCE, 2003, p.85)

As convergências com **Dublinenses**, de fato, são importantes para salientar as adaptações que formam as diferenças entre a obra e **Eles eram muitos cavalos**, mostrando que a comparação é válida ao extrair a singularidade de cada livro a partir dos recursos utilizados pelos escritores.

### 1. 2. 3. - Zero

Ignácio de Loyola Brandão se auto-define **Zero** como “romance pré-histórico”

logo no subtítulo. Talvez porque pouca coisa no livro siga uma lógica pré-estabelecida, e o leitor já é avisado que ao passar as páginas não vai encontrar uma narrativa tradicional. A semelhança com **Eles eram muitos cavalos** salta aos olhos. Do foco narrativo que foge ao senso comum, às colagens de não-ficção, passando pela fragmentação, ambos não oferecem facilidades para o leitor. A estranheza que um primeiro olhar encontra causa o impacto de se confrontar com o diferente nos dois livros. Mas, ao mesmo tempo que ambos parecem utilizar das mesmas técnicas e recursos para se desenvolverem romanescamente, logo de início a leitura revela uma importante distinção pertinente. Enquanto Ruffato parte de localizar, e engessar, o espaço e o tempo a partir de referências ao gênero jornalístico, sendo o cabeçalho com local e data definidos, Loyola Brandão já dá a largada no estilo contador de histórias: “Num país da América Latíndia, amanhã” (BRANDÃO, 1975, p.8). A mensagem aparece no fim da página, como que anunciando uma sequência de subversões gráficas e narrativas mescladas com uma suposta tradicionalidade. Seguindo a fruição, os aspectos que pareciam iguais começam a se desfazer.

Em **Zero** não existe uma clara separação de capítulos ou fragmentos. Pode-se dizer que as expressões em caixa alta que antecedem algumas narrativas marcam o início de um novo tópico. Mas a forma também aparece em momentos em que a indicação é outra. Como na seguinte ao enunciado amanhã, que é dividida em duas colunas, recurso típico de roteiros teatrais ou cinematográficos. Na da esquerda uma breve apresentação de José, um dos personagens centrais do livro, seguido de uma expressão em caixa alta que antecede a revelação de um de seus afazeres: dedetizador. Na coluna da direita as letras em maiúsculo se assemelham a informações a serem preenchidas num formulário, e, com exceção da última, que se refere ao peso de José, todas as outras são dados sobre o universo, como nome, peso, idade, entre outras.

Na leitura da obra, além do padrão da divisão de colunas sumir e surgir outras vezes, subversões gráfica, como um retângulo com uma frase, ou uma colagem de desenhos geométricos, podem ser tidas como forma de diferenciar o que poderiam ser fragmentos. O fato de nada se explicar facilmente no romance de Loyola Brandão é, na visão de Schollhammer, uma resposta da literatura à realidade de seu tempo. Buscando mapear as características das recentes gerações de escritores,

ele diz sobre as motivações que os moviam na década de 1970:

Os anos 70 se impõem sobre os escritores com a demanda de encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação política e social do regime autoritário. É esta responsabilidade social que se transforma numa procura de inovação da linguagem e de alternativas estilísticas às formas do realismo histórico. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.22-23)

Vivendo os anos do Ato Institucional Número Cinco (AI-5), a busca por mudanças vai além do retorno à democracia, atingindo o romance. A responsabilidade social do escritor se escora no mostrar não só a caótica realidade, mas a si mesmo. Loyola Brandão não se oculta em nenhum momento. Já na primeira frase ele se expõe como o contador da história, que vai estar ali presente na narrativa todo o tempo. Ao contrário de Ruffato, que se afasta completamente, comportando-se como um autor de onisciência seletiva múltipla, o escritor da década de 1970 é um autor onisciente intruso. Ela não participa dos fatos ali expostos, mas tem conhecimento sobre os acontecimentos e, no caso do **Zero**, varia o ângulo de visão de sua narrativa como melhor lhe convir.

### **O TRATOR**

As esteiras do trator afundando. Barro demais. José e Átila. Tinham dito: os Comuns se reúnem num lugar que está sendo terraplanado. Havia muitos lugares fora da cidade sendo terraplanados. Andaram como loucos. Átila junto, bêbado. Não encontraram nada, a não ser dois Agentes Repressivos. José atirou. Um morto, um ferido. Subiram no trator. O homem deitado via as luzes avançando, o barro espirrando. Tentou mexer. José saltou, deixou Átila sozinho, e José ouviu, ou pensa que ouviu, o barulho dos ossos esmagados, mas não tem certeza porque havia o motor, a chuva, o barro. (BRANDÃO, 1975, p.178)

Podemos ver o escritor se revelar ao salientar que existem “muitos lugares fora da cidade sendo terraplanados”, no duplo sentido de “andaram como loucos” e no “pensa que ouviu” de José. É o narrador que está observando tudo e tirando suas próprias conclusões sobre o que as atitudes dos personagens significam, e sua voz

aparece nitidamente na terceira pessoa. O autor viu o crime sendo cometido e está contando a história. Ao nomear de “Agentes Repressivos” os dois homens que José e Átila se deparam no caminho, o escritor justifica a reação de alvejá-los vinda do protagonista. O movimento coloca os homens como oprimidos, sendo a violência um recurso para que consigam sair dessa posição, humanizando e legitimando toda ação, o que corrobora com a colocação de Schollhammer, visto a discussão sobre a violência do Estado e a questão estética. Nesta última é possível encontrar outro paralelo entre **Zero** e **Eles eram muitos cavalos**: o fluxo de consciência. Pode-se dizer que o extrato retirado do livro de Loyola Brandão representa uma descrição por autor onisciente, pelas classificações propostas por Coelho de Carvalho. Mas, assim como na obra de Ruffato, podemos ver várias das técnicas de narração em fluxo de consciência espalhadas por **Zero**.

O tópico “LIVRE ASSOCIAÇÃO”, como a expressão sugere, é apresentado na forma de um monólogo interior livre, na qual a fruição guia o leitor para um mar de sujeiras que invade a casa e a inunda com o esgoto: “(...) o cheiro das bundas, o branco amarelo amarelo grosso cada vez mais grosso, enchendo tudo, escorrendo, indo para o rio, para o mar, o mar enchendo a cama (...)” (BRANDÃO, 1975, p.246). Pode-se localizar um monólogo interior orientado em “FUMANDO ESPERO”, no qual uma narrativa truncada termina nas obras de construção do metrô: “Plam, plect, prum, blein, ruuum: máquinas, escavadeiras, abriam buracos. Homens como formigas furavam a terra” (BRANDÃO, 1975, p.223).

Ambos os escritores se utilizam da técnica de escrita de cena imediata para contar sua história, o que favorece ao fluxo de consciência e a falta de linearidade das obras. Mas, apesar da pluralidade estilística de **Eles eram muitos cavalos** e **Zero**, há uma diferença bastante relevante na finalidade para o qual os recursos são aplicados. Enquanto a obra de Ruffato apresenta um foco narrativo indefinido, **Zero** tem um foco narrativo míope. Existe por parte de Loyola Brandão a busca de constituir personagens e criar um enredo que conte suas histórias. Estes são o casal protagonista José e Rosa Maria.

José é um matador de ratos que é demitido do emprego por muitas faltas, e está a procura de um relacionamento sério com uma mulher. Através de um anúncio em uma agência de encontros, com sua descrição física, ele conhece Rosa Maria,

que tem um passado sexualmente ativo, mas com José não quer transar antes do casamento. Depois de se unirem cerimonial e oficialmente, consumando o casório de maneira nada ortodoxa por sete dias, a vida a dois começa a cobrar seu preço. As dívidas contraídas nos gastos para agradar a esposa levam o protagonista a uma situação financeira caótica. Sem qualificações para voltar ao mercado de trabalho, José passa a ser ladrão. Como consequência comete assassinatos cruéis contra algumas de suas vítimas, e percebe que tem prazer nisso. A escalada de sua violência o torna um procurado da polícia. A vida marginal promove seu encontro com Gê, que realiza roubos em nome da causa comunista. Depois de muita insistência de Gê, José aceita fazer parte do grupo revolucionário. Juntos cometem diversos assaltos e matam sem constrangimento. Ao mesmo tempo, o relacionamento com sua esposa vai se deteriorando. Rosa Maria se sente abandonada por José, que também não nutre por ela o mesmo amor dos tempos de lua de mel, apesar de manterem o sexo selvagem. A indiferença entre os dois cresce ao ponto das discussões tornarem a convivência, quando fora da cama, num fardo. Procurando uma saída rápida para aquela situação, José chega até Igê-Scha, uma mãe de santo que procura uma alma que possa ser sacrificada num ritual de purificação. Então José envolve Rosa Maria no ritual e concorda que ela deve ser sacrificada. Ela então é morta violentamente e retalhada para ser comida em pedaços. A espiral de loucuras de José termina com a prisão dele e o grupo de Gê. Alguns são torturados e jogados de um helicóptero numa região desértica. José acaba encarcerado e louco numa prisão da Califórnia.

Paralelo a história de José e Rosa Maria está a saga de Carlos Lopes. O homem surge na narrativa procurando tratamento para doença de seu filho, mas a burocracia da saúde pública emperra o atendimento. Ele transita entre guichês e atendentes até a criança morrer em seus braços, gerando uma reviravolta em sua vida a partir de sua prisão e a acusação de ter matado o filho. Posteriormente se revela que Carlos Lopes era do grupo de Gê. Junto a tudo isso estão ainda tópicos que vão se repetindo no decorrer da obra, como “ADEUS, ADEUS”, que sempre conta, em poucas palavras, sobre alguém que está deixando o Brasil devido a perseguição política ideológica, ou “PENSAMENTO DO DIA”, que traz uma pequena mensagem que, de alguma forma, evidencia como a violência está na rotina das

pessoas.

A possibilidade de construirmos uma sinopse do livro se valendo de um enredo linear é algo que distingue **Eles eram muitos cavalos** e **Zero**. Na obra de Loyola Brandão o foco narrativo se converge numa história que ilustra a vida e trajetória de José. A aparente falta de linearidade se revela uma armadilha que aguça a curiosidade do leitor, que encontra nos personagens o fio da meada de uma história com começo, meio e fim. A mesma subversão gráfica e escrita em fluxo de consciência que criam o paralelo entre as obras também as discerne. Loyola Brandão se apropria da técnica para subverter a linguagem e o gênero, característica própria da geração de 1970, o fluxo de consciência é a transgressão encontrada para justificar o “romance pré-histórico”, isso é, a versão anterior ao romance, ou a epopéia de José. Em **Eles eram muitos cavalos** as técnicas são aplicadas de forma que amarrem a obra como um romance que emerge a partir de cenas imediatas, que pelo recurso do fluxo de consciência estão dispostas em lâminas de petri que guardam pequenas amostras de um organismo cosmopolita doente e definhando.

## CAPÍTULO 2 - NATURALISMO

### 2. 1. - Naturalismo e suas fases no Brasil

O que significa habitar essa região situada na periferia do mundo, escrevendo em português para leitores quase inexistentes, lutar, enfim, todos os dias para construir, em meio à adversidade, um sentido para vida? (Luiz Ruffato em discurso na abertura da Feira do Livro de Frankfurt de 2013).

Partindo do ponto de que Ruffato é um escritor brasileiro, nascido em 4 de fevereiro de 1961 em Cataguases, interior de Minas Gerais, a pergunta feita pelo próprio escritor traz consigo sinais de algumas possíveis respostas, a começar por estar “situada na periferia do mundo.” Para entender o que significa se localizar dessa forma, convém levantar alguns conceitos. O primeiro deles é o de “entre-lugar”, de Homi Bhabha. É nesse espaço intersticial<sup>7</sup>, entre o eu e outro (império e colônia, nativo e estrangeiro, etc), que acontece a negociação (tradução) da diferença cultural, e fronteiras (barreiras) são melhor identificadas e transpostas.

A união através dessas diferenças ampliam os interstícios, expandindo os entre-lugares para quebrar a tradição e construir uma nova linhagem. As fendas abertas nos interstícios encaixam as novas fronteiras sociais para dar vida à uma colcha de retalhos culturais (multiculturalismo; hibridismo), na qual a diferença é uma fronteira aberta, negociável em prol de um ponto de equilíbrio (BHABHA, 2007). Há uma cultura opressora, e outra oprimida, e a conversa entre as duas acontece por

---

7 - Em **O local da cultura**, Homi Bhabha argumenta que o fim do século XX é um momento de reposicionamento das fronteiras culturais que distinguem o indivíduo, que não mais se balizam, apenas, em classe ou gênero. O sujeito passa a se posicionar de acordo com sua “raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual”, entre outros.

*“O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novas signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade.*

*É na emergência dos interstícios - a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença - que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationness], o interesse comunitário ou a valor cultural são negociados.”* (BHABHA, 2007, p.20)

Dentro deste espaço intersticial se constituem os entre-lugares, onde as culturas negociam suas diferenças e se fundem em uma só através de interesses (ou fins) comuns. Surge então um novo discurso dominantes a partir desse ponto. As diferenças se articulam, reescrevendo conceitos pré-estabelecidos, numa flexibilização que extirpa a tradição.

esta lógica, dentro dos interstícios que se formam a partir da aproximação delas, ou as partes que se entrelaçam na busca de um campo de expressão. O resultado dessa união de expressões é um terceiro espaço. É nele que a batalha é travada, e o inevitável hibridismo das culturas ocorre. A “periferia do mundo” é um entre-lugar.

Existe um eterno confronto entre centro e periferia, império e colônia, explorador e explorado, que contrapõe a América Latina (ou o Terceiro Mundo como um todo) à Europa e Estados Unidos da América (Primeiro Mundo). Os colonizadores nunca tiveram interesse em conhecer, e incorporar, a cultura do “Novo Mundo”. O choque se dá entre bárbaro e civilizado, e na terra de ninguém não há espaço para entre-lugares, interstícios ou hibridismo culturais, do ponto de vista deles. Aos poucos os índios e nativos perdiam sua escrita e sua religião, substituídas pelas Européias (SANTIAGO, 2000). Cabe à colônia aceitar a cultura do além, por ela mesmo ser incapaz de propagar a sua fora de suas fronteiras. É o que Bhabha chama de domínio silencioso, iniciado no fim do Séc. XIX, mesmo período em que Silvio Romero escreveu algumas críticas em defesa das ideias naturalistas de Zola, propagando este domínio silencioso.

Santiago constata que é inevitável a contaminação da, suposta, pura cultura Européia pela miscigenada cultura do Novo Mundo. São pequenas interferências que chegam para hibridizar da língua à religião, que forçam a criação de entre-lugares e abrem interstícios onde podem, de alguma forma, tentar reequilibrar as forças. Assim se inaugura a tradição da família no Novo Mundo, se instaura a condição de “Tal pai, tal filho” (SUSSEKIND, 1984). A nova linhagem deve ser moldada à moda da antiga, mas sem estar completamente inserida no contexto Europeu, órfão de suas raízes, exilados em sua própria terra. Resta aos índios e latinos assumirem a condição de bárbaro civilizado regenerado, inferior ao puro, duplicar o Outro e sua cultura.

Esse renascimento colonialista - produto reprimido de uma outra Renascença, a que se realizava concomitantemente na Europa - à medida que avança apropria o espaço sócio-cultural do Novo Mundo e o inscreve, pela conversão, no contexto da civilização ocidental, atribuindo-lhe ainda o estatuto familiar e social do primogênito. A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo

esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida da civilização. (SANTIAGO, 2002, p.14)

Essa duplicação à qual Santiago se refere, vista na literatura pela comparação de algumas obras, é objeto de análise dele, no que toca ao conto de Jorge Luis Borges: **Pierre Menard, autor del Quijote**. O protagonista, além de escritor, é um leitor ávido, “vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue.” (SILVIANO, 2002, p.23) Mas a agente do Menard, Mme. Bachillier, não aceita sua obra porque é uma cópia do original. Na verdade, é invisível, situação que revela, e denuncia, a submissão cultural do escritor latino americano frente à referida alta cultura europeia. Mesma condição que Santiago coloca, em outro ensaio, **Eça, autor de Madame Bovary**, e dois poemas de Manuel Bandeira, que pretendia “traduzir” para seu tempo um poema de Bocage e outro de Castro Alves. Situação paralela a de **O primo Basílio** com **Madame Bovary**, lembrando ainda que Eça de Queiroz sofreu com a acusação de plagiar Émile Zola, **La faute de l'Abbé Mouret** com **O crime do padre Amaro**.

Quando abordada do ponto de vista questionador, e feita de forma a revelar as diferenças culturais, expor fraturas sociais, esta duplicação não denigre a obra, mas a qualifica. A repetição é conservadora (retrógrada) quando pensada como cópia fidedigna de um determinado objeto, ou quando pretende dar continuidade a uma ideia pela hegemonia. Ela é diferencial quando se mostram as diferenças para o original, os detalhes. A repetição por semelhança evidencia as pequenas imperfeições da cópia, marcando a evolução (SUSSEKIND, 1984). A moderação do italiano Umberto Eco ao dizer que a Indústria Cultural não é, só, um meio de manipulação de massa, como arguíram os Frankfurtianos, mas uma forma de expandir o alcance da arte, é a mesma moderação de Sussekind sobre as críticas ao naturalismo. Neste sentido, o estudo de Candido nas relações entre **L'Assommoir** (1876), do francês Émile Zola, com **O cortiço**, de Aluísio Azevedo, é bastante relevante. O crítico lembra que o local onde a história se passa é o mesmo: um cortiço. Mas a forma como este organismo se desenvolve e se estabelece são bastante diferentes, porque as sociedades que são discutidas também o são.

Enquanto Zola explora a “degradação motivada pela promiscuidade” da classe operária parisiense, Azevedo trabalha com a perspectiva da construção de uma identidade nacional do brasileiro, sua relação com os portugueses e a constituição de uma metrópole, o Rio de Janeiro, no além mar do Velho Mundo. O brasileiro incutiu no português João Romão, dono do cortiço, toda a ganância do explorador português, em Bertoleza, a ex-escrava que serve como “besta de carga” e tem um caso amoroso com Romão, por quem é enganada quanto a sua liberdade, junto com Firmo, o mulato capoeira, representam a camada de baixo da população brasileira, Rita Baiana, provocante e atrativa, era a mulher brasileira.

O que se pode ver no romance não é uma discussão social ou disputa de classes, mas sim “nacionalismo e xenofobia”, marcas de um povo que quer execrar alguma figuras do passado para se estabelecer. Além de situar a obra como um símbolo do Naturalismo, tanto pela sua análise do cortiço como um organismo doente e suas características realistas quanto pela seu papel na construção de uma identidade para o brasileiro, Candido exalta a competência de Azevedo em conseguir transpor o romance de Zola para a realidade brasileira do seu tempo. Assim, um “texto segundo” se torna um “texto primeiro”.

**Eles eram muitos cavalos** também mostra nas suas placas de petri um organismo doente, retratado de maneira escarrada a realidade paulistana. Nas veias desse corpo correm vício, degradação, perversidade, hipocrisia, entre outras patologias. Afora as questões já colocadas sobre o fragmento “32. Uma copa”, denunciando a operária como uma mulher socialmente invisível, cabe levantar como exemplo a amostra “13. Natureza-morta”. A narrativa de um autor onisciente intruso, desenvolvida em um fluxo de consciência de descrição por autor onisciente, conta sobre uma mulher que chega num ambiente devastado pelo seu uso como local para consumo de drogas. O espaço se revela uma escola, onde ela lecionou, e a contraposição de passado feliz com presente triste cria um entre-lugar onde se distinguem sonho (utopia) e realidade a partir de uma cena criada pelo narrador.

Puxada, empurrada, vozes choramingando, “A hortinha, a hortinha...”, conduziram a tia ao quintal: à sua frente, fuçadas as leiras, legumes e verduras repisadas, arrancadas, enterradas, brotos de cenouras, beterrabas, alfaces, couves, tomates, tanto carinho desperdiçado, nunca

mais vingariam, as crianças caminhando, com cuidado, por entre os pequenos cadáveres verdes, olhos baços, e ela, até onde a vista alcança, observa as escandalosas casas de tijolos à mostra, esqueletos e colunas, lajes por acabar, pipas singrando o céu cinza, fedor de esgoto, um comichão na pálpebra superior esquerda e a solidão e o desespero. (RUFFATO, 2010, pág.29-30)

A descrição da vista a partir do jardim, onde um dia as crianças cultivaram legumes e verduras, escancara a paisagem da selva de pedras, a negociação entre passado e presente revela a ação do homem na natureza dentro de uma cultura cosmopolita, e a mudança que esta ação provoca. As “leiras, legumes e verduras repisadas” contrastam com “casas de tijolos à mostra, esqueletos e colunas”. Na luta travada neste terceiro espaço “os pequenos cadáveres verdes” foram massacrados pelo concreto. Quem ilumina esta cena de batalha perdida é o narrador, que quando aponta a natureza morta como “cadáveres” e as construções como “escandalosas” revela seu lado Naturalista nessa luta.

Essa identificação com a primeira fase do Naturalismo brasileiro, no fim do século XIX, se repete com um dos aspectos do mesmo movimento nos anos de 1930. Analisado por Sussekind em **Tal Brasil, qual romance?**, o período é marcado por uma visão do indivíduo como um paciente que necessita de tratamento, e o problema não é de natureza social, e sim financeira. Para tanto, a pesquisadora usa como referência **Vidas secas** (1938), de Graciliano Ramos. Não existe um organismo doente como o cortiço ou São Paulo, e sim um retirante doente, “governado pelos brancos, quase um réis na fazenda alheia” (RAMOS, 1938). Neste período se retrata o brasileiro como um imigrante, onde a realidade é ditada pelas condições econômicas. A identidade não se cria a partir do “nacionalismo e xenofobia”. É o financeiro que é a alma do Brasil.

Para que se restaurem as identidades ameaçadas, seja no domínio literário, familiar ou nacional, é sempre preciso lançar mão de outros saberes em sintonia com a trama histórica. E, quando os novos saberes assumem a hegemonia dentro da rede de discursos e instituições que constituem a cultura brasileira, à ficção naturalista parece caber o papel de ceder espaço à transformação e se deixar invadir por esse jogo de poder entre diferentes modelos de interpretação do Brasil. (SUSSEKIND, 1984, p.86)

Entre o final do século XIX e a década de 1930, de guerra a revoluções, o mundo observou transformações em todas as suas esferas. A exposição de um urinol feita por Marcel Duchamp na mostra de 1917 da Associação de Artistas Independentes de Nova York questionou a arte e o artista. A Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, deu voz a uma nova expressão da identidade brasileira, ao experimentalismo, que procurava, de alguma forma, a independência da “duplicação”. Logo, o Naturalismo não iria passar incólume a toda esta agitação, mostrando sua capacidade de adaptação. A criação da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) em 1941, o nascimento da Companhia Vale do Rio Doce (1942) e os avanços tecnológicos na Fábrica Nacional de Motores (1943) são alguns dos acontecimentos que sugerem uma nova interpretação do Brasil.

O Naturalismo se apropria da mensagem de Getúlio Vargas por industrialização e crescimento econômico, e a sente no bolso através da valorização do operário e do dinheiro como meio de mudar seu status social e resolver problemas, e não o conhecimento ou a ciência. Como o personagem do, já citado, fragmento quatro de **Eles eram muitos cavalos**, onde um funcionário é considerado como um filho pelo patrão por fazer ele ganhar muito dinheiro.

Também é possível identificar esse padrão de pensamento na amostra “10. O que quer uma mulher”, contado por um autor onisciente intruso que se vale de um fluxo de consciência em forma de descrição por autor onisciente. Uma esposa levanta mais cedo por não conseguir dormir bem depois de viver a experiência de estar no meio de um tiroteio. Então ela vai de encontro ao marido, acostumado a acordar no fim da madrugada para ler na cozinha, que naquele instante se torna um entre-lugar (BHABHA, 2007). As diferenças culturais entre os dois se articulam, no hábito da leitura que ela não tem, no sentimento de fracasso que ele não tem por ser um professor de renda média, ao contrário dela, que se decepciona com sua relação.

*sabia que estou devendo de novo no banco? sabe por quê? porque o que a gente ganha não dá para vencer o mês e o pior é que a gente não consegue sair dessa merda estamos cada vez mais (RUFFATO, 2010, pág.25)*

É evidente naquele momento que o que os une é o casamento e a filha. Esse é o interstício onde se definem as singularidades de ambos, “*you are content with whatever*”, condena ela, “*our poverty is a beautiful excuse for your lack of effort*”, sentencia a mulher, olhando para o marido que está lendo um exemplar de **Microfísica do Poder**, de Michel Foucault, comprado num sebo da praça João Mendes. Neste ponto, só o dinheiro pode salvar essa família. Aqui o marido é um doente, que não consegue encarar o fato de que precisa de dinheiro para se curar, ao contrário da esposa, que reconhece a necessidade e a enfermidade. A relação entre economia e bem estar (sucesso) permeia algumas das lâminas deste experimento. Outro exemplo é o fragmento “57. Newark, Newark”. Nele, um autor onisciente intruso, através de um monólogo interior orientado, conta sobre um homem que está no avião de mudança de São Paulo para os Estados Unidos da América, na busca de ascensão social.

Época houve que ensovacava desesperado a Speak Up, mas, e ouvido?, quê que ele falou?, ai meu deus!, que foi que ele disse?, ai, nem dormindo gravadorzinho debaixo do travesseiro, revista envolvida colegial entrebraços, nada!, Rick antecipativo, Meu bem, você vai aprender é na marra! O Rick é mestre. Arrumado, em três anos de Nova York, o apê, superlegal; o salário, de chapeiro, imagine!, de chapeiro!, digno; e as sobras de tempo e grana despende estudando artes à noite. No Brasil, o suor de oito, dez horas por dia consome-o o aluguel, a comida... Bem fez o Rick. A coisa não andava, se mandou. Agora, em dólar, as pessoas respeitam ele. (RUFFATO, 2010, p.118.119)

A narrativa truncada, na qual não se distinguem vozes, aponta para fora de si, para o evento que se realiza no avião, que se torna um entre-lugar à medida que as culturas se confrontam. A motivação do personagem está no amigo Rick, que foi morar em Nova Iorque e em três anos se resolveu como chapeiro, que lá tem um salário “digno”. No Brasil nem a profissão se respeita, visto a repetição e os pontos de exclamação: “(...) de chapeiro, imagine!, de chapeiro!”. O respeito está na condição econômica que o ofício gera: “Agora, em dólar, as pessoas respeitam ele”, observa o viajante. “No Brasil, o suor de oito, dez horas por dia consome-se em aluguel, a comida...”, reclama o personagem. É o dólar que proporciona o remédio para vida, “o apê, superlegal” é o fim da doença, numa analogia de que o Brasil é a

doença e os Estados Unidos da América a cura. Reafirma-se uma circunstância econômica como sintoma da falta de condições de evoluir do indivíduo, dinheiro esse, na obra de Ruffato, inalcançável com o trabalho.

Junto com a industrialização desenfreada, a expansão do jornalismo marca a transição da segunda para terceira fase do Naturalismo, ainda de acordo com Sussekind e Santiago. Com Vargas, a Rádio Nacional uniu todo país em torno de uma voz, a Hora do Brasil. Assis Chateaubriand, que nunca escondeu sua ambição de integrar o país através da comunicação, foi do Oiapoque ao Chuí com os Diários Associados<sup>8</sup> (MORAES, 1994). Logo a figura do jornalista, e a comunicação social como um todo, passam a fazer parte da rotina do indivíduo em âmbito nacional, e a informação se unifica junto com o país. A mesma voz que fala ao maranhense fala ao paranaense. A fotografia que retrata a realidade do Brasil na capa de um jornal também é a mesma no centro da metrópole ou nos mais longínquos sertões. É a indústria cultural tomando de assalto a cultura nacional. Ancorado sempre num saber científico, o naturalismo se aproveita do *boom* da comunicação para se apropriar dela como novo saber. É como estar atualizado, mostrar-se antenado para não ter sua credibilidade abalada (SUSSEKIND, 1984).

Não se encara o romance como ficção, mas como descrição dos fatos “tirados de nosso amargo cotidiano”. O trabalho do romancista, como o do repórter, parece ser apenas recolhê-los. Oculta-se do leitor a produção da notícia, da ficção. O que se declara como característica desta ficção jornalística é a pouca preocupação com a linguagem, em prol de uma busca obsessiva da “realidade”. (SUSSEKIND, 1984, p.175)

A realidade a qual Sussekind se refere se exprime para este público através do novo, num sentido de uma arte diferente das anteriores e mais próxima a seu tempo. Silviano Santiago especula sobre o *Zeitgeist*<sup>9</sup>, que move a geração que se

---

8 - Na biografia que escreveu sobre um dos homens mais poderosos do Brasil em seu tempo, Assis Chateaubriand, Fernando Morais detalha como Chatô controlava seu império da comunicação por todo Brasil a partir da influência política que exercia no seu jornal, Diários Associados. “Chateaubriand, por seu lado, alimentava o mito de que seus jornais podiam defender posições opostas às do dono — muito embora essa aparente liberalidade editorial escondesse uma velha tática que ele adotava com habilidade havia meio século: acender uma vela para cada santo e, assim, garantir ao seu império sempre uma porta aberta em cada lado.” (MORAIS, 1994, p.14)

9 - Tomamos como definição do termo a reflexão de Anatol Rosenfeld sobre o assunto, no ensaio

revela no começo da década de 1970, referência da terceira fase do Naturalismo. “Curtição” é o termo que ele usa para defini-los, e o conceito engloba o que se espera da arte como um todo: entretenimento. É para o teórico uma “turma” que se conecta com as novas tecnologias visuais (TV em cores, jornais e revistas segmentadas), na busca do novo, em captar o momento, e rejeitam a literatura. Movimento de expurgo que Hunter S. Thompson também observa, em artigo escrito para a revista *Coolier’s* em 1969, nos hippies de São Francisco, Estado Unidos da América, seguindo assim a tradição da periferia de importar do centro comportamentos e estilos<sup>10</sup>. Por aqui essa rejeição é ligada não a escritores ou movimentos literários, mas sim à forma, ao romance que se estabeleceu. Então era preciso se reinventar e apreender as novas regras para que se chegasse ao novo leitor. Ainda, segundo Santiago, foi a fragmentação que forjou a literatura desse tempo.

Não é por acaso que estamos de novo diante daquele mesmo fragmentário que foi a marca registrada de Machado de Assis, de Oswald de Andrade e, um pouco mais longe, de Nietzsche. O aforismo contém a verdade. O trecho aparece trabalhado, bordado, rendado, pedindo portante apreensão sintética (o fragmento) e ao mesmo tempo analítica (o bordado). Com isso também se perde a noção de continuidade narrativa, tão importante para a estética que nasceu com o século histórico por excelência que foi o XIX. A continuidade no e do texto, linear e unívoca, em que o contraditório é expulso em favor da dicotomia seletiva, do pensamento que se expressa em termos de forquilha e opção. (SILVIANO, 2000, p.131)

---

**Reflexões sobre o romance moderno**, no qual o teórico afirma que a expressão reflete um sentimento que unifica o pensamento de um determinado tempo. “A hipótese básica em que nos apoiamos é a suposição de que em cada fase histórica exista um certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas manifestações de cultura em contato, naturalmente com variações nacionais. Falamos nestas páginas da “cultura ocidental”, não tomando em conta as diversificações nacionais. Supomos, pois, que mesmo numa cultura tão complexa como a nossa, com alta especialização e autonomia da várias esferas - tais como ciências, artes e filosofia - não só haja interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas estas atividades.” (ROSENFELD, 1996, p.75-76)

10 - Para tentar conter eventuais aproveitadores de um movimento espontâneo que ganhava corpo, os hippies rejeitavam, de alguma forma, aqueles escritores ou artistas que tentavam se identificar com o grupo. “Unlike beatniks, many of whom were writing poems and novels with the idea of becoming second-wave Kerouacs or Allen Ginsbergs, the hippie opinion makers have cultivated among their followers a strong distrust of the written word. Journalists are mocked, and writers are called “type freaks.” (THOMPSON, 1969.)

A técnica fragmentária gera uma percepção de quebra da unidade narrativa. A fragmentação do jornalismo, pelo espaço no jornal, o tempo, na rádio ou televisão, e também da própria realidade, favorecem o desenvolvimento da técnica e sua aceitação. O inevitável intervalo entre ação e reação (consequência) também são componentes importantes para a noção fragmentária do romance dessa época. Entre um crime e sua solução passam-se dias, semanas, e, neste período, quem desvenda o mistério são investigadores, tanto policiais quanto jornalistas. Cada uma das suas investigações compõe o quadro que forma o brasileiro daquele tempo. Seja no talento para o futebol, na personalidade homicida do Bandido da Luz Vermelha, ou na mão pesada da ditadura militar, que reduz o poder de circulação da informação pela censura.

O jornalista passa a ser alguém que sabe, mas não pode contar, vê, mas não pode mostrar. Surge como objeto apaziguador dessa situação o romance-documentário, que, ao mesmo tempo que sombreia fraturas sociais, informa e constrói identidades, também diverte. Ela revela o segredo dos bastidores da sociedade e concede ao repórter um status de “misto de herói e explorado” (SUSSEKIND, 1984, p. 176). Esta condição cria um sentimento de empatia entre leitor e escritor. Ambos padecem da mesma doença, a desinformação.

O romance-reportagem obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização. Normalmente o que se fez nos anos Setenta foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e tratá-los numa reportagem mais extensa que a do jornal. A ela se deu o nome *romance-reportagem*. E não é de se estranhar que os autores de maiores sucesso nessa linha (José Louzeiro, João Antônio, Aguinaldo Silva) sejam todos jornalistas. Sua atuação literária parece apenas continuar o trabalho das redações de jornal. (...) Quebram-se as fronteiras entre jornalismo e ficção. E o que se lê são *notícias*, *informações*, e não ficção. (SUSSEKIND, 1984, p.175).

Nesta linha de raciocínio, Sussekind liga o funcionamento de uma redação jornalística à sociedade brasileira, sendo dois organismos doentes espelhados, onde ambos padecem pelo autoritarismo político. O Ato Institucional n° 5, ainda no começo da década, e a feroz repressão que ele instaura na política e na cultura, e, a partir de uma ideologia nacionalista e conservadora, pauta-se num suposto

desenvolvimento econômico, querendo retomar o fim do século XIX e os anos da década de 1930, explicita esse autoritarismo. O romance-reportagem busca o além do presente, o mais próximo possível da fronteira com o amanhã. Assim como no jornalismo, o ontem é notícia fria, velha. O romance-reportagem naturalista tem início com um crime, a quebra da ordem, da continuidade, e o fim é a justiça, a restauração da ordem, criando mitos de que existem pessoas lutando bravamente para conter as tensões sociais. Vale aqui ressaltar a violência, tema bastante presente na rotina destes destemidos justiceiros. Um bom exemplo desse herói é Vilela, o policial ex-escritor personagem do romance **O caso Morel** (1973), de Rubem Fonseca. Vilela se aproxima de Paul Morel (ou Paulo Moraes), um excêntrico artista que está preso, acusado de assassinar Joana-Heloísa, uma de suas companheiras. O presidiário está escrevendo um livro autobiográfico, no qual revela um mundo de sexo, violência e vício. É a curiosidade, astúcia, e interesse que movem Vilela para investigar aquele caso e identificar que Morel não é o assassino. Diante de uma injustiça e da violência cometidas pelo Estado, que o encarcerou, existe um policial honesto para fazer justiça.

Assim, por Sussekind e Santiago, o naturalismo da década de 1970 vem responder a uma necessidade imediata e real, palpável à rotina do indivíduo comum: a violência do Estado e das ruas. E ela é sistemática, estampa diariamente a capa dos jornais e está na boca do povo. Não é o sistema infectado e doente, ou uma corporação multinacional, que vai dar conta disso. É um indivíduo, como Vilela, que está meio cá meio lá, meio escritor, meio investigador, longe de qualquer suspeita e com peso suficiente para equilibrar a balança social. A crença na imparcialidade do jornalismo alimenta a esperança da vitória da justiça frente o poder financeiro, o assassino, o ladrão, ou qualquer um que signifique uma ruptura de tradição e hereditariedade. Mesmo argumento usado pelos que apoiavam o Golpe de 1964: conter o comunismo, o diferente, o externo, o outro. Essa luta contra a dominação se converte em violência (do Estado e social) contra qualquer postulação de mudança, na direção que for. Para suportar tanto não é a vida que imita a arte, mas a arte que imita (completa) a vida.

Em **Eles eram muitos cavalos**, entender a obra como um romance passa por olhá-lo como as páginas de um jornal que retrata os diversos fatos fragmentados

que ocorrem em São Paulo durante às 24h de um dia. As lâminas de petri poderiam muito bem serem chapas de impressão *offset*. Está claro na primeira chapa, “1. Cabeçalho”, que, como a primeira página de um jornal, traz data, local e dia da semana, que correspondem à definição de espaço, tempo e enredo da obra. Logo em seguida, na chapa “2. O tempo”, as informações meteorológicas estabelecem a relação do organismo doente com a natureza, e “o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado” (RUFFATO, 2010, p.11). Aqui também se revela o caráter fragmentário do livro, no qual as histórias não se realizam à espera do amanhã, de uma continuação. Esta influência do jornalismo também fica clara nos diversos momentos em que o gênero empresta seus recursos ao romance, notavelmente no que diz respeito à não-ficção, forma como se pode definir as estranhezas contidas na obra, como um classificado de companheiros(as). O repórter (detetive) que saiu às ruas de São Paulo não foi desvendar crimes ou fazer justiça, pois mapeia as mazelas da cidade através da vida de quem corre por suas veias. A violência não é um sintoma, é uma consequência da realidade, e a justiça não é o remédio, é parte da enfermidade.

No fragmento “47. O “Crânio”, a falta de fé no justiceiro, e a crença na justiça da rua, são sintomáticas nesse sentido. Tomando emprestado os recursos do poema, projetando sensações e imagens através de palavras e rimas, o narrador de onisciência seletiva, que desenvolve um monólogo interior orientado, conta a história do Crânio, seu irmão, de 16 anos: “é preto que nem a água preta que escorre dos barracos” (RUFFATO, 2010, p.97), discorre ele, que nessa descrição coloca a cor da pele comparada a um esgoto, levantando todas as questões raciais, e sanitárias, que envolvem uma favela. O jovem era admirado na comunidade e também um leitor ávido, o que lhe deu um *status* de muito inteligente entre os seus. Ele é contra os crimes, principalmente os que seu irmão comete, e não usa drogas. Muito ao contrário, o Crânio sabe o que elas significam para seus pares: “e o bacana da mansão no morumbi; que controla de verdade a muamba; está lá cada vez mais rico (...)” (RUFFATO, 2010, p.99). Um dia chegando na entrada da favela o Crânio foi parado para uma revista dos “milicos”, fazendo da rua um terceiro espaço, no qual a justiça, representada pelos policiais, e o morador da favela negociam suas diferenças. O Crânio não tinha documentos ou alguma comprovação de que

trabalhasse, logo, “a polícia mandou ele deitar no chão sujo; a cara encostada no riozinho de esgoto” (RUFFATO, 2010, p.101). E este trecho escancara o preconceito, como a “água preta que corre dos barracos”, e o negro estão no mesmo nível na natureza, e a autoridade anula os termos de uma negociação estável entre as partes. O garoto é levado pelos policiais, torturado, agredido e humilhado. Aqui a violência vem do Estado, direcionada ao estereótipo burguês de perigo, o negro da favela. Não tem “Vilela” para provar a inocência de ninguém, e o interstício que abriria uma via de hibridização é fechada pelo autoritarismo. O irmão, íntimo do crime, consegue o nome dos policiais envolvidos, e vai tomar providência: “estou indo agora no barraco pegar minha glock com o crânio; porque ele guarda nossas armas e balas na caixa de livros; e ele como sempre vai perguntar qual o busílis e vou ter que mentir” (RUFFATO, 2010, p.101-102). Não é um justiceiro, não há ninguém olhando por eles, lutando por eles, são eles que têm que buscar corrigir os erros que lhes são imputados. O que há é uma espécie de guardião, o Crânio, que, de alguma forma, tenta conter a violência e ações de seu irmão, o máximo possível para ele, que é ter o controle sobre as armas e munições, que só libera sob um argumento que aceite como justo, ou necessário, nem que seja mentira. Assim como Bertoleza, em **O cortiço**, uma ex-escrava que foi enganada por João Romão quanto a sua liberdade, e nele acreditava porque não tinha mais ninguém para confiar, nada para se apegar. Por fim o narrador e seu bando saem para “arrepisar” os agressores do Crânio, ou fazer o que acreditam ser justiça, pois tem algo em que confiar, o laço de sangue que os une.

## **2. 2. - Cena, ciência e família**

O documento formulado por Ruffato emerge através de cenas, que são parte significativa da sua técnica narrativa, e trazem a tona questões sociais relativas à vida urbana e uma conturbada relação entre ser humano e a convivência familiar. Os sucessivos fragmentos que não se encadeiam deixam portas abertas que questionam a hereditariedade. Podemos ver, lembrando de trechos já citados, o meio geográfico transformar a personagem do monólogo interior livre “48. Minuano”, que deixou a infância feliz com a família e a paz do campo pelo vício e abandono da

metrópole. O motorista de táxi, no fragmento 40, conta que deixou a família no interior do Sergipe, quebrou com o ciclo sertanejo de sua linhagem, e veio para capital, onde se estabeleceu, criou outros laços, e deu origem à uma nova célula. No texto narrado com a técnica de impressão sensorial do fragmento “6. Mãe”, que ressalta a mudança de paisagem e de sensações de uma mulher que viaja na linha Garanhuns-São Paulo para reencontrar o filho, que a muito partiu rumo à metrópole, no dia das mães. Ao mesmo tempo que o recurso de fragmentar as vozes distância o escritor da obra, também valoriza o caráter da mesma de reunir cenas da cidade como um registro das vidas que compõem este grande organismo urbano. **Eles eram muitos cavalos** se nega “enquanto ficção, enquanto linguagem, para ressaltar o seu caráter de documento, de espelho ou fotografias do Brasil” (SUSSEKIND, p.37). Este é o movimento que coloca **Eles eram muitos cavalos** no mesmo campo que **Cacau** (1933), de Jorge Amado, (1912-2001) **O cortiço** (1890), de Aluísio Azevedo, (1857-1913) e **Infância dos mortos** (1977), de José Louzeiro (1932-2017). Nos três casos Sussekind identifica um padrão com o qual a obra de Ruffato se encaixa.

Quando um romance tenta ocultar sua própria *ficcionalidade* em prol de uma maior referencialidade, talvez os seus grandes modelos estejam efetivamente na ciência e na informação jornalística, via de regra consideradas paradigmas de objetividade e de veracidade. O leitor de uma obra científica ou de uma notícia de jornal pouco observa a linguagem com que foram escritos, contanto que lhes transmitam uma impressão de veracidade. Contanto que pareçam apontar para além de si mesmos, para um mundo e uma linguagem extratextuais. Do mesmo modo, o leitor de um texto “naturalista” é conduzido para fora da linguagem. Como se as emoções e a sedução que a leitura porventura lhe possa provocar não adviessem do texto, de um modo próprio de narrar, de uma ficção internamente trabalhada. Oculta-se todo o trabalho de linguagem, dissolve-se a ficcionalidade própria ao romanesco e obriga-se o leitor a olhar o fato ficcional sempre em analogia a um referente extratextual ao qual deve obrigatoriamente corresponder o mais possível. (SUSSEKIND, 1984, p.37-38)

Leitor e escritor ocupam a mesma posição na obra de Ruffato: a de observador das cenas fixadas em lâminas de petri. Ambos estão com o olho no microscópio e a cabeça na realidade, vendo-a transcrita sob uma ótica que não as

deles. Os dois têm acesso a um conhecimento que não conseguem ver a olho nu, que está fora de alcance por inúmeras razões, dentre as quais podemos destacar as questões geográficas e sociais. Antonio Candido argumenta, na primeira parte de **Leitura e sociedade**, que **Memórias de um sargento de milícias** (1853) é “bastante coerente e existente” com relação ao Rio de Janeiro que retrata. Mas este tem a limitação da trama, do acesso aos personagens à uma pequena fração da cidade, não ao todo. O romance de Ruffato consegue ter uma abrangência maior, ao contrário de Manuel Antônio de Almeida, que desenvolve sua história no centro, em torno de uma “pequena burguesia”, e poucas vezes nos “leva ao subúrbio”. A relação que **Eles eram muitos cavalos** desenvolve com São Paulo vai além de colocar a cidade como pano de fundo, apenas espaço, tornando-a personagem, que viaja pelo próprio interior, de norte a sul e leste a oeste, na busca de mapear suas mazelas e desenvolver uma unidade a partir da diferença. Estar além é quebrar a barreira do espaço-tempo, cruzar as diferenças sociais de forma a vê-las por outro ângulo, à frente, “marca um progresso, promete o futuro” (BHABHA, p.22). Depois de estar lá, no futuro, o olhar sobre o presente não retrocede ao ponto inicial, cria-se um novo marco, um *depois de*. Progresso esse que se assemelha à aquisição do conhecimento, que transforma e reconfigura os processos sociais que envolvem o indivíduo, deslocando-o para um novo centro gravitacional.

A estrutura de cenas que não se conectam em torno de um enredo permite que Ruffato explore diversos temas das mais variadas formas. Críticas ao sistema, denúncias às condições degradantes de moradia na metrópole, e o íntimo da burguesia paulistana se concentram em fragmentos expostos à quem quiser ver. Tudo isso através de imagens transcritas em forma de amostras.

Olhando a questão estrutural que permite essa percepção da obra, isto é, as imagens fragmentadas, o uso de aparatos não-ficcionais, os diversos gêneros de escrita utilizados, o texto em fluxo de consciência e a liberdade gráfica empregada, é possível dizer que o escritor busca o experimentalismo ficcional. Com esta nova fórmula são adotadas formas menos convencionais de se abordar questões sociais, representadas como o cotidiano paulistano. O que se vê através das lâminas é um organismo doente, sofrendo com a violência (física e psicológica), o descaso, o desemprego, o vício, entre outros.

Na amostra “32. Uma copa”, um narrador onisciente desenvolve um fluxo de consciência de impressão sensorial no qual observa a casa, e descreve as áreas de convívio comum, de uma mulher que vai trabalhar ainda de madrugada. Todos os produtos, a disposição dos móveis e equipamentos, enfim, todos os itens são mostrados como que esperando ela voltar para não serem usados. O fragmento flerta entre estranheza e narrativa. Letras cursivas e fontes alternativas aparecem por todo texto. O ponto final só existe na primeira frase, que constrói uma cena, todo resto do texto é cenário. Eis como é feito:

O motor da geladeira Consul Contest 28 branco-gelo sacoleja o silêncio da copa. As paredes azuis, cor da roupa dos anjos, desdobram-se nas lajotas vermelhas de cerâmica, assentadas contra a vontade da dona de casa, que sai na agonia da madrugada para trabalhar, nunca viu os minúsculos cristais de poeira voejando suspensos no facho de raios vespertinos que rompem o vidro fosco trincado do basculhante.

Sobre a geladeira

uma bateadeira Walita de raro uso

um caderno universitário espiral (203 x 280 mm, 96 folhas, 1 matéria, 31 pautas): baila a Minie na capa; na primeira folha, letra caprichadíssima, *Caderno de Receitas*<sup>11</sup>; o miolo virgem

Um ventilador Hiltex assopra o fim do século no relógio-de-parede Ferrari

Uma menina, cinco-seis anos, beicinho, assustada, 50 x 50 cm, preto e branco, vigia as formigas que escalam [...] (RUFFATO, 2010, p.65)

A cena descrita no primeiro parágrafo mostra uma mulher sem formação, que nos é revelado pelo termo “dona de casa”, que também levanta o questionamento de onde uma “dona de casa” vai trabalhar na “agonia da madrugada”. A “agonia” que sente diz que ela não tem a malandragem da rua, sendo que possivelmente se trata de uma operária saindo cedo para pegar duas ou três conduções para chegar no emprego, do qual volta só depois do anoitecer, já que não vê a poeira “voejando suspensos no facho de raios vespertinos”. A geladeira que saculeja, a parede azul claro e o “vidro fosco trincado do basculhante” são características que acentuam a condição da já antiga casa, quase abandonada pela falta de quem a aproveite. “Uma bateadeira Walita de raro uso”, o caderno de receitas em branco, o ventilador parado,

---

11 - Não é a fonte original utilizada na obra, mas se aproxima dela.

e o quadro com uma foto preto e branco de uma menina “assustada” são claros indícios de uma mulher solitária, não por falta de uma família, visto que mais à frente no fragmento aparecem duas fotografias de um menino, uma delas “numa roupa leão-da-Parmalat”. Existe aqui um questionamento da família como suporte para vida. “As formigas que escalam” denunciam o definhamento de uma mulher sujeita à dicotomia operária trabalho-casa-casa-trabalho, além de anunciar a ação da natureza sobre a mulher, que está esquecida e restrita a si mesma, socialmente invisível. A existência entregue à rotina operária e à falta de motivação revelam uma condição humana de abandono e passividade diante da vida: um organismo doente. Tudo a partir de uma imagem criada pela descrição de um ambiente. Este recurso não passou despercebido pelas análises já feitas sobre o escritor, como na tese de doutorado de Catia Valério Ferreira Barbosa (2006), que versa sobre o romance contemporâneo e suas características de Literatura da angústia, como nomeia. **Eles eram muitos cavalos** foi uma das cinco obras que seu estudo contempla como Literatura da angústia.

Nesse momento, se atentarmos para o exercício ficcional de Ruffato que, em suas obras alterna atitudes de aproveitamento da tradição e de ruptura com o convencional, percebemos que, em meio a tantas renovações, Ruffato pratica certa continuidade do cânone que o precedera, à medida que dialoga com um de seus grandes antecessores - Guimarães Rosa. Ambos são escritores que, no lugar de apenas *contar*, desejam *mostrar*, e em função disso usam a linguagem como limite e incentivo de criação, amalgamando-a ao tratamento temático da obra. Dentro dessa perspectiva, não só buscam uma revitalização do código como exploram o monólogo oral, a confissão, o livre fluxo de consciência de um narrador-personagem, enfim, empregam técnicas que, além de tratar da experiência vivida, reproduzem o relato do relato, isto é, o que viram e ouviram. (BARBOSA, 2006, p.173)

Ao ilustrar o isolamento da mulher através da descrição da imagem de sua casa pela ótica do abandono, Ruffato expõe um relato de quem viu e ouviu, através de uma impressão sensorial da realidade, atrelando a linguagem à obra, que em **Eles eram muitos cavalos** estão intimamente ligados para um estudo da sociedade paulista, não há psicologia às avessas, no sentido de buscar uma moral ou propor remendos. Há, sim, uma observação empírica da realidade. Não são as tramas que

envolvem os personagens, a busca da justiça ou o ciclo do herói que constroem um enredo e classificam a obra como um romance. São a linguagem heterogênea dos fluxos de consciência, o hibridismo de gênero entre jornalismo e romance, as estranhezas de não-ficção, algumas das técnicas que compõem essa miscelânea. Existem também subversões gráficas, que não só reconfiguram o recuo da página, como no fragmento citado, mas também jogam com o itálico, que ora aparece como marca de fala, depois de pensamento, em outro momento junto com o negrito para intercalar pensamento e ação, pode-se destacar também o uso sequenciado de reticências para evidenciar o ritmo da fala (pensamento). É a linguagem que cria a cena e a incorpora à obra, provocando o sentido de unidade. O exemplo mais claro disso está num dos primeiros fragmentos, “4. A caminho”. A narrativa é um monólogo interior orientado de ritmo acelerado, no qual um funcionário está indo para o aeroporto buscar a filha do chefe. No trajeto surgem reflexões sobre sua condição de “como se fosse um filho” do patrão e as diferenças entre um filho biológico e um filho agregado para exploração.

***mais neguim pra se foder***

amuou num canto *arrepêndida?* não passa de um  
**empregadinho**

***sim, mas o pai me adora***

**um profissional competente**

***porque ganho dinheiro para 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 mulhero estranha aí eu falo a decoração é de fulano ela têm*  
*orgasmo* (RUFFATO, 2010, p.13)

Narrador e personagem se entrelaçam, não sendo possível apontar quem fala ou quantas são as vozes na cabeça do narrador, e a multiplicidade aparece na subversão gráfica: itálico e negrito formam um mosaico de vozes que projetam imagens. Estas, por sua vez, mostram mais uma fratura familiar: um pai que negligencia os filhos em nome de quem lhe dá lucro, e acoberta suas aventuras fora do casamento. A unidade é construída a partir da subversão gráfica, que gera sentido ao fluxo de consciência.

No fragmento “62. Da última vez”, um narrador-protagonista desenvolve um

fluxo de consciência, categorizado como solilóquio, que conta seus sentimentos sobre o casamento como se estivesse falando com sua mulher, que pode ser uma ex-esposa (a informação não aparece nem de forma clara ou subjetiva). Numa discussão, na qual concluí ter uma vida frustrada e sem conquistas por causa do casamento, o homem reflete sobre a vida a dois, com filhas, e a intimidade, concluindo que o tempo passou sem que percebesse.

Eu não lembro mais por que nos desentendemos na última vez, mas eu peguei minhas coisas  
 (eu tinha uma bolsa de couro preparada, camisas, calças, cuecas, meias, escova de dente, pasta de dente, fio dental, toalha, sabonete, desodorante, aparelho descartável de barbear, espuma, enfim, tudo que um homem precisa para morar sozinho por uns tempos... ou pela vida inteira...)  
 e enfiei-me num táxi. Quando avistei o primeiro  
 hotel mais ou menos decente - e mais ou menos barato -  
 (não, não é verdade, eu já havia visitado aquele hotel em outras ocasiões, sempre achei que um dia iria precisar de um lugar para passar nem que fosse um fim de semana longe de tudo)  
 instalei-me num quarto,  
 você se lembra?, (RUFFATO, 2010, p.124-125)

Podemos notar as representações da fala nos vários usos da primeira pessoa “eu” e da segunda pessoa “você”, no começo e fim da citação, que se encerra com uma pergunta não ao leitor, mas à suposta ouvinte. As quebras de linha não são respeitadas, indicando a não lógica do pensamento ou conversa. As imagens vão surgindo à medida que a consciência do narrador se concentra na conversa e depois quando corrige a si próprio. Primeiro da conversa, depois do táxi, e por fim no hotel. Ainda é possível concluir que a família não é algo que um homem precise para viver, afinal, nada relativo ao matrimônio ou a parentes (o personagem não vai para casa dos pais, avós ou irmãos, por exemplo) aparece na lista de necessidades.

e nossas brigas fenomenais:  
 a festa de aniversário de um ano da Sandra  
 o rodízio na Churrascaria Boi na Lenha  
 a festa de formatura do pré-primário da Fabíola  
 o fim de semana prolongado em São Pedro  
 o filme do Woody Allen que você não queria ver  
 o filme com o Harrison Ford que eu não queria ver

as suas amigas  
os meus amigos  
(descobri, afinal, um paradoxo:  
a intimidade melhora a relação  
a intimidade piora a relação)

eu não seria feliz (ou tão feliz) sem a recordação de  
seu corpo nu  
seus seios  
suas coxas  
sua bunda

eu não seria infeliz (ou tão infeliz) (RUFFATO, 2010, p.126)

O homem rememora a vida familiar sempre pontuando momentos de conflitos, que indicam que o casamento só valeu a pena pelo sexo, que já não mais satisfaz, visto a intimidade desenvolvida com a esposa. A paixão que os movia foi substituída pela normalidade de se peidar na frente um do outro, do chulé, das frieiras ou do mau hálito. O matrimônio se sustenta apenas pela conveniência e para aparência social. As únicas memórias positivas, relativas ao sexo, se tornam infelizes por não mais se realizarem, devido à intimidade ou ao tempo. As informações entre parentes tentam equalizar, de alguma forma, a frieza com que a relação é tratada se passando dez anos da união entre o homem e a mulher. O paradoxo descoberto pelo narrador coloca a inevitável intimidade de um casal como um fator que constrói e destrói a relação familiar.

Também é válido citar um ponto de contraposição entre ciência e religião em **Eles eram muitos cavalos**. A começar pelo fragmento “27. O evangelista”. Um autor onisciente intruso cria uma descrição por autor onisciente para mostrar um homem pregando na Praça da Sé. O personagem se diz resgatado pelo Senhor depois de ter se entregado à uma vida de luxúria e crimes.

As pernas trêmulas, fecha os olhos, *Onde, a inspiração divina?* Pouco tempo, o seu, logo as palavras se dispersarão, *Como falar a corações de pedra?* O couro preto que encaderna a Bíblia vaselina nas mãos inseguras. “Irmãos!”, tropeça no burburinho, vozes, buzinas, motores, pregões, música. Aspira a fumaça dos canos de descarga. “Irmãos!”, grita, alguns passantes viram-se, assustados, curiosos. “Irmãos!”, repete, fatigado. “Muito... Muito caminhei... Muito caminhei até chegar aqui”, *Auxilia-me nessa hora, Senhor. Faça nascer da minha boca a.* “Olho em volta... O que vejo?” *O que vejo?* “Vejo o sofrimento daqueles desenganados pela vida. Vejo a dor dos que já não veem mais saída para seus problemas. Vejo a desilusão dos que não

tem passado... nem presente... nem futuro (RUFFATO, 2010, p.56-57)

Os recursos gráficos usados neste fragmento favorecem a fruição de um fluxo de consciência. Não há quebras de linhas, o fragmento se constitui num bloco de texto, no qual as aspas indicam a fala do pregador, o itálico os pensamentos, e a formatação padrão a descrição do narrador. Com o mínimo de interferência a cena se constrói a partir de um foco definido, como “as pernas trêmulas”, “o couro preto que encaderna a Bíblia” ou na respiração da “fumaça dos canos de descarga”. Os traços no narrador aparecem na “Bíblia vaselina”, na constatação de um personagem fatigado, e no uso do verbo dispersar no futuro do presente, indicando que aquela pregação não deve ser bem sucedida, mesmo que o Senhor fale através do pregador. A fruição é interrompida quase no final por uma quebra de linha.

(...) E, súbito, um como que monolito esmaga seu peito  
 abafando a sinfonia da tarde  
 explodindo-a em blecautes  
 alguns segundos? alguns minutos? um par de sapatos um par de tênis  
 solas gastas aproximam-se bitucas folhas copos descartáveis pombos  
 guardanapos palitos papéis de bala poça de mijo “Tudo bem aí?” “Tudo...  
 Tudo bem...” levanta-se espana a calça o paletó o lenço descobre um  
 filamento de sangue na calva capenga rumo ao Largo de São Francisco  
 arde o estômago lateja a cabeça *Senhor, não sou digno* (RUFFATO, 2010,  
 p.58-59)

São as forças químicas, físicas e biológicas que agem sobre o homem, e não as divinas. É a fome, indicada pelo ardor do estômago, que leva o personagem a desfalecer em praça pública. O Senhor não pode intervir diante da eminente fraqueza de alguém mal alimentado, e as ações naturais sob esse corpo são inevitáveis. A pancada na cabeça fruto do tombo, e o sangue escorrendo, apontam para uma consciência que sangra no confronto das ações biológicas da fome com a fé. Caminho inverso do que se vê vinte e sete fragmentos à frente, citando aqui a não-ficção “54. Diploma”. O próprio título evoca o conhecimento científico, ou acadêmico, que o portador de um diploma carrega, mas o que se reproduz é um certificado de batismo, símbolo de uma tradição familiar, da Igreja do Evangelho

Quadrangular, em nome de Paulo Roberto Ernesto, num embate entre fé e ciência.

Segundo Candido, **Memórias de um sargento de milícias** foi uma obra ousada para seu tempo por se distanciar da linguagem romanesca da época e se valer de uma linguagem coloquial. Isto só foi possível porque a obra marca o início de sua carreira como escritor, “sem compromissos com a literatura estabelecida” (CANDIDO, 1993, p.52); e o anonimato e possibilidade de construção de reputação que isso proporciona. A reformulação proposta por Ruffato na linguagem do romance, da quebra de linearidade e enredo ao hibridismo de gêneros de escrita, se torna destacável dentro de sua biografia por ser o primeiro romance do mineiro, configurando-se como a forma com que o escritor se apresenta à crítica e ao público. Por consequência, este é o trabalho que irá balizar o estilo que lhe é imputado. Estas características, por sua vez, vão colocá-lo dentro de uma tradição, uma linhagem, ou um gênero. Isso não só o sistematiza, mas também ilumina seus recursos estilísticos e conceitos aplicados, que permitem uma análise mais profunda da obra, sugerindo significados e revelando suas particularidades.

### 2. 3. - Ecos do Naturalismo

As relações da obra com o Naturalismo feitas até aqui não buscaram rotular o romance como pertencente a tal movimento, posição que classificamos como ressonância. Levando-se em conta a condição em que Sussekind e Santiago caracterizam as razões naturalistas das décadas de 1930 e 1970, como uma resposta da literatura às fraturas sociais dos distintos tempos, **Eles eram muitos cavalos** mostra em seus recortes da vida que as mesmas continuam abertas e apodrecendo, estocando a sociedade (cidade) diariamente. O organismo continua doente, sofrendo com a violência urbana, a degradação humana, a ganância desmedida, entre outras mazelas.

Assim como a análise de Candido demonstra que o Rio de Janeiro de **O cortiço**, de Aluísio Azevedo, se expande para o Brasil no sentido da representação da sociedade brasileira, a São Paulo de Ruffato faz o mesmo movimento, seja pela heterogeneidade e fragmentação social da metrópole, ou pela violência urbana que se repete nas capitais. O papel de observador, exercido por escritor e leitor, os

coloca como satélites que orbitam em torno de um centro: os indivíduos que narram os fragmentos de **Eles eram muitos cavalos**.

Anatol Rosenfeld disserta, no ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, acerca da “desrealização” da arte nos anos de 1960. É interessante observar que o pesquisador esclarece, explicitamente, que fala da cultura ocidental, tanto sobre como a partir dela. Ele percebe, e coloca claramente, sua fronteira como crítico. Rosenfeld aponta que, na pintura, movimentos como Cubismo e Expressionismo questionaram o mimético, seguindo padrões no sentido do abstrato. O palco à italiana deu uma nova perspectiva ao teatro. No romance, o fragmentarismo modificou as concepções de espaço e tempo na obra, “denunciadas como relativas e subjetivas”, alterando assim “o mundo empírico dos sentidos” e desmascarando uma “consciência central” (senso comum), gerando, numa análise sociológica, questionamento sobre as posições ocupadas pelo indivíduo.

O fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem do romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte. A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos. (ROSENFELD, 1996, p.81)

Ampliar as fronteiras do romance a partir da relativização do espaço tempo é também iluminar o indivíduo, que faz a transposição da literatura para a realidade. Com isso ele se liberta do senso comum e reajusta sua posição frente à arte e à vida. Pensar no rompimento com uma estética tradicional, ou a negação do senso comum, é uma quebra de ordem que marca **Eles eram muitos cavalos**. Quando a obra de Ruffato se apropria da linguagem jornalística, e se coloca ao leitor como um registro, ela se nega como ficção.

O romance, no que toca o gênero, se mostra como um modelo adotado para espelhar uma realidade. Ênfase na realidade. No real. Em ver a cidade, por todos os seus lados, através dos olhos dos indivíduos que a integram. Dentro de um barraco numa favela, na privacidade da cozinha de um casal que só poderia ser notada pela

luz do prédio acesa nos últimos minutos da noite, ou numa conversa entre dois casais que buscam uma noite de aventuras e descobertas. São estes recortes fragmentários que põem o leitor como espectador privilegiado em lugares onde ele jamais poderia estar, o além. Uma dimensão que atravessa fronteiras e o coloca no olho do furacão, sentado numa cadeira de praia bebendo limonada. Como uma janela indiscreta, ou uma mosca que invade um ambiente privado e vê e escuta tudo que se passa. Este observador empírico pode saber, pela amostra “53. Tetrálogo”, o que conversam os casais Arnaldo, engenheiro, e Mônica, pediatra com Rafael, economista e professor universitário, e Nancy, microempresária no ramo de design de jóia, que tentam se conhecer para formalizar um *swing*.

A - Vocês moram em casa?

N - Não, apartamento...

A - Vocês é que têm sorte... Nós moramos em casa... um perigo danado... tem que pagar segurança... um gasto que não deveríamos ter... a gente já paga imposto...

M - Tem um carro de segurança que fica rodando a quadra a noite inteira... Qualquer problema, eles resolvem... Uma vez parei o carro em frente à garagem, estava ouvindo um cedê que gosto muito, os Carpenters, e aí fiquei esperando acabar uma música... E já tinha um carro todo espetaculoso atrás de mim...

R - É... nós, da classe média, estamos acuados...

N - É isso mesmo...

A - Acuados!

M - Exato... Acuados...

A - Bom, acho que já podemos nos considerar amigos, não é mesmo?

N - É... é verdade... (RUFFATO, 2010, p.111-112)

A amostra está em forma de diálogo, como num roteiro de teatro, onde a voz de quem fala é anunciada pela primeira letra do nome em caixa alta antes do hífen, quase como que tentando preservar o anonimato daqueles adeptos à prazeres menos ortodoxos. A busca pela representação da fala caracteriza o fluxo de consciência como solilóquio, mas neste fragmento este recurso não significa que o narrador, classificado como narrador de onisciência seletiva múltipla, está contando uma história, mas sim expondo a conversa entre os casais como um observador que apenas transcreve a realidade que vê e ouve. Todas as informações vêm dos personagens, e o ritmo da fala é ditado pelas reticências, única marca de

intromissão do narrador, que é fundamental para que a cena seja montada. Antes de chegar ao assunto tabu eles confidenciam burlar o imposto de renda, criticam as políticas sociais e os altos impostos, discutem sobre a violência urbana, até se considerarem amigos. Sabe-se que eles estão num bar quando Rafael pede licença ao outro casal para conversar com a Nancy “ali no balcão”. Mas também pode ser uma casa de *swing*, pela fala de Nancy, quando Rafael questiona se Arnaldo e Mônica não mentiram sobre suas vidas: “O pessoal que frequenta aqui é tudo gente decente... civilizada...” (RUFFATO, 2010, p.112). Este espaço se caracteriza como um entre-lugar à medida que os interstícios entre os personagens se unem em torno de um mesmo pensamento, como a segurança pública.

A empatia entre eles é gerada pela concordância ideológica em torno do tema, o que os eleva ao grau de amigos. Depois dos dois casais ponderarem prós e contra, e decidirem topar a aventura, a amostra acaba sem se realizar, sem o leitor saber o que realmente aconteceu: “R - Bom, então espera aqui que eu vou lá tentar... acertar... o negó... quer dizer... a coisa... o... a...” (RUFFATO, 2010, p.113). Aqui podemos ver também a característica documentária que cerca o Naturalismo, que desde que chegou não mais saiu da vida literária brasileira, sempre se adaptando (CANDIDO, 1993).

**Eles eram muitos cavalos** não remenda o passado, mas projeta um futuro do ponto de uma nova referência, não “cheia de cortes e divisões”, mas heterogênea. A obra de Ruffato não responde perguntas, mas sim as faz. As cenas incompletas e entrecortadas não completam construções, no máximo dão um pequeno panorama. Retratar, ver, olhar, enxergar, são palavras chaves na literatura do mineiro.

Não são apenas os escritores e os romances que se valorizam enquanto “placas fotográfica”. Não só eles é que devem obedecer a uma *estética do visível*. Também os que assistem aos “fatos”, os que lêem essas narrativas fotográficas, parecem estar dominados por um idêntico “desejo irresistível de *ver*”. (...) A expectativa é para um narrar que se reveste de uma aura de objetividade, e se apresenta como coisa que se passa diante dos olhos do leitor. A ele cabe *ver* o misto de romance e retrato escrito, por sua vez, por um misto de escritor e placa fotográfica.” (SUSSEKIND, 1984, p.100-101)

A revolta contra o português, o nacionalismo do naturalismo do fim do século XIX, o indivíduo econômico da década de 1930 e o jornalismo e censura da década de 1970, vieram a responder às ansiedades de seu tempo. Respostas que **Eles eram muitos cavalos** não tem, o que ele tem são lâminas, amostras, chapas que espelham uma realidade que atravessa a cidade, indivíduos e fronteiras para retratar do e o além (BHABHA, 2007). A postura do autor é de quem vê e não pode intervir de outra forma que não juntar todos esses retratos e etiquetar para análise. O fato de não ter um foco narrativo definido, ao contrário, desalinhado, evidencia essa postura. Enquanto Azevedo constrói João Romão, monta um personagem com passado, presente e futuro, entrelaça a ele personagens secundários, como Bertoleza e Capoeira, com núcleos definidos e objetivos claros, e através deles determina estereótipos que criam identidades, Ruffato apenas os expõe. O estereótipo é um recurso usado pelo escritor para evidenciar uma característica do indivíduo que, na verdade, não representa uma unidade, mas é impugnada a um grupo do qual ele faz parte.

Nesta perspectiva, quando o estereótipo não se confirma, negam-se conhecimentos “que não precisam de provas”. (BHABHA, 2007, p.105.) Com este movimento, questiona-se a rigidez social de determinados signos e símbolos, ou os confirma. O estereótipo torna-se um fetichismo.

Todo esse movimento ofusca o autor, o descola de sua narrativa. Norman Friedman, no ensaio “O ponto de vista da ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico”, aponta que esta é uma característica da literatura contemporânea. Friedman atenta que o autor onisciente, aquele que conta a história do seu ponto de vista e não a partir da percepção de um de seus personagens, declina de sua voz para gerar um enredo com “intensidade, vividez e coerência” mais significativos. Mas se distanciar da narrativa também alivia a pressão nos ombros do escritor com relação à atitude de seus personagens, que pode até mesmo estar narrando a história em terceira pessoa, recurso utilizado por Henry James e apontado pelo escritor em seus prefácios.

Se a “verdade” artística é uma questão de compelir a expressão, de criar a ilusão da realidade, então um autor que fale em sua própria pessoa sobre as vidas e fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença.

(FRIEDMAN, 2002, p.172)

A presença do autor de forma marcante na narrativa afeta a “ilusão da realidade” na obra, e a partir da sua supressão o romance ganha também em verossimilhança, o que Ruffato realiza se colocando como um autor de onisciência seletiva múltipla. Não há obstáculo entre os relatos e o leitor, que tem acesso direto às histórias sem que o escritor dê alguma explicação além do espaço e tempo no qual as narrativas se passam. Depois dessa informação se forma a “ilusão da realidade”, gerada pela impressão do gênero jornalístico, que exclui o escritor da obra e reforça a “verdade artística” contida nela.

Na ressonância naturalística de **Eles eram muitos cavalos**, o escritor vai num movimento de abertura, como o grande organizador daquele experimento. Ele que determina “a cena imediata” e seu recorte no tempo, tanto no que diz respeito ao romance como um todo, estabelecendo dia e local, como muitas vezes interrompendo as ações dos fragmentos antes que se realizem. Ele determina a voz e o espaço de seus múltiplos narradores dentro da sua própria narrativa. É Ruffato o cientista por trás da coleta das amostras, ele que vai à campo, como um jornalista que sai às ruas em busca de histórias. Como o fragmento “9. Ratos”, cedido para um narrador onisciente intruso, que escreve num fluxo de consciência de descrição por autor onisciente. Seu relato começa com a imagem de um rato de pé rilhando um pedaço de pão. A câmera vai se abrindo e descobrindo um ambiente de ratos “nervosos sobre a imundíce”. Em seguida, num cenário mais amplo, um “corpinho débil, mumificado em trapos fétidos, denuncia o incômodo” surge no quadro que se mostra um barraco com suas “folhas de zinco esburacadas, pelos rombos nas paredes de placas de outdoors”. Assim vão sendo pintados os detalhes, “a chupeta suja, de bico rasgado”, “o colção-de-mola-de casal”. Os olhos localizam Birôla, um homem que se uniu a uma mulher com filhos, e se revelou um pedófilo. Então ela ateou fogo na casa, Birôla morreu queimado, e com os seus divide o barraco com os ratos, dependendo da ajuda da filha de onze anos para manter os mais novos sob controle. E acaba por aqui. A amostra não retrocede nem avança, limita-se às suas fronteiras de cena.

Desafiar as normas romanescas marca **Eles eram muitos cavalos** como “o Outro”, ou alternativo, que se assume como de fora do centro e reforça a sua

posição cultural dentro de um sistema literário. Essa postura também reafirma sua condição como latino-americano (brasileiro), que busca ocupar o terceiro espaço (BHABHA) para destacar sua individualidade. Quando dentro dos interstícios as culturas se fundem em uma só através de interesses (ou fins) comuns. Surge então um novo discurso dominante entre elas a partir desse ponto comum. As diferenças se articulam, reescrevendo conceitos preestabelecidos, numa flexibilização que extirpa a tradição, e a submissão cultural. A busca de aproximar o brasileiro do europeu, cultural e esteticamente, que Candido revela, por exemplo, em seu ensaio “De cortiço a cortiço”, seja na elevação do brasileiro frente ao português ou no desprezo por raças ditas inferiores, não é uma referência em **Eles eram muitos cavalos**. Também não existe uma busca por se equiparar com a literatura européia, como defendia Silvio Romero. A relação de submissão colonial aparece, por exemplo, no já citado fragmento “57. Newark, Newark”, e está ligada mais à fuga da violência e exploração da terra natal do que de uma exploração imperialista. Situação que também pode ser vista na chapa “16. assim:”, um fluxo de consciência de impressão sensorial, que contempla a audição e parece captar a conversa de uma turma em uma roda de bar. O narrador, de onisciência seletiva múltipla, utiliza os recursos gráficos de forma aparentemente aleatória para transcrever o que escuta, mas sua sinalização indica uma mudança de voz, que às vezes também significa alteração de sentido. O hífen evidencia o começo de uma nova fala, com excessão da primeira e da última intervenções, sendo que o relato (conversa) se inicia e é interrompido de forma abrupta.

[início]

são pequenos lagos azuis (ninhos de cegonha acomodados nas chaminés de) piscina o notebook os dedos direitos ciscam o nó da (**nós dois, galeria vittorio emmanuele, milão, lembra?**) a barra cinza do horizonte (podre, o ar) *vista de cima são paulo até que não é assim tão* (RUFFATO, 2010, p. 35)

[fim]

o ministro vai assinar sim a portaria já está tudo (**você e as suas**) a brisa da manhã acaricia a avenida paulista o heliponto incha sob o (podre, esse país) *precisaríamos reinventar uma civilização* (RUFFATO, 2010, p.36)

É no entre-lugar, que se forma a partir do espaço intersticial de uma roda de conversa, que surge o terceiro espaço onde as diferentes culturas são negociadas e o indivíduo ascende. Nestes trechos se revelam uma visão homogênea, quanto à cultura e condição social, do Brasil, periferia, e do centro, Itália. Ambos têm uma “barra cinza no horizonte”, a mesma fronteira que não conseguem atravessar. Por fim, podre não é só “esse país”, é a civilização que tem que ser reinventada. O centro deixa de ser um modelo de explorador para ser só mais um “além” fechado sob a mesma “barra cinza”. A duplicação do além se torna uma via de mão dupla, na qual as fronteiras se misturam a ponto de anular as diferenças. Ruffato trabalha com imagens e as maneja de forma a construir o romance a partir da ideia de que ele dá voz ao espaço (cidade) de São Paulo, único elemento que transpassa por todos os fragmentos.

As amostras se encerram, numeradas, na “68. Cardápio”, uma não-ficção (estranheza), sendo esta literalmente o menu de um restaurante aparentemente caro, que serve “Cigarrete de patê de fígado”, “Torta de shitake e alcaparras” e “Risoto de endívia com presunto cruzeiro”, entre outros. Na sequência dois retângulos negros ocupam as páginas 145 e 146, que não são numeradas. A numeração retorna na página 147, quando um diálogo se inicia sem a indicação ou marcação da amostra, que começa somente pela abertura de um colchete. Um casal está dormindo, quando no meio da noite, a mulher acorda com o barulho de gemidos na porta. A mulher quer ir ajudar o suposto enfermo, o marido prefere falar baixo para que não sejam percebidos por quem está lá fora. “- Deve ter sido facada... pelo jeito...”, sentencia ele a partir da evidência dos gemidos. A mulher continua cobrando uma atitude, e a covardia se esconde por detrás da prudência: “(...) E se tem alguém lá fora?, de tocaia?” Argumenta o marido. Ambos constatarem que o que, agora, é descrito como “gmeção” parou. A mulher continua querendo saber do que se trata, mas o marido é imperativo: “(...) Amanhã... amanhã a gente vê... Amanhã a gente fica sabendo... Dorme... vai...}”. Assim se encerra a ressonância naturalística de Ruffato, gemendo numa porta, não se sabe se por uma facada, ou se estava apenas chorando, ou um outro casal transando, a espera de um herói que se importe em ver o que acontece lá fora.

## CAPÍTULO 3 - INTÉRPRETES

### 3. 1. - O leitor

A ressonância propagada em **Eles eram muitos cavalos** é captada por uma figura central: o leitor, “quase inexistente”, como disse Ruffato em seu discurso em Frankfurt, mas que não deixa de marcar sua posição. Se pensarmos que a obra leva o leitor ao além, faz com que ele atravesse as fronteiras de tempo e espaço para provocar o *depois de*, esteja observando tudo de uma janela indiscreta, ele é o herói que está lá fora vendo o que acontece. Conduzir o leitor até essa realidade, e o inverso, a realidade ao leitor, é um dos traços de **Eles eram muitos cavalos** que o configuram como um romance. Quando o gênero jornalístico se impõe pelo padrão das informações iniciais, e os fragmentos passam a se comportar como impressões da realidade, o leitor salta da imaginação para um mundo ao qual não tinha acesso, construindo uma via de mão dupla. O leitor observador é conduzido “para um mundo e uma linguagem extratextuais” (SUSSEKIND, 1984), em que na busca de uma referencialidade incorpora a ficção à realidade. Parte dessa referencialidade é uma estrutura romanesca com um comportamento relativamente estável, que pode ser encontrada na análise do romance desenvolvida por Mikhail Bakhtin no ensaio “Questões de literatura e estética”:

Eis os principais tipos de unidades estilísticas de composição nas quais o conjunto romanesco se decompõe habitualmente:

1. A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
2. A estilização de diversas formas de narrativa tradicional oral (skaz);
3. Estilizações de diversas formas de narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.);
4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação, retórica, descrição etnográficas, informações protocolares, etc.;
5. Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados. (BAKHTIN, 1990. p.74.)

É possível apontar todos estes elementos no livro.

- 1) Pode-se encontrar o primeiro ponto destacado por Bakhtin no conjunto da

obra, sendo Ruffato o organizador das placas de petri, mas também podemos destacar a “narrativa direta e literária” do narrador onisciente neutro que desenvolve um solilóquio, fragmento “14. Um Índio”, para contar a história de um índio que chegou em São Paulo puro, e se converteu em alcoólatra e arruaceiro.

Nos churrascos de domingo, engolindo cerveja e triturando asa de frango, apostávamos: uns que ele era guarani dali de Parelheiros, aldeia Crucutu; outros que ele era é pankararu, da favela do Real Parque, no Morumbi. A maioria, entretanto, que ele havia descido do Amazonas ou Mato Grosso, de carona, e abandonado ali, de sacanagem, sabe-se lá, e a discussão tornava sempre quando esgotados futebol e mulher. De quando em quando, o bobo sumia, dias sem notícias, e também especulávamos: uns, que tinha ido visitar os parentes no meio do mato; outros, que estava é na cadeia, novamente; de verdade, nunca soubemos desse paradeiro. (RUFFATO, 2010, p.32)

O foco narrativo se concentra na relação entre o índio e seu Aprígio, que tinha um bar e explorava o trabalho do nativo a troco de comida e bebida. No final o comerciante morre de câncer, e o índio sente como se fosse a perda de um ente querido. O tempo verbal em terceira pessoa, e o ritmo da fala, percebido em “abandonado ali, de sacanagem, sabe-se lá”, por exemplo, caracterizam o texto nas categorias enquadradas, o que por si só já cria o efeito da “narrativa direta e literária do autor”. O entre-lugar, no qual o bar se transforma, faz com que do encontro do índio com seu Aprígio emerge um interstício onde a relação de exploração entre eles se torna análoga a dos colonizadores com os indígenas do Brasil colonial.

2) As formas de narrativas tradicionais orais são muitas na obra, e aparecem como um solilóquio no fragmento “51. Política”, por exemplo. Já no “28. Negócio”, um autor onisciente intruso, que desenvolve um fluxo de consciência por descrição por autor onisciente, mostra um advogado criminal, especialista em defender bandidos, que busca seu filho numa escola de alto padrão no dia do aniversário dele de 12 anos.

- Não falei que vinha?  
Hayden (Quarteto para Cordas em Sol, Opus 76, N° 1) conduz o carro, uma bolha fria, dezoito graus, no desgoverno da hora do almoço.

- Parabéns!
- E bate levemente a palma da mão direita na perna imberbe do menino,
- Doze anos! Sim, senhor... Doze anos!
- incomoda-o o ar-condicionado
- E a escola?
- Beleza... (RUFFATO, 2010, p.59)

Podemos observar que a fala é representada pelo hífen, sem a indicação direta de quem é a voz, informação revelada pelo contexto dado pelo autor, que vão compondo a cena do pai e filho no carro. Os três primeiros hífens são sucedidos pela intromissão do narrador que gera esse contexto, com a trilha sonora que toca no carro, a atitude fria de um júbilo sem emoção e a sensação da incômoda temperatura do ambiente. A reação do filho só aparece depois de quatro falas do pai, e é tão fria quanto o carro. Ao seguir do fragmento os dois vão ao McDonalds comemorar, e a interação fica mais fluída à medida em que a possibilidade de um bom presente surge, revelando uma relação de pai e filho estabelecida através do poder financeiro.

3) No fragmento “50. Carta”, uma mãe, que está em Guidoal-MG, escreve uma carta para o filho que foi buscar uma vida melhor em São Paulo. Além de se utilizar dos recursos literários que evidenciam o gênero carta, o fragmento se vale de um estilo de fonte que imita a escrita cursiva, distinguindo-se dos outros fragmentos.

*Guidoval, 2 de maio de 2000*  
*Querido Paulino, meu filho,*  
*Escrevo-lhe essas mal traçadas linhas para dar notícias nossas e também receber as suas. Aqui graças a Deus vai indo tudo bem. O seu pai é que anda acamado por causa de que outro dia estrepou o pé num toco que estava enterrado no meio da vargem. E sabe como seu pai é teimoso. O cabeça-dura não queria ir no posto de saúde mas aí o pé pegou a inchar, quase deu tétano.<sup>12</sup> (RUFFATO, 2010, p.103)*

Paulino saiu de Guidoal-CE para tentar a vida em São Paulo. Lá casou, teve filhos, e é trabalhador, se afastando de sua família e suas tradições. A mãe, Glorinha, conta das pequenas coisas da rotina, do seu pai, irmãos, cachorro e suas relações mais próximas, e pede para que o filho volte para o casamento da irmã. No

---

12 - Não é a fonte original utilizada na obra, mas também exprime a ideia de escrita cursiva.

que toca as classificações de Friedman e Coelho de Carvalho, um narrador “eu” como testemunha cria um monólogo interior orientado que se realiza pelo gênero adotado.

4) Pode-se dizer que Ruffato se utiliza de formas literárias não tradicionais para causar um efeito de estranheza no todo, mudar o ritmo do romance, ou desviar (ou limpar, de certo ponto de vista) o foco do leitor de um fragmento para o outro. São muitas vezes que este recurso aparece, como, por exemplo, no fragmento “18. Na ponta do dedo (1)”, uma lista de ofícios (o que pode-se deduzir também ser uma lista de vagas de emprego), aparece em ordem alfabética, que vai da letra “G” até a “M”.

GALVANIZADOR  
 GARÇOM  
 GERENTE administrativo  
 GERENTE administrativo industrial  
 GERENTE de centro de processamento  
 GERENTE de indústria  
 GERENTE de lanchonete  
 GERENTE de loja  
 GERENTE de loja de material de construção  
 GERENTE de marketing  
 GERENTE de operação  
 GESSEIRO  
 GOVERNANTA (RUFFATO, 2010, p.39)

Não há conexão entre a lista e outros fragmentos, e sim um fragmento não-literário que interrompe a fruição para uma retomada posterior.

5) Estilizar o discurso dos personagens para criar marcas regionais, evidenciar determinada faixa etária ou social, é um recurso bastante aplicado por Ruffato. No fragmento “21. ele)” um autor onisciente neutro conta, através de um fluxo de consciência de impressão sensorial, sobre o dia de um rapaz num tedioso escritório.

às oito horas, dentro da caixa de vidro fumê, liga o microcomputador, a mesa de pinus abarrotada, hora do almoço devora um xis-salada da lanchonete da esquina, pudesse comia ali mesmo, mas a chefia, *Estraga o teclado... Esse farelinho aqui ó, trava tudo, uma bosta! E se cai Coca-Cola*

*então, puta!, aí fodeu!*, guardanapos forram a mesa de fórmica entre os banheiros, o sanduíche besuntado de mostarda ketchup maionese, mija, escova os dentes (a camisa-de-força de fios de aço), organiza a nécessaire, esfrega as mãos, mira-se no espelho, vontade de mandar tudo à, a mensalidade do curso de informática (...) (RUFFATO, 2010, p.46-47)

O maneirismo da fala informal do chefe, assim como o termo “a chefia”, são alguns dos recursos que evidenciam o ambiente descrito e ajudam a montar a cena ali narrada. Também são os mesmos elementos que formam a rotina do personagem, a partir do que se passa na cabeça dele.

Apesar de serem localizáveis dentro de **Eles eram muitos cavalos**, estas “unidades estilísticas” não compõem a obra da mesma forma que o modelo consagrado por Cervantes ou Flaubert, por exemplo. Ao contrário destas referências, das quais as características listadas por Bakhtin são tiradas da análise da obra como um todo, no romance de Ruffato as mesmas também se apresentam fragmentadas, espalhadas entre as amostras de uma maneira que se completam por uma condição espacial e temporal determinadas, e não pela soma dos recursos romanescos. Quando esta composição ruffatiana chega ao leitor, o impacto frente ao “outro” (diferente, alternativo) é incalculável. Mas este choque já vem anunciado no título, **Eles eram muitos cavalos**, que são, na epígrafe, complementado com mais duas linhas do verso de Cecília Meireles: “mas ninguém sabe os nomes, sua pelagem, sua origem...”. O livro do qual a citação é retirada, **Romanceiro da Inconfidência** (1953), é uma coletânea de poemas que versa sobre a história de Minas Gerais do século XVII até a Inconfidência Mineira, no fim do século XVIII. Para percorrer esse tempo os poemas são nomeados de acordo com sua finalidade, sendo alguns Fala, outros Cenário e 85 Romance. A parte que dá nome à obra de Ruffato aparece no “Romance LXXXIV ou dos cavalos da inconfidência”, que narra a revolta dos inconfidentes contra a coroa portuguesa, e o trecho “Eles eram muitos cavalos” se encontra na primeira linha de todas as estrofes que o compõem, com exceção da última, mas a epígrafe da obra de Ruffato se refere ao final, quando os rebelados foram derrotados, e o movimento sufocado<sup>13</sup>. Aqui, pela referência, o leitor

---

13 - “*Eles eram muitos cavalos.*  
*E jazem por aí, caídos,*  
*misturados às bravas serras,*  
*misturados ao quartzito e ao xisto,*

pode intuir que vai se deparar com o fragmentário, e o termo romance já é flexibilizado. Depois de passar pelo Salmo 82, “Até quando julgareis injustamente, sustentando a causa dos ímpios?”, mas um aviso de que questionamentos virão, o leitor encontra, nas três primeiras chapas que olha (“1. Cabeçalho”; “2. O tempo”; “3. Hagiologia”) uma linguagem jornalística, não romanesca.

### 1. Cabeçalho

São Paulo, 9 de maio de 2000.  
Terça-feira.

### 2. O tempo

Hoje, na capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado.

Temperatura - Mínima: 14°; Máxima: 23°.

Qualidade do ar oscilando de regular a boa.

O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.

A lua é crescente.

### 3. Hagiologia

Santa Catarina de Bolonha, nascida em Ferrara, na Itália, em 1413, foi abadessa de um mosteiro em Bolonha. No Natal de 1456 recebeu o Menino Jesus das mãos de Nossa Senhora. Dedicou sua vida à assistência aos necessitados e tinha, como única preocupação, cumprir a vontade de Deus. Morreu em 1463. (RUFFATO, 2010, p.11)

A forma como a data é exposta lembra o cabeçalho de um jornal, que anuncia sua condição temporal e espacial para contextualizar a notícia. As previsões meteorológicas compõem o comportamento da natureza a partir de dados científicos, sendo estes as medições a serem consideradas pelos observadores de tais registros empíricos: os leitores. Por fim a hagiologia, pela própria definição do

---

*à frescura aquosa das lapas,  
ao verdor do trevo florido.  
E nunca pensaram na morte.  
E nunca souberam de exílios.  
Eles eram muitos cavalos,  
cumprindo seu duro serviço.*

*A cinza de seus cavaleiros  
neles aprendeu tempo e ritmo,  
e a subir aos picos do mundo...  
e a rolar pelos precipícios...”* (MEIRELES, 1975, p.228-229)

termo, equaliza ciência e religião dentro destas distinções pré-estabelecidas, num movimento Naturalista. Como consequência se cria um interstício que une todos os fragmentos, e suporta o terceiro-espço, nos termos já expostos por Bhabha, onde se darão as negociações culturais. As amostras se compõe como um jornal, e o organismo da cidade passa a tomar forma. Começa a se fortalecer o pacto com o leitor, que oferece tranquilização e estabilidade. A obra está aberta, assim como o texto de um repórter, sujeito a interpretações e questionamentos. Surge todo efeito da representação (verossimilhança) na descrição dos fatos, e Ruffato, como um jornalista da referida geração de 1970, começa a mostrar suas placas da cidade, onde a linguagem não é o ponto central, mas a forma (SUSSEKIND, 1984). Ambiente, espaço e tempo se misturam a partir do momento em que um está intimamente ligado ao outro. O taxista que conta a história de sua vida durante uma corrida só existe enquanto o fragmento 41 durar. Como narrador em primeira pessoa, é como se o repórter lhe cedesse em certo tempo no romance para seu espaço, o táxi. Então ele precisa condensar sua história, que é para ele importante ser contada, seja para o leitor, seja para o passageiro, naquele espaço-tempo que lhe é cedido. A descrição passa a ser determinante para a narrativa, pois apreende a realidade.

O romance emerge a partir de uma ligação intangível entre escritor → repórter → leitor, que cria um efeito de estranhamento, no que se refere ao termo cunhado por Chklovski, onde a arte é um meio para um fim, a “curtição”, que permite maior “liberdade de criação” ao escritor (SANTIAGO, 2000), e a fruição do leitor é quem vai estruturar a obra como um romance. O leitor é ativo na construção da história, na formação do conceito de romance. O gênero aparece no momento em que o receptor consegue ver as lâminas como constituição de um organismo, quando de pronto vai identificar o gênero da obra. Sem essa intervenção do receptor o romance vai permanecer submerso num mar de palavras e capítulos que não se conectam. O leitor tem que se esforçar, procurar, pensar, refletir, imaginar para conseguir criar esta conexão.

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação

interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. (BAKHTIN, 1990, p.74)

Aqui vai se tornar expressivo o pensamento de Bhabha sobre a dificuldade imposta à tradução de uma obra e à análise da mesma, sendo esta de fora do centro, por uma teoria “eurocêntrica”. É a cultura local que vai abrir o processo de reciprocidade entre leitor e escritor, e este meio está intimamente ligado às suas origens. O contexto local é fundamental para se chegar à singularidade que torna a obra única. No caso de **Eles eram muitos cavalos**, a liberdade de fruição dada ao fruidor está ligada a uma liberdade que o brasileiro não tem, pela falta de informação, efeito da censura e das fontes viciadas, por exemplo. Sem este componente toda a interpretação pode estar comprometida, e, novamente, a obra cai numa vala comum de mais um romance no oceano da literatura.

Ao se pensar em prazer estético, volta-se não só ao efeito da obra no receptor, mas também na forma como ela se configura para ele, e em como ele pode transfigura-la. A estrutura visual e orgânica da obra liberta o leitor de uma análise tradicional, e o introduz num cenário em que ele é o ator principal. É dele que vão partir todas as conclusões que vão possibilitar sentido para obra (*poiesis*); sendo assim, é também ele que vai encontrar o reflexo de si e do mundo nela através de sua percepção (*aisthesis*); e é ele quem vai ter que descobrir o caminho que vai resultar no prazer estético (*katharsis*). Para Hans Robert Jauss a poética aristotélica que determina esses três passos (*poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*) é fundamental para que o fruidor possa ter acesso à experiência estética da arte. Elas agem de forma independente em cada um, mas também se completam.

A função comunicativa da experiência estética não é necessariamente mediada pela função catártica. Também pode decorrer da *aisthesis*, quando o observador, no ato contemplativo renovante de sua percepção,

compreende o percebido como uma informação acerca do mundo do outro ou quando, a partir do juízo estético, se apropria de uma norma de ação. A própria atividade de *aisthesis*, contudo, também pode se converter em *poiesis*. O observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair da sua atitude contemplativa e converter-se em co-criador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e seu significado. (JAUSS, 1979, p.102-103)

Ao se colocar o leitor como “co-criador da obra” é possível traçar um caminho que culminará no conceito de obra aberta, tal qual exposto por Umberto Eco. A relação que cada leitor estabelece com a obra para se chegar a unidade do romance é única, permitindo que os vários “significados possíveis e legítimos” possam ser extraídos do mesmo objeto de análise, que se configura como uma organização de “efeitos comunicativos”, que possam ser reconfigurados ao gosto de cada leitor, mas de modo que o objeto não perca sua singularidade única, não tenha sua singularidade abalada e mantenha sua unidade. Os limites dessa interpretação, como Eco coloca em outro texto, **Interpretação e superinterpretação**, é que deve seguir um caminho racional, além de ter critérios (importância da crítica), caso contrário pode se criar um ambiente onde barbáries se justificam a partir da (má) interpretação de alguma obra.

Eco entende essa moderação como princípio lógico de *modus ponens* (se um argumento é usado para validar outro, então os dois são verdade) e da ética formulada por Horácio, no qual a moderação ajuda a identificar limites, ou a fronteira para a razão. Também são levantados os princípios da não-contradição (1 não pode ser 2) e a lei do terceiro excluído (*tertium non datur*: existem duas opções, sim e não, qualquer outra é excluída). Expostas estas ponderações, a abertura proposta por **Eles eram muitos cavalos** é libertária por natureza. Sua estrutura fragmentada e o foco narrativo indefinido são onde se encontram as chaves para se defini-lo como uma obra aberta, de acordo com os pressupostos de Eco.

A poética da obra “aberta” tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe preserve os modos definitivos de organização da obra fruída: mas (apoiando-nos naquele significado mais amplo do termo “abertura” que mencionamos antes) poder-

se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (ECO, 1969, p.41)

“Co-criador”, colocado por Jauss, e “congenialidade”, de Eco, nivelam leitor e escritor como determinantes de mesmo grau hierárquico para realização do projeto literário ruffatiano. Esta relação não surge só como nivelamento, mas, de forma intersticial, se unem num terceiro espaço para originarem um organismo único e heterogêneo, onde a realidade é colocada como elemento a ser ressignificado a partir do romance, que renega a tradição na busca pela sua unidade fragmentária e não-linear. O papel do leitor de fruidor é ampliado, no sentido de que ele precisa sentir a obra, interagir e adentrar o terceiro espaço que ela constrói. Conexões e referências precisam ser feitas a todo momento por ele na busca da significação e do realismo, no intuito de transpor aquilo para sua realidade e se identificar nela, provocando assim a verossimilhança presente em **Eles eram muitos cavalos**. Também é exigido dele que vá ao além e quebre as fronteiras da ficção, seja pelos recursos usados na obra para tal fim ou pelo sentido que ele toma na fruição.

Leitor e escritor atuam como parceiros que constroem juntos uma unidade, onde as duas partes se complementam nesse organismo e se entrelaçam no mesmo espaço através da abertura dada pelo autor. Cada passo vai ser determinante para uma compreensão que o leve em direção à um fechamento da obra como romance, concretizando sua unidade. Este movimento promove o leitor à condição de intérprete, como exposto por Bosi.

Criar as conexões, e se desapegar delas, é um dos processos que o leitor terá que realizar para constituir a unicidade romanesca da obra. Pode-se, por exemplo, se imaginar que depois dos três fragmentos citados, e de internalizada a referência ao jornalismo, há um fio condutor. Na amostra “4. A caminho” um homem conduz o carro na rodovia em direção ao aeroporto, sendo interrompido no meio do trajeto pelo fim abrupto do espaço-tempo cedido para o fragmento na obra. Mas, como que pulando para fora do veículo, a sequência “5. De cor” mostra pai, filho e um rapaz conversando enquanto caminham por uma rodovia. O menino tem um grande conhecimento sobre onde se localizam os municípios do Brasil, e o

demonstra dizendo o Estado de onde vem os ônibus que passam. Um deles vem de Garanhuns, mesma origem da senhora, que no fragmento “6. Mãe” está vindo visitar o filho em São Paulo numa longa viagem rodoviária. Então a suposta linearidade se perde na não-ficção do fragmento “7.66”, um texto com característica de horóscopo é colocado de forma desalinhada, e não se retoma novamente a suposta linearidade. Pode-se, também, se pensar que a lista de nomes, em forma de classificados de jornal de pessoas buscando companheiros(as), do fragmento “42. Na ponta do dedo (2)”, ou a detalhada descrição dos amigos de Paulo Sérgio Medina, na amostra “63. Nosso caminho”, representam os personagens dos fragmentos anteriores, mas este quebra-cabeça não vai se realizar.

### 3. 2. - O escritor

No único fragmento de **Eles eram muitos cavalos** em que aparece um personagem leitor em flagrante delito de leitura, a já citada amostra “10. O que quer uma mulher”, ele é retratado como um professor, que lê Foucault na cozinha isolado pelo fim da madrugada, tem uma vida familiar um tanto quanto conturbada e o que ganha não é o suficiente para prover à família o que sua esposa acredita que deveriam ter. Já o Crânio, da amostra 47, é um estranho em seu meio, e muito por ser um leitor. Seus livros também servem, literalmente, para esconder a pistola do irmão, sugerindo uma metáfora na qual livros podem conter a violência. Para Candido, como exposto em “O escritor e o público”, a formação do público vai estar ligada à posição social dos indivíduos desse grupo, que vai dar o status, seja qual for, ao escritor, e este pode não corresponder à realidade.

É o “conceito social” que o público concede ao escritor que o “justifica socialmente”. O público, como referência, é também o reflexo do autor e objetivo de sua obra. Todos estes fatores são interdependentes, e uma análise da obra deve relacioná-los. Quando escreve uma obra, o escritor vislumbra o leitor ideal, mas este pode não corresponder às suas expectativas. Citando Von Wiese, Candido mostra que o público não se configura como um grupo social homogêneo. Trata-se de indivíduos com interesses variados, que muitas vezes não se combinam além da leitura da obra. Esta chega até ele através dos meios de comunicação ou críticos,

que obtém o reconhecimento do público como referência.

Escritor e obra constituem, pois, um par solidário, funcionalmente vinculado ao público; e no caso desse conhecer determinado livro apenas depois da morte do autor, a relação e faz em termos de posteridade. De modo geral, todavia, a existência de uma obra levará sempre, mais cedo ou mais tarde, a uma reação, mínima que seja; e o autor a sentirá no seu trabalho, inclusive quando ela lhe pesa pela ausência. (CANDIDO, 2006. p.87)

Ausência não é um substantivo que pode ser aplicado a atuação de Ruffato em sua obra, ao contrário, sua presença a atravessa. Em **I Malavoglia (1881)**, do italiano Giovanni Verga, Candido destaca que a inovação, no que diz respeito a narração, veio do uso de uma linguagem que se aproximava mais da fala, ditando um ritmo familiar ao leitor. Mas esta linguagem estava ligada ao narrador, “um narrador neutro e indefinido, situado na terceira pessoa” (CANDIDO, 1993, p.110), que empresta de seus “personagens rústicos” a mesma forma de falar. Em **Eles eram muitos cavalos** são muitos os narradores, precisamente um por fragmento (mesmo que este seja uma estranheza), em primeira e terceira pessoa, neutros, oniscientes, de vários tipos.

A voz que os rege, os organiza, os da espaço, é a do próprio escritor, como já apontado. Ele assume a responsabilidade pela sua história, é a sua reputação que gera verossimilhança. Como num livro reportagem (documentário), onde a voz do jornalista (escritor; produtor) é que conta a história. Nas palavras de Silviano Santiago (2002), “a criação da voz narrativa define o ângulo, ou enfoque do narrador”, e o ângulo de enfoque é o de Ruffato, e define seu estilo, escritor e obra se fundem em um só na medida em que **Eles eram muito cavalos** é o ponto de vista do escritor, e, dentro desta perspectiva, quem é Luiz Ruffato? é uma pergunta que se torna essencial de ser respondida.

Este movimento, de reconstituir o próprio passado a partir de entrevistas, textos e palestras, representa os tijolos que erguem sua reputação, e formam seus capitais social e simbólico, que desembocam no capital intelectual, a obra. Para entender como estes capitais estão interligados, sendo dependente um do outro, Thompson esclarece ponto a ponto a função de cada um na introdução de sua obra

## Mercadores de cultura: o mercado editorial no século XXI.

A meu ver, podemos considerar que cinco tipos de recursos são especialmente importantes nesses campos: trata-se do que chamo de “capital econômico”, “capital humano”, “capital social”, “capital intelectual” e “capital simbólico”. O capital econômico corresponde aos recursos financeiros acumulados, incluindo estoques e instalações, bem como a reserva de capital à qual as editoras tem acesso, seja diretamente (em suas próprias contas), seja indiretamente (por sua capacidade de recorrer aos recursos da matriz ou de levantar fundos em bancos e outras instituições). O capital humano consiste do pessoal empregado pela firma e seu conhecimento, habilidade e know how acumulados. O capital social refere-se às redes de contato e relações que um profissional ou uma organização construiu ao longo do tempo. O capital intelectual que uma editora possui ou controla, que são certificados pela quantidade de contratos que ela tem com autores e outros agentes e que pode explorar por meio de publicações e de venda de direitos subsidiários. O capital simbólico significa prestígio acumulado e o status associado à editora. A posição de qualquer editora no espaço social irá variar, dependendo das quantidades relativas dessas cinco formas de capital que possuir.<sup>14</sup> (THOMPSON, 2013, p.11-12)

Atuando como secretário de redação de um influente diário de seu tempo, o **Jornal da Tarde**, e também das experiências profissionais anteriores, Ruffato construiu seu capital social, sendo este os contatos que estabeleceu a partir da posição que ocupava, esta, por sua vez, parte de seu capital simbólico, que o escritor explora, e aumenta, estando sempre acessível para entrevistas e depoimentos. O prestígio adquirido através destas relações é parte do que proporciona a aceitação de seu capital intelectual, a obra. Somando estes recursos aos capitais provenientes da editora que abarca o projeto de Ruffato, a Boitempo, temos o potencial de aceitação da obra no mercado ampliado.

Ao enquadrar Ruffato e **Eles eram muitos cavalos** nos conceitos expostos por Candido, no que toca a sua posição social, e Thompson, acaba-se, por efeito, atrelando-a a indústria cultural, que age tanto na relação entre escritor e público quanto na construção de seus capitais. A indústria cultural, nos termos de Adorno<sup>15</sup>,

14 - *apud* BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

15 - Na concepção de Adorno, a indústria cultural se constitui de um sistema composto de filmes, rádios e semanários, que trabalham juntos para um fim comum: a manutenção do *status quo*. O processo pelo qual a arte passa dentro desta indústria a transforma num produto que seja facilmente assimilado pelas massas, deturpando o papel da arte de gerar tensão entre receptor e objeto. Dentro da Indústria Cultural a arte assume uma condição pedagogizante e de distinção social, podendo servir a interesses morais e políticos, gerando a alienação do indivíduo.

é consequência, além de outras coisas, de uma crise anterior na arte, a crise iluminista, observada pelo crítico na capitalização da arte. Isso não significa, necessariamente, o fim da arte como fator transgressor, e num argumento direcionado a Benjamin<sup>16</sup>, e em contraposição à Escola de Frankfurt, Eco lembra que da naturalização da escrita, uma revolução de reprodutibilidade técnica de seu tempo, surge a literatura. Em suma, a indústria cultural é uma consequência, inevitável, do surgimento de uma sociedade industrial. **Eles eram muitos cavalos** é um produto da indústria cultural. Primeiro porque foi lançado por uma grande editora do mercado industrial, a Boitempo, que produz em grande escala na busca de atingir as massas. Depois interage com outras formas de arte para se expandir como produto, tendo sido adaptado para o teatro, por exemplo. Sua inserção dentro de um contexto de produção em massa para uma finalidade de comercialização universal não o descaracteriza como arte, seguindo a teoria do filósofo italiano. Em **Apocalípticos e integrados**, Eco argumenta que a condenação completa da indústria cultural, exercida pelo que classifica como apocalípticos, ignora o poder de propagação da arte na mídia de massa como possibilidade de mudança social, enquanto os integrados se apropriam dela para a partir daí subvertê-la através de suas brechas, ou pequenas liberdades.

Ruffato representa um integrado, dentro do conceito de Eco, porque integra e interage com a indústria cultural. Seja escrevendo colunas para o jornal espanhol **El País**, ou sempre aberto a participar dela concedendo entrevistas e emitindo opiniões, interagindo com ela de forma a criar seus “capitais”, ou produzindo dentro

---

*A indústria cultural de hoje herdou a função civilizatória da democracia da fronteira e da livre iniciativa, que de resto nunca manifestou uma sensibilidade muito refinada para com as diferenças espirituais. Todos são livres para dançar e se divertir, como, desde a neutralização histórica da religião, são livres para ingressar em uma das inúmeras seitas. A liberdade na escolha das ideologias, contudo, que sempre reflete a pressão econômica, revela-se em todos os setores como liberdade do sempre igual.* (HORKHEIMER; ADORNO, 2000, p. 213-214)

<sup>16</sup> - Benjamin argumenta, em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, que a arte foi subvertida pelo capital para uso político, visando o controle e manipulação do povo (a massa). Para tanto o crítico estabelece o conceito de “aura”, que identifica a arte como tal, e mostra como a mesma se perde dentro da indústria cultural para dar origem a um produto sem identidade, e com finalidade pedagógica e moralizante.

*Poder-se-ia condensar todos esses desaparecimentos recorrendo-se a noção de aura e afirmar: na época da reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é sua aura. Esse processo tem valor de sintoma; sua significação ultrapassa o domínio da arte. Poder-se-ia dizer, de modo geral, que as técnicas de reprodução destacam o objeto reproduzido do domínio da tradição. Multiplicando-lhes os exemplares, eles substituem por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez.* (BENJAMIN, 2000, pág. 226)

dela antologias e produtos voltados à cultura de massa.

Cumpra, dizer, antes de mais nada, que, dentre os que demonstram a validade da cultura de massa, muitos são os que desenvolvem um discurso simplista, de dentro do sistema, sem nenhuma perspectiva crítica e não raro ligados aos interesses dos produtores. (...) Em outros casos, temos, ao contrário, estudiosos dos costumes, sociólogos e críticos, aos quais não devemos, certamente, imputar um otimismo que lhes permita ver mais longe que seus adversários “apocalíptico”. (ECO, 2001. p.43)

A observação do filósofo italiano é importante para validar a posição de Ruffato como agente dessa indústria, numa perspectiva crítica. O mineiro constrói uma vida dentro da indústria cultural, para então forjar uma reputação de escritor que pode ser legitimada a partir de seu passado, também construído por ele através de suas entrevistas. São muitas as entrevistas, e depoimentos, em que o escritor conta a sua história. Em cada uma delas fatos são reafirmados, alguns reconstruídos, e outros acrescentados. Para esta análise foram consideradas três de suas entrevistas: a concedida à Heloísa Buarque de Holanda, e publicada no site dela, em 2006; a feita por Janine Resende Rocha, e publicada na revista do Centro de Estudos Portugueses (CESP) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na edição do primeiro semestre de 2007; e a concedida à Ramon Nunes Mello, e publicada no site do mesmo em novembro de 2008. Acrescenta-se a este material dois depoimentos: para o Encontros de Interrogação, em novembro de 2004, no Itaú Cultural; e para o livro **Ofício da Palavra**, organizado por José Eduardo Gonçalves e publicado em 2015. Soma-se também o artigo “Eles eram muitos cavalos no(s) processo(s) de profissionalização de Luiz Ruffato”, de Carmen Villarino Pardo, publicado em 2007 pela Editora Horizonte, no livro **Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato**, organizado por Marguerite Itamar Harrison.

“Eu não nasci predestinado a ser escritor - ninguém nasce. A minha opção se deu em função de questionamentos políticos.” As palavras de Ruffato, para Janine Rocha, mostram sua consciência de que houve um planejamento no sentido de ser um escritor. No depoimento gravado durante o Encontros de Interrogação, Ruffato

diz que foi o personagem poeta Joca, da novela “O Feijão e o sonho”, que passava às 18h em 1978, que o fez pensar em exercer o ofício. É um produto da indústria cultural que impulsiona seu desejo. Foi no ano seguinte que ele saiu de Cataguases para procurar uma vida mais próspera em Juiz de Fora, onde ingressou na Universidade Federal de Juiz de Fora, e se graduou em comunicação / jornalismo.

Encontramos, pois, um jovem que praticamente não tem capital econômico nem capital escolar e / ou cultural, e que, em um processo de esforço pessoal, consegue um nível de distinção ao atingir o nível de Estudos Superiores. Para o moço descendente de imigrantes italianos que vivem modestamente em Cataguases o fato de ser universitário carrega o seu capital simbólico. Capital pequeno e que vai somar um certo capital econômico ao entrar, nesse mesmo ano de 1979, no jornal Diário Mercantil de Juiz de Fora. (PARDO, 2007. p.158)

Ruffato repete em muitas de suas entrevistas que acredita que a literatura é capaz de mudar o mundo e os homens, exaltando o papel social desta forma de arte, num movimento de concordância com as teorias de Candido. Para se tornar escritor buscou a profissionalização, estudou e pesquisou. O resultado foi, num primeiro momento, uma ascensão na carreira de jornalista. Depois de se formar em Juiz de Fora, e trabalhar em pequenos jornais mineiros, em São Paulo Ruffato consegue uma colocação no então prestigiado **Jornal da Tarde**. Lá, durante seus anos de casa, ele se desenvolve e chega a secretário de redação, até que, em 2003, toma a decisão de abandonar sua carreira de jornalista e se dedicar exclusivamente à profissão de escritor, onde reside o seu capital simbólico.

A insistência do mineiro nessa afirmação, de ser escritor, implica numa série de tomada de posições. Convém lembrar como Candido classifica esta tomada de posição. Para ele, ser um escritor profissional suscita “características tradicionais ligadas à participação na vida social e à acessibilidade da forma”, da mesma maneira que ele passa a ser mais visto, estando mais exposto e sendo mais cobrado.

Pode-se notar a presença dos elementos descritos por Candido nas entrevistas de Ruffato. No seu depoimento para o livro **Ofício da Palavra**, ele cita seu projeto de uma antologia de contos, **Entre nós**, que tem como tema a

homossexualidade através do tempo, como uma forma de “atuar e intervir na sociedade”, dando visibilidade às minorias. Na entrevista para Janine Rocha ele revela que sua intenção, como escritor, é “dar um depoimento da minha época a partir da minha vivência como operário, filho de agricultores sem-terra”, além de acentuar que se preparou por quase vinte anos para isso. O poder de seu capital simbólico pode ser observado no histórico, e contestador, discurso na Feira Internacional do Livro de Frankfurt, em 2013. Pouco tempo depois da fala, Ruffato passa a escrever colunas periódicas na versão brasileira do jornal espanhol **El País** sobre política e sociedade.

Thompson coloca o capital social como uma rede de contatos, que permitem a utilização de seus capitais na promoção de um produto. No caso de Ruffato, este capital começa a aparecer na publicação de **Histórias de remorsos e rancores**, de 1998. Primeiro, logo na contracapa, que traz uma citação de Ignácio de Loyola Brandão, classificando o autor como alguém que “procura cutucar, apunhalar o conformismo, tirar as pessoas da acomodação”. Em seguida, surgem comentários bastante positivos da ilustradora Ângela Leite de Souza, vencedora do prêmio Casa de las Americas em 1997. Depois, o escritor Ivan Ângelo publica no **Jornal da Tarde**, onde Ruffato trabalhava, uma crítica sobre o livro, qualificando-o como um autor que possui o que todo escritor que “pretende encarar a literatura deveria mostrar: originalidade, ousadia formal, domínio da narrativa e do assunto, criação de uma linguagem que define o lugar e as pessoas.”

O fato de virem apresentados por escritores já consolidados no sistema literário brasileiro como Ignácio de Loyola Brandão e Ivan Ângelo contribui para legitimar o novo produto de Ruffato. Trata-se, como bem conhecemos ao analisar as dinâmicas sistêmicas, de estratégias de legitimação dentro do próprio sistema. Em diversas entrevistas e depoimentos do escritor mineiro encontramos referências a leituras destes autores, cujo sucesso foi importante na década de 1970 (nomeadamente com romances como *Zero* e *A festa*) e que, de ocuparem posições centrais nesse sistema, passaram a ocupar outras posições também próximas de alguns dos centros do próprio sistema. Trata-se, como em muitos outros casos, de escritores com uma trajetória literária reconhecida que, com a sua presença no livro do novo produtor, apóiam, de algum modo, essa nova proposta. Em certa medida, é a solidariedade “inter pares” que está também por trás desta estratégia ao reconhecer o novo autor como um colega de ofício. (PARDO, 2007, p.163)

Toda esta movimentação nos bastidores, e refletida na mídia de massa, não foi o suficiente para impulsionar a obra, que não teve grande impacto no mercado. Já em **(os sobreviventes)**, de 2000, Malcolm Silverman, crítico literário e professor do Departamento de Espanhol, Português, Linguagens e Literaturas do College of Arts and Letters da Universidade Estadual de San Diego, nos Estados Unidos da América, faz o prefácio da obra recheado de adjetivos que qualificam o conteúdo e o escritor.

O primeiro livro de Ruffato é de 1979, **O homem que tece**, e se trata de uma série de poemas, tendo sido publicado a partir de um mimeógrafo, em Juiz de Fora, num universo marginal. Mas isso não é um consenso. O próprio escritor, em seu depoimento para a Encontros de Interrogação, credita o título de sua primeira publicação do livro de contos **História de remorsos e rancores**, lançado em 1998. Consta também, antes de **Eles eram muitos cavalos**, de 2001 e outro livro de contos, **(os sobreviventes)**, em 2000, que chegou a vencer o Prêmio Casa de las Américas de Literatura Brasileira, de Cuba, em 2001. Tanto o lançamento de 1998, quanto o de 2000, não chegaram ao mercado através de grandes editoras. Na entrevista para Heloisa de Buarque de Holanda, mais ou menos na mesma época do depoimento, Ruffato comenta sobre **O homem que tece**, ao responder a pergunta: “Como e quando você virou escritor de fato e de direito?”

Comecei pela poesia. Neste primeiro momento tive bastante contato com o pessoal que começava a fazer poesia em Juiz de Fora e com os grupos de poesia marginal do Rio. Era um momento muito rico nesse sentido em Juiz de Fora. Na época eu publiquei um pequeno livro de poesia, chamado **O homem que tece**, sobre um operário, e vendemos tudo, nem eu tenho esse livro. (HOLLANDA, 2004)

Essa inconsistência em sua bibliografia é bastante explorada no ensaio de Carmen Villarino Pardo, que também revela outra obra sua antes de 1998, **Cotidiano do medo**, em 1984. De editora desconhecida para a ensaísta, o livro traz uma série de poemas escritos pelo mineiro, e, assim como **O homem que tece**, não obteve grande repercussão de crítica e mercado. Ruffato fez um planejamento para se tornar escritor, se profissionalizar e colocar em curso um projeto de literatura. Sua

postura sobre o início de sua carreira, a partir do momento em que ele decide abandonar seus outros ofícios para se dedicar apenas ao de escritor, é válida como uma estratégia de mercado, na criação da personalidade literária Luiz Ruffato. É parte dos benefícios que o escritor tem, segundo Candido, de se moldar no início de sua carreira. Mas em se tratando de estudos acadêmicos, há de se considerar que ela se inicia no momento em que decide publicar seus manuscritos, quando, de alguma forma, entram no mercado literário e passam a ser considerados como parte de tal, da mesma maneira que sua vida começa quando ele nasce. Assim argumenta Carmen Villarino Pardo.

Portanto, publicar o livro de 1979 e 1984 significa duas tomadas de posição que colocam o autor no campo literário brasileiro. E não se trata - por entendermos que isso pouco esclarece - de falar de duas etapas, uma "antes" e outra "depois de" (ou como o próprio Ruffato quer indicar "a decisão pela literatura foi intuitivamente anterior e racionalmente posterior"; (ZOCHE, 2005). Ruffato adota posições mais autônomas e mais ou menos heterônomas no processo de profissionalização, mas todas elas falam de sua trajetória. (PARDO, 2007, p.162.)

Cabe aqui, novamente, as palavras de Candido. Quando o escritor mineiro rodou um livro no mimeógrafo, o assinou e vendeu (não sobrou nenhum, como disse Ruffato), seu público, aqueles que compraram sua obra, o colocaram na posição de escritor. Em depoimento para a coletânea **Oficina da Palavra**, Ruffato não considera nenhum dos dois livros, dando ao período de tempo do lançamento das suas primeiras obras importância como uma época em que já se desenvolvia seu projeto de ser escritor, mas não de produção. As pequenas contradições, normais de quem fala tantas vezes as mesmas coisas, situação também normal de um escritor bastante acessível, ajudam a ilustrar o movimento que o autor faz para construir a própria história.

Eu me preparei durante muitos anos, para quem sabe, um dia, virar um escritor. Passei de 1979 a 1986 lendo, acredito que não tenha escrito quase nada nessa época, mas lendo muito, tentando entender um monte de coisas relativas ao meu processo...o que era o Brasil, como você percebe o Brasil na literatura, quem eram os protagonistas nos livros. (GONÇALVES, 2014,

p.17)

Entre a entrevista para Heloísa Buarque de Hollanda e o depoimento se passaram quase dez anos, tempo em que o escritor continuou sua produção e se consolidou como tal. Independente de qual versão pense-se ser a correta, o que queremos mostrar é como através dos meios da indústria cultural Ruffato molda sua reputação. Sobre escrever poesia, gênero literário das primeiras publicações, Ruffato é categórico na entrevista para Ramon Nunes Mello: “Poesia, não vou fazer mais, é muito difícil. E vejo que a poesia está entranhada na prosa.” A preocupação de Ruffato com o impacto de suas obras, e o ponto a partir do qual considera que tiveram a repercussão que desejava, pode ser visto na resposta a Ana Buarque de Holanda no porque ele tirou de catálogo seus dois primeiros trabalhos, publicadas por pequenas editoras.

O que eu fiz foi pegar esses dois livros e reescrevê-los no Inferno provisório. Tanto que as histórias do segundo livro mais ou menos conformam a do primeiro e as histórias do primeiro mais ou menos conformam o segundo e eu ainda tenho uma história de Os sobreviventes que só vai aparecer no quarto volume do Inferno provisório. Tem uma história que saiu num livro da Objetiva, chamado Tarja preta, que vai sair no quinto volume, eu tenho toda essa programação. (HOLLANDA, 2004)

Pode-se ver esse movimento do aproveitamento de suas duas primeiras obras na série **Inferno provisório** (2005-2011) como uma forma de legitimá-las, introduzi-las na cultura de massa, como ele não havia conseguido quando lançadas. Outra forma da qual o cataguasense utiliza para se manter no mercado, e aumentar seu capital intelectual, é a organização de coletâneas, em sua maioria de contos. Aí, na série **Inferno provisório**, com seu estilo já consagrado, ele tentou resgatar seus antigos textos, conseguiu que pequenos recursos, como repetir personagens, mas não dar linearidade aos fragmentos, e causasse o impacto na crítica de um romance.

Este livro tem uma importância determinante na minha vida. Foi com a sua publicação que pude começar a pensar em abandonar o jornalismo para me dedicar exclusivamente à literatura. Ele deu visibilidade ao meu trabalho e angariou leitores. Mas, mais ainda, com ele encontrei o que buscava há vinte anos: uma forma adequada à minha temática. Eu diria que *Eles eram muitos cavalos* está mais próximo do projeto *Inferno Provisório* do que se possa imaginar. Em primeiro lugar, a experimentação formal presente em *Eles eram muitos cavalos* me apontou os caminhos que estou trilhando nos volumes do *Inferno Provisório*. (ROCHA, 2007, 206-207)

Como diz Ruffato, em entrevista para Janaina Rocha, **Eles eram muitos cavalos** foi um divisor de água em sua vida. Foi o livro que, pela primeira vez depois de quatro tentativas, colocou o mineiro numa posição de destaque na literatura brasileira contemporânea. A partir do seu sucesso que pôde colocar em prática a ideia de trabalhar apenas como escritor, além de legitimar o seu estilo peculiar de escrita. Ruffato tem a consciência das experimentações de **Eles eram muitos cavalos**, pois as buscou, as lapidou. Suas tentativas anteriores são prova disso. Quando **Histórias de remorsos e rancores**, de 1998, e **(os sobreviventes)**, em 2000, não foram reconhecidos como romance, e sim coletâneas de contos, o escritor não escondeu a decepção com o fracasso de sua ideia e continuou buscando aprimorar a fórmula, e a achou em **Ele eram muitos cavalos**. Mas sua obra não foi um sucesso imediato.

O próprio Ruffato, em entrevista para Heloísa Buarque de Holanda, reconhece que o impulso dos veículos de comunicação de massa foi fundamental para que **Eles eram muitos cavalos** se expandisse para a massa. Os prêmios recebidos, Troféu da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e o Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional, foram importantes nesse caminho, mas é um veículo de comunicação de massa que faz a mediação para que o sistema literário de Candido escritor → obra → público se concretize. O livro foi lançado no primeiro semestre de 2001, mas somente no fim do ano suas vendas emplacaram. “Ele chamou a atenção quando, no final do ano, foi a capa d’O Globo como melhor livro do ano e em seguida ganhou dois prêmios. Já em fevereiro saiu uma segunda edição. A partir daí foi muito rápida a aceitação dele” (HOLLANDA, 2004).

No ensaio **Pós-escrito a O nome da rosa**, Umberto Eco diz: “O autor não deve interpretar (a própria obra). Mas pode contar como e porque escreveu.” E é

isso que Ruffato faz em suas entrevistas quando questionado sobre os porquês e significados de **Eles eram muitos cavalos**.

Comecei a pensar que um dia gostaria de escrever. E me perguntava: se eu for escrever, será sobre o quê? Pensei na vida operária, era o que eu conhecia. Passei a procurar tudo sobre a vida operária e levei um susto, não havia literatura sobre o assunto. Nada. (...) Existe uma literatura, que acho ruim sobre o ponto de vista estético, que fala sobre militância operária e política. Quando falo de vida operária, quero saber como determinada classe operária percebe a história. Operário é aquele que trabalha na indústria e mora na cidade. Veja bem: operário não é camponês. Por exemplo, a representação de marginais, bandidos e malandros como heróis na literatura brasileira é imensa. Uma visão extremamente romântica, perigosa inclusive. Sobre o operário não havia nada. Decidi trabalhar esse tema. (...) Tentei, pegando a tradição da literatura experimental, fazer um romance coletivista, sem um personagem principal e com várias vozes e possibilidades. (MELLO, 2008)

Na fala de Ruffato, é possível notar que ele percebe um filão de mercado na literatura: o operário. É possível encontrar esse operário de várias formas em **Eles eram muitos cavalos**. No fragmento “5. De cor”, ele aparece caminhando na beira da rodovia, numa conversa entre pai, filho e outro homem. São migrantes, um vindo da Bahia, como diz o próprio texto, e pode-se deduzir, pela linguagem empregada no diálogo, que pai e filho também não são naturais de São Paulo, onde se desenrola o acontecimento. O pai é motorista de empilhadeira, enquanto o filho tem um carrinho, para vender cachorro-quente, na frente da fábrica. Já no fragmento “51. Política”, ele está na pele de um motorista que trabalha para um deputado estadual do interior que, quando em São Paulo, organiza orgias com jovens garotas de programa universitárias, com a ajuda do motorista, que faz um relato da situação através de um texto escrito na forma de fluxo de consciência e sem ponto final em nenhum momento, como uma oração que começa do nada e termina em lugar nenhum.

Ao mesmo tempo que Ruffato refuta as práticas do romance do século XIX, por consequência se descolando da indústria cultural na busca pelos “igual”, e coloca **Eles eram muitos cavalos** num gênero de não-romance, ou mosaico, como ele chama em algumas entrevistas, ele se insere nela através de suas falas, atitudes e sua história: a de um operário que busca uma vida melhor. Já aí ele também atua como autor onisciente, dirigindo um olhar sobre a obra, que é heterogênea e

fraturada como um mosaico. O que se pode perceber é que a constituição do capital simbólico de um escritor pode ser construído, por ele, não só com números de mercado, mas também com discurso e atitude. No caso de Ruffato, a maneira como suas atitudes o legitimam como escritor constituem o seu capital simbólico, este, como Thompson sugere ao falar dos campos editoriais, está extremamente ligado ao seu capital social, que lança o seu capital intelectual, que passa a gerar capital econômico e humano. Este último, no caso do escritor mineiro, pode ser exemplificado na sua relação com Michael Kegler, tradutor de três de suas obras para o alemão. Juntos os dois venceram o Prêmio Internacional Hermann Hesse, em 2016, na Alemanha.

Se esta é a época das grandes loucuras totalitárias, também não é a época das grandes mutações sociais e dos renascimentos nacionais dos povos subdesenvolvidos? Sinal, portanto, de que os grandes canais de comunicação difundem informações indiscriminadas, mas provocam subversões culturais de algum relevo. (ECO, 2001. p.48)

É adotando a postura de um integrado, e acreditando que a indústria cultural possibilita “subversões culturais de algum relevo”, que Ruffato consegue impulsionar o seu romance-mosaico como produto-arte. E o mineiro age de forma incisiva neste processo para garantir o sucesso de seu projeto e se estabelecer como escritor, concedendo entrevistas, organizando antologias ou escrevendo para jornais e revistas. Sua relação com **Eles eram muitos cavalos** ultrapassa as fronteiras entre escritor e obra para espelhar não só uma sociedade com fraturas abertas, mas um autor que a represente. Assim se dá um projeto de literatura que não pretende só afirmar uma realidade a partir de uma visão de mundo, mas também identificar Ruffato como um escritor brasileiro.

## CONCLUSÃO

Analisar **Eles eram muitos cavalos** a partir de uma abordagem crítica possibilitou que demonstrássemos alguns dos recursos e técnicas que Ruffato utilizou para construir sua obra. O fluxo de consciência é determinante para que se consolide a ideia da cidade de São Paulo como um organismo híbrido e doente. Organismo porque o sistema funciona de forma orgânica, de modo a se perpetuar; híbrido pelos múltiplos narradores, que se espalham por todo espectro social e estão indo e vindo pelas fronteiras; por fim doente diante do observador, que está no telescópio vendo nas lâminas de petri caos, violência, abandono, entre outras mazelas. Do foco narrativo aos fragmentos, o fluxo de consciência conduz o leitor a uma significação que liga a obra à realidade. Também é a técnica que permite ao escritor se afastar da narrativa e ao mesmo tempo estar presente em cada fragmento como coordenador de imagens e relatos. Sua única intervenção, destacando um ponto no espaço-tempo no qual o livro vai se desenrolar, é fundamental para a percepção dos fragmentos como cenas do cotidiano.

A fórmula desenvolvida por Ruffato para constituir seu romance-mosaico é realizada pelos leitores com a ajuda da crítica, que a referencia como fragmentária e aparentemente desconexa, mas que apresenta uma unidade romanesca, se utilizando de uma metodologia própria que aglutina teorias para legitimar a si e a obra.

A indústria cultural alavanca-a como produto arte, e Ruffato age de forma incisiva neste processo para garantir o sucesso de seu projeto e se estabelecer como escritor, concedendo entrevistas, organizando antologias ou escrevendo para jornais e revistas. Sua relação com **Eles eram muitos cavalos** ultrapassa as fronteiras entre escritor e obra para espelhar não só uma sociedade fraturada, mas um autor que a espelhe. Assim se dá um projeto de literatura que não pretende só afirmar uma realidade a partir de uma visão de mundo, mas também identificar Ruffato como um escritor brasileiro. A luta em se estabelecer como tal se encontra, em grande parte, na dificuldade que a arte do terceiro mundo tem em penetrar no ocidente de forma a deixar de ser apenas mais um satélite gravitando em torno do centro. Ruffato obtém sucesso em seu projeto quando consegue que sua obra seja

publicada, traduzida, premiada nacional e internacionalmente, e lhe impute o ofício de escritor.

A escolha em se comportar como um autor de onisciência seletiva múltipla, de acordo com as classificações propostas por Friedman, possibilitou que ele pudesse descentralizar o foco narrativo, no qual múltiplos personagens se misturam com peças de não-ficção para gerar uma unidade, que se realiza na organização de fragmentos que não se conectam sem que o escritor crie um ponto no espaço e no tempo: São Paulo, 9 de maio de 2000. Ponto que também dá origem ao evento, tal qual exposto por Bosi. Depois disso os fragmentos passam a se comportar como pequenas amostras da vida paulistana, que quando focalizados revelam fraturas sociais em cenas que questionam a hereditariedade, como o personagem taxista do fragmento 41, um imigrante sergipano que trocou o sertão pela metrópole deixando para trás costumes e família para adotar novos costumes e formar outra família. Os padrões querem ser quebrados no *swing* pelos casais do fragmentos 53. A personagem operária de “32. Uma copa” está abandonada pela família e a sociedade, entre outros exemplos citados ao longo da dissertação.

Se utilizar das diversas classes de fluxo de consciência é uma estratégia que, além de ser uma parâmetro de comparação que mostra a sua diferença com **Dublinenses**, ou sua semelhança com **Zero**, como apontado aqui, também constrói cenas que projetam fraturas de modo a expô-las, e não sombreá-las. Enquanto na obra de James Joyce a interferência do autor se mostra na forma como se entrelaçam as histórias pelo título, em **Eles eram muitos cavalos** o autor vai um pouco mais fundo na sua interferência, não o suficiente para se envolver nos fragmentos, mas para demarcar seu terreno e criar a imagem de organizador de relatos. Situação que também difere do uso da técnica em **Zero**, onde Ignácio de Loyola Brandão se apresenta como um autor onisciente intruso que vai estar em cada página.

Todo este comportamento de Ruffato com relação à **Eles eram muitos cavalos**, e os significados que a obra exprime, podem ser alinhados com características do Naturalismo, tal qual analisado por Sussekind, Santiago e Candido, independente do período em questão, acabando por mostrar que a obra não se liga ao movimento de forma a espelhá-lo em sua unidade romanesca, mas

sim ressoa as vozes naturalistas apontadas a partir de sua fragmentação, das muitas vozes que o romance contém. No escritor essa ressonância pôde ser notada na forma como organiza os relatos, refletindo assim uma sociedade doente que se perpetua num organismo que flui organicamente: a cidade. Pelos fragmentos se espalham indivíduos reduzidos ao seu valor econômico ou que operam como observadores que retratam uma realidade que está além do que se pode ver a olho nu. Podemos notar essas características a partir de uma análise que contempla a busca pelos interstícios culturais e as batalhas travadas neste terceiro espaço, como exposto por Bhabha. Quando vistos por esta ótica os fragmentos revelam traumas que frequentemente estocam a sociedade, ecoando fraturas evidenciadas ao longo do tempo por outras obras tidas como Naturalistas. Desta forma, **Eles eram muitos cavalos** não se revela como uma obra pertencente ao movimento, em se considerando as teorias expostas sobre o mesmo na dissertação, mas se apropria de algumas das características naturalistas para se constituir.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Manuel António de. **Memórias de um sargento de milícias**. 36. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- AMADO, Jorge. **Cacau**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.
- ÂNGELO, Ivan. **Um senhor contista**, 1998. Disponível em: <<http://filipe.tripod.com/rufato.htm>>. Acesso em: 11 de jan. 2017.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 1. ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1890.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. Trad. Aurora Bernardini. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.
- BARBOSA, Catia Valério Ferreira. **Representações da realidade em romance brasileiros contemporâneos: A literatura da angústia**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2006. Tese de Doutorado apresentada ao Cursos de Pós-Graduação em Letras – Literatura Brasileira - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et alii. **Teoria da cultura de massa**. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renete Gonçalves, Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BOSI, Alfredo. *A interpretação da obra literária*. In \_\_\_\_\_. **Céu, inferno: Ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1975.
- BUNYAN, John. **O peregrino**. São Paulo: Editora Mundo Cristão, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In \_\_\_\_\_. **A educação pela noite**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O escritor e o público*. In \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaios Reunidos 1942-1978**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora/Topbooks, 1999.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ECO, Umberto. *A poética da obra aberta*. In \_\_\_\_\_. ECO, Umberto; Trad. Giovanni Cutolo. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. *Cultura de massa e “níveis” de cultura*. In \_\_\_\_\_. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **Interpretação e Superinterpretação**. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Trad. Letizia Zini; Álvaro Lorencini. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fonte, 2006.

FERNANDES, Rinaldo de. **Entrevista exclusiva com Luiz Ruffato**, 2008. Disponível em: <[http://rinaldofernandes.blog.uol.com.br/arch2008-04-27\\_2008-05-03.html](http://rinaldofernandes.blog.uol.com.br/arch2008-04-27_2008-05-03.html)>. Acesso em 19 de jan. 2017.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **A crítica litteraria como sciencia**. 3. ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1920.

FITZGERALD, F. Scott. **O grande Gatsby**. Trad. Alice Klesck. São Paulo: Leya, 2013.

FONSECA, Rubem. **O caso Morel**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1973.

FREITAS, Guilherme. **‘Cada romance é uma tentativa de reconstruir a história’, diz Ruffato**. Rio de Janeiro: O Globo, 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/cada-romance-uma-tentativa-de-reconstruir-historia-diz-ruffato-18960961>>. Acesso em 6 de jun. 2018.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Trad. Fábio Fonseca de. Melo **Revista USP**. São Paulo, n.43, março - maio, 2002.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Rmos. Editora Cultrix: São Paulo, 1957.

GONÇALVES, José Eduardo (org.). **Ofício da palavra**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Entrevista com Luiz Ruffato**, 2004. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-luiz-ruffato/>> Acesso em: 11 de jan. 2017.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas*. In: ADORNO et alii. **Teoria da cultura de massa**. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HUXLEY, Aldous. **Contraponto**. Trad. Érico Veríssimo. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1934.

ITAÚ CULTURAL. Luiz Ruffato - Encontros de Interrogação (2004). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=VzY\\_GsNT\\_YM](https://www.youtube.com/watch?v=VzY_GsNT_YM)>. Acesso em: 11 de jan. 2017.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (trad. e org.). **A literatura e o leitor - Textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOYCE, James. **Dublinenses**. Trad. Hamilton Trevisan. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. **Retrato de um artista quando jovem**. Trad. José Geral Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Ulisses**. Trad. Antonio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

KUSHNER, Eva. *Articulação histórica da literatura*. In: ANGENOT, Marc. et alii (orgs.). **Teoria Literária: problemas e perspectivas**. Trad. Ana Luisa Faria; Miguel Terras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

LINS, Alvaro. *Um crítico do mundo moderno*. In: MAIA, E. C. (org.) **Alvaro Lins: Sobre crítica e críticos**. Recife: CEPE, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1961.

LOUZEIRO, José. **Infância dos mortos**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1977.

LUIZ RUFFATO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz\\_Ruffato#Tradu.C3.A7.C3.B5es.5B8.5D](https://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz_Ruffato#Tradu.C3.A7.C3.B5es.5B8.5D)>. Acesso em: 17 set. 2017.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da inconfidência**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.

MELLO, Ramon Nunes. **Luiz Ruffato: Operário da palavra**, 2008. Disponível em: <<http://www.ramonnunesmello.com.br/index.php/outrasproducoes/jornalismo/entrevistas/408-luiz-fuffato-operario-da-palavra-2008>>. Acesso em 11 de jan. 2017.

MENDES, Fábio Marques. **Realismo e violência na literatura contemporânea [recurso eletrônico]: os contos de Famílias terrivelmente felizes, de Marçal Aquino**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

MOISÉS, Massaud; PAES, José Paulo (org). **Pequeno dicionário de literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1967.

MORAIS, Fernando. **Chatô: O rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NAREMORE, James. *Virginia Woolf and stream of consciousness*. In \_\_\_\_\_. **The world without a self**. New Haven: Yale University Press, 1973.

PARDO, Carmen V. *Eles eram muitos cavalos no(s) processo(s) de profissionalização de Luiz Ruffato*. In \_\_\_\_\_. HARRISON, Marguarete I. (org.). **Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

ROCHA, Janine R. Entrevista: A literatura segundo Luiz Ruffato. **Revista do Centro Portugueses (CESP) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)**. Belo Horizonte, v. 27, n.37, jan./jun. 2007.

ROMERO, Sylvio. **O Naturalismo em litteratura**. São Paulo: Typographia da Provincia de São Paulo, 1882.

ROSENFELD, A. *Reflexões sobre o romance moderno*. In \_\_\_\_\_. **Texto\Contexto I**. 5ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

RUFFATO, Luiz. **(os sobreviventes)**. São Paulo: Boitempo, 2000.

\_\_\_\_\_. **Eles eram muitos cavalos**. Rio de Janeiro: Editora BestBolso, 2010.

\_\_\_\_\_. **Inferno provisório**. Rio de Janeiro: Record, 2005-2011.

\_\_\_\_\_. **História de remorsos e rancores**. São Paulo: Boitempo, 1998.

\_\_\_\_\_. *Leia a íntegra do discurso de Luiz Ruffato na abertura da Feira do Livro de Frankfurt*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>>. Acesso em: 6 de jun. 2018.

\_\_\_\_\_. *Biografia de um homem comum*. São Paulo: **El País**, 2015. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/29/opinion/1430319907\\_540182.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/29/opinion/1430319907_540182.html)>. Acesso em: 6 de jun. 2018.

\_\_\_\_\_. Meu projeto literário: Luiz Ruffato. **Revista de Literatura Brasileira Teresa**. São Paulo, p.384-385, out./nov. 2010.

SANDRINI, Paulo Henrique da Cruz. **Que romance é este? Uma análise estético-sociológica de Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato**. Curitiba, UFPR, 2007. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras — Estudos Literários — Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **O narrador pós-moderno**. In. \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Fabiana Carneiro da. Eles eram muitos cavalos: leituras. Breves considerações estéticas e políticas. *Revista Crioula*. São Paulo, n.6, novembro 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/54978/58622>>. Acesso em: 6 de jun. 2018.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

THOMPSON, Hunter S. **The Hippies**. Disponível em: <<https://distrito47.wordpress.com/2014/02/03/the-hippies-by-hunter-s-thompson/>>. Acesso em: 6 de jun. 2018.

THOMPSON, John B. *Introdução*. In. \_\_\_\_\_. **Mercadores de cultura: o mercado editorial do século XXI**. Tradução: Alzira Almagro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

WOOLF, Virginia. **As ondas**. Trad. Sylvia Valladão. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1946.

ZOLA, Émile. **L'Assommoir**. 1. ed. Paris: G. Charpentier, 1877.