

## RESSALVA

Atendendo solicitação do(a) autor(a), o texto completo desta dissertação será disponibilizado somente a partir de 25/01/2021.

**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**

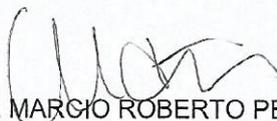
TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: ECOS DO NATURALISMO NO PROJETO LITERÁRIO DE LUIZ RUFFATO:  
uma análise de *Eles eram muitos cavalos* (2001)

**AUTOR: EDER DIAS CAPOBIANCO**

**ORIENTADOR: MARCIO ROBERTO PEREIRA**



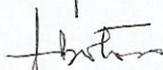
Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:



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. **Ecos 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>	<b>11</b>
<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 uma 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 *Ensaio 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. Embalde 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. Embalde 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. Embalde ha insistido em que a obra litteraria não deve ser um acervo de mentiras, mas um conjunto de documentos humanos tomados ao vivo. Embalde tem sempre indicado, que o fim da arte não é emendar ou corrigir, sinão estudar e commentar. Embalde, 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.

## 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.