

TEREZINHA PERINI FERREIRA

CAÓTICA UNIDADE:

**A NARRATIVA DE LUIZ RUFFATO EM *ELES*
*ERAM MUITOS CAVALOS***

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS - MS
2009**

TEREZINHA PERINI FERREIRA

CAÓTICA UNIDADE:

**A NARRATIVA DE LUIZ RUFFATO EM *ELES*
*ERAM MUITOS CAVALOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em cumprimento ao requisito final à obtenção de grau de Mestre, sob Orientação do Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS - MS
2009**

Ferreira, Terezinha Perini
Caótica Unidade: a narrativa de Luiz Ruffato em Eles eram
muito cavalos /
Terezinha Perini Ferreira. 2009.
115 p. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Fundação Universidade Federal
de Mato Grosso do Sul – Câmpus de Três Lagoas, 2009.

1. Literatura brasileira - Narrativa. 2. Ruffato, Luiz.
I. Ferreira, Terezinha Perini . II. Fundação Universidade de
Mato Grosso do Sul – Câmpus de Três Lagoas. III. Título.

CDD 808.8

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon (CPTL/UFMS - Presidente)

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues (CPAN/UFMS - Titular)

Prof. Dr. Lucilo Antônio Rodrigues (UEMS/Cassilândia - Titular)

À minha querida filha: Patrícia Ferreira.

À Educação.

DEDICO

AGRADECIMENTOS

A meu marido, meu companheiro, pelo apoio financeiro.

A minha filha, amiga de sempre.

Ao amigo especial, João Bazílio, por compartilhar minhas expectativas.

A querida amiga Maria do Carmo (Teacher BI), pelo auxílio e amizade.

Ao amigo e professor Antonio Rodrigues Belon, por ter acreditado em mim e pela dedicação ao meu trabalho.

Ao prezado professor Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, pelas ricas orientações, por ceder parte do seu concorrido tempo em meu auxílio.

Ao Prof. Dr. José Batista de Sales, pelas valiosas indicações e auxílio nesta dissertação.

Ao Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues, pelas importantes considerações e auxílio nesta dissertação.

Aos professores e colegas do programa de pós-graduação da UFMS, por dividirem experiências.

Enfim, a todos que direta ou indiretamente contribuíram para esta realização.

RESUMO

A dissertação pretende investigar *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, a sua inserção no contexto da literatura brasileira contemporânea por meio da tematização da cidade de São Paulo, considerada urbe contemporânea e agente da estruturação de um orbe, como mundo ficcional que transita do caos da cidade à cosmogonia narrativa. Para isso, esta dissertação objetiva compreender o processo de transformação dos gêneros discursivos, em transição de suas esferas originárias ao texto literário, o que se efetiva por meio de narradores que se multiplicam; pretende, ainda, identificar os textos nas suas relações recíprocas e no âmbito da literatura e da sociedade, além de documentação primária configurada na troca de e-mails com o autor.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea; transtextualidade; cidade; ficção e história.

ABSTRACT

The dissertation aims at investigating Luis Ruffato's *Eles eram muitos cavalos* (2001), and its insertion into the context of contemporaneous brazilian literature, through the elaboration of a theme of the city of Sao Paulo, considered as a contemporaneous urbe and agent of the structuration of an orbe, as a fictional world which runs from chaos of the city to the narrative cosmogony. To that end, the dissertation aims at understanding the process of transformation of discursive genres in transition from their originary spheres to literary text, which becomes effective by multiplication of narrators; at identifying texts in their reciprocal relations and in the ambit of literature and society, together with primary documentation in the form of emails exchanged with the autor under study.

Key-words: Contemporaneous Brazilian Literature; Transtextuality; city; fiction and history

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. NARRATIVA E CONTEMPORANEIDADE	
1.1. <i>Eles eram muitos cavalos</i> no contexto da literatura brasileira	11
1.2. Urbe e Orbe	18
1.3. Do caos da cidade à cosmogonia narrativa.....	31
2. TUDO SE TRANSFORMA EM NARRATIVA	
2.1. Gêneros discursivos em transição	36
2.2. Todos os narradores, o narrador	61
3. TEXTOS & TEXTOS	
3.1. Os fragmentos e o todo	68
3.2. Literatura e sociedade em <i>Eles eram muitos cavalos</i> , de Luiz Ruffato	76
3.2.1. A temática de <i>Eles eram muitos cavalos</i>	85
3.2.2. O migrante em <i>Eles eram muitos cavalos</i>	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
BIBLIOGRAFIA DO AUTOR	103
REFERÊNCIAS	105
ANEXOS	109

INTRODUÇÃO

A escolha de uma obra literária, de um autor e de um tema são algumas das inúmeras questões que são levantadas ao iniciarmos uma pesquisa. A temática desenvolvida na origem deste estudo relaciona-se com a literatura de ficção do escritor contemporâneo Luiz Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos* (2001), considerando a sua prática, numa tentativa de melhor compreender a tênue linha entre ficção e realidade explorada por esse autor.

Luiz Ruffato vem se destacando no contexto da literatura contemporânea brasileira, *Eles eram muitos cavalos* tem despertado elevado interesse junto ao público e à crítica literária, tanto no Brasil, como na esfera internacional, por meio de edições estrangeiras, como as que já foram publicadas na Itália, França e em Portugal; foi transformada em peça de teatro; e no Brasil, está em 6ª edição. As cinco primeiras foram pela Boitempo Editorial (São Paulo) e a partir da 6ª, pela Editora Record (Rio de Janeiro). Na 1ª edição: setembro de 2001 - dois mil exemplares publicados; na 2ª edição: agosto de 2002 - três mil exemplares; na 3ª edição: janeiro de 2005 - dois mil exemplares; na 4ª edição: novembro de 2005 - dois mil exemplares; na 5ª edição: setembro de 2006 - cinco mil exemplares; na 6ª edição (revista, pela Editora Record): cinco mil exemplares¹.

Essa obra causou grande impacto no campo literário brasileiro desde sua publicação em 2001. Em 2007, foi publicado um volume de crítica literária intitulado *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*, organizado por Margueritte Itamar Harrison, doutora em estudos portugueses e brasileiros pela Brown University, contendo quinze ensaios de estudiosos do Brasil e do exterior a partir dos “cavalos de Ruffato”, para pensar sobre uma obra ainda em processo. Esses mesmos “cavalos”, que Luiz Ruffato expõe nas suas distintas dores e que são comumente esquecidos pela sociedade.

Acreditando que a historiografia, a memória cultural de um povo, de um país, avança mais, quanto maior for o volume de documentos novos divulgados, essa pesquisa busca entender a importância que o autor e esta obra adquiriram no sistema literário, contribuindo com futuros pesquisadores e estabelecendo um alicerce que subsidiará o surgimento de novos estudos acerca da obra.

A pesquisa percorre um caminho que segue por meio do drama das personagens: o sofrimento, a angústia, os medos, a violência; apresentados no desordenamento da vida

¹ Dados obtidos por e-mails trocados entre a autora desta dissertação e Luiz Ruffato em 21 jan. 2009. Em anexo.

urbana, que Luiz Ruffato mostra com uma linguagem própria, vertiginosa e inovadora, ao mesmo tempo em que nos apresenta uma obra aberta, que dialoga com outras e com o próprio leitor: “Assim, novos olhares podem ser lançados sobre a história do país bem como à história da literatura brasileira, em um movimento entre passado, presente e futuro, o que demonstra que também essas histórias, inconclusas, estão em movimento” (WALTY, 2007, p. 65).

Estrutturamos este trabalho em capítulos. No primeiro, fazemos uma leitura da obra *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, investigando o contexto em que esse romance, feito de fragmentos em variados estilos e formas, se insere, e verificamos que no caos da megalópole, todas os discursos tornam-se narrativas para denunciar a caótica unidade da degradação urbana e social de São Paulo.

No segundo capítulo, *Tudo se transforma em narrativa*, analisamos a narrativa nos apoiando nos estudos de Yves Reuter, em sua obra *Análise da narrativa* (2002), buscando identificar elementos estruturais e contextuais próprios de uma grande metrópole como São Paulo, tematizada em seu dia a dia, sobretudo o cotidiano das camadas populares, dos pobres e suburbanos.

No terceiro capítulo, *Textos & Textos*, constituem-se objeto de estudo elementos tais como as relações transtextuais da obra ruffatiana, a referência a outros escritos e a investigação da capacidade desse romance de transcender a realidade contemporânea por meio de sua incompletude e de sua temática.

1. NARRATIVA E CONTEMPORANEIDADE

1.1. *Eles eram muitos cavalos* no contexto da literatura brasileira

Neste primeiro tópico busca-se contextualizar *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, no panorama da literatura brasileira. A obra, publicada no início do século XXI, vem se destacando desde sua publicação e levou seu autor a conseguir certa singularização no momento atual do sistema literário brasileiro.

Luiz Ruffato é autor de várias obras: dois livros de contos, *Histórias de remorsos e rancores*, de 1998, e *(os sobreviventes)*, de 2000, ambos pela Boitempo Editorial, de São Paulo. Nesses dois livros, retrata a vida do operariado em sua cidade natal, durante o regime militar. É ainda autor do projeto *Inferno Provisório*, composto por cinco volumes, dos quais quatro já publicados: *Mama, son tanto Felice* (2005), *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite*, (2006), *O livro das impossibilidades* (2008). Publicou *De mim já nem se lembra*, Editora Moderna, em 2007.

A obra em estudo, *Eles eram muitos cavalos* (2001), recebeu prêmios e obteve grande projeção no cenário cultural. O livro teve duas edições em 2005, foi transformado em peça de teatro e, ao ser publicado também na Itália (Milano, Bevino Editore, 2003), na França (Paris, Métailié, 2005) e Portugal (Espinho, Quadrante, 2006), chamou ainda mais a atenção da crítica.

Em 2007, uma nova edição de *Eles eram muitos cavalos* foi publicada com algumas alterações, como a capa, que na edição de 2001 apresentava dois sapatos de soldado gasto, sujos de barro, esfarrapados, sem cadarços sobre uma laje em ruína, que poderíamos interpretar como representação do abandono, da pobreza e da miséria vivenciada pelas personagens do caos urbano, que não têm nome, nem sabem de onde vieram e para onde vão. Os calçados expressam uma idéia do abandono e do anonimato interminável de quase todas as personagens do livro de Luiz Ruffato. A foto da capa retrata o texto e, de uma maneira muito clara, a epígrafe do livro: “Eles eram muitos cavalos, mas ninguém mais sabe os seus nomes, sua pelagem, sua origem...”. Houve mudanças que, segundo Luiz Ruffato², foram sutis, como, por exemplo, entre outras, a correção da numeração do fragmento “69. Cardápio”, que passa a ser de número 68; a orelha, que traz um novo texto, agora de Sérgio Sant’Anna.

² Dados obtidos por e-mails trocados entre a autora desta dissertação e Luiz Ruffato em 06 out. 2007. Em anexo.

Mineiro, de Cataguases, nascido em 1961, filho de um pipoqueiro e de uma lavadeira, Luiz Ruffato é formado em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (MG). Exerceu várias atividades profissionais: vendedor ambulante de pipocas como o pai, caixeiro de botequim, balconista de armarinho, operário têxtil, torneiro-mecânico, jornalista, sócio de uma empresa de assessoria de imprensa, gerente de lanchonete, vendedor autônomo de livros e, novamente, jornalista, profissão que exerceu até 2003 em São Paulo, onde mora desde 1990. Desde então, procura se afirmar como escritor profissional.

A obra *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, organizada por Marguerite Itamar Harrison, é um projeto coletivo, segundo sua organizadora, que tenciona contribuir para expandir conhecimentos e intensificar a apreciação do romance *Eles eram muitos cavalos*, repercutindo assim na experiência dos leitores. Essa obra foi bastante utilizada neste estudo, por reunir quinze ensaios de pesquisadores que atuam em diversas universidades do Brasil e no exterior, como representantes acadêmicos na Inglaterra, Itália, Espanha e França, nos oferecendo uma pluralidade de perspectivas a respeito do mesmo objeto. A orelha de *Uma cidade em camadas* traz o seguinte texto:

A publicação de *Eles eram muitos cavalos* causou impacto no campo literário brasileiro. O romance – curto e fragmentado, espécie de colagem das mais diversas técnicas narrativas, que se inscreve em um único dia na cidade de São Paulo – recebeu resenhas nos principais jornais do país, obteve prêmios importantes e cultivou uma profusão de olhares no meio acadêmico. Foi a partir daí que a obra anterior de Luiz Ruffato (dois volumes de contos) começou a ser revisitada e seus novos livros passaram a ser aguardados. *Uma cidade em camadas*, organizado nos Estados Unidos por Marguerite Itamar Harrison, é um reflexo desse impacto inicial, que reverberou também entre pesquisadores de literatura brasileira de outros países. Temos reunidos, aqui, 15 ensaios de estudiosos do Brasil e do exterior, todos tomando os Cavalos de Ruffato como ponto de partida para pensar uma obra ainda em processo. Não é procedimento habitual no meio acadêmico, sempre muito afeito ao já acabado, ao pronto. Por isso, este também é, como seu objeto, um livro inovador, que se arrisca a refletir sobre o que está em movimento. Mas os ensaios desta coletânea têm ainda uma outra característica em comum com a obra de Ruffato – a pluralidade de perspectivas. São diferentes recortes e enquadramentos teóricos, que vão desde uma discussão mais centrada na linguagem do romance, por exemplo, até um debate sobre a profissionalização do escritor no Brasil, passando ainda pela análise dos recursos poéticos utilizados pelo autor, do seu uso diferenciado do realismo, da cidade que sua narrativa ergue e com a qual dialoga, da crise de representação que ela explicita, da alteridade que ali se refugia. As variadas leituras suscitadas pelo romance, que se expandem em direção a outras obras do autor, mas também ao conjunto da literatura brasileira e até, por que não?, aos dilemas de nossa sociedade, sinalizam a riqueza da obra de Luiz Ruffato, ao mesmo tempo em que apontam a fecundidade da crítica sobre a literatura do Brasil de hoje. (DALCASTAGNÈ, in HARRISON, 2007, orelha).

A cidade do título deste livro de ensaios, como observa Harrison, na introdução, corresponde à cidade de São Paulo, uma das cinco maiores do mundo.

Criada a partir de uma narrativa não-linear, fragmentada em 69 textos, *Eles eram muitos cavalos* exhibe o cotidiano dos habitantes e as confusões da cidade de São Paulo. Nesses textos, os narradores revelam a intimidade de motoristas de táxi, vendedores ambulantes, pedintes, idosos, pastores, miseráveis, assaltantes que, mesmo vivendo na mesma cidade, não exercem nenhuma influência uns sobre os outros. Essas características podem ser típicas da vida das grandes metrópoles, mas se tornam peculiares quando representam uma proposta de romance.

Eles eram muitos cavalos mostra um percurso nítido em relação ao romance contemporâneo. A noção dos termos contemporâneo e contemporaneidade se sustentam em conceitos que abrangem subjetividade e escolha: “O termo *contemporâneo* é, por natureza, elástico e costuma trair a geração de quem o emprega. Por isso, é boa praxe dos historiadores justificar as datas com que balizam o tempo, frisando a importância dos eventos que a elas se acham ligadas” (BOSI, 1994, p. 383).

Assim, fizemos uma sondagem da produção ficcional brasileira dos anos 90, em busca do que se estava produzindo na última década do século passado, que pudesse nos ajudar a compreender melhor o panorama da ficção hoje.

Uma das questões mais polêmicas de nossa produção ficcional nos últimos cem anos, segundo Carneiro (2005), é a das relações entre narrativa e crítica social. “A necessidade de trabalhar a ficção como veículo de denúncia social vai nortear pelo menos dois momentos importantes de nossa história literária no século passado” (CARNEIRO, 2005, p. 69). Um desses momentos foi engendrado pela segunda geração modernista, e outro, a dos anos 70. O elo entre esses momentos era a existência de três fatores, intimamente ligados entre si: “o fato de haver um adversário definido, a formação de um grupo de escritores conscientes de sua ‘missão social’ e a perspectiva de execução de um projeto estético de fundo ideológico” (CARNEIRO, 2005, p. 69). Seguindo o raciocínio de Carneiro, nota-se que a relação entre literatura e crítica social assume hoje, portanto, uma nova conformação:

Aliviada do fardo de ter de ser mero veículo de propaganda política, a ficção se viu forçada a voltar os olhos para si mesma. Hoje soam no mínimo equivocados – na verdade, na época já soariam também, pelo menos aos mais sensíveis e atentos, como Graciliano Ramos – posições de engajamento publicamente assumidas, como a de Jorge Amado, que não se constringia em dizer que o importante não era uma escrita apurada, mas a “mensagem” política de seus romances.

Eles eram muitos cavalos, do mineiro Luiz Ruffato, é um belo exemplo das novas veredas abertas pelo escritor brasileiro quando se trata de aliar ficção e crítica social.

Há personagens de todas as classes sociais, não apenas das baixas, colocados sempre em situações extremas – esmagados pela fome, pela opressão ou pela solidão –, e há, em cada um dos minicontos que vão compondo o romance, um tom marcante de denúncia, mas esta é vazada não da linguagem direta e descuidada de muitos de seus antecessores. (CARNEIRO, 2005, p. 70).

Para Carneiro (2005, p. 69), a situação muda nos anos 90. Não havia mais a existência de grupos ou de projetos estético-ideológicos. Os autores podiam montar seu próprio percurso, sem culpa. Se por um lado, não havia a segurança de se estar escrevendo em meio a um grupo, com um projeto comum, em contrapartida, nem as amarras decorrentes de todo o projeto, “com a velha conhecida patrulha, estética e ideológica” a dizer-lhes como e sobre o que escrever.

Assim: “Sem patrulhas ideológicas, sem a necessidade de filiar-se a este ou aquele grupo, e livre da obrigação de levantar bandeiras, o escritor brasileiro da última década do século passado coloca no papel todo tipo de experimentação ficcional” (CARNEIRO, 2005, p. 31). Com a liberdade que os autores atingiram e em meio a experimentações, Luiz Ruffato é um dos escritores dispostos a enfrentar o desafio estético da representação do homem comum da metrópole que se transforma. O uso da linguagem fragmentada, a constituição de personagens anônimas e automatizadas, juntamente com a ininterrupta recorrência de temas e estruturas são artificios linguísticos e composicionais que conduzem o contexto social para a estrutura interna do texto fragmentado, comprovando a relação que a obra tem com o contexto social.

As inovações artísticas e técnicas se dão no diálogo da literatura contemporânea com as novas tecnologias. “A literatura da era do cinema e, hoje, da televisão e dos meios eletrônicos dispensaria as mediações literárias tradicionais e nos lançaria diretamente no mundo das imagens suscitadoras e de efeitos imediatos. Brutalmente, fulminantemente” (BOSI, 2002, p. 250).

O romance de Luiz Ruffato se insere nesse contexto caótico e perturbador da sociedade e da literatura, em que os valores éticos e literários estão sendo revisitados e repensados. Para Bosi (2002, p. 120), “o valor é objeto da intencionalidade da vontade, é a força propulsora das suas ações. O valor está no fim da ação, como seu objetivo; e está no começo dela enquanto é sua motivação”.

Nossas reflexões neste estudo privilegiam os valores éticos que a narrativa de Luiz Ruffato nos propõe a pensar para a nossa formação enquanto seres humanos, a partir de seus “cavalos” – as personagens – dos quais nos vemos de alguma forma refletidos:

São, no entanto, tais personagens, protagonistas apenas por um instante, como se estivéssemos diante de um confuso palco, com tantos atores secundários, em que um ou outro são, momentaneamente, focados pela luz da ribalta, ou seja, pelo olhar agudo e perspicaz do autor, que expõe o corpo frágil, a indigência, a nudez, o medo, ou simplesmente a inconsciência de quem recita uma parte, sem saber exatamente qual. (OLIVEIRA, 2007, p. 146).

Observa-se, nas obras de Luiz Ruffato, uma das vertentes das relações entre a cibercultura e a ficção brasileira publicada a partir da década de 1990. Utilizando-se de estratégias retóricas dos meios digitais, sua página se faz tela. “Se, na virada do século XIX para o XX, o jornal é reconhecido como caminho mais curto para chegar-se ao editor, atualmente, a *Internet* tem sido usada como uma espécie de vitrine do texto para o público em geral e/ou os editores” (VIEGAS, 2006, p. 221, Grifo no original).

Segundo Costa Pinto, no contexto atual, as relações entre literatura e experiência urbana tornam-se mais intensas:

A ficção brasileira contemporânea está concentrada em solo urbano. E, assim como acontece com as grandes metrópoles, é difícil encontrar um eixo que a defina. Não existe homogeneidade de estilos, há, no máximo, uma afinidade temática – que às vezes pode ser surpreendente. Assim, se os autores da chamada Geração 90 frequentam os mesmos lugares inóspitos que os escritores da periferia – ruas deterioradas, botecos esqueléticos, casas traumatizadas pelo desemprego, pela violência e pela loucura –, há uma percepção geral do isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno (e urbano). (COSTA PINTO, 2004, p. 82).

A afirmação de Costa Pinto pode ser comprovada nas histórias de Luiz Ruffato em *Eles eram muitos cavalos*. A vida dos habitantes da grande metrópole acontecem na sujeira das ruas e nos bares: “a fumaça de carros e caminhões tachos de acarajés coxinhas quibes pastéis, vozes atropelam-se [...]” (RUFFATO, 2001, p. 39); no estádio de futebol: “disputavam cada milímetro da arquibancada do Pacaembu para ver aquele Corinthians e Rosário Central” (RUFFATO, 2001, p. 117); em pontos de ônibus; enfim, nos lugares públicos onde há uma multidão de pessoas, porém isoladas.

[...] liberta de um tosco instrumento, e se fundem dó-re-mi-fá-sol-lá-sis se confundem nas encruzilhada das Ruas Conselheiro Crispiniano com Vinte e Quatro de Maio, despertada a fome, motocicletas longas fila muletas, ônibus enfileiram gentes no Largo do Paissandu, pensa comer, no bolso quanto?, comida a quilo?, vermelho o farol, atravessa a faixa empurrando sombras, Ah!, um alguém sério, crente, um lar, filhos, afastado de onde barra-pesada mora, casas tristes barracos, mortos da segunda-feira oblíquos no asfalto, estupros aos sábados, roubos da terça, da quarta, da, esquecer os suores excitados do trem medonho encaixados na sua bunda abraçados em seus peitos,

no Shopping Light, sem perguntar o preço, madame, baixar as caixas de sapato, madame, [...] (RUFFATO, 2001, p. 48-49).

Os fragmentos do romance são colhidos das cenas de deslocamento entre esses lugares, da interação rápida e superficial entre seres urbanos, da pressa e da carência intencional consistente que fundamenta todo esse trânsito. As cenas se modificam constantemente. “Em Ruffato, as criaturas mostram-se em suas angústias e em suas buscas ditadas pela esperança e limitadas pela desilusão ou pelo medo. Retratos de corpo e alma, na paisagem da cidade grande” (LIMA, 2007, p. 141). A narrativa fragmentada representa a vida em São Paulo: corrida, alucinante, transitória, urbana.

Com a desordenada e crescente urbanização do Brasil e a concentração populacional nas grandes metrópoles, parece inevitável que aconteça o fenômeno da urbanização do imaginário da literatura brasileira: “a urbanização do imaginário da literatura brasileira é um fenômeno recente, porém irreversível” (COSTA PINTO, 2004, p. 83). A ficção brasileira, das últimas décadas do século passado e início deste, está centrada na vida nos grandes centros urbanos, que se dilatam e se deterioram; daí a ênfase na solidão, na angústia dos indivíduos e seu sentimento de impotência diante dos problemas sociais e existenciais que se colocam desde as profundas transformações econômicas, políticas, sociais e culturais que se efetivaram no país.

Hoje, a ficção urbana faz com que as cidades ultrapassem seus horizontes originais de representação, desde que ela funciona como tradução dessa espécie de lugar da opressão, nos seus múltiplos níveis: social, traduzindo a exclusão da maior parte dos indivíduos do sistema que ela representa; político, traduzindo a centralização do exercício de poder; ideológico, traduzindo a reiteração constante de normas e valores que oprimem o sujeito, cerceando sua realização pessoal e afetiva; estético, traduzindo linguisticamente os códigos da urgência e do medo que determinam o ritmo da cidade grande. (PELEGRINI, 2001, p. 125).

Eles eram muitos cavalos, segundo Hossne (2007), foi vista por mais de um crítico pelo viés da temática urbana, inserindo-se, sob essa rubrica, em uma das vertentes mais praticadas pelos escritores contemporâneos. Com o foco na cidade de São Paulo e o seu processo acelerado e irregular de urbanização, em que a desmedida do espaço afeta as relações humanas sob o signo do progresso, alteram-se não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também a prática de vida de seus moradores. Essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não apenas o espaço e o cenário, mas a grande personagem da narrativa ruffatiana:

Com raízes no solo urbano, no contexto atual do país cuja feição predominantemente rural foi substituída pela vida agitada e violenta que caracteriza suas grandes metrópoles, as produções culturais contemporâneas insistem na encenação do espaço urbano: uma cidade desgastada, cujo tecido social encontra-se rompido, metáfora da impossibilidade de reconstituição identitária positiva do país. (CURY, 2007, p. 107).

A presença da cidade nos textos parece ser uma das características da nova literatura brasileira mais facilmente identificáveis. O espaço urbano continua sendo fulcro das representações literárias. Assim, a cidade deixa de ser apenas pano de fundo das histórias e passa a personagem, cenário e produtora de significados do texto de ficção contemporânea.

A cidade de São Paulo, com seus milhões de habitantes, tem sua presença no texto de *Eles eram muitos cavalos*, um texto que revela o absurdo da vida urbana. Outros escritores brasileiros já retrataram a cidade de São Paulo, mas de forma diferente de Luiz Ruffato, já que viver na metrópole hoje é muito diferente de décadas anteriores.

Devo dizer que não é a primeira vez que São Paulo e a vida que pulsa em suas entranhas se mudam para a Literatura. Só para ficar com um exemplo clássico (e de minha paixão), lembro *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade. Ali, em 22 poemas, temos a costureirinha, o enfatamento burguês, a normalista, o Tietê, o imigrante, o pregão da rua, a Casa Kosmos, a paisagem cinza como “um tristemente longo”, com os plátanos do Largo do Arouche. O poeta foi um tupi, tangendo um alaúde (em um dos versos da Paulicéia). Ruffato é o imigrante: tupi a seu modo e sem alaúde. (LIMA, 2007, p. 141).

Mário de Andrade e outros autores enquadraram e descreveram a paulicéia, mas Luiz Ruffato o fez com um olhar ao mesmo tempo participante e estranhado, “de alguém que vê de cima e tem perspectiva do conjunto, sem perder de vista a composição e a articulação minuciosa das partes, sem deixar de lado as minúsculas tesselas do mosaico” (OLIVEIRA, 2007, p. 147). “Às inovações formais o autor associa um agudo e concreto sentimento de participação social, de *pietas* por todos esses seres infelizes, que compõe o retrato talvez mais pungente e doloroso, jamais elaborado da capital paulista” (OLIVEIRA, 2007, p. 148).

Por meio de sua literatura, Luiz Ruffato dá voz ao discurso do temor e do desnorteamento sociocultural que se apoderou das metrópoles brasileiras. Mais do que falar sobre São Paulo, Luiz Ruffato expõe imagens da cidade estimulando a sensibilidade e o lado afetivo do leitor para entender o sofrimento dos reféns da violenta metrópole. São Paulo é mostrada ao leitor que acompanha Luiz Ruffato no percurso dos desvãos da grande cidade, “com olhos e ouvidos atentos, cruzando com criaturas que nunca mais serão vistas, porque integram a multidão” (LIMA, 2007, p. 141). O autor apresenta um naturalismo mergulhado no

empresários etc.: “Trata-se de polifonia, mais do que sinfonia, vozes abafadas, choros, gemidos indistintos, tanto que a grande cidade de São Paulo, tão bem representada nestas páginas em que são descritas vidas anônimas, não percebe e não sabe distinguir um protagonista do outro” (OLIVEIRA, 2007, p. 146). Entre essas vozes, não há uma voz que se imponha às outras, pois cada uma tem sua visão, que é tão real quanto às demais.

Enxergar a cidade de São Paulo pela visão e pelas vozes das personagens de *Eles eram muitos cavalos* e perceber as várias São Paulo existentes, que muitas vezes passam despercebidas pelo olhar dos cidadãos apressados, é o que acontece ao leitor dessa narrativa. A ficção de Luiz Ruffato representa a realidade da paulicéia na contemporaneidade nos emprestando o seu olhar. Na obra ficcional de Luiz Ruffato o espaço e os fenômenos permitem a nosso olhar atravessar o extenso caleidoscópio humano dessa terra e tentar compreender, em sua rica diversidade e em toda sua teia de contradições, os mil tons e subtons da cidade. Embora esse espaço e fenômenos revelem-se efêmeros à medida que a narrativa se desenvolve:

[...] Anda pelas ruas como em um labirinto. Em todas surpreende-se, é surpreendido. Que adiantam lembranças? Tempos... Espaços... Nada... A memória não reconstrói o passado... reaviva dores... apenas... O que fizemos... O que não... A desgraça é que a cabeça... Devagar, arrasta as pernas de varizes ladeira acima... devagar... bem devagar... o porteiro do edifício desconfiado... o rapaz da padaria, ferro de baixar as portas-de-aço nas mãos, observa-o... enxotou um vira-lata que teimava em cheirar o chão, o chute acertou as costelas magras... E, se azar, um morador antigo do prédio... a gente nunca sabe... [...]

(RUFFATO, 2001, p. 137-138).

Observamos nesse trecho a descrição das ruas da cidade, o movimento da cidade, e algumas cenas que a compõem, com um texto simples, em que o autor emprega as reticências, emprestando às frases uma sugestão de continuidade ou de estagnação. As reticências assinalam uma pausa no enunciado ou uma omissão intencional de algo que não se queira revelar, mas apenas sugerir, insinuar. Fixa-se o efêmero, que se dilui e são a deixa do autor para que o leitor subentenda o que não foi dito e reflita sobre o que está lendo.

Lehnen (2007, p. 80), vê o texto ruffatiano como um quebra-cabeça formado por estilhaços da vida urbana, os quais nos oferecem uma visão parcial de tragédias (ou quase tragédias) individuais, sociais e econômicas que se multiplicam na megalópole brasileira. Assim, a São Paulo de Luiz Ruffato compõe-se de vários recortes que captam, fugazmente, a multiplicidade socioétnica da maior cidade brasileira.

Nossos olhos não abrangem totalmente o espaço de referência, que é a cidade real com locais e endereços reais, apenas parte dele, pois nosso olhar é fragmentado, o que faz com que a cidade real se transforme num caleidoscópio de imagens, de signos. Esses signos e imagens da cidade não se definem por uma imagem central de fácil reconhecimento, e sim pela multiplicação de partes ignorantes umas das outras. Esses espaços são diferentes para cada personagem do orbe. As personagens do mundo criado pela ficção de Luiz Ruffato não se cruzam, cada uma percebe a cidade à sua maneira, mas é ela que, de uma maneira ou de outra, determina o ritmo de suas vidas, e é essa percepção da cidade que vamos abordar nesta parte do estudo, por meio da temática e da estrutura de alguns fragmentos do romance.

Neste estudo, *fragmento* é o termo empregado para conceituar as partes enumeradas que compõe o romance *Eles eram muitos cavalos*, que equivaleriam aos capítulos dos livros tradicionais. A obra apresenta-se em conjunto aberto, dito por alguns pesquisadores, enquanto outros sugerem vários outros nomes para esses segmentos ficcionais, como “cenas, esquetes, quadros ou instantes, retalhos, recortes, flashes, quase-histórias, tesselas, contos breves, episódios e móveis” (HARRISON, 2007, p. 14). Diferenças de definição à parte, o que importa é levar em consideração a idéia de que os segmentos ficcionais representam as “peças do romance mosaico”.

O fragmento “**16. assim:**” será nosso ponto de partida. A visão da personagem, desse fragmento, um executivo que sobrevoa a cidade, é transmitida ao leitor por meio de uma discussão sobre a situação sócio-econômica do país:

16. assim:

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
— vai chegar um dia em que não vamos mais poder sair de casa
— mas já não vivemos em guetos? *a violência*
(johannesburgo, conhece?, à noite não *feia tão suja tão*
se pode sair do) *perigosa*
entra governo, sai governo, muda o quê? na hora de pedir con-
tribuições para campanha, são dóceis, são afáveis. a contrapar-
tida... autorama (:chamariz a menina – mostra pra mim deixa
eu ver não conto pra) hélices o rio (podre as águas) **(eu sei,**
também odeio escândalo, mas você)
— não sou insensível à questão social *irreconhecível o centro da*
cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens-sanduí
che cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de a mão os
cabelos ralos percorre **(minha mãe punha luvas, chapéu, salto**
alto para passear no viaduto do chá, eu, menino, pequenini-
nho mesmo, corria na) este é o país do futuro? Deus é brasileiro?

onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem uma escola hoje uma cadeia onde ontem um prédio do começo do século hoje um três dormitórios suíte setenta metros quadrados

(RUFFATO, 2001, p. 36).

A personagem desse fragmento faz observações pessoais, vê a cidade “irreconhecível”, invadida: “*são imigrantes são baianos mineiros nordestinos gente desenraizada sem amor à cidade para eles tanto (você e seus quatrocentos anos! vão se) fez uma cidade magnífica os minaretes (podre, a cidade)*” (RUFFATO, 2001, p. 37).

A visão oferecida ao leitor é repleta de pormenores baseados na memória, na atitude e nas impressões do executivo. Para transmitir essa visão são empregados caracteres e recursos de destaque tipográficos variados e diversificados. O negrito indica a memória enquanto as fontes *Times New Roman* e *Arial* acrescidas das formas redonda ou itálica distinguem constatações do presente e reflexões sobre o futuro. O fragmento é um exemplo da utilização de recursos gráficos não convencionais como deslocamento na página, itálicos, disposição entrecortada de frases na mancha gráfica, uso de parênteses, entre outros recursos, os quais sugerem sentidos, como, por exemplo, a iconização de uma cidade fragmentada, dividida em guetos.

O fragmento mostra também como o crescente rompimento do espaço urbano tanto geográfico como humanamente é abordado da perspectiva de alguém privilegiado, um membro da elite paulistana sobrevoando a cidade em um helicóptero para evitar o perigo da criminalidade que se espalha pela capital paulista: “*vista de cima são paulo até que não é assim tão*” (RUFFATO, 2001, p. 36). O homem observa a cidade, de cima, como se fosse um corpo infectado pela enfermidade da miséria:

O ato de sobrevoar a cidade contaminada pela presença de “outros” étnicos e sociais dá a impressão de elevação moral ao homem. Pairando sobre o lençol de contaminação humana e industrial que envolve a urbe o protagonista posiciona-se acima da degeneração socioeconômica que ele vê aos seus pés. Ao mesmo tempo o executivo se queixa da degradação social, culpa, segundo ele, dos imigrantes pobres da capital paulista, e invoca a necessidade de recriar uma civilização, ele mantém-se à parte do discurso moralizante que propõe. Seu status financeiro lhe permite a infração condenada pela sociedade dominante. (LEHNEN, 2007, p. 85-86).

Por meio do fragmento, “**16. assim:**”, Luiz Ruffato expõe ao leitor as desigualdades sociais, a disparidade entre os necessitados e os ricos, o privilégio de poucos, deixando claro que a classe alta não teme as consequências quando se trata de faltas cometidas dentro da cidade “não contaminada”, pois esta é um espaço separado do sistema social por muros econômicos, e justapõe as múltiplas cidades que coexistem no terreno físico da capital.

A personagem desse fragmento conjectura, também, a respeito do destino de São Paulo, e de todo o planeta: “daqui a alguns milhares de anos a terra sucumbirá numa hecatombe deixará de girar fria inerte e o sol se consumirá bola de hélio” (RUFFATO, 2001, p. 73).

O autor emprega linguagem e técnica, que escancaram ao leitor um mundo que ele não vê, ou talvez, um mundo que ele não queira ver, para um mundo “real”. Esses recursos linguísticos empregados por Ruffato dão ao texto uma dinâmica. No excerto citado, podemos observar que estratégias literárias, como as figuras de linguagem, conseguem um efeito determinado na interpretação do leitor. A gradação “nada – nada – ermo – morte” frisa o sofrimento da personagem. Por outro lado, associada à repetição, reforça o sentido de “diluição” e “caos” da cidade. Enquanto “tudo – todos – tudo” nos leva a dar significados cumulativos. A repetição das palavras encadeia a proliferação de elementos caóticos, em que se busca o consentimento afetivo do leitor e introduz um clima dramático, propiciando a emergência da emotividade. A enumeração: “cada, cada ...” implica no desenvolvimento do enredo, enquanto o termo de comparação, “como”, confronta duas realidades (a vida real e a ficção) para discernir entre elas semelhanças ou diferenças; e observamos, também, as antíteses “sobrado/cortiço; gato/cachorro”, que nascem da dilucidação das diferenças. A maneira como o texto é construído reforça o aspecto visual do poema, coloca em relevo a espacialidade que é uma característica marcante da literatura contemporânea.

No romance de Ruffato, São Paulo e seus habitantes são postos sob flashes. Simultaneidades, predominância da linguagem lancinantemente metafórica constituem o aspecto das imagens, dos elementos gráficos e dos recursos estéticos na renovação da linguagem escrita. Amálgama de discursos num só aspecto visual, exercício de experimentação de linguagem.

Apesar do pessimismo da personagem do fragmento “35. Tudo acaba”, no texto ruffatiano encontramos também personagens com uma visão bem diferente, em relação à cidade de São Paulo, como a personagem do fragmento “41. Táxi”: “Mas posso reclamar não. São Paulo, uma mãe pra mim” (RUFFATO, 2001, p. 87).

Em outros fragmentos, o que nosso olhar consegue apreender da cidade são flashes rápidos, imagens e cenas que são captadas pelas personagens de *Eles eram muitos cavalos* ao atravessar a rua; ao chegar aos seus destinos em automóveis ou caminhando à margem da rodovia; quando correm para tomar a condução ou pelos estilhaços de imagens da cidade de São Paulo.

No fragmento “45. Vista parcial da cidade”, os flashes são apreendidos de dentro de um ônibus, pelas personagens: uma velha, uma adolescente, um homem, e se apresentam num dia típico, “são paulo relâmpagos” (RUFFATO, 2001, p. 94), por uma exposição sucinta e em ritmo acelerado da rua e do trânsito, com o mesmo tom alucinante do cotidiano dos paulistanos, com imagens abundantes, perturbadoras, espetaculares e hipnotizantes:

rosto rugas bolsa de náilon desmaiada no colo dentro
coisas enroladas em jornais vestido branco bolinhas pretas sandália
de plástico fustigando o joanetes cabelos grisalhos olhos
as- sustados nunca se acostumará 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*

a adolescente rente ao corredor
madorna desordenados fascículos de cursinho pré-vestibular
derramam-se pelos braços vez em vez escorrega para os
lados da velha que sobressaltada se desculpa
(ajeita-se ainda mais para o canto)
tenta impossíveis olhos abertos acorda cedo meio expediente
no balcão de uma agência de viagens o cursinho fim de tarde
volta hora e meia de ônibus a mãe pergunta minha filha
tanto sacrifício vale a pena?
e migalhas de seus sonhos esparramam-se sobre os ombros
da velha

(RUFFATO, 2001, p. 94-95).

[...]

sacolejando pela Avenida Rebouças
o farol abre e fecha
carros e carros
assaltantes ladrões prostitutas traficantes
carros e carros
mais um
terça-feira
fim de semana longe
as luzes dos postes dos carros dos painéis eletrônicos
dos ônibus
e tudo tem a cor cansada
e os corpos mais cansados
mais cansados
a batata das minhas pernas dói minha cabeça dói e

(RUFFATO, 2001, p. 96).

Atentamo-nos para algumas expressões empregadas neste fragmento: o título: “Vista parcial da cidade”, a condição climática: “são paulo relâmpagos”, e observamos que as expressões *vista parcial / relâmpagos* são sinônimas, ou quase sinônimas, e possuem uma força expressiva que realçam o que o romance mostra: os flashes da cidade. Há outras construções que denotam força expressiva. Exemplar, nesse sentido, a construção “rosto rugas”. Em uma redação ordinária seria “rosto rugoso” ou “rosto com rugas” (substantivo +

adjetivo). Em Ruffato, pela justaposição, os termos se equivalem, ambos são substantivos. Interessante observar, nesse mesmo fragmento, as propriedades cinéticas e visuais:

de pé atrás um homem mão enganchada na alça
 mão enganchada na bolsa (uniforme, marmita, escova e
 pasta de dente, pente, um gibi) pendula o corpanzil pálpebras
 semifechadas (semiabertas?) cansado e suado contas para pagar
 prestações atrasadas o corpo
 para a frente
 e
 para trás
 outro ferrabrás poucos amigos
 (RUFFATO, 2001, p. 95).

Neste excerto, o autor enfatiza o visual ou os aspectos cinéticos das letras, mediante a estrutura de diagramação e uso do movimento. As construções espaciais que configuram os fragmentos do romance ruffatiano são bastante diversas e livres. Nesse caso, as estruturas de diagramação foram criadas em função da mensagem e do seu ritmo, o leitor responde à qualidade cinética das palavras seguindo o movimento delas com os seus olhos.

Por meio da escrita esteticamente elaborada e das pistas que nos são dadas sobre as personagens no seu dia a dia, entende-se a conexão direta dessa estética com as configurações sociais contemporâneas. A narrativa revela a rotina sobrecarregada de muitos brasileiros, na cidade grande. Recorrem ao grande centro urbano em busca de melhores condições de vida e que talvez nunca se acostumem à cidade, como a velha ali retratada: “cabelos grisalhos olhos assustados nunca se acostumarão ao trânsito à correria ao barulho” (RUFFATO, 2001, p. 95).

Nota-se nesse fragmento que a concisão linguística consiste na ausência de conectivos. Apesar da concisão e da linguagem fracionada, há riqueza na descrição do cenário: das ruas “reais” da cidade, “Avenida Rebouças o farol abre e fecha carros e carros assaltantes ladrões prostitutas traficantes carros e carros” (RUFFATO, 2001, p. 96). A narrativa é marcada pela concisão e rapidez, como registros ininterruptos de realidade em movimento célere e que não tem repouso, que se deixam apreender na sua precária momentaneidade. Isso transforma o discurso em uma metáfora da velocidade com que circulam os seres e os objetos, as mensagens e os textos nas sociedades contemporâneas.

O texto nos faz imaginar as cenas com perfeição: coletivos lotados de trabalhadores que retornam aos seus lares, cansados, após uma jornada pesada, e que apreendem a cidade através das janelas desses veículos. Dentro do ônibus podemos conhecer a adolescente que articula trabalho e estudo como tantos outros jovens na mesma situação: “a

adolescente rente ao corredor madorna desordenados fascículos de cursinho pré-vestibular” (RUFFATO, 2001, p. 95); um trabalhador que carrega na sua bolsa os objetos de higiene pessoal e um gibí, volta exausto para casa, preocupado com as contas pra pagar e as prestações atrasadas; e uma velha senhora, provavelmente vinda do interior.

No fragmento “11. Chacina nº 41”, apresentado pelo ponto de vista de um viralata em busca de seu dono, um mendigo que sumira de repente, a visão que temos é do baixo: “entre valas fétidas e becos sonolentos, escuridões e clareiras...” (RUFFATO, 2001, p. 28). Nesse fragmento, a temática da violência e da degradação humana aparece pela descrição de cenas intrigantes:

debaixo do poste, como que dormissem, três pessoas deitadas, quase amontoadas umas junto às outras. Cauteloso, mais perto, avaliou. Bêbados não se encontravam, disso entendia, e muito. Paciente, acompanhava madaleno a via-sacra do seu dono, engastalhando-se em botequins, enroscando-se em árvores, a coluna curvada sob o saco-de-estopa abarrotado de latas-de-alumínio macetadas. O que exalava dos corpos era azedume de suor embaralhado ao doceamargo do medo. Pedacos de chumbo ricochetearam na parede da oficina-mecânica arrancando lascas do enorme Ayrton Senna grafitado - mais tarde, a polícia técnica colheria vinte e três cápsulas calibre 380. O sangue borbotava das várias perfurações na pele formando no chão uma mancha vermelho-escura que, espraiando-se pela calçada, descaía na direção da guia, quando reduzia-se a dois débeis fiozinhos que, mal alcançavam a rua descalça, morriam absorvidos pela terra. [...]

(RUFFATO, 2001, p. 28-29).

Nesse fragmento, o narrador apodera-se da perspectiva do cão assustado, que testemunha a violência contra bêbados, meninos de rua, mendigos, que são assassinados, de madrugada, enquanto dormem. O cão questiona, da mesma maneira em que seres humanos se questionam, como se precisasse de respostas sobre o imanente e transcendente de sua existência: “Por que fora agredido? Arfando, a língua lambe o pelo duro, amarelo sujo, tenta escoimar os doloridos. Por que fora agredido?” (RUFFATO, 2001, p. 28).

Em uma realidade da metrópole caracterizada pela extraordinária visibilidade, pela superexposição obscena e pelas linguagens visuais sobrepostas, a escrita urbana de Luiz Ruffato dá visibilidade ao não visível. Para Lehnen (2007), em *Eles eram muitos cavalos*, Luiz Ruffato demonstra como a desestruturação social, que predomina no espaço público da cidade e que tanto gera como permite a violência desenfreada, reproduz-se por diversos meios e em vários níveis pelas narrativas fragmentárias e fragmentadas. O caráter fragmentário do romance remete à condição de ruína da realidade urbana contemporânea e justifica a natureza

alegórica do fragmento, como, também, representa essa realidade desordenada com poucas possibilidades de solução dos problemas enfrentados pelos paulistanos, como se pode observar no excerto seguinte, que traz, entre outras expectativas da cidade, poluição, violência, estresse:

Na esquina com a Rua Estados Unidos, o tráfego da Avenida Rebouças estancou de vez. Henrique afrouxou a gravata, aumentou o volume do toca-cedê, Betty Carter ocupou todas as frinchas do Honda Civic estalando de novo, janelas cerradas, cidadela irresgatável, lá fora o mundo, calor, poluição, tensão, corre-corre. Meninos esfarrapados, imundos, escorrem água nos pára-brisas dos carros, limpam-nos com um pequeno rodo, estendem as mãozinhas esmoleres, giletes escondidas entre os dedos, arranjos de estiletos em buquê de flores, cacos de vidro em mangas de camisa. [...]

(RUFFATO, 2001, p. 81).

A paisagem da cidade é caótica à medida que acolhe tempos e espaços, hábitos e comportamentos diversos. O fragmento citado revela a relação entre o sujeito e a cidade: o isolamento (dentro de um carro) seria uma das soluções (encontradas pela classe alta) para vencer o caos circundante.

A narrativa de Luiz Ruffato nos conduz a uma frenética aventura pela cidade de São Paulo e nos apresenta a diversidade da metrópole assustadora por meio de cliques instantâneos do dia a dia e de destinos de banalidade brutal, num texto construído a partir de fragmentos de situações as mais diversas, mostrando uma cidade feita de uma multiplicidade de relacionamentos precários, onde impera o caos, a violência e o medo. O texto ruffatiano assinala a trama de discursos e práticas que cruzam o espaço urbano, produzindo, por sua vez, um território geograficamente, socialmente e epistemologicamente esfacelado. A pobreza, a marginalidade e a exclusão dão a tônica a muitos fragmentos do romance:

9. Ratos

Um rato, de pé sobre as patinhas, rilha uma casquinha de pão, observando os companheiros que se espalham nervosos por sobre a imundície, como personagens de um videogame. Outro, mais ousado, experimenta mastigar um pedaço de pano emplastrado de cocô mole, ainda fresco, e, desazado, arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o. No após, refeito, aferra os dentinhos na carne tenra, guincha. Excitado, o bando achega-se, em convulsões.

O corpinho débil, mumificado em trapos fétidos, denuncia o incômodo, o músculo da perna se contrai, o pulmão arma-se para o berreiro, expela um choramingo, entretanto, um balbucio de lábios magoados, um breve espasmo. A claridade envergonhada da manhã penetra desajeitada pelo teto de folhas

de zinco esburacadas, pelos rombos nas paredes de placas de outdoors. Mas, é noturno ainda o barraco.

(RUFFATO, 2001, p. 20-21).

No mesmo espaço da cidade imagens que se iluminam e avizinham homens e ratos. Nesse trecho, a representação da pobreza numa tensa semelhança, indigna e real, mas ainda assim poética. A poeticidade fica evidente no trecho: “A claridade envergonhada da manhã [...]”, em que se pode dizer que ocorre um diálogo com a letra da música *Chão de Estrelas*, de Orestes Barbosa e Silvio Caldas, em gravação original do segundo, em disco Odeon 78 rpm n. 11475, de março de 1937:

Mas a lua furando nosso zinco
Salpicava de estrelas nosso chão
E tu pisavas nos astros distraída
Sem saber que a ventura desta vida
É a cabrocha, o luar e o violão

O fazer ficcional de Luiz Ruffato chama a atenção pela sua marca principal, a mistura de linguagem e o trânsito incontido entre factual e ficcional, também uma marca das produções literárias contemporâneas. “É essa opção de não se colar a realidade extratextual que corrói o aspecto tautológico da linguagem e revela o seu caráter ficcional atado aos registros múltiplos e artificiosos do discurso” (GOMES, 2005, p. 183). Luiz Ruffato emprega a linguagem de forma peculiar, utilizando estratégias literárias que põem em dúvida os limites entre ficção e realidade: “É o artifício da linguagem, portanto, que possibilita revelar a crueldade da inelutável realidade urbana de um Brasil contemporâneo, sublinhando a própria crise da representação” (GOMES, 2005, p. 183). A linguagem assume características especiais e estabelece uma nova ordem para as coisas representadas, permitindo a criação de novos universos, mas conservando um elo com o real.

Para Schollhammer (2002, p. 78), existe um “realismo afetivo”, em que, partindo desse realismo, possa criar efeitos de realidade, na transgressão dos limites representativos do realismo histórico. Ele acredita que é possível analisar literatura e arte contemporânea como expressão de uma estratégia alternativa de representação, em que a tendência experimental modernista de criar formas heterogêneas e híbridas entre diversos regimes expressivos (literatura, pintura, dança, teatro, arte, fotografia, cinema etc.), visa ressaltar a concretude afetiva do signo até o limite de sua representabilidade.

O texto ruffatiano não se restringe à representação de indivíduos autômatos no seu cotidiano, típica do Realismo praticado no século XIX. Como afirma Schollhammer, Ruffato

tem o desafio de “escrever um romance comprometido com a atual realidade social do país, ou seja, dar continuidade à tradição realista, porém em uma linguagem adequada à contemporaneidade, fugindo dos formatos tradicionais das narrativas do século XIX” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 68). A forma literária experimental de Ruffato mantém não só o compromisso com a realidade, mas procura formas de realização literária ou de presentificação não-representativa dessa mesma realidade. Dessa forma, não basta representar, mas sim trabalhar a linguagem literária, para explorar as fronteiras entre ficção e realidade, procurando criar efeitos de realidade sem precisar recorrer à descrição verossímil ou à narrativa causal e coerente.

Se de uma maneira os sujeitos dispostos em *Eles eram muitos cavalos* viabilizam reconhecimento instantâneo dos paulistanos, de outra, as emoções vividas por esses representantes da sociedade paulistana retiram o caráter estereotipado de algumas personagens e passam a trabalhar a tensão do *eu* e do *mundo* em seus textos. Nessa linha de raciocínio, Bosi (2002) expõe que grandes romancistas não mais se contentam com a idéia de que a literatura seja uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. “O romancista ‘imitaria’ a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos” (BOSI, 2002, p. 130). Eis um exemplo:

20. Nós poderíamos ter sido grandes amigos

[...]

Hoje soube que ele não vai mais voltar para casa.

Ele foi vítima de um sequestro relâmpago.

Os bandidos pegaram ele, parece na Avenida República do Líbano, roubaram os documentos, cheques, cartão de débito e de crédito.

Depois, numa quebrada escura lá para os lados da Represa Guarapiranga, puseram ele de joelhos, deram um tiro na nuca.

O corpo foi encontrado hoje de manhã.

O carro ainda não.

(RUFFATO, 2001, p. 46).

Nesse fragmento, as marcas da oralidade: “os bandidos pegaram ele”, “puseram ele de joelho”, e as marcas do local de enunciação, “numa quebrada escura lá para os lados da Represa Guarapiranga”, atuam no sentido de aproximar o emissor do receptor, enfatizando, portanto, a afetividade, o sentimento e a tensão do *eu/mundo*, de que fala Bosi (2002), em “Resistência como forma imanente da escrita”. Os fragmentos, “20. Nós poderíamos ter sido grandes amigos” e “34. Aquela mulher”, são exemplos dessa tensão. No primeiro podemos

perceber a tristeza do vizinho de apartamento diante da morte súbita de um morador do mesmo prédio na violenta cidade e no fragmento “34. Aquela mulher”, experimentamos a dor gerada pelo desaparecimento da filha, que deixa a mãe transfigurada:

34. Aquela mulher

aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi cabelos assim espetados na imundície olhos assim perturbados pele ruça agitadas pernas braços assim machucados unhas pretas vestido esfrangalhado

aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi fala desconforme baba escumando no entrocamento dos lábios murchos [...]

aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi inconveniente suplicando respostas [...]

aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi ignorando ao relento se ratos ou baratas ignorando [...]

aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi

não era assim

não

não era

:

virou assim um dia, deu horário, a filha de onze anos não chegou da escola, [...]

(RUFFATO, 2001, p. 70-71).

A prosa deste fragmento se poetiza e ao mesmo tempo se converte em verdadeiro poema em prosa, no qual o recurso da repetição de rima, ritmo e aliteração transformam-se em efeitos performáticos e ganham realidade afetivamente.

O drama da mãe por ter sua filha desaparecida é marcado pelo paralelismo sintático, “aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi”, num encadeamento de orações, não isoladas por vírgulas, apresentada com a técnica da parataxe. Na primeira parte, o leitor conhece a mãe fora de si, pedindo e implorando rastro e pista sobre o paradeiro da filha, e na segunda parte, depois dos dois-pontos, que ocupa sozinho uma linha inteira e marca uma mudança importante no enredo, é que o leitor tem a explicação da loucura daquela mulher, que não era assim: “aquela mulher” perdeu o juízo, “virou assim”, desde que a filha de onze anos não chegou da escola.

A repetição e a acumulação de orações cria um efeito de emotividade crescente. O efeito dramático ainda é reforçado pela escolha do verbo *virar*, que denota uma mudança radical, uma verdadeira transformação, sugerindo que a mulher nunca mais será a mesma. Se a escolha fosse pelo verbo *ficar*, que geralmente denota um estado, essa dramaticidade seria atenuada. A presença do verbo *virar* também denota uma proximidade do emissor com o receptor, uma vez que constitui, também, uma marca do discurso oral.

Eles eram muitos cavalos descreve a vida marginal das ruas paulistanas. O romance apresenta São Paulo por diferentes ângulos. São Paulo é a mulher desolada; é a roda de amigos, é a menina que se prostitui; é a garota morta pelo assaltante de bairro; é o índio bêbado; é o pai que sonha com um futuro melhor para o filho e é o filho que recebe saudades trazidas na carta; é o corrupto engravatado e é o desempregado; é o tarado e o que busca a salvação, é a fome e o jantar.

Assim é a São Paulo de Ruffato, como bem ressalta a professora Sônia Maria van Dijck Lima:

São Paulo é o lá fora de sua multidão; é o aqui dentro de cada medo, esperança, desespero, mesquinaria. São Paulo é a véspera do Dia das Mães. São Paulo é o pacto de silêncio assustado do casal que sabe haver alguém ferido lá fora, mas que prefere dormir, porque “amanhã a gente fica sabendo” – nada se pode fazer por alguém atingido pela violência urbana, altas horas da noite – questão de preservação da vida... (LIMA, 2007, p. 145).

A São Paulo de Luiz Ruffato não se limita ao lugar comum da “selva de pedra”. (LIMA, 2007, p. 145): “É humanidade, contemplada cuidadosamente pelo olhar desse autor que se mistura à multidão para traçar o mosaico da condição humana, algumas vezes deixando que o leitor perceba sua comunhão com as dores e as alegrias da gente miúda”. Essa gente, que não se sabe bem de onde vem ou para onde vai, como resume a epígrafe retirada de um poema de Cecília Meireles, “Eles eram muitos cavalos, mas ninguém mais sabe seus nomes, sua pelagem, sua origem”, mas que estão aí, de corpo e alma, fazendo o significado da cidade.

1.3. Do caos da cidade à cosmogonia narrativa

Nesta parte do estudo, se pretende apresentar uma visão do caos urbano e humano vivenciado nas grandes aglomerações urbanas, como São Paulo, retratados por meio da temática e da estrutura do romance *Eles eram muitos cavalos*. O caos da cidade de São Paulo dá origem a um cosmos organizado, estruturado na narrativa de Luiz Ruffato: cosmogonia literária com os materiais do caos urbano.

A urbanização do país gerou megalópoles em crise, problemáticas, acometidas pela violência. A literatura de Luiz Ruffato ao focalizar de dentro a cidade mostra a urbe globalizada com suas imagens saqueadas de todas as partes e o descaso com seu espaço. Para ser cenário de *Eles eram muitos cavalos*, a cidade não necessita da presença encorpada, ao con-

trário, sua ausência deixa todas as suas marcas: solidão, violência, degradação urbana, falta de humanismo, angústias, dores e prazeres, amor, morte, sexo, conflito, vício, ternura, crueldade:

Ontem, quando avisado que seu Aprígio tinha passado desta, murcho e sozinho desfiou as ruas pobres do Jardim Varginha, garrafa de cachaça debaixo do sovaco.

(RUFFATO, 2001, p. 33);

[...] *Enfia o dinheiro aqui, porra!* Impaciente mãos estragadas trêmulas lábios insanguíneos gotas merejando um latido inseguro *Vamos, porra!* a voz de alguém na cobertura a máquina-de-costura industrial se cala um ganido a falta de ar o gatilho plec

(RUFFATO, 2001, p. 81);

Tudo, mero pretexto para a consentida escravidão, oito horas de suador diário, duzentos paus no fim do mês, ô!, preferível a atoíce, ao menos pagar não paga pra tramar.

(RUFFATO, 2001, p. 93).

Eles eram muitos cavalos, valendo-se de uma linguagem estilizada, espelha o caos urbano e humano de uma cidade como São Paulo, ao longo de um dia, sob um olhar daqueles que vivem nas bordas e a tudo vêm e a tudo estão sujeitos. Um olhar que desliza pela paisagem urbana e capta o ritmo alucinante da paulicéia, os sujeitos tornam-se estatísticas que ganham vida efêmera, onde tudo circula num movimento contínuo que não respeita fronteira. São Paulo é uma megalópe caótica, uma cidade ilimitada, sem fronteiras geográficas. Espaço geográfico e mundo ficcional mesclam-se e não ocasionalmente esse espaço é apenas fictício, mas se decalca do real percebido da grande metrópole.

Para narrar o caos da cidade, esse autor, que se agrupa àqueles que acreditam que o pensamento não usa vírgulas, pontos ou outros artificios que controlem o fluxo imprevisível de assuntos, imagens, sons e recordações transgride a norma, “estraçalha com a linguagem”. Sobre isso, Ruffato declara:

Têm autores que escrevem sobre São Paulo ainda usando uma estrutura de romance que é a do século XIX. Não estou dizendo que é ruim ou bom. Eu não concebo, para mim, falar de São Paulo da mesma maneira que se falava de Paris, no século XIX. Nós não estamos no século XIX e nem aqui é Paris”. (RUFFATO³, s.d.).

Para Luiz Ruffato, não se descreve o caos com a ordem. Se tal artifício talvez desagradasse à parte dos leitores desse perfil, ao menos se adequaria à percepção desses escritores de que não se pode falar do novo a não ser de uma forma nova.

³Entrevista de Luiz Ruffato concedida a Estevão Azevedo.

Eis exemplos:

...chegasse o cliente antes meia hora e notaria no alto do edifício um baita espetáculo dois operários num estrado podre de madeira sustentado no espaço por finas cordas um a um os vidros espelhados limpando refletidos dois operários um andaime quatro operários ao todo dois andaimes uns a imitar os outros busterkeatonianamente divertindo-se orgulhosos pronto o prédio logo homens e mulheres se debruçariam às janelas avisariam a cidade mas nunca pelo ângulo que contemplam agora [...]

...chegasse o casal agora uma taça de tapada do chaves sorve sub-reptícios olhares a mão esquerda dela sucumbida à mão direita dele seis horas e meia antes e veria dois operários batendo cartão-de-ponto um vindo da ponte rasa ônibus-metrô-ônibus outro de osasco dois-ônibus-trem-metrô e ouviria amanhã é pagamento quanto você acha que vai ficar o jogo do corinthians está apostado uma cerveja ih tenho que comprar um troço qualquer pros meninos darem pra mãe deles domingo

(RUFFATO, 2001, p. 50).

Verificamos em cada parágrafo, que compõe o fragmento “23. Chegasse o cliente”, marcadores temporais, aqui em negrito, que dão a idéia de sequência de fatos: “... correu para a boca do lobo **no momento** em que os primeiros clientes [...]” (1º parágrafo); “... chegasse o cliente **antes dez minutos** que fosse [...]” (2º parágrafo); “... chegasse o cliente **antes meia hora** e notaria [...]” (3º parágrafo); “...chegasse o casal que agora uma taça de tapada do chaves sorve sub-reptícios olhares a mão esquerda dela sucumbia à mão direita dele **seis horas e meia antes** e veria [...]” (4º parágrafo).

No primeiro parágrafo, notamos a presença de cinco personagens. Entre elas, dois faxineiros, um valete e um casal, que acabara de chegar ao restaurante. Há entre o casal e o valete um diálogo, não indicado pelos sinais de pontuação, em que o narrador utiliza um discurso direto e indireto: “[...] um casal estaciona ao restaurante e a chave do carro entrega ao valete sorriso boa tarde doutor boa tarde quê que aconteceu ali? um probleminha doutor mas já resolvido” (RUFFATO, 2001, p. 49). Sem distinção por sinais externos do discurso das personagens e do narrador, a escrita ruffatiana reflete, mais uma vez, a unidade caótica de São Paulo.

Observamos, nesse fragmento, a palavra “valete”. Pesquisada em qualquer dicionário, “valete” é uma figura das cartas do baralho, de valor inferior ao rei e a dama. Na carta é estampada a figura de um jovem, um conde. O autor poderia ter usado a palavra “manobrista”, mas optou por uma palavra polissêmica, a qual adquire um novo sentido além do original, o sentido de embaralhamento, que enfatiza o contexto urbano.

No texto de apresentação da edição de 2001, Fanny Abramovich nos dava uma visão de que encontraríamos na narrativa ruffatiana “closes desmascarantes, cortes rápidos, ritmo alucinante, descortinando um requintado teatro de silhuetas a floradas pelo chamamento de cheiros, sabores, hálitos, comidas, torcidas, zoeira, barulhos, pequenos rituais”. Esses elementos sinestésicos vão além da visualidade construída pelos instantes flagrados da cidade de São Paulo. Em alguns fragmentos, o texto de *Eles eram muitos cavalos* aponta para o isolamento e para a solidão do sujeito urbano contemporâneo e exhibe impiedosamente as mazelas urbanas enfrentadas pelos paulistanos das mais diversas origens e classes sociais.

[...] Toma o ônibus até a estação Saúde do metrô, baldeia na Sé para a estação República. Da escada-rolante emerge, o Edifício Itália funda-se nos seus ombros, a fumaça de carros e caminhões tachos de acarajés coxinhas quibes pasteis, vozes atropelam-se, amalgamam-se, aniquilam-se, em bancas revistas, jornais, livros usados, pulseiras brincos colares gargantilhas anéis, lâ em gorros ponches blusas mantas xales, pontos de ônibus lotados, trombadinhas, engraxates, carrinhos de pipoca, doces caseiros, vagabundos, espalhados caídos arrastando-se bêbados mendigos meninos drogados aleijados.

(RUFFATO, 2001, p. 39).

Observamos, no excerto, um flash da balbúrdia da megalópole, por meio da descrição dos espaços da cidade e da correria dos que ali vivem. O romance tem o urbano presente em todos os parágrafos, comprovando sua apresentação: “faróis, secretária eletrônica repetitiva, religiosos, seguranças, mortes, tiroteios, gritarias [...], velhinhas, crianças, adolescentes caminham pela cidade opressiva, [...]. Sons gritantes de impacientes sirenes” (ABRAMOVICH, 2001, orelha). O espaço urbano sobleva-se para realçar o humano degradado:

É assim que, mais do que espaço, mais do que personagem, mais do que tema, a cidade é antes de tudo as relações que nela se estabelecem: a sociabilidade na cidade é a história mesma que se conta no livro, de tal forma que a escolha por um único dia não é imitação de um modelo joyceano, ou um “maneirismo” contemporâneo qualquer, mas, como dito, uma necessidade constitutiva da obra. Por meio de colagens, de simultaneidade e de acumulação, é a própria degradação urbana que se constrói diante do leitor. (HOSSNE, 2007, p. 36).

As periferias pobres das cidades incham e as instituições públicas não conseguem investir o suficiente na ampliação dos serviços e da infra-estrutura urbana. As cidades não estão preparadas pra receber tanta gente. Aglomerações urbanas estão relacionadas a agressões

ao meio ambiente e agravamento da violência: violência, criminalidade e tráfico de drogas são algumas das consequências da urbanização.

Uma cidade atravessada por seres anônimos, vulneráveis, como assinalou Cury (2007, p. 110), “submetidos à opressão e que desaparecem sem deixar rastros e com os quais ninguém se importa, sujeitos dispersos, movimentando-se num espaço público retraído, simultaneamente reprodutores da violência e suas maiores vítimas”. São esses seres comuns, anônimos como os cavalos da Inconfidência poetizados por Cecília Meireles, que constituem as figuras da narrativa de Luiz Ruffato e que vivem o caos urbano da megalópole paulista.

2. TUDO SE TRANSFORMA EM NARRATIVA

2.1. Gêneros discursivos em transição

No romance *Eles eram muitos cavalos* há alterações, às vezes sutis, às vezes mais amplas, nos gêneros textuais ou discursivos primários. Ocorrem deslocamentos: de seu ambiente de uso no cotidiano da cidade para o ambiente narrativo do romance, na aquisição, pelos textos, secundariamente, de características do literário, do estético. Na linguagem, em razão deste trânsito dos gêneros configurados nos fragmentos, nada se perde, nada se cria, tudo se transforma.

O vocábulo *gênero* sempre foi bastante utilizado pela retórica e pela literatura com acepção designadamente literária. Massaud Moisés (2004, p. 202) considera que a classificação dos gêneros, desde o século XVIII, pela maioria dos estudiosos, preconizava uma divisão tripartite: a lírica, a épica e a dramática. Com o advento da tecnologia e da textualidade eletrônica ocorreu uma explosão de novos gêneros e novas formas de comunicação, tanto na oralidade como na escrita (surgimento de diferentes gêneros e a transmutação dos existentes). A reflexão sobre gêneros se fez necessária para a compreensão dos novos gêneros literários e pela necessidade de adequar as teorias ao momento social e às novas práticas discursivas. Firma-se, então, a teoria dos gêneros discursivos.

Antes de tecermos qualquer comentário a respeito dos gêneros discursivos de nosso objeto de estudo, desejamos ressaltar o que Bakhtin (2003) denomina como gêneros do discurso:

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multifórmes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional - estão indissolúvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 2003, p. 261-262).

Atualmente, o conceito de gênero tem se modificado e se distanciado do conceito tradicional relativo ao campo específico do literário, em que se consideravam apenas três categorias, as do épico, do dramático e do lírico. A eleição dos gêneros do discurso, tal como definido por Bakhtin, como sendo a cristalização de formas de dizer sócio-historicamente constituídas, se deu pelo fato de esse conceito incluir aspectos da ordem da enunciação e do discurso, abrangendo, de maneira mais satisfatória, o complexo processo de produção e compreensão de textos. Dentre opções, a noção bakhtiniana de gêneros discursivos é a que tem recebido maior atenção. Como lembra Barbosa (2000, p. 22-23), isso se deve, seguramente, porque a noção de gênero permite incorporar elementos da ordem do social e do histórico, permite considerar a situação de produção de um dado discurso, abrange o conteúdo temático, a construção composicional e seu estilo verbal. Neste sentido, a apropriação de um determinado gênero passa, necessariamente, pela vinculação deste com seu contexto sócio-histórico-cultural de circulação.

Eles eram muitos cavalos é o recorte de um dia, no qual estão registradas 24 horas do ciclo de vida, paixão e morte da paulicéia. A escritura de Luiz Ruffato concebe, em linguagem literária, esse dia nas vidas dos moradores de São Paulo.

A experimentação da forma é tão intensa que dela resultou o que se denomina romance-mosaico. Enquadrar *Eles eram muitos cavalos* na teoria dos gêneros é arriscado e questionável. Segundo o seu autor, a denominação de "romance", à obra, obedece a necessidades externas, de catalogação bibliográfica, de posicionamento no mercado editorial, de normas da crítica literária.

Na ficha catalográfica, *Eles eram muitos cavalos* está grafada como romance. A respeito disso, a estudiosa Maria Zilda Cury, ao analisar os gêneros da obra de Luiz Ruffato, observa que o livro de Ruffato dialoga com o gênero adotado no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, como parte da estrutura prismática que enforma as narrativas rápidas do escritor mineiro. Segundo Cury,

O gênero utilizado pela poeta tem origem medieval. Mas, a partir do século XVII, o termo *romance* já designava narrativas breves, muitas delas pertencentes à memória popular. Fiel a formas de oralidade – já que o *Romanceiro da Inconfidência* bebeu nas fontes anônimas da tradição – Cecília Meireles subverteu o relato histórico da Inconfidência Mineira, desconstruindo-o pela via da valorização de vozes marginais, de lendas e crendices, recriando a matéria histórica pelo aproveitamento de enunciações variadas. (CURY, 2007, p. 109).

Fanny Abramovich observou, no texto de orelha da edição de 2001: não se sabe se é um conto, um romance ou uma novela, não se sabe ao certo se *Eles eram muitos cavalos* é poesia, prosa ou prosa poética.

Ao ser questionado, pela entrevistadora Cláudia Mendes Nina, para o portal Jornal e Literatura, sobre se a obra, “tão episódica, tão recortada”, era um romance, Luiz Ruffato afirmou:

Para mim, este enquadramento não interfere em nada na maneira como o livro foi concebido: como uma espécie de "instalação literária" (tomando de empréstimo uma terminologia das artes plásticas), uma radicalização antropofágica, em que várias maneiras de abordar a realidade são testadas para tentar registrar um dia numa megalópole como São Paulo. Ao formular a pergunta original, como formalmente dar conta de um conglomerado urbano com quase 20 milhões de habitantes, em que a maioria das pessoas só se vê uma única vez, em que a paisagem muda constantemente, em que o melhor do Primeiro Mundo convive, desarmonicamente, com o pior do Terceiro Mundo, percebi que a linguagem literária pura não seria suficiente. Então, busquei alimentar a narrativa com outras linguagens, como a da publicidade, do jornalismo, do teatro, do cinema, da iconografia, da poesia, dos folhetos populares de rua, das artes plásticas, da epistolografia, da internet, enfim, tudo o que a cidade oferece como possibilidade de decifração. (RUFFATO, 2008).

Em *Eles eram muitos cavalos* não há um único gênero textual, o romance se constitui de diferentes gêneros e subgêneros (literários e extraliterários) e diferentes estilos. Há diversos tipos de discursos, uma polifonia, uma multiplicidade, uma combinação de diferentes vozes, numa concepção heterogênea da língua, trabalhada pelo autor.

As partes deste romance fortemente fragmentado são marcadas pela diversidade de gêneros discursivos e “diante dessa discussão não muito nova, acredito que o importante é não se ater aos gêneros conhecidos para compreender o que está diante de nossos olhos” (SALLES, 2007, p. 44), pois, *Eles eram muitos cavalos*, assim como os outros livros de Luiz Ruffato, escapa às classificações. “E como bem se sabe, a arte dos nossos dias é fecunda, justamente, na ausência de limites ou de fronteiras nítidas relativas a essa questão de gênero” (SALLES, 2007, p. 44). “Contos breves, poemas em prosa, romance desarticulado”. Para Oliveira (2007, p. 147), não é fácil definir essa obra marcada por uma força coesiva potente, com elementos comuns a todos os gêneros.

Em *Eles eram muitos cavalos* não há parâmetros pré-estabelecidos e classificações, portanto, nos resta deixar de lado as conhecidas classificações que nos dão segurança e tentar compreender a escolha literária desse escritor, numa perspectiva da unidade estética do texto literário. Dos gêneros discursivos do cotidiano da cidade para a unidade da narrativa. Essa variedade textual pode ser resumida no quadro a seguir:

TEXTO	GÊNERO	PÁGINA	Nº DE PÁGINAS
Epígrafe: três versos de “O Romanceiro da Inconfidência”, de Cecília Meireles.	Texto literário canônico.	5	1
“Para Cecília”	Oferecimento.	6	1
Fragmento de verso de Cecília Meireles	Título.	7	1
Escrituras Sagradas: Salmo 82	Salmo Bíblico	9	1
“1. Cabeçalho”	Cabeçalho	11	1
“2. O tempo”	Previsão meteorológica	11	1
“3. Hagiologia”	Discurso a respeito dos santos e/ou das coisas santas. (Religioso)	11	1
“4. A caminho”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	11-13	3
“5. De cor”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	14-15	2
“6. Mãe”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	16-18	3
“7. 66”	Horóscopo	18	1
“8. Era um garoto”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	18-20	3
“9. Ratos”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	20-22	2
“10. O que quer uma mulher”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	22-28	6
“11. Chacina nº 41”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	28-29	2
“12. Touro”	Horóscopo	29	1
“13. Natureza morta”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	30	1
“14. Um índio”	Relato de fato do cotidiano	31-33	3

	doméstico e urbano		
“15. Fran”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	34-36	3
“16. assim:”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	36-37	2
“17. A espera”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	37-40	3
“18. Na ponta do dedo (1)”	Anúncio de Classificados – Oferta de emprego	40-41	2
“19. Brabeza”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	41-43	3
“20. Nós poderíamos ter sido grandes amigos”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	43-46	3
“21. ele”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano – Monólogo interior	46-48	2
“22. (ela)”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	48-49	2
“23. Chegasse o cliente”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	49-50	2
“24. Uma estante”	Lista de livros	51-52	2
“25. Pelo telefone”	Recado de secretária eletrônica	52-54	2
“26. Fraldas”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	54-56	3
“27. O evangelista”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	56-59	4
“28. Negócio”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	59-62	4
“29. O Paraíso”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	63-64	2
“30. O velho contínuo”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	64	1
“31. Fé”	Oração – Rezas	65	1

“32. Uma copa”	Listagem – Lista de móveis Mistura tipos textuais (descrição e narração)	65-68	3
“33. A vida antes da morte”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	68-70	2
“34. Aquela mulher”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	70-71	2
“35. Tudo acaba”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	72-73	2
“36. Leia o Salmo 38”	Corrente de promessa	73	1
“37. Festa”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	74-77	4
“38. A menina”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	77-79	2
“39. Regime”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	79-81	2
“40. Onde estávamos há cem anos?”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	81-84	4
“41. Táxi”	Monólogo - Relato de experiência pessoal vivida	84-90	6
“42. Na ponta do dedo (2)”	Anúncios de relacionamentos	90-91	1
“43. Gaavá (orgulho)”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	91-93	3
“44. Trabalho”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	93-94	2
“45. Vista parcial da cidade”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	94-96	2
“46. O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	96-98	3
“47. O crânio”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	98-103	5
“48. Minuano”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	103-104	1

“49. Ritual para a terça feira, Lua em Câncer”	Simpatia Popular	104-105	1
“50. Carta”	Carta	105-107	3
“51. Política”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	107-109	2
“52. De branco”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	109-111	3
“53. Tetrólogo”	Tetrólogo	111-115	4
“54. Diploma”	Diploma (certificado)	115	1
“55. Via internet”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	115-117	2
“56. Slow motion”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	117-119	2
“57. Newark, Newark”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	119-121	2
“58. Malabares”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	121-123	3
“59. Nocaute”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	123-125	2
“60. Ciúmes”	Simpatia Popular	125	1
“61. Noite”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	125-126	2
“62. Da última vez”	Monólogo – Relato de experiência pessoal vivida	126-129	3
“63. Nosso encontro”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	129-136	8
“64. Engradados”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	136-137	1
“65. Na ponta do dedo (3)”	Anúncio de classificados – Relacionamentos	137	1
“66. Rua”	Relato de fato do cotidiano doméstico e urbano	137-143	6
“67. Insônia”	Relato de fato do cotidiano	143-145	3

	doméstico e urbano		
68.⁴			
Texto não-verbal (retângulo em negro)	iconográfico	147-148	2
“69. Cardápio”	Cardápio	146	1
(Sem número e sem título)	Diálogo	149-150	2

⁴ Na edição de 2001 não havia este fragmento. Segundo o autor, houve um erro de impressão. Na 6ª edição, revista, o fragmento “69. Cardápio” passou a ser “68. Cardápio”.

Para proceder à análise dos gêneros de *Eles eram muitos cavalos*, um aspecto teórico e terminológico relevante é a distinção entre as noções *tipos textuais* e *gêneros textuais*, nem sempre examinadas de modo claro. Não vamos aqui nos desviar dos objetivos da abordagem, mas para uma maior compreensão da distinção entre *gêneros* e *tipos textuais*, apresentamos a seguir uma breve definição, elaborada por Marchushi (2005), que permite entender as diferenças com certa facilidade. *Tipo textual* refere-se à estrutura composicional dos textos. Hoje, admitem-se cinco tipos textuais, a saber: narração, argumentação, exposição, descrição e injunção. O *gênero textual*, por sua vez, refere-se a textos materializados que encontramos no dia a dia e que possuem características sócio-comunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo de composição característica.

Enquanto os tipos textuais são menos de meia dúzia, os gêneros são inúmeros. Alguns exemplos de gêneros textuais seriam: *relatos de experiência vivida, telefonema, sermão, diário, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, crônica, reportagem jornalística, aula expositiva, reunião de condomínio, notícia jornalística, horóscopo, receita culinária, bula de remédio, lista de compras, cardápio de restaurante, instruções de uso, outdoor, inquérito policial, testemunhos, resenha, edital de concurso, piada, conversa espontânea, conferência, carta eletrônica (e-mail), bate-papo por computador, torpedos, aulas virtuais* e assim por diante.

Em *Eles eram muitos cavalos*, observamos que o gênero textual mais praticado são os *relatos de fatos do cotidiano doméstico e urbano*. Dos 69 fragmentos, 46 são relatos: em alguns fragmentos são relatos de experiência pessoal vivida. Encontramos, também, *Listagens*: Lista de livros (1); Lista de móveis (1); *Carta* (1); *Diploma* (1); *Cardápio* (1); *Recado de secretária eletrônica* (1); *Oração* (1); *Previsão Meteorológica* (1); *Cabeçalho* (1): de diário ou caderno escolar; *Texto Religioso* (1); *Anúncios de classificados* (3): oferta de emprego e anúncios de relacionamentos amorosos ou sexuais; *Monólogos* (2); *Diálogos* (2); *Simpatias Populares* (2); *Corrente de Promessa* (1); *Horóscopos* (2); *Quadros (iconográfico)* (1); e é inaugurado um novo gênero: *Tetrólogo*.

O texto literário canônico é o primeiro gênero apresentado, logo na abertura da obra (p. 5): uma epígrafe composta por três versos do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Nas páginas seguintes, o oferecimento: “Para Cecília” (p. 6); seguido pelo título do livro “eles eram muitos cavalos” (p.7), que é também um fragmento de verso de Cecília Meireles; e a segunda epígrafe, Salmo 82: “Até quando julgareis injustamente, sustentando a causa dos ímpios?” (p. 9).

O romance-mosaico formado pelos textos fragmentados, enumerados e intitulados apresentam uma “montagem efervescente” de *closes* que se entrecortam e se justapõem dispostos com diferentes diagramações, formato de letras, sinais tipográficos e número de páginas. Observamos que a maioria dos fragmentos (25) tem duas páginas; 17 fragmentos têm apenas uma página; 16 fragmentos têm três páginas; cinco fragmentos têm quatro páginas; dois fragmentos têm cinco páginas; dois fragmentos têm seis páginas; e o maior deles tem oito páginas.

Vivemos numa sociedade em agitados tempos de predominância do frenesi audiovisual. O conto é um dos gêneros mais privilegiados e mais valorizados na literatura em virtude de seu caráter conciso, a sua dimensão reduzida, a sua capacidade de exigir em menor duração temporal a atenção e a concentração do leitor no ato de leitura e de compreensão total do texto. Alguns escritores levam essa característica do tempo para a escrita. A escrita tem que ter o máximo de informações com o mínimo necessário de palavras. Embora os fragmentos da obra de Luiz Ruffato não estejam efetivamente enquadrados nesse tipo de gênero, possui características desse gênero, que se tornou um veículo de transmissão muito apreciado, e apresenta a possibilidade de facultar, inserido em conjunto com outros, uma visão mais global e abrangente de uma determinada época e/ou de um determinado grupo ou de um determinado tema.

Segundo Ana Claudia Viegas (2006), em seu artigo “A ficção brasileira contemporânea e as redes hipertextuais”, as narrativas contemporâneas fazem uso de procedimentos e técnicas que parecem provir de gêneros não-literários e meios de comunicação audiovisuais e digitais. Para ela, o escritor Luiz Ruffato é um dos exemplos entre a geração de escritores que trocam a máquina de escrever pelo computador. A leitura de *Eles eram muitos cavalos* pode começar em qualquer ponto e seguir qualquer direção, a multiplicidade desafiando a linearidade, que tropeça e se desdobra indefinidamente.

O primeiro fragmento do romance tem como título “Cabeçalho” e a estrutura inicial de uma carta, em que aparece um espaço e uma data; também nos remete ao começo de um dia escolar (caderno escolar) ou cabeçalho de diário, e se eliminássemos a numeração e os títulos, juntando ao fragmento seguinte teríamos um discurso típico de um jornal ou intróito de alguns programas de rádio matutinos (discurso radiofônico):

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.

(RUFFATO, 2001, p. 11).

O terceiro fragmento nos revela a história da vida de uma santa, também típica de alguns programas de rádio:

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, 2001, p. 11).

Os recursos tipográficos, empregados pelo autor, funcionam como pistas para o leitor se orientar, distinguir entre um solilóquio, por exemplo, e os rumores que o interrompem, que se cruzam com diálogos e descrições. Para o leitor acostumado a uma leitura linear, essa não será fácil e nem de entretenimento. Entretanto, a técnica narrativa pode excitar a sua curiosidade e esse leitor começa a alimentar expectativas, a tecer hipóteses de significados e se esforça para atribuir um sentido ao texto que tem pela frente. Ou, ao

[...] abdicar de construir um sentido para cada historinha (ou, vá lá, fragmento de historinha) de EEMC, o leitor começa a mergulhar no que talvez seja, exatamente, o projeto literário da narrativa contemporânea: a simulação de uma realidade entrecortada, interrompida, inconclusa, onde os *links* podem ser tão aleatórios como a resposta que se recebe quando se comanda, em uma máquina de busca como o *google* por exemplo, pesquisa sobre um determinado tema. (LAJOLO, 2007, p. 105).

Em outros estudos, a própria Lajolo, fez reflexão sobre este impulso natural a todo leitor de conferir sentido e forçar interpretações no desenvolvimento das histórias que lê.

A partir do fragmento “4. A caminho”, a obra apresenta um texto constituído com um enredo ficcional e uma estrutura semelhante a do conto. Parece que se iniciam as histórias, mas histórias nada tranquilas. Tradicionalmente, não poderíamos dizer que há um enredo no romance *Eles eram muitos cavalos*, mas há um vínculo que relaciona fragmentos e as personagens, que é o tempo funcional (um dia: 9 de maio de 2000) e o espaço (a cidade de

São Paulo), o que permite ler este conjunto de fragmentos como um grande retrato da diversidade na paisagem humana no cotidiano da metrópole paulista.

Apropriando-nos das palavras de Lajolo (2007, p. 102), em *Eles eram muitos cavalos* “há uma viagem vertiginosa pelas diversas paulicéias que coexistem e se cruzam no mapa paulistano deste início de milênio”, e essa viagem vai depender do leitor, considerando-se que a leitura da obra pode ser emblemática da experiência de leitura da contemporaneidade.

Talvez com formatações mais antigas, a prosa de ficção – particularmente o romance, esta maravilha invenção da burguesia – tivesse um efeito de leitura apaziguador: se nem sempre entendíamos a *vida real* (inclusive a nossa!) os romances nos facultavam a convivência com vidas *compreensíveis*, com “começo, meio, fim”, castigo ou recompensa no final. Mas ofereciam, sobretudo, um final explícito que, além de ocupar as últimas páginas do volume, amarrava todas as páginas anteriores, dando sentido às ações da história. Esta festa acabou com a modernidade. (LAJOLO, 2007, p. 103).

A afirmação de Lajolo pode ser comprovada, em *Eles eram muitos cavalos*, se considerarmos que a maioria dos fragmentos que compõe o romance não tem começo, meio e fim, e sua organização em fragmentos intitulados, aos quais não seria apropriado denominar “capítulos”, não tem continuidade no fragmento seguinte. No caso desse livro de Ruffato, parece ser em vão que o leitor se empenhe em construir origens e continuações para os vários segmentos que o constituem.

Para Lajolo (2007), a partir das primeiras décadas do século XX, não só as narrativas parecem estar mais levemente embaralhadas, como os narradores (a voz que contava as histórias) vão aos poucos abrindo mão de suas prerrogativas e perdendo a compostura de narradores, deixando cada vez mais a critério dos leitores o preenchimento de lacunas e o estabelecimento de nexos. A narrativa ruffatiana se apóia fortemente na leitura ativa do leitor. “As muitas histórias narradas em *Eles eram muitos cavalos* quando são histórias, são histórias que se sucedem sem nenhum nexos aparente, exceto o espaço que as abriga, a cidade de Sampa” (LAJOLO, 2007, p. 103). Da relação entre essas histórias surgem significados múltiplos:

Nessas conexões o texto ganha nova materialidade literária. É o momento do amálgama de sentimentos, cores, espaços, luzes e personagens. A cidade não está no velho que mora de favor, nem no taxista Claudionor, nem no evangelista pardo, nem no segurança negro agigantado, no prefeito que come seis partes de abacaxi, mas na relação entre eles. Não é mais o indivíduo que nos chama atenção, mas a multiplicidade e a diversidade. (SALLES, 2007, p. 46).

Para o leitor que busca na literatura basicamente entretenimento e lazer, a leitura lhe parecerá ainda mais árdua. O autor dificulta o percurso de seus leitores e não hesita em colocar dois pontos ou ponto de interrogação antes de frases: “: Não... É que... foi lá que meu avô tomou um navio pra Santos... pro Brasil...” (RUFFATO, 2001, p. 82); “?um executivo espancou um menino-de-rua com o laptop?” (p. 47); em inverter parênteses e iniciar períodos com pontuação: “) O vêneto Giácomo enamorou-se da napolitana Maria, numa festa no Brás.”, “: Não sei ainda como conseguem morar no Brasil” (RUFFATO, 2001, p. 83); em desprezar vírgulas, obrigando-nos a ler no seu ritmo; em economizar palavras a ponto de obscurecer o sentido do texto, forçando uma releitura: “há seis anos escorria sua pálida magreza pelas poucas sombras das ruas tristes de muriaé cidade triste há cinco anos vestia-se com as primeiras neves de fairfield Ohio [...]” (RUFFATO, 2001, p. 13). E o recurso mais ousado chega ao extremo de deixar duas páginas em negro (RUFFATO, 2001, p. 147-148).

Luiz Ruffato se apresenta na esteira da literatura de grandes escritores, que subvertendo e reinventando marcaram presença na história da literatura, exigindo, portanto, uma subversão da leitura. Da subversão estética para a subversão pragmática, propondo a subversão da ordem burguesa. A exploração dos significantes, das palavras, dos sinais gráficos (parênteses, dois pontos deslocados), das frases cortadas e interrompidas, “fragmentam o texto como a sociedade fragmenta seus grupos, ao mesmo tempo em que exibem a continuidade de ações e reações” (WALTY, 2007, p. 61).

Em muitos fragmentos, a disposição do texto, a fonte utilizada, a marcação da mudança de foco narrativo ou da fala das personagens é regida por uma nova utilização das regras de pontuação e das marcas tipográficas. A escrita do romance faz do negrito, do sublinhado e do itálico, ferramentas polivalentes. Esses três recursos grafovisuais, em alguns casos, servem para delimitar vozes narrativas; em outros, ora delimitam as instâncias narrativas ora sinalizam a colagem; ou, assumem papel funcional de pôr em relevo o estado psíquico da personagem.

O tipo e o tamanho de fonte no fragmento “4. A caminho”, semelhante ao fragmento “**16. assim:**”, citado no capítulo anterior, são exemplos da utilização desses recursos: a fonte redonda traz o discurso do narrador em terceira pessoa; o itálico marca um atributo e/ou estado da personagem em foco ou a mudança de fala; o negrito marca um segundo plano narrativo que parece um refrão “*mais neguim pra se foder*”; “**sim, mas é meu filho**”, que é um monólogo interior das personagens e que se repete ou ainda, harmonizado com o itálico, destaca cruzamentos de fluxos da consciência das personagens (do empregado e do grande empresário).

Eis o fragmento:

4. A caminho

O Neon vaga veloz por sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, regos, buracos, saliências, costelas, seixos, negra nesga na noite negra, aprisionada, a música hipnótica, tum-tum tum-tum, rege o tronco que trança, tum-tum tum-tum, sensuais as mãos deslizam no couro do volante, tum-tum tum-tum, o corpo, o carro, avançam, abduzem as luzes que luzem à esquerda à direita, um anel comprado na Portobello Road, satélite no dedo médio direito, tum-tum tum-tum, o bólido zune na direção do Aeroporto de Cumbica, ao contrário cruzam faróis de ônibus que convergem de toda parte,

mais neguim pra se foder

um metro e setenta e dois centímetros *está no certificado de alistamento militar* calça e camisa Giorgio Armani, perfume Polo borrifado no pescoço, sapatos italianos, escanhado, cabelo à-máquina-dois, Rolex de ouro sob o tapete,

mais neguim pra se foder

ela deve estar chegando, uma dessas estrelas que sobrevoam a estrada, a mulher, o patrão

compromisso inadiável em Brasília expliquei pra

sim, claro, ele o trata como

filho que gostaria de ter tido

sim, claro, o filho *um babaca* o cocainômano passeia sua arrogância pelas salas da corretora,

sim, claro, o filho *um babaca* o cocainômano desfila seus estereóides por mesas de boates e barzinhos - que já quebrou -, por rostos de leões-de-chácara e de garotas de programa - que já quebrou -, por máquinas de escrever de delegacias - que também já

sim mas é meu filho

(RUFFATO, 2001, p. 11-12).

Um dos traços estilísticos mais fortes do texto de Ruffato pode-se detectar nesse excerto: a fluência oral, o ritmo sedutor e a cadência hipnótica que acelera e desacelera, envolvendo o leitor performativamente de modo a realçar o contraponto dialógico, o cruzamento entre os discursos na configuração da ausência de uma comunicação verdadeira.

Entre as personagens desse fragmento encontramos um empresário (o pai) e três jovens com perfis diferentes: um trabalhador competente, que venceu um concurso; o filho e a filha do empresário, ele “cocainômano”, ela usuária de maconha, ambos vivem em festas e têm mau comportamento, enquanto o pai suborna as pessoas na tentativa de resolver ou amenizar a situação:

sim, mas é meu filho

E suborna a polícia,

o delegado,

o dono da boate,

as garotas de programa,

os leões-de-chácara,
sim mas é meu filho
 (RUFFATO, 2001, p. 12).

Nesse excerto, o deslocamento espacial dos termos cumpre o papel da vírgula para marcar enumerações. O negrito ora marca o fluxo da consciência do empresário ora do empregado expondo as respectivas angústias. O empregado, mesmo adorado pelo patrão “**filho que gostaria de ter tido**”, e encantado a sua filha - “uma vez comeu ela *horrível* no estúdio entre pincéis e latas de tinta sobre a mesa onde jazia esticada uma imensa tela em branco” (RUFFATO, 2001, p. 12) - seria sempre um empregadinho.

Walty (2007, p. 59), observa que, por meio desse fragmento, pode-se perceber um movimento de interpenetração de grupos sociais diversos, sem possibilidade de se detectar os agentes e pacientes da violência social: os ricos que investem na bolsa, seus filhos, os decoradores, os traficantes, os delegados, os donos de boate, as garotas de programa, os leões de chácara.

A pluralidade textual de *Eles eram muitos cavalos* revela o fato de seu autor contar com as mãos desprendidas para percorrer entre os gêneros e suas formas, reunindo dos mesmos os elementos para sua proposta. Entre os diversos gêneros da obra ruffatiana, encontram-se as *listagens*. No texto de Luiz Ruffato, uma lista pode não se resumir a um amontoado de frases se a sequência for apresentada como um texto com intenção comunicativa, como no fragmento “24. Uma estante”:

24. Uma estante

[...]
 MARKETING BÁSICO - Marcos Cobra
 [...]
 BRASIL POTÊNCIA FRUSTRADA - Limeira Tejo
 [...]
 O BOBO - Alexandre Herculano
 [...]
 AJUDA- TE PELA PSIQUIATRIA - Frank S. Carpio
 [...]
 GESTAPO - Sven Hassel
 O DINHEIRO, de Arthur Hailey
 [...]
 VIDAS SECAS - Graciliano Ramos
 [...]
 REUNIÃO – Carlos Drummond de Andrade
 [...]
 HOLOCAUSTO, de Gerald Green
 [...]
 O HOMEM À PROCURA DE SI MESMO - Rollo May
 CURSO TÉCNICO EM TRANSAÇÕES IMOBILIÁRIAS - João
 da Silva Araújo
 [...]

NOS DOMÍNIOS DA MEDIUNIDADE - Francisco Cândido Xavier

(RUFFATO, 2001, p. 51).

A estante focalizada por Ruffato poderia ser entendida como uma representação que faz confundir mundo com literatura. “O mundo, que no livro de Ruffato é São Paulo, está impregnado de linguagem e, desse modo, a própria realidade pode ser considerada como uma biblioteca com uma infinidade de textos à espera de decifração” (SILVA, 2008, p. 70). Há, na estante focalizada, obras literárias e não-literárias: as literárias nos remetem ao homem e sua relação com o próximo e seu meio, enquanto as não-literárias nos lembram das mazelas político-sociais e, também, do homem em busca de uma vida melhor.

Aqui, encontramos uma estratégia literária de justaposição de palavras, uma construção narrativa que se estrutura a partir da ordenação de palavras sem elementos conectivos. Luiz Ruffato emprega a técnica da justaposição nominal, que não é nenhuma novidade, mas de certa forma dá um aspecto novo ao apresentar uma realidade que vai sendo edificada e impregnada pela subjetividade da personagem subtendida por trás da lista.

Processos semelhantes ao citado ocorrem em outros fragmentos, que numa leitura superficial não nos dizem nada, por parecerem apenas uma lista. Nessas listas, há uma intenção comunicativa. A coerência textual se correlaciona à continuidade de sentidos. À guisa de exemplo, tomemos os fragmentos intitulados *18. Na ponta do dedo (1)*; *42. Na ponta do dedo (2)*; *65. Na ponta do dedo (3)*. Nos fragmentos 42 e 65 há uma lista de classificados pessoais, voltadas para relacionamentos que variam entre busca de maridos, esposas, amigos e de parceiros sexuais (do sexo oposto, do mesmo sexo e até sexo grupal):

CLAUDINEI – Moreno, 33 anos, 1,71 m, 74 Kg, cabelos e olhos castanhos. Motorista. Deseja se corresponder com loira de 18 a 30 anos para compromisso sério. Pede carta com foto ou telefone.

[...]

SOZINHO – Homem branco, 34 anos, 1,65 m, 62 Kg, cabelos pretos, olhos castanhos, comerciante. Deseja se corresponder com moça branca, baixinha, carinhosa e sem vícios.

(RUFFATO, 2001, p. 90-91).

ARETHA GATÍSSIMA – Deliciosa, topo tudo, com acessórios, sexo total.

ARLETE LOIRA – Fogosa, seios fartos, rainha do anal e espanhola. Atende lésbicas, homens, mulheres.

(RUFFATO, 2001, p. 137).

Gênero discursivo, como no exemplo acima (anúncio pessoal), é elaborado de forma escrita por pessoas que fazem parte de diferentes esferas sociais. No entanto, tem o

mesmo objetivo (estabelecer relacionamentos) e encontram-se num mesmo espaço sócio-discursivo. Essas personagens utilizam recursos linguísticos que tem funções específicas dentro desta esfera comunicativa. Desse modo, pode-se declarar que os gêneros textuais representam qualquer texto que cumpre uma finalidade social e que apareça em uma situação típica, apresentando propriedades específicas. É o que acontece no texto ruffatiano: são textos encontrados no cotidiano que operam em determinados contextos, como formas de legitimação discursiva.

A respeito do gênero do exemplo acima, verificamos o que Marcuschi (2005) constatou: os gêneros textuais não se caracterizam nem se definem por aspectos formais, sejam eles estruturais ou linguísticos, e sim por aspectos sócio-comunicativos e funcionais. Nesse caso, o próprio suporte ou ambiente em que o texto aparece determina o gênero presente, gênero este que sofre um processo de transformação que o seu novo suporte (o romance) nele exerce.

Em todo o romance, a incompletude, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto no que se refere à forma, se espalha, como na lista transcrita parcialmente do fragmento 18. Nesse fragmento, encontramos um texto não-contínuo apresentado numa listagem, desta vez composta por 45 nomes de profissões semelhante aos classificados de empregos. Esse texto não se apresenta como sequência linear de palavras e frases articuladas entre si e sua função específica assume formato diferenciado, no que diz respeito à mobilização de recursos gráficos, como a diagramação, as ilustrações, os infográficos etc. Observamos que a lista começa pela letra G “GALVANIZADOR”, seguida por Garçom; Gerente (nove tipos); Gesseiro; alguns para o sexo feminino iniciados com a letra G; Guincheiro; Impressor (sete tipos); Inspetor; Instalador (três tipos); Instrumentista (dois tipos); Instrutor (dois tipos); Jardineiro; Laminador; Lancheiro; Lavador (dois tipos); Líder; Limpador; Locutor; Lubrificador (dois tipos) e termina com “MAÇARIQUEIRO”, mas subentende-se que existam letras antes e depois, que a lista é só um extrato parcial de um todo indefinido.

Vejamos um excerto:

MAÇARIQUEIRO- (Ah!)

MAÇARIQUEIRO – 1º grau até a 8ª série incompleta, experiência de 24 meses, idade entre 28 e 50 anos

MAÇARIQUEIRO – (soldador), escolaridade não exigida, experiência 12 meses, idade entre 25 e 45 anos.

(RUFFATO, 2001, p. 41).

Os nomes são dispostos, normalmente, até MAÇARIQUEIRO, e após este, é inserida uma interjeição: (*Ah!*). Essa interjeição tem dupla função: a função comunicativa e a função explicativa. A função comunicativa “consiste em dirigir-se ao narratário para agir sobre ele ou com ele manter contato” (REUTER, 2002, p. 64), enquanto a função explicativa interrompe o curso da história e consiste “em dar ao narratário as informações consideradas necessárias para compreender o que vai se passar” (REUTER, 2002, p. 67). Desse modo, a partir da interjeição, após a descrição do cargo, faz-se um contato com o leitor, tornando possível que ele junte essa informação ao título, “Na ponta do dedo (1)”, e visualize um cidadão da classe operária procurando emprego.

Podemos constatar, pela descrição do perfil de trabalhadores traçado, o quanto a globalização e o progresso tecnológico interferem na atualidade e, também, verificar as divergências entre o sujeito comum e as novas exigências do mercado, além de comprovar as dificuldades de uma colocação no mercado de trabalho para quem tem baixa escolaridade.

Como observamos, por meio de recurso linguístico empregado por Luiz Ruffato, o fragmento deixa de ser uma simples lista, “ou seja, os anúncios não apenas deixam claro que as listas são incompletas: eles também apontam para outras possíveis relações interpessoais que geram um efeito de espelhos que se multiplicam, outra vez, ao infinito” (SÁ, 2007, p. 95).

Em alguns fragmentos, além da técnica de listagem, o autor associa outras estratégias, como no fragmento “32. Uma copa”:

O motor da geladeira Cônsul 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 da casa, que sai na agonia da madrugada para trabalhar, nunca viu os minúsculos cristais de poeira voejando suspensos no fecho de raios vespertinos que rompem o vidro fosco trincado do basculante.

Sobre a geladeira

uma batedeira Walita, de raro uso

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

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

(RUFFATO, 2001, p. 65-66).

“Em Luiz Ruffato, até uma frase despedaçada, até uma palavra dimidiada é sintoma de afã, de urgência de dizer, de necessidade de comunicar” (RICCIARDI, 2007, p.

50). O autor faz uma mistura de descrição, narração e listagem. Pela lista dos móveis e pelos inúmeros detalhes de um lar da classe média baixa, impregnado do cheiro de família, de fé, intimidades e lembranças, traça, dessa forma, o perfil social de um dado grupo.

No fragmento “69. Cardápio”⁵, último fragmento enumerado, os pratos requintados do cardápio: “Miniquiche de tomate seco”, “Damasco com queijo gruyère e nozes”, “Ovas de salmão”, “Risoto de endívias com presunto; tortas de marzipã” (RUFFATO, 2007, p. 146), nos remete para uma esfera social da classe privilegiada, diferente do fragmento “32. Uma copa”, e do último fragmento (sem título e sem numeração), que sublinha o sofrimento de um casal, numa noite escura, imobilizado diante do que pode haver lá fora:

{- Mulher...ô mulher...
 - Ahn?
 - Você ouviu?
 - O quê?
 - Shshshiuuu...
 - Ahn?
 - Ouviu?
 (Pausa)
 - Parece...parece que tem alguém gemendo...
 - É...
 - Santo deus!
 - Não vamos ajudar?
 - Ficou doida?
 - Mas... tá aqui...bem na porta...
 - Fica quieta!
 - Ai, meu Deus!
 (Pausa)
 - Deve ter sido facada... pelo jeito...
 - E a gente não vai fazer nada?
 - Fazer? Fazer o quê, mulher? Fica quieta... E se tem alguém lá fora?, de tocaia?
 (Pausa)
 - Parou...
 - O quê?
 - A gêmeção...
 (Pausa)
 - É... Parou mesmo... Vamos lá agora?
 - Não!
 - Por quê?
 - Porque... porque ainda pode ter alguém lá... E aí?
 Melhor dormir... Vai... vira pro canto... vira pro canto e dorme... Amanhã... amanhã a gente vê... Amanhã a gente fica sabendo... Dorme... vai...}
 (RUFFATO, 2001, p. 149-150).

⁵ Esse número do fragmento refere-se a 1ª edição; na 6ª edição, revista, este fragmento é o de número 68.

O diálogo alimenta o suspense narrativo para tornar o leitor mais solidário aos sentimentos de angústia que aflige o casal ante aos gemidos de alguém. O casal não pode ser solidário, sob o risco de cair numa cilada, atemorizados pelos gemidos à porta de sua casa, por meio de um diálogo “que revela como os discursos da violência delimitam física e psicologicamente as fronteiras da urbe” (LEHNEN, 2007, p. 89).

Notamos, pelos exemplos citados, que o autor mistura listagem, narração e explora a linguagem oral. Também podemos observar, no texto de Ruffato, o emprego do texto não-verbal: um *black-out* de duas páginas pretas (RUFFATO, 2001, p. 147-148). Não ocasionalmente, há, após o último fragmento enumerado e o último fragmento da obra, o texto não-verbal (retângulos em negro), que poderia simular a distância e/ou barreira entre os vários mundos das personagens; uma ruptura que pode chocar e revigorar a denúncia da desigualdade social; ou ainda, a alusão à morte; a chegada da noite ou esgotamento do valor comunicativo das palavras; ou ainda, como sugeriu o próprio autor: “como leitor, entendo-as como um recurso do teatro, cortinas que se fecham, dando o espetáculo por encerrado...” (RUFFATO, *in terezinhaperinii*, e-mail⁶), entre outras interpretações.

Luiz Ruffato encontra outras técnicas narrativas, além das enumerações e listagens, como acontece no fragmento “10. O que quer uma mulher”, em que ele cria “a fluência musical do monólogo por meio de suspensão de todas as interrupções entre orações, vírgulas, pontos, ponto e vírgula etc., assim como as marcações dêiticas que possam localizar a narrativa na sua situação enunciativa” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 75):

[...]
*fico segurando as pontas aqui dentro de casa nem pra trocar
 uma lâmpada você serve claro você tem muitas qualidades [...]*
 [...]
*Mas
 essa nossa pobreza é uma bela desculpa pra sua falta de em-
 penho de ousadia de coragem você esconde sua covardia a
 sua falta de vigor atrás de seu inconformismo intelectual como
 se o mundo estivesse morrendo de medo da sua indignação
 ah ah ah
 Mas*

(RUFFATO, 2001, p. 26).

Nesse fragmento, o leitor toma conhecimento da insatisfação da mulher, o diálogo adquire um tom obsessivo e maçante de discurso monológico cujo ritmo insistente se sobrepõe ao conteúdo da exigência feminina.

⁶ E-mail trocado entre a autora desta dissertação e Luiz Ruffato em 16 set. 2007, às 11:06h. Em anexo.

Na continuidade da análise dos gêneros, observamos, a seguir, o gênero “carta”, que aparece entre diversos fragmentos de *Eles eram muitos cavalos*. Eis alguns exemplos:

50. Carta

Guidoval, 2 de maio de 2000

Querido Paulinho, 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 você sabe o quanto o seu pai é teimoso. O cabeça-dura não queria ir no posto de saúde mas aí o pé pegou a inchar, quase deu tétano. Aí ele foi muito a contragosto e agora está deitado, o pé deste tamanho, vermelho que só vendo...

[...]

E a Márcia está bem? E as crianças? A Gislaine deve estar enorme. A última vez que eu vi ela faz três anos já, como o tempo passa, ela já estava uma moça, fico imaginando agora. E o Maico? É assim mesmo que escreve o nome do caçulinha? Desculpe meu filho, mas é um nome tão complicado... É muito bonito, mas é meio complicado. [...]

(RUFFATO, 2007, p. 110-111).

Usamos, nesse exemplo, a edição de 2007, para demonstrar que o autor aproveitou o recurso tipográfico, enfatizando a escrita à mão. Além do recurso tipográfico, há também uma intenção paródica e o emprego, de maneira criativa, de recursos linguísticos, como alternância entre linguagens mais ou menos próximas da norma culta; captação de diferentes linguagens orais e sua estilização e o aproveitamento do erro de português, de forma satírica.

A carta pessoal e o bilhete são gêneros que estão sendo transmutados. Esse fato já fora observado por Bakhtin (2003, p. 268). As novas tecnologias, em especial as ligadas à área da comunicação, favoreceram o nascimento de novos gêneros textuais, mas não absolutamente novos. Isso pode ser explicado pelas palavras de Marcuschi: “O e-mail (correio eletrônico) gera *mensagens eletrônicas* que têm nas cartas (pessoais, comerciais etc.) e nos bilhetes os seus antecessores. Contudo, as cartas eletrônicas são gêneros novos com identidades próprias” (MARCUSCHI, 2005, p. 21). É na “transmutação” dos gêneros e na assimilação de um gênero por outro que são gerados novos.

Na posição defendida por Bakhtin (2003, p. 263), o romance faz parte dos gêneros discursivos secundários (complexos), que surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado. No processo de sua formação

eles incorporam e re-elaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Os gêneros primários que integram os secundários, aí se transformam e adquirem caráter especial, perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios:

[...] por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. No seu conjunto o romance é um enunciado, como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas a diferença deles é um enunciado secundário (complexo). (BAKHTIN, 2003, p. 263-264).

A diferença entre gêneros primários e secundários, segundo Bakhtin, tem grande importância teórica, sendo esta a razão pela qual a natureza do enunciado deve ser elucidada e definida por uma análise de ambas as modalidades. A inter-relação entre os gêneros primários e secundários e o processo de formação histórica dos últimos esclarece a natureza do enunciado.

No fragmento “50. Carta”, é utilizado um dos canais de comunicação (carta), que preenche a cena criativamente em virtude do gênero textual. Esse é o primeiro fragmento em que existe um narrador que escreve, que escreve com a mão alheia, “assumindo o estilo mais convencional, e sentimentalmente materno, as mal traçadas linhas, partilhando o sentimento sofrido do outro” (CURY, 2007, p. 116). A carta escrita pela mãe é datada de 2 de maio, supostamente sendo lida no dia 9 de maio.

Yves Reuter (2002, p. 129), fala que a diversidade textual, “seja funcionando como inserção da narrativa em outros tipos de texto, seja como inserção de outros tipos de sequência na narrativa”, é duplamente regida pela organização em gêneros. Assim, os textos se apresentam sob a forma de gêneros codificados social e, às vezes, esteticamente. Esses gêneros “limitam as narrativas, primeiro impondo modos de organização, mais ou menos rígidos, à diversidade sequencial e, em seguida, comandando formas mais ou menos codificadas para essas sequências.”

Marcuschi (2005, p. 25), afirma que o gênero carta, normalmente, têm mais de uma sequência: a sequência narrativa (conta uma historinha), a argumentativa (argumenta em função de algo), a descritiva (descreve uma situação) e assim por diante. Tomemos emprestadas suas observações para análise do fragmento “50. Carta”:

Sequências Tipológicas

Gênero textual: carta pessoal

Descritiva	<i>Guidoval, 2 de maio de 2000</i>
Injuntiva	<i>Querido Paulinho, meu filho,</i>
Expositiva	<i>Escrevo-lhe essas mal traçadas linhas para dar notícias nossas e também receber as suas.</i>
Narrativa	<i>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.</i>
Injuntiva	<i>E você sabe o quanto o seu pai é teimoso.</i>
Narrativa	<i>O cabeça-dura não queria ir no posto de saúde mas aí o pé pegou a inchar, quase deu tétano. Aí ele foi muito a contragosto e agora está deitado, o pé deste tamanho, vermelho que só vendo...</i>
Injuntiva	<i>E você, tem se alimentado direitinho? Ainda ontem o Zé Gomes lembra dele? Aquele que morava lá [...]</i>
Descritiva	<i>Aqui a noite já anda exigindo uma cobertinha.</i>
Injuntiva	<i>Você não vem trazer eles pra ver a gente não, meu filho?</i>
Argumentativa	<i>Seu pai está tão velhinho. Um dia desses Deus que me perdoe ele pode faltar, Paulinho. A gente nunca sabe. E ele queria tanto ver os netinhos pela última vez. Fala com a Márcia. Se você conversar com ela direitinho tenho certeza que ela vai entender. Ela é mãe também.</i>

Foram suprimidos alguns trechos, mas utilizamos trechos que denotam a variedade de sequências tipológicas na carta pessoal. No gênero carta é muito comum predominar as descrições e exposições.

Após análise desse gênero, que apresenta várias sequências tipológicas, Marcuschi (2005), conclui que:

[...] entre as características básicas dos tipos textuais está o fato de eles serem definidos por seus traços lingüísticos predominantes. Por isso, um tipo textual é dado por um conjunto de traços que formam uma sequência e não um texto. A rigor,

pode-se dizer que o segredo da coesão textual está precisamente na habilidade demonstrada em fazer essa "costura" ou tessitura das sequências tipológicas como uma armação de base, ou seja, uma malha infraestrutural do texto. Como tais, os gêneros são uma espécie de armadura comunicativa geral preenchida por sequências tipológicas de base que podem ser bastante heterogêneas mas relacionadas entre si. Quando se nomeia um certo texto como "narrativo", "descritivo" ou "argumentativo", não se está nomeando o gênero e sim o predomínio de um tipo de sequência de base. (MARCUSCHI, 2005, p. 27).

Os cinco tipos textuais, utilizados no exemplo da carta, tem traços linguísticos diferenciados, mas não vamos aqui nos dedicar às observações existentes nesse terreno, pois isso nos desviaria muito dos objetivos.

Outro exemplo em que aparece o gênero *carta*, encontramos no fragmento “6. Mãe”. A carta aparece inserida em outro gênero, que é um relato, por meio da variação de letra (itálico). “[...] *e vamos então esperar a senhora para passar o Dia das Mães com nossa família e todos vamos ficar muito felizes não preocupa não que eu vou buscar a senhora na rodoviária lembranças a todos do [...]*” (RUFFATO, 2001, p. 17). Essa inserção ou troca de gêneros textuais não é novidade em um romance, mas é significativa pela maneira como isso se dá nesse trecho.

A diversidade de gênero é marcante na obra ruffatiana e, também, num mesmo fragmento, como vimos no exemplo anterior, e observaremos no fragmento “17. A espera”:

Sem camisa, a calça de moletom cinza arrasta o chinelo raider pelo sinteco até a cozinha. Nas trempes engorduradas do fogão-a-gás, um coador engasgado de pó-de-café mergulha num bule verde-escuro empipocado de florzinhas brancas, a espuma aerada do leite fervido cobre o campo negro do tefal, uma tampa assenta-se deselegante sobre a garganta da panela-de-pressão, restos de uma sopa knorr galinha-caipira. Na porta da geladeira, fixado por ímãs (um abacate, um chuchu e a propaganda de uma farmácia), um bilhete:

Não vá perder a hora, meu amor.
Estou torcendo por você.
Boa sorte.
Beijo da
Mamãe.

Amassa o papel, enfia-o na lixeirinha que transborda cascas de banana na superfície molhada da pia. Pega duas fatias de pão-de-fôrma, cimenta-as de margarina, abraça-as no tostex, risca o fósforo, despeja um pouco de leite no saquinho na leiteira amassada, acende a outra boca. Boceja. Aguarda, um L&M nos lábios, um Almanaque de Férias da Mônica antigo na mão. (RUFFATO, 2001, p. 37-38).

O gênero *bilhete* encontra-se inserido no gênero *relato de fato do cotidiano doméstico e urbano*. O bilhete é mais um gênero que sofre transmutação. As novas tecnologias deram oportunidade, a quase todas as pessoas, do uso do telefone celular. Assim, surgiu um novo gênero: o *torpedo*, um bilhete enviado a uma pessoa determinada, por meio do celular.

Na falta de diálogos, a voz da mãe aparece distante, num pequeno recado deixado na porta da geladeira. O narrador caracteriza a personagem e desenha o ambiente por onde ela circula, descrevendo o espaço da cidade:

A entrevista às duas horas, esquina da Avenida Ipiranga com a Rua da Constelação, *Tem tempo*, vasculha as lojas da Galeria do Rock, *Cada cedê!*, uma tentação, mas, nem um nada no bolso, a conta de voltar para casa, desanima, bate perna, Rua Conselheiro Crispiniano, Rua Xavier de Toledo, Rua Bráulio Gomes, Praça Dom José Gaspar, Avenida São Luís, Avenida Ipiranga. Estacado na calçada oposta, fuma vagarosamente, observa a entrada do prédio, um restaurante-a-quilo em baixo, três degraus, mármore amarelado, quinas quebradas. Lá em cima, sétimo andar, deve haver, numa sala pequena e sáunica, divisórias de madeira, sentado enigmático atrás de uma mesa abarrotada de pastas coloridas, uma estante de metal cinza às costas, impenetráveis livros contábeis, um terno-gravata, décima entrevista em dois meses, *Décima entrevista!*

(RUFFATO, 2001, p. 39-40).

No texto ruffatiano, na maioria das vezes, o que acontece está no que não é dito. Nesse excerto, o autor descreve um trivial sem quase nenhuma importância, mas que, paradoxalmente, é toda a história, incluindo o que esta esconde, revela, subtrai ou sussurra, com o talento narrativo que esse autor possui. Apesar da concisão, há riqueza na descrição do cenário, em tudo o que minimamente o narrador escreve, e mesmo o que deixa em suspenso. Para aqueles que estão familiarizados com o cenário descrito, talvez o efeito da construção das imagens seja ainda maior, e aqueles que não conhecem bem as ruas descritas, conseguirão imaginar o ambiente onde vive a personagem e por onde ela passa até chegar ao prédio da entrevista.

Para Bakhtin (2003, p. 263), “não se deve, de modo algum, minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos e a dificuldade daí advinda de definir a natureza geral do enunciado”. A partir da observação de exemplos particulares sobre os gêneros do discurso, podemos dizer que, a noção de gênero é constituída pela heterogeneidade, ou seja, sendo os gêneros fenômenos sócio-históricos e culturalmente sensíveis, não há como fazer uma lista fechada de todos os gêneros.

2.2. Todos os narradores, o narrador

Além dos gêneros, faz parte dessa investigação o comportamento de alguns dos narradores do romance. “Na verdade, tem-se a impressão de que é a própria cidade que se narra, de forma não-linear, como é a nossa percepção do real”, nos diz Oliveira (2007, p. 148). Essa aparente ausência de um narrador é enganosa, pois o narrador está presente no tipo de enfoque, que é crucial e de forte impacto na vida das personagens, em que “tudo é apreendido de forma caótica pelos cinco sentidos” (OLIVEIRA, 2007, p. 148).

Iniciamos a análise dos narradores pelo fragmento “41. Táxi”. Considerando o quadro referencial exposto por Reuter (2002), observamos, nesse fragmento, um narrador homodiegético com perspectiva passando pelo narrador: “esta combinação é tipicamente a das autobiografias, das confissões, dos relatos nos quais o narrador conta sua própria vida *retrospectivamente*” (REUTER, 2002, p. 81). O narrador desse fragmento nos revela informações da sua própria experiência, ou seja, tendo vivido a história, o narrador retira dela as informações de que necessita para construir o seu relato. “Pode também ter reunido conhecimentos sobre pessoas que encontrou anteriormente e não hesita em intervir em sua narrativa para explicar ou comentar sua vida e a maneira como ele a conta” (REUTER, 2002, p. 82). É o que acontece no relato de Claudionor:

A casa que o meu genro fez lá na Praia Grande é boa, espaçosa, colada na praia. E saber que ele construiu ela praticamente sozinho! Ele trabalha de operador de off-set no Estadão e ainda quando era solteiro comprou o terreno. Na época, havia galinha na rua, o senhor acredita? Galinha! Como não tinha dinheiro, ele murou a posse e foi aos pouquinhos chumbando a base, levantando as paredes... Quando ficou noivo da Maria Lúcia, acelerou. [...]

(RUFFATO, 2001, p. 86).

O narrador abre o relato dirigindo-se ao passageiro que acaba de entrar no táxi: “O doutor tem algum itinerário de preferência? Não? Então vamos pelo caminho mais rápido. Que não é o mais curto, o senhor sabe. Aqui em São Paulo nem sempre o caminho mais curto é o mais rápido. A essa hora... cinco e quinze... a essa hora a cidade já está parando...” (RUFFATO, 2001, p. 84). O passageiro não se pronuncia. Assim, acredita-se que ele seja indiferente ao relato do motorista. No entanto, “essa instância narrativa não nos permite saber com certeza aquilo que se passa (e que se passou) na cabeça de outras personagens e restringe as mudanças de lugares ao trajeto de vida da personagem que narra” (REUTER, 2002, p. 82).

O relato do motorista é marcado pela retrospectiva de sua vida: histórias da família, confidências masculinas, sonhos, derrotas, alegrias, satisfação por ter criado e educado os filhos e por ter vencido na grande cidade, em um monólogo que se estende por seis páginas, escritas em um único parágrafo.

De acordo com Reuter (2002, p. 75), um narrador heterodiegético, com perspectiva passando pelo narrador é aquele que pode, *a priori*, dominar todo o saber (ele é “onisciente”) e dizer tudo. “No entanto, o fato de poder *a priori* dominar todo o saber e dizer tudo não implica necessariamente fazê-lo” (REUTER, 2002, p. 77). A onisciência fica, geralmente, a cargo de narradores heterodiegéticos que podem, ainda, dosar o repasse das informações para o leitor conforme sua proposta de suspense.

Em *Eles eram muitos cavalos*, podemos encontrar esse tipo de narrador no fragmento “6. Mãe”. O narrador desse fragmento conhece o comportamento e também o que pensa e sente a mãe, que viaja de ônibus no trecho Garanhuns – São Paulo, demonstrando o desconforto da personagem: “*Ai*, a bexiga, a barriga, as costas, *Ai!*, as escadeiras, *Ui!*, as pernas, *Ai!*, *Ui!*, sem posição” (RUFFATO, 2001, p. 18). O enredo é simples, mas seu desenvolvimento traz a complexidade inerente ao tratamento do espaço como reflexo do interior da personagem: as dores, as falas, os pensamentos. Tudo se intercala e produz uma certa tensão na narrativa, pela perspectiva de quem vê a grande cidade de fora, de quem é estranho àquele espaço do qual se aproxima:

[...] *E agora?, Tá perto?, Pa-
ciência, vovó!, Ainda demora pouquinho ainda*, o empestado
ar de janelas fechadas, vidros suados, no soalho, esparramados,
papéis de bala, de bolacha, guardanapos, sacolas, palitos de pi-
colé, copos descartáveis, garrafas plásticas, farelo de biscoito-
de-polvilho, de pão, de broa, farinha, restos de comida, pé de
sapatinho de crochê azul-menino, noitedia, *E gente ainda con-
segue dormir, meu Deus, a bocona jacarua, até ronca!, até
baba!, comé que?*, embaralham-se distintas paisagens, cidades
enooooormes, cidadezinha que, zum!, passou, [...]
(RUFFATO, 2001, p. 16).

Observa-se nesse episódio que se confundem as necessidades, os medos, a paisagem, fazendo interpretar também as vozes e os espaços do ônibus a se deslocar do Nordeste para o Sudeste. O ambiente descrito traz à tona o que a personagem mãe pensa a respeito do local focalizado. Dentro do ônibus, muito incomodada com a conduta do motorista e as condições da viagem, a mãe não consegue dormir:

A velha, esbugalhada, tenaz grudada na poltrona número 3 da linha Garanhuns-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, reza, nem ao banheiro pode, fica balangando sobrecabeças, e, alcançando o fedor do cubículo no rabo do corredor, nada adiantaria, embora a bexiga espremida, embora o intestino solto, *Meu Deus!*, só se alivia nas paradas, findo o sacolejo, [...]

(RUFFATO, 2001, p. 16).

De acordo com as observações de Schollhammer (2007), a descrição de todo o incômodo da viagem é relatada como um poderoso fluxo narrativo em terceira pessoa com interrupções de vozes dos passageiros, do motorista e do monólogo interior da mãe, “todas as vezes se confundindo em certos momentos com a cadência da narrativa de uma passagem que se dissolve e se torna puro movimento poético em enumerações de palavras que aqui funcionam como indicadores semânticos da experiência presentificada” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 73).

Nesse fragmento, “6. Mãe”, o texto é dividido em seis blocos separados pela conjunção aditiva **E** e por frases que se alternam: “**o motor zunindo dentro do ouvido (zuummmmm)**” e “**cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado**”. Em todos os blocos, por meio da descrição do espaço, o íntimo da personagem é revelado ao leitor. Como numa cena cinematográfica, os ambientes dissimulados e reflexos são explorados de modo que o leitor capte, empaticamente, os dramas vividos pela personagem, com toda a carga emotiva que a caracterizou:

E

as cercas de arame farpado, as achas, o capim, o cupim, carcaças de boi, urubus, céu azul, cobras, seriemas, garrinchas, caga-sebos, fus-cas, charretes, cavalos, bois, burros, bestas, botinas, brejos, beirais, bodes, bosta, baratas, bichos, bananeiras, bicicletas, arvrinhas, ar-vores, árvores, árvores,

o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuummmmm)

E

a caatinga, os campos, a cana, a corda, o corgo, o rio, o riacho, o riinho, o fio d'água, a água, o curtume, o couro, o chifre, a cabeça, a ferradura, a carne de sol, o sal, cachorros, colheres, facas, garfos, copos, pratos, a mão, os cheiros, as chaminés, os cachorros, a catinga

cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado

a dor, as dores, as dádivas, a dor, as dores, as dores, edifícios, a chaminé, a fumaça, o cigarro, o fumo, a farinha, o feijão, o fogo, os fogos, o incêndio, as galinhas, as gentes, as traves do gol, [...]

E

o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuummmmm)

(RUFFATO, 2001, p. 16-17).

A marcação em itálico reflete o olhar da passageira do ônibus (a mãe). Esses blocos textuais ou instâncias do texto, compostos por uma enumeração de substantivos justapostos, revelam o que essa passageira sente e vê da janela do ônibus durante a viagem. Essa enumeração “é um ‘cacoete’ estilístico do autor, que pelo seu uso constante se torna quase uma estética” (RICCIARDI, 2007, p. 49), o que também é enfatizado por Schollhammer:

Observamos que a estrutura narrativa e até sintática reduzem-se aqui à lista de substantivos, objetos que passam determinados pela singularidade denominativa sem a estrutura verbal e adverbial que marcaria sua posição na paisagem da ação. Assim, opera-se um empobrecimento sintático junto com um enriquecimento semântico, e a concretude rítmica das aliterações surge na monotonia ritmada de uma reza e da evocação das palavras como emblemas de reconhecimento de uma realidade demasiada complexa, como para quem denomina oralmente o objeto a fim de se apropriar dele, torná-lo íntimo e conhecido. A estrutura narrativa vira aqui um deslizamento metonímico que simultaneamente concretiza a presença da palavra e abstrai-se da relação sintática a favor do ritmo corporal e cantado da série. Em vez do uso tradicional de sotaque e do idioleto, a oralidade da escrita de Ruffato está nesse ritmo performativo, em uma certa pegada da escrita que vem da pulsão corporal da fala e por meio da qual comunica com o corpo do leitor. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 73).

A sobreposição e intercalação das sequências narrativas e o destaque entre as frases ganham em significado quando as interpretamos em paridade com o conteúdo.

Em alguns fragmentos da obra ruffatiana, identificamos o que Ives Reuter (2002, p. 128) chama de “diversidade sequencial da narrativa”. Para Reuter, toda palavra e todo enunciado correspondem a uma dupla escolha fundadora: a escolha do que é dito e da maneira de dizer. Esses componentes podem permanecer disseminados no texto, na escolha das palavras, das personagens, das ações e dos subentendidos, mas também podem ser formalizados em sequências, dotadas de uma organização própria, passíveis de serem isoladas como tais.

Considerando os argumentos de Reuter, uma narrativa pode alterar *sequências narrativas*. Como exemplo, citamos o fragmento “6. Mãe”, que apresenta várias sequências narrativas. Uma dessas sequências pode ser verificada no diálogo entre a mãe e o motorista do ônibus, a qual é denominada *sequência dialogal*, “(caracterizada pelo encadeamento de réplicas sob a forma de afirmações ou de perguntas-respostas)” (REUTER, 2002, p. 128). No trecho da carta recebida do filho, em que ele tenta convencer a mãe a fazer a viagem, assinalamos uma *sequência argumentativa*: “(passando de uma tese contestada para outra, por meio de argumentos, refutações, concessões...)” (REUTER, 2002, p. 128). Também verificamos, nesse fragmento, uma *sequência descritiva* (que desdobram as propriedades e as

partes de uma personagem, um lugar ou um objeto)” (REUTER, 2002, p. 128): “a bexiga estufada, dói a barriga, as costas, [...]” (RUFFATO, 2001, p. 17).

Quanto ao modo de inserção da sequência na narrativa, Yves Reuter afirma que, em relação à tendência, pode romper de maneira nítida o curso da narração ou, no mínimo, distingui-lo claramente: a inserção de uma carta ou de uma notícia de jornal, a descrição assumida pelo narrador etc. “Em compensação, ela pode tender a fundir-se na narração que apaga o máximo possível os signos demarcativos” (REUTER, 2002, p. 146). Para Reuter, “um dos meios para realizar tal apagamento consiste em delegar o controle dessas sequências às personagens (e não mais ao narrador), que dialogam, explicam e argumentam entre si. Elas aparecem, pois, como produto das atividades dos protagonistas” (REUTER, 2002, p. 146). É o que acontece no fragmento “6. Mãe”: as sequências narrativas, mesmo subordinadas ao controle das personagens e não mais do narrador rompem claramente o curso da narração, na medida em que se intercalam e se sobrepõem, sem critério de organização aparente, e que são formadas por frases destacadas por recursos gráficos.

Esses aspectos são percebidos em várias partes da obra. Mesmo não tendo uma ligação sintática e uma explicitação linguística de relação entre as palavras, as mesmas não compõem um amontoado aleatório de itens lexicais.

No fragmento “5. De cor”, pelo flash, ainda na escuridão da manhã, o narrador acena para mais um tema, quando nos leva a acompanhar um pai, o filho e um rapaz desconhecido rumo ao trabalho, a pé, para não comprar passagem: “uma economia danada no fim do mês” (RUFFATO, 2001, p. 14). O narratário, seguindo o olhar do narrador, presencia uma criança inteligente, que conhece os estados de todas as destinações dos ônibus, mas que precisa interromper os estudos para auxiliar no sustento da família:

O menino tem dez-onze-anos, embora, franzino, aparente bem menos. Agora, largou a escola, vende cachorro-quente – com molho de tomate ou de maionese – e coca-cola em frente à firma onde o pai trabalha. À noite, guarda o carrinho no pátio da empresa, os vigias tomam conta. Quando crescer, perde-se Brasil afora, sonha, caminhoneiro.

(RUFFATO, 2001, p. 14).

O narrador desse fragmento é um narrador heterodiegético, com perspectiva passando pela personagem, assim como o narrador do fragmento “10. O que quer uma mulher”, em que o narrador cede a voz à personagem, a mulher frustrada. Todos os sentidos explorados revelam o ponto de vista de alguém diretamente envolvido na trama. A mulher

ouve os barulhos da manhã: discussões, sons, latidos, choros, sirenes; vê a porta da padaria descerrar; sente os passos rápidos na calçada, enfim, é ela quem experimenta a manhã cinzenta da paulicéia:

A mulher pastoreia os olhos sonados por entre a fumaça azulada que se dispersa próximo à lâmpada de quarenta velas acesa.
A vizinhança espreguiça-se
uma discussão, logo abortada
uma porta que se fecha
um rádio ligado
cachorros que latem
a porta de aço descerrada da padaria
passos rápidos na calçada
um bebê que esgoela
uma sirene, longe “polícia”?
o ônibus encosta, os passageiros apressam-se, arranca
e eu decidi que não quero mais essa vida pra mim não não quero
(O marido, impaciente, “Vou acabar perdendo a hora”,
Mas...
cansei nada vale tanto sacrificio [...]
(RUFFATO, 2001, p. 24-25).

Nesse fragmento, predomina um narrador, que alterna momentos em que fala o que sente ou percebe e os momentos em que se tem apenas a sensação de saber, sem mediação, o que se passa no próprio interior da personagem.

Dessa maneira, Ruffato segue na criação de seus narradores, que às vezes são simples figurantes no plano discursivo, deixando o leitor em contato direto com as personagens, ou entrega o discurso a ela, tornando mais contundente o quadro de solidão e desespero, como no excerto abaixo:

[...] que era exatamente o que havíamos combinado, ele abriu a porta do carro, me colocou pra dentro, como uma dama, deu o endereço para o motorista, beijou minha mão, ficou acenando, eu fiquei olhando para atrás, até ele desaparecer na escuridão da rua. Nunca mais vi ele. E sempre que coisas ruins me acontecem, quando me sacaneiam, como agora, por exemplo, que esse filho-da-puta me trouxe para o motel e quer porque quer que eu dê pra ele e pros dois amigos de uma só vez, [...]
(RUFFATO, 2001, p. 123).

Ao ser violentada pelos bêbados, a prostituta se lembra do cliente rico e gentil, talvez o único que lhe tratara como “uma dama” e até a levava a um restaurante chique, e demonstra seu desprezo pelos seus agressores ao apostar que, naquele restaurante, “provavelmente esses putos nunca entraram, nunca entraram nem nunca vão entrar, nunca vão

entrar...” (RUFFATO, 2001, p. 123). A força, o choque do episódio está no desabafo impotente da vítima, com núcleo no verbo “entrar” em construção negativa.

Como observamos, nesse capítulo, a narrativa mistura vários narradores, que ora está ausente na história que conta ora está presente como personagem na história que conta. Esses narradores formam um mosaico textual constituído por diversos gêneros.

Pessoas, sons, ruídos, cheiros, sonhos e pesadelos no ritmo veloz de um dia na cidade de São Paulo é o que encontramos em *Eles eram muitos cavalos*. Luiz Ruffato, pela vontade de tudo dizer e de tudo dar conta, quer mostrar muito mais: São Paulo inteira está no seu romance: viva, radical e polifônica; São Paulo está em toda parte, dentro e fora dos parênteses, nas ruas e nas pessoas, desde a primeira à última página do romance.

3. TEXTOS & TEXTOS

3.1. Os fragmentos e o todo

Eles eram muitos cavalos, nos fragmentos de um mundo estilhaçado, mostra a urbe em ruínas, maltratada e ofendida. A união dos fragmentos não mostra somente a urbe partida, mas nos proporciona uma visão crítica da sociedade a partir desses fragmentos. A estrutura fragmentária e a escrita caleidoscópica têm uma relação profunda com um dos objetivos de toda narração: a história de vida da personagem, que, neste caso, é a cidade de São Paulo, contemplada do mais alto de seus edifícios, ou do avião que se aproxima, à noite, dos aeroportos de Cumbica ou Congonhas, enquanto, em terra, o grande elenco da metrópole assustadora, “mas cheia de uma poesia de sons, luzes e formas em movimento e, sobretudo, seres vivos, humanos e bichos, cada um, por mais humilde que seja – como um vira-lata ou um índio -, formando um universo tão rico de matizes quanto a própria cidade” (SANT’ANA, in RUFFATO, 2007, Orelha). Uma visão que descerra uma abrangente paisagem para o leitor, que a interpreta tendo como suporte os fragmentos que lhe são apresentados.

Eles eram muitos cavalos apresenta a característica mais comum e mais perceptível na literatura dos autores contemporâneos, a fragmentação da narrativa. Os textos, antes contínuos, agora são fragmentados, na maioria das vezes independentes do conjunto. Apresentados em diversos gêneros textuais, pelos flashes, pelas imagens e casos de moradores da paulicéia, das variadas classes sociais, geralmente envolvidos em episódios de violência. Os fragmentos variam de tamanho, de duas linhas (fragmento 1) até oito páginas (fragmentos 63).

Schollhammer (2007), nos ajuda a compreender o que os fragmentos representam na narrativa de Luiz Ruffato:

Cada fragmento traz uma solução de escrita própria, entre narrativa e poesia, e isolados, cada um por si, poderia ser um mini-conto, um capítulo de uma narrativa mais longa, um poema em prosa, uma notação, um registro, uma citação, uma lista ou outra miscelânea. As unidades são autônomas, e cada uma é um fragmento porque forma parte de um conjunto aberto, uma série casual que não se fecha no início-meio-fim do enredo, mas forma uma estrutura rizomática sem centro e sem sequencialidade causal interna. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 69).

Os fragmentos são as partes de um todo; são as partes ou as peças do mosaico construído por Luiz Ruffato. Alguns fragmentos possuem personagens e enredo, mas outros apenas fotografam detalhes da cidade. Nesses flashes de *Eles eram muitos cavalos* procura-se

“uma expressão concreta e crua sem transcendência em que a realidade da imagem de pensamento se performa afetivamente” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 71).

O romance fragmentado inicia-se com dedicatória e epígrafes. Luiz Ruffato dedica o romance a Cecília: “Para Cecília”. Essa dedicatória nos leva a acreditar que se trata de Cecília Meireles, pelo fato do autor buscar o título e a epígrafe no *Romanceiro da Inconfidência*; no entanto, a dedicatória é para a mãe de Helena, filha de Luiz Ruffato, que também se chamava Cecília.⁷

A epígrafe retirada do poema de Cecília Meireles: "Eles eram muitos cavalos/ mas ninguém mais sabe os seus nomes,/ sua pelagem, sua origem...", e o Salmo 82, “Até quando julgareis injustamente, sustentando a causa dos ímpios?”, são referências a outros textos, denominada *transtextualidade*:

Toda narrativa se inscreve em uma cultura. Nesse tocante, ela não remete apenas às realidades extralinguísticas do mundo, mas também a outros textos, escritos ou orais, que a precedem ou acompanham e que ela retoma, imita, modifica... Este fenômeno é geralmente chamado de *intertextualidade*. Gérard Genette, que o estudou em sua obra intitulada *Palimpsestos* (1982), preferiu chamá-lo de *transtextualidade* e especificá-lo em cinco tipos de relações possíveis. (REUTER, 2002, p. 167-168)

Reuter (2002, p. 168) estuda os cinco tipos de relações transtextuais propostos por Gérard Genette: *Intertextualidade*, *Paratextualidade*, *Metatextualidade*, *Hipertextualidade* e a *Arquitextualidade*. A *transtextualidade* é a relação daquilo que está além do texto, ou seja, daquilo que está além do citado fielmente, num processo comunicativo estabelecido entre o autor, o leitor e o texto em um determinado contexto. A interação entre eles é que define a textualidade de um texto.

Não há obra literária que não evoque, de alguma forma, outra. As epígrafes, mencionadas anteriormente, trazem linguagens metafóricas, criam imagens que muitas vezes não são simples imagens, portanto faz com que o leitor pense. Por outro lado, dão sublimidade ao texto, elevando a condição artística. Em literatura, *epígrafe* é um título ou frase curta, que, colocado no início de uma obra, serve como tema ou assunto para resumir ou introduzir a mesma.

EPÍGRAFE - Grego *epigraphê*, inscrição; *eipi*, sobre, *gráphein* escrever. Entre os gregos e romanos, usava-se inscrever breves textos em pedras, estátuas, medalhas, monumentos, etc. Denominados epígrafes, o seu estudo (epigrafia) constitui valioso auxiliar da investigação histórica e filológica. Modernamente, o vocábulo passou a

⁷ Dados obtidos por e-mails trocados entre a autora desta dissertação e Luiz Ruffato em 1º abr. 2009. Em anexo.

designar os fragmentos de textos que servem de lema ou divisa de uma obra, capítulo, ou poema. Pode ocorrer logo abaixo do título de um livro, quando o escritor pretende sugerir que elaborou inspirado naquele pensamento; ou ainda à entrada de um discurso, capítulo de obra extensa, ou composição poética. (MOISÉS, 2004, p. 158).

Esses pré-textos ou paratextos são os textos que acompanham, envolvem, delimitam o texto principal e são considerados importantes, pois é a partir dos paratextos que o leitor entra no texto e elege o texto. A relação entre um texto e seus paratextos denomina-se *paratextualidade*. Reuter (2002), define esse termo baseado nos estudos de Gérard Genette (1982). A paratextualidade designa

[...] as relações que o texto mantém com três outros tipos de escritos: o próprio livro na qualidade de objetos e os escritos que o compõem (capa, sobrecapa, formato, lombada, título, epígrafe, prefácio...); os escritos que precedem e acompanham a composição do livro (notas, esboços, manuscritos...); alguns comentários autógrafos ou não que o cercam... (REUTER, 2002, p. 170).

Todo texto contém em si fragmentos de outros textos e não há texto puro. Júlia Kristeva (*apud* MOISÉS, 2004, p. 243), parte da idéia de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”.⁸ Além da paratextualidade, merece destaque, na obra em estudo, a intertextualidade. A intertextualidade é o primeiro tipo de transtextualidade esboçada por Genette (*apud* REUTER, 2002, p. 168), e é compreendida como uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, que se concretiza, mais frequentemente, pela presença efetiva de um texto em outro.

Essa relação pode-se atualizar segundo três grandes formas: a *citação*, forma mais literária e mais explícita; o *plágio*, literal, mas não explícito; ou a *alusão*, menos literal e implícita.

Essa relação é onipresente, sejam quais forem as formas e as intenções: reverência a grandes predecessores, ironia... Analisa-se tal relação indicando com precisão o tipo de empréstimo, a forma de integração, os efeitos visados. Mas é certo que a própria indicação dos empréstimos depende, de um lado, de sua marcação mais ou menos clara no texto e, de outro, da cultura do leitor. (REUTER, 2002, p. 168).

A intertextualidade, como diálogo entre textos, pressupõe um universo cultural muito amplo e complexo, pois implica na identificação e está ligado ao "conhecimento de mundo", que deve ser compartilhado, comum ao produtor e ao receptor de texto, no reconhecimento de remissões a obras ou a trechos mais ou menos conhecidos. Sobre essa relação transtextual é necessário observar o seguinte:

⁸ KRISTEVA, Julia. *Semeiotikê, Recherches por une Sémanalyse*. 1969.

Textos dialogam – Um texto literário remete a outros textos, chama-se a isto de intertextualidade. Este fenômeno, mal compreendido pela “crítica das fontes”, está sendo amplamente reexaminado. Para avaliar corretamente a intertextualidade, cumpre notar, além das semelhanças entre o texto de base e o texto evocado, também as diferenças resultantes da reelaboração. (SCHULER, 1989, p. 20).

O diálogo intertextual pode ocorrer entre diversas áreas do conhecimento. Sem dúvida, esse diálogo não se restringe única e exclusivamente a textos literários. Nessa perspectiva, a intertextualidade consiste na interação semiótica de um texto com outros em que privilegia o diálogo entre o texto literário e outros textos, verbais ou não-verbais, a fim de detectar os elementos de tensão dele resultantes e a ideologia que lhe serve de alicerce. Para Vera Lúcia de Oliveira, Ruffato estabelece um diálogo intertextual com vários autores do cânone literário, como Guimarães Rosa, Cecília Meireles e Oswald de Andrade:

É inequívoco o diálogo intertextual que Ruffato estabelece com o autor de *Pau-Brasil*, pois também Oswald de Andrade incorporou, nesse livro que é – a seu modo – um retrato não só de São Paulo, mas também do Brasil, registros linguísticos desiguais, neologismos, *pastiche* de materiais retirados dos mais diferentes setores, dos títulos de jornais aos fragmentos de cartas, dos anúncios publicitários aos elencos de livros, das anotações rápidas de sentimento e reflexões pessoais aos flashes da cidade, no seu vaivém contínuo. (OLIVEIRA, 2007, p. 148).

Outro diálogo intertextual que ocorre na obra de Luiz Ruffato é a correspondência com o *Romanceiro da Inconfidência*, da poeta e jornalista Cecília Meireles. A intertextualidade entre o *Romance LXXXIV ou Dos cavalos da Inconfidência*, em que há uma visão crítica sobre os fatos da Inconfidência, fica mais evidente em *Eles eram muitos cavalos*, porque o texto consegue ser, talvez mais que o pretendido⁹, um abrangente painel humano da maior capital brasileira.

Os versos do *Romanceiro da Inconfidência*, usados no título e na epígrafe, estabelecem um paralelismo entre os cavalos da inconfidência e as personagens anônimas de *Eles eram muitos cavalos*. Os “cavalos” da inconfidência: animais que suportaram peso da história, mas que, paradoxalmente, não ficaram na história; a gente simples que compõe as histórias de Ruffato: gente que vive e morre na imensa cidade sem deixar sinal, da qual ninguém se ocupa, que se perde e se confunde, que se anula e que o autor tenta “salvar” do cancelamento da memória e da história coletiva, resgatando identidades.

Luiz Ruffato compõe detalhadamente cada fragmento, o que dá a seu trabalho a mesma dimensão do texto evocado, que resgata a essência dos fatos e personagens

⁹ Observação deduzida pela troca de e-mails entre a autora desta dissertação e Luiz Ruffato.

representados. A metáfora que Luiz Ruffato usou para se referir às pessoas que transitam pela cidade-personagem é propositada. Se for lido o poema todo de Cecília, a metáfora será mais bem entendida. Nos versos anteriores aos citados, lemos: “Eles eram muitos cavalos. / E morreram por esses montes, / esses campos, esses abismos, / tendo servido a tantos homens” (MEIRELES, 1989, p. 275).

Para Oliveira (2007), a correspondência entre *Eles eram muitos cavalos* e o *Romanceiro* é o caráter múltiplo das duas obras, os cruzamentos temporais e espaciais de planos, o fio narrativo unitário que, não obstante a heterogeneidade e a pluralidade de figuras e vozes, compõem um retrato panorâmico de um momento importante e dramático da história brasileira, sem perder de vista sentimentos, sonhos, ambições, fraquezas, malogros de cada um dos protagonistas e figurantes destes eventos.

Poderíamos supor que o *Romanceiro da Inconfidência* possa ter servido de base de inspiração, para que o autor compusesse um outro retrato do Brasil, em que, apesar do tempo passado, a história ainda continua a cancelar, das suas páginas, sempre os mesmos humilhados e ofendidos. (OLIVEIRA, 2007, p. 152).

Os autores, Luiz Ruffato e Cecília Meireles, parecem materializar o próprio lamento da machucada consciência brasileira ao abordar a angústia do ser humano e o sentimento de incapacidade diante de uma realidade brutal que os aflige. É como se eles falassem, pelas pessoas, do ressentimento delas, clamando justiça por elas, emprestando suas vozes como se fosse uma sinfonia, na qual se pudesse ouvir o som das muitas e diferentes vozes dos brasileiros. Cada um, a seu modo, resgata vozes marginalizadas.

Observamos no texto seguinte o desespero da professora na escola destruída pelo vandalismo:

No corredor, onde desaguavam as três salas-de-aula, gizes esmigalhados, rastros de cola colorida, massinhas-de-modelar esmagadas, folhas de papel sulfite estragadas, uma lousa no chão vomitada, trabalhinhos rasgados, pincéis embebidos em fezes que riscaram abstrações nas paredes brancas, pichações ininteligíveis, uma garrafa de coca-cola cheia de mijo, um cachimbo improvisado de crack – a capa de uma caneta bic espetada lateralmente num frasco de yakult. Ao fundo, a fechadura arrombada, cacos do vidro basculante, do barro do filtro d’água, marcas de chutes nas laterais do fogão, panelas e talheres amassados. Em correria, gritos atravessam as telhas francesas, olhos mendigam explicações.

Puxada, empurrada, vozes choramingas, “A hortinha, a hortinha...”, conduziram a tia ao quintal: à sua frente, fuçadas as leiras, legumes e verduras repisados, arrancados, enterrados, brotos de cenouras, beterrabas, alfaces, couves, tomates, tanto carinho desperdiçado, nunca mais vingariam, as crian-

ças 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 de 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, 2001, p. 30).

Luiz Ruffato interpreta de forma crua a nossa realidade, denunciando e comovendo, utilizando um discurso transtextual, que permite ao texto manifestar-se publicamente e inserir-se em uma situação de comunicação com outros textos com o mérito de sensibilizar o leitor, despertando sua consciência crítica em face das diversas mazelas sociais.

Ao escrever a obra *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles partiu de um tema abrangente, histórico, até certo ponto nacional e exprimiu o drama da liberdade em sua luta contra os poderes tirânicos, com a sensibilidade e com a comoção humana que não lhe faltava. Na edição de 1989 (18. impressão), em *Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência*, Cecília fala que a construção do *Romanceiro* foi “tão sem normas preestabelecidas, tão à mercê de sua expressão natural que cada poema procurou a forma condizente com sua mensagem. Há metros curtos e longos; poemas rimados e sem rima, ou com rima assonante - o que permite maior fluidez à narrativa” (MEIRELES, 1989, p. 22).

Parece que a autora do *Romanceiro*, ao escrever a obra, conta de fato a história que culminou com a Inconfidência Mineira, uma história real. A própria Cecília dizia que era uma história feita de “coisas eternas e irredutíveis: ouro, amor, liberdade, traições” (MEIRELES, 1989, p. 23). Cecília pesquisou durante anos os elementos históricos da sedição mineira:

Vim com o modesto propósito jornalístico de descrever as comemorações de uma Semana Santa; [...] Então, dos grandes edifícios, um apelo irresistível me atraía: [...] E assim a minha semana Santa era aquela que eu estava acompanhando ao longo destas ruas e era muito antiga. (MEIRELES, 1989, p. 13-14).

Luiz Ruffato, em um corte de vinte e quatro horas, captura uma amostragem exemplar dos seres no espaço, em suas ansiedades, angústias, dores e prazeres: dos paulistanos e dos forasteiros, desde os ricos e opressores até os mais abandonados pela sorte ou pelo mundo dos homens. O que une todos esses seres, além de ocuparem a mesma cidade, é a violência e o medo. Ao evocar o texto de Cecília, pela epígrafe, Luiz Ruffato estabelece um diálogo temático com uma escritora, com um trabalho que teve uma dimensão sociológica, quase histórica. Os textos desses autores exibem os problemas sociais

contemporâneos, mostram a preocupação com a desigualdade social e a injustiça com quem constrói a cidade e a mantém viva.

Além das evocações à obra de Cecília Meireles, Luiz Ruffato organiza sua obra de maneira semelhante. Sua narrativa é composta por 69 fragmentos, enquanto o *Romanceiro*, de Cecília, é composto por 85 poemas. Os fragmentos de *Eles eram muitos cavalos* e cada *romance* de Cecília podem ter relativa autonomia em relação aos demais, mas se atêm ao tema central da obra.

Na segunda epígrafe de *Eles eram muitos cavalos*, Luiz Ruffato refere-se ao texto bíblico. Essa referência bíblica faz-se de modo notório presente em grande parte das obras desse autor. A Bíblia costuma ser tomada como um livro de pensamentos e ensinamentos considerados como “verdades”, universalmente assentadas e aceitas por diversas comunidades.

Segundo Alter (1997, p. 263), “os salmos foram uma forma poética popular no antigo Oriente Próximo por longo período de tempo”, um veículo acessível a todos para clamar em angústia ou expressar gratidão a Deus. O Salmo 82, “*Até quando julgareis injustamente, sustentando a causa dos ímpios?*”, foi uma escolha harmoniosa e pertinente à temática de que a obra de Ruffato trata. As preocupações do autor com a moralidade, com a sociedade e até mesmo com as autoridades religiosas são reveladas ao leitor pelas diversas referências à Bíblia que fez de maneira inteligente e bem elaborada.

Os Salmos, segundo Alter, possuem várias categorias, mas as principais são os salmos de súplica e os de louvor. O número total de súplicas é maior que um terço de todos os poemas da coleção e é ligeiramente maior que o número de salmos de louvor.

Essas duas categorias são os dois tipos principais de salmos; juntos, eles perfazem mais de dois terços da coleção. Cada um pode razoavelmente ser dividido em subcategorias. Algumas súplicas têm um caráter individual (por exemplo, súplica a Deus na agonia da doença física) e outras são coletivas (pedidos de ajuda em tempos de fome, epidemia, sítio ou exílio). Os salmos de louvor podem ser celebrações gerais dos atributos majestáticos de Deus, de seu poder como Criador manifesto na criação visível, ou podem ser poemas de ação de graças, os quais, também aqui, podem ser de caráter individual ou coletivo. (ALTER, 1997, p. 267).

Além das categorias dominantes (súplica e louvor), há vários gêneros menores: salmos de Sabedoria; salmos monárquicos; cantos de peregrino; salmos históricos e, segundo Alter, pode-se-ia também considerar a profissão de fé ou inocência como um gênero distinto. O Salmo 82, epígrafe usada por Ruffato, é uma oração coletiva de súplica. “A súplica é essencialmente um lamento poético de sofrimento ao Senhor em tempos de necessidade crítica” (ALTER, 1997, p. 267). Essa oração de súplica denuncia a corrupção dos juízes e

governantes, clama para que se faça justiça e torna-se, assim, um dos importantes pontos de partida para a construção das denúncias e críticas sociais:

As autoridades são chamadas de «deuses», porque exercem uma função que, por natureza, pertence unicamente a Deus: realizar a justiça. E justiça consiste em proteger e defender os indefesos, libertando os pobres e fracos, que são a maioria do povo, frente a quem os explora e oprime. Porém, quando as autoridades pervertem a sua função, usando do poder para legitimar e promover a injustiça, então a sociedade se transforma em caos, falsamente apresentado como ordem. (STORNILO & BALANCIN, 1990, p. 762).

Os salmos foram escritos para manifestar angústias, necessidades e aflições cotidianas. Eles são poemas líricos e eram a forma mais apropriada de expressão de sentimentos, uma reflexão para a vida e a história.

Os salmos são também poesia, que é a forma mais apropriada para expressar os sentimentos diante da realidade da vida. Esta é permeada pelo mistério de Deus, o aliado que se compromete com o homem para com ele construir a história. É Deus participando da luta pela vida e liberdade. As experiências de uma pessoa ou do povo se tornam manifestações das experiências de outros grupos humanos. Dessa forma, os salmos convidam para que também nós nos voltemos com atenção para a vida e a história. Nelas descobrimos o Deus sempre presente e disposto a se aliar, para caminhar conosco na luta pela construção do mundo novo. (STORNILO & BALANCIN, 1990, p. 671).

O termo intertextualidade, como já foi dito, se caracteriza por uma espécie de intercâmbio discursivo, por um fenômeno de dialogismo textual, em que os textos dialogam entre si e interagem. Para que haja intertextualidade, mesmo que um determinado texto faça referência a outro, é necessário que haja relação estabelecida entre os dois textos. O salmo a que Luiz Ruffato fez menção pertence ao Antigo Testamento, num conjunto de cento e cinquenta orações. Ao utilizar o salmo em sua obra, Luiz Ruffato nos propõe uma reflexão. A escolha desse salmo específico, que clama para que se faça justiça, além da repreensão aos juízes injustos da Terra, vai ao encontro da temática da obra estudada.

Numa evocação religiosa por suas personagens, além do salmo referido, Luiz Ruffato remete ao texto bíblico em vários fragmentos de sua obra, como por exemplo, nas orações católicas, cultos protestantes, correntes de promessas. Ao longo do romance, os textos estão repletos de termos bíblicos: 3. *Hagiologia*; 8. *Era um garoto*; 24. *Uma estante*; 27. *O evangelista*; 29. *O paraíso*; 31. *Fé*; 33. *A vida antes da morte*; 36. *Leia o Salmo 38*; 37. *Festa*; 38. *A menina* e 54. *Diploma*.

Algumas personagens ruffatianas, talvez, as que ainda têm fé e esperança, podem ouvir o pregador do fragmento “27. O evangelista”. Nos degraus da Catedral, em meio a engraxates, “desempregados, bêbados, mendigos, drogados, meninos cheirando cola, fumando crack, batedores de carteira, batedores de celular, batedores de cabeça, aposentados, velhacos” (RUFFATO, 2001, p. 57), o pregador inseguro da praça da Sé, “pernas trêmulas”, faz um discurso que fala de salvação eterna, usando vocativo típico do discurso da clemência religiosa: “Irmãos! Elevem o pensamento aos Céus... orem comigo... irmãos! Ó Senhor, eu... humilde servo... que nada sou, Senhor... pó que o simples vento aniquila... lhe peço” (RUFFATO, 2001, p. 59).

Ao atentarmos para o exercício ficcional de Luiz Ruffato, notamos que o autor alterna atitudes de aproveitamento da tradição e de ruptura com o convencional, estabelece um diálogo entre tradição e contemporâneo e nos leva a perceber que, em meio às inovações, pratica certa continuidade do cânone literário.

Dentro dessa perspectiva - da observação de que “todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários” (EAGLETON, 2006, p. 207) e de que “não existe nada como ‘originalidade’ literária, nada como a ‘primeira’ obra literária: toda literatura é ‘intertextual’” (EAGLETON, 2006, p. 207) - é possível considerar que esse fenômeno comum é percebido em *Eles eram muitos cavalos*, visto que os textos (fragmentos) dialogam entre si e com outros textos e interagem com as epígrafes, estabelecendo uma importante relação em que se influenciam e se complementam.

Sabemos que os escritores lançam mão em seu texto de um diálogo com a tradição, com referências explícitas ou implícitas a outros textos, que não são necessariamente escritos, podem ser orais, visuais - artes plásticas, cinema, teatro, jornalismo, música, propaganda etc.-

São inegáveis as mudanças provocadas pelo aparecimento do cinema, da tevê e da internet. No meu caso específico, essas mudanças, principalmente na maneira de descrever a realidade, foram incorporadas antropofagicamente à minha própria linguagem. Eu transformo tudo em linguagem. (RUFFATO¹⁰, 2007).

E é esse diálogo entre as linguagens e textos, a *transtextualidade*, que exerce papel de suporte à construção de uma visão crítica da sociedade e que é também ponto forte de *Eles eram muitos cavalos*.

3.2. Literatura e sociedade em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato

¹⁰ Entrevista de Luiz Ruffato concedida a Miguel do Rosário.

Para Vieira (2007), o texto de Luiz Ruffato é uma das primeiras obras da literatura contemporânea a dar voz a uma massa heterogênea de gente marginalizada pelo sistema espacial, político, econômico, social e cultural, ao expor as múltiplas experiências durante um só dia no cotidiano da imensa cidade de São Paulo, sobretudo as cenas nítidas da vida do anônimo trabalhador urbano, do homem simples, da mulher gasta, da velha exausta, da criança, do favelado, do religioso, que normalmente não são percebidas pelo observador, alheio a esta existência, e, certamente, não imaginadas pelos planejadores em poder que inicialmente conceberam o espaço urbano. Vieira afirma que:

A importância de EEMC assenta-se na sua arte de captar os espaços vividos pelos necessitados, desapossados de uma cidadania autêntica, mas mesmo assim lutam para o seu espaço. O romance ilustra este espaço como “diferencial” com os seus modos de operar e as suas táticas para desafiar o *status quo* espacial na esperança de atingir o seu lugar ao sol. Porém, sendo diferencial este lugar, pode temporariamente pertencer a eles, mas este espaço precário não significa um pertencimento cidadão, e sim um pertencimento periférico. (VIEIRA, 2007, p. 130).

A personagem do fragmento “4. A caminho”, é um exemplo de resistência e luta por um espaço. O empregado, mesmo tendo ascendido financeiramente, apenas se aproximou da elite, não houve a real integração com essa classe. Ele pode até usar Giorgio Armani, ter um Rolex, ir a Londres, mas será sempre o “filho que o patrão gostaria de ter tido” (RUFFATO, 2001, p. 12). O discurso do patrão não se converte em atitudes concretas bem como o ato de tratá-lo como filho não é uma real demonstração de carinho, serve muito mais para abrandar relações hierárquicas do campo profissional e da divisão de classes sociais.

Há sempre uma distância entre as classes sociais: ao empregado resta apenas o caixa-dois da corretora, enquanto aos filhos do patrão gozam as festas, o descaso com os subalternos, a arruaça, sempre com o aval do pai, pelo seu poder financeiro. À mercê dos filhos, compra a dignidade deles, corrompendo as pessoas.

O exemplo da pirâmide social desse fragmento não é regra entre as personagens de *Eles eram muitos cavalos*. As personagens de Luiz Ruffato são caracterizadas conforme sua natureza e não de acordo com sua classe social. Nem todos os ricos são cruéis e nem todos os pobres são bons. Esse comportamento pode ser observado em vários fragmentos:

[...] Aí começou a abusar da mais velha, agora de-maior, mas na época treze anos. Enfezada, despejou álcool nas partes, riscou cabeça-de-fósforo, o fogo ardeu a vizinhança, salvou os filhos, mas o tal, aquele, em sonhos de crack torrou, carvão indigente.

(RUFFATO, 2001, p. 21);

[...] Lugar para bater carteira é a Rua Barão de Itapetininga, os caixas-eletrônicos. O povo agarra o dinheiro, enfia no bolso, na bolsa, desembesta arisco, assustadiço. Mulher, mais melhor: é marcar e ir atrás, momento chega, relaxo, pode tatear a bolsa da fulana ou meter a gilete no couro (couro merda nenhuma!), morder a grana, assoviar. Se tiver celular, aí uma distração só.

(RUFFATO, 2001, p. 41-42);

[...] Assustado, o braço enforcado pela torquês educada, ouviu o sussurro entredentes, *Vem comigo... e nem um pio! Se fizer escândalo, te arrebento!* O chefe, *Otário! Um tempão de olho em você!*, comentou, espalmando, de passagem, os monitores das câmaras espalhadas pelo hipermercado, a caminho da pequena sala onde, de cueca, o cimento gelado, explicou, pelo amor de deus, que a mulher aguardava em casa, recém-parida, um menino, tinha nome ainda não, mas dependesse dele ia chamar Tiago, desempregado, correu atrás de empréstimo, mas hoje em dia!, só agiotagem, atinou ir ali, umas fraldas descartáveis no carrinho de supermercado, uma lata de leite-ninho, expor ao público a situação, alguém, quem sabe?, [...]

(RUFFATO, 2001, p. 55-56).

Entre as personagens de Ruffato, pobres também se comportam mal, como o padrasto que abusa da enteada de 13 anos; o jovem que tenta roubar um rádio pra presentear sua mãe; o desempregado que rouba fraldas e leite ninho no supermercado, entre outros. O texto ruffatiano caracteriza uma população urbana marcada pela diversidade humana. Para o autor de *Eles eram muitos cavalos*, ficção e realidade estão muito próximas.

Toda literatura está perto da realidade, pois se nutre dela. Há graus de proximidade diferentes. Mesmo quando se trata de uma literatura escapista, a realidade é a referência. No meu caso, a realidade que me interessa é a física - cheiros, sons, volumes, cores e sabores - que informam a realidade metafísica - sentimentos, desejos, angústias, culpas, remorsos, vinganças etc etc. Minha tentativa é a de reproduzir seres de carne e osso em papel. Daí ser tão real. Daí ser tão ficcional. Porquê, entre a realidade e a ficção - a poesia. (RUFFATO¹¹, 2002).

Para Luiz Ruffato, a Literatura é a arte que deve ser reflexo da vida vivida e prefere “mostrar” uma história ao invés de “contá-la”, e em função disso, usa a linguagem como limite e incentivo de criação, ligando-a ao tratamento temático da obra. Nessa perspectiva, não só busca uma revitalização do código como explora o monólogo oral e o livre fluxo de consciência de um narrador personagem, empregando técnicas que, além de tratar da experiência vivida, reproduz o relato do relato, o que viu e ouviu; enfim, acredita que tal linhagem narrativa permita tratar da questão do caos das cidades modernas de modo mais

¹¹ Entrevista de Luiz Ruffato concedida a Rodrigo de Souza Leão.

complexo. Funciona como se, por meio de uma liberdade e complexidade formal, pudesse representar com olhares múltiplos cidades eloquentes como Rio e São Paulo.

Eagleton (2006, p. 19), afirma que: “Todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘re-escritas’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também reescritura”. Em entrevista, Luiz Ruffato disse fazer parte do grupo daqueles que escrevem uma história e no ato de escrever algo sobre alguém ou alguma coisa há a preocupação de *como escrever* e não sobre *o que escrever*, pois acredita que todas as histórias já foram contadas por outros e o que diferencia é o modo de escrever ou reescrever.

Em uma realidade metropolitana, caracterizada pela extrema visibilidade, pela superexposição obscena, pelas linguagens visuais sobrepostas, a escrita de Luiz Ruffato “não só condensa na imagem literária percepção, sensibilidade e afecção, mas dá visibilidade ao não visível e acentua os aspectos invisíveis da realidade demasiadamente visível e exposta – o sofrimento, a angústia, os medos e a violência” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 70).

Em entrevista à revista Casulo, o escritor João Anzanello Carrascoza (2002), ao falar sobre Luiz Ruffato, disse que ele é um ficcionista de uma densidade extraordinária, que trabalha com as grandezas e as miudezas das gentes do povo, trazendo um vocabulário rico e colorido, com um forte lirismo agarrado nas entrelinhas, um escritor que se volta para a condição humana em cada linha. E o faz com poesia, com a utilização original dos espaços em brancos, da tipografia, da diagramação. Eis um exemplo:

[...] este é o país do futuro? deus é brasileiro?
 onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem uma escola
 hoje uma cadeia onde ontem um prédio do começo do século
 hoje um três dormitórios suíte setenta metros quadrados
 – o jipe atravessado no meio da rua o ferreira deu uma freada
 os seguranças vinham atrás saíram atirando o Ferreira deu ré
 fugimos pela contramão passei uma semana à base de *são imi-*
grantas são baianos mineiros nordestinos gente desenraizada
sem amor à cidade para eles tanto (você e seus quatrocentos
anos! vão se) fez é uma cidade magnífica os minaretes (po-
 dre a cidade)
 – a caçula em paris doutorado em arquitetura
 – o do meio aqui mesmo na diretoria de compras você sabe o
 ralo de qualquer empresa
 – o mais velho com nossos sócios em nova york
 o ministro vai assinar sem a portaria já está tudo **(você e suas)**
 a brisa da manhã acarícia a avenida paulista o heliponto incha sob
 o (podre, esse país) *precisáramos reinventar uma civilização*
 (RUFFATO, 2001, p. 37).

Nesse fragmento, Luiz Ruffato expõe as várias cidades coexistentes num mesmo espaço, destacando assim o caráter fragmentado do âmbito urbano. “Se, por um lado, vemos o privilégio da classe alta sobrevoando as vias congestionadas da urbe, por outro lado, nos encontramos com o influxo de seres subalternos que, com sua presença e sua miséria, são percebidos como uma ameaça pelos setores abastados” (LEHNEN, 2007, p. 86). A elite julga-se proprietária do espaço da metrópole que se transforma e escapa ao controle oficial. Esse fragmento vai ao encontro da definição que Harrison formulou da cidade representada no romance de Luiz Ruffato: é “uma cidade ilimitada, caótica, uma cidade contaminada, logo cidade-monstro, uma cidade em ruínas, sem cidadania” (HARRISON, 2007, p. 10).

A obra de Luiz Ruffato consegue apresentar uma geografia de lugares, casas, espaços sociais diversos, se mostrando enquanto materialidade, riquíssima numa sociologia. Suas personagens povoam esses espaços aleatoriamente. O romance, construído pelos fragmentos, mantém uma unidade temática e estrutural reveladoras de um olhar sensível e ao mesmo tempo crítico sobre as relações sociais que marcam o contexto contemporâneo.

Dessa maneira, dizemos que a literatura de Luiz Ruffato é engajada, no sentido de revelar uma postura comprometida. Ela radiografa as mazelas sociais, em um texto, com o ritmo vertiginoso que evidencia, com nitidez, uma adequação da realidade representada à sua forma de representação, onde o real forja o seu registro linguístico e literário.

:
 virou assim um dia, deu horário, a filha de onze anos não chegou da escola, o rosto esbaforido na cozinha, mãe!, a noite, a madrugada, a colcha o lençol engomado, dia seguinte também não, nem no outro, nada nada nada e humilhou-se delegacias de polícia hospitais febens pronto-socorros IMLs perambulou o trajeto casa-escola-escola-casa questionadeira porta em porta pista indícios intuições
 até
 uma noite
 bateram à janela, estão chamando, o orelhão, correu, pernas embaraçando o coração, alguém...alguma informação...talvez...ela?
 Filha?
 do outro lado o pranto
 o pânico
 ouviu a voz Filha? Onde...Onde está você? Filha! Onde?
 – ouviu vozes – silêncio
 e de joelhos desabou na calçada a palma das mãos coleando o chão de palitos de fósforo e tampinha de garrafa e escarros e pontas de cigarro e engatinhando perscrutou a voz
 de onde vinha?
 de onde?
 e arrastou-se espantilha por becos e ruas
 e cerraram janelas e portas de seu barraco
 e em paraisópolis não apareceu mais nunca
 mais
 nunca

nem uma
nem outra

(RUFFATO, 2001, p. 71).

Só captamos, assim como as personagens do caos urbano, pedaços de cenas, pessoas que galopam em torvelinho, sem origem, reapropriadas. A linguagem literária assume aspectos de representação e demonstração, permite que as palavras assumam vida própria com novos significados e representações. Como afirma Eagleton (2006, p. 6), “[o] discurso literário torna estranha, aliena a fala comum; ao fazê-lo, porém, paradoxalmente nos leva a vivenciar a experiência de maneira mais íntima, mais intensa”.

Um escritor constrói seu texto de acordo com seus critérios e consegue que sua obra deixe de ser somente utilização comunicativa e passe a uma utilização artística da linguagem. “A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana”, diz Eagleton (2006, p. 3). Esse é o poder do criador por meio da literatura.

As palavras surgem naturalmente no pensamento; entretanto, podem transcender seus limites de significação com as possibilidades de exploração linguísticas e manipulação nos níveis semânticos, fonéticos e sintático empregado. As palavras, os fonemas, os morfemas, os sintagmas e cada sentença adquirem extrema funcionalidade no corpo do texto. A experimentação artística, envolvendo a linguagem, favorece um embate com a capacidade de revigorar o discurso, desenvolvendo o seu poder comunicativo.

A obra do escritor é fruto de sua imaginação, embora seja baseada em elementos reais, que ele capta por meio de seus sentimentos. Da concretização desse trabalho surge então a obra literária. Nessa perspectiva, podemos afirmar que a literatura tem como uma de suas funções a representação do real. Antonio Candido constrói o seu conceito de literatura firmado na concepção de que

A arte, e, portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam uns elementos de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (CANDIDO, 2002, p. 53).

Na literatura, não é o princípio de realidade que rege a realização dos valores no campo ético, pois a obra literária é um espaço amplo de liberdade inventiva. A escrita trabalha com todo o reino do possível e do imaginável, não apenas com a memória das coisas realmente acontecidas. “O narrador cria, segundo seu desejo, representações do bem,

representações do mal ou representações ambivalentes”, nos diz Bosi (2002, p. 121). Os artistas captam e exprimem os valores por meio de imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro.

Observamos, no excerto seguinte, as escolhas que o autor fez para exprimir tais valores:

[...] amanhã tem trabalho chega com uns amigos e umas mulheres e umas meninas, nem peito ainda, cheiram cocaína, bebem, arrancam as roupas, os gringos fotografam, filmam elas se roçando, se lambendo, o Alemão e o menino mandam brasa, revezam-se,
o alemão falou tem retrato meu na internet qualquer dia mostra diz-que deposita na caderneta de poupança a paga do trabalho diz-que
a mãozona estropia meu ombro quisesse poderia esfarelar minha cabeça aponta gringo aos amigos: a miséria
porém ficar preso ninguém gosta noite dessas se conseguir pôr o pé no parapeito da janela do andar de baixo pulo na marquise já calculei estou pensando

(RUFFATO, 2001, p. 63-64).

O artista escolhe e engenha as palavras e as organiza para que produzam um efeito que exceda sua significação objetiva. A Literatura é a expressão da sociedade assim como a palavra é a expressão do homem. Parece ser esse o percurso da literatura: conquistar novos espaços e passar novas possibilidades de perceber a realidade. Walter Benjamin, em sua conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em Paris, em 27 de abril de 1934, intitulada *O autor como produtor*, propôs o exposto acima: um “autor produtor” é como um engenheiro, constrói novas técnicas e estruturas em busca de uma qualidade literária.

Ao questionamento da obra e de sua estrutura devemos levar em consideração, também, uma reflexão sobre o papel do escritor; da sua conscientização de pertencer a uma sociedade e a um momento histórico e político; da sua atuação; de seu fazer poético e da própria relação da nossa sociedade com a literatura. Benjamim, na conferência mencionada, analisou a função dos autores na sociedade de sua época, enfocando a distinção entre os que abastecem o aparelho literário dominante e os que produzem novas técnicas. Essa reflexão nos parece relevante ainda hoje.

O autor de *Eles eram muitos cavalos* adere a uma representação da realidade que, superficialmente, apresenta-se irreal, mas cuja essência pode ser mais real que o próprio realismo do século XIX, à medida que substitui tipos e quadros por sujeitos e problematizações. Ruffato se preocupa em discutir literariamente problemas da experiência

humana e conflitos sociais, oferecendo uma perspectiva singular para a formação e humanização do homem.

Apresentando-se a literatura ligada à demonstração do real, esta assume algumas funções que atuam diretamente no homem, pois o exprime e atua sobre sua própria formação. Antonio Candido, em *A literatura e a formação do homem* (2002), identifica variações sobre a função humanizadora da literatura. Um dos papéis identificados por Candido é chamado de *função psicológica*, por estar diretamente ligado à necessidade vital de fantasia do ser humano. Expressamos, diariamente, essas necessidades por meio de várias formas e modalidades: literatura, gravuras, cinema, TV e etc. Dentre as formas de preencher as necessidades de ficção e fantasia, Candido acredita que a literatura é uma das modalidades mais ricas. Para ele, a fantasia quase nunca é *pura*. Ela se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos etc.

A entrevista às duas horas, esquina da Avenida Ipiranga com a Rua da Consolação, *Tem tempo*, vasculha as lojas da Galeria do Rock, *Cada cedê!*, uma tentação, mas, nem um nada no bolso, a conta de voltar para casa, desanima, bate perna, Rua Conselheiro Crispiano, Rua Xavier de Toledo, Rua Bráulio Gomes, Praça Dom José Gaspar, Avenida São Luis, Avenida Ipiranga.

(RUFFATO, 2001, p. 39).

A literatura de Luiz Ruffato aproveita o cotidiano da sociedade paulistana sobrepondo-o, reluzindo-o e ampliando a nossa capacidade de compreendê-lo. Foi por meio da ligação entre fantasia e realidade que surgiu a indagação sobre as funções da literatura.

Candido (2002), aponta outra função da literatura: a *função formadora*. A literatura atua como instrumento de educação, de formação do homem. Os estudos demonstram o poder que a literatura tem de atuar na formação do ser humano, que pode, mediante a fruição da arte literária, ter suas características moldadas segundo valores que não interessam à pedagogia oficial que sejam propagados. Para Ruffato,

[...] a arte modifica o mundo, pois acredito que a arte modifica o homem. Foi assim comigo, eu estava fadado a ser no máximo um alienado operário qualificado (acabei me formando no Senai, em tornearia-mecânica) e através da literatura outras perspectivas se me abriram. Então, acho que esse fenômeno pode se repetir sempre, quando se trata de arte de qualidade. (RUFFATO¹², 2007).

¹² Entrevista de Luiz Ruffato concedida a Miguel do Rosário.

Antonio Candido nos chama a atenção quanto à *função social*, que pode ser ao mesmo tempo humanizadora e alienadora, conforme o aspecto e o autor considerado. Essa função diz respeito à identificação do leitor e de sua vivência representados na obra literária, possibilitando ao indivíduo o reconhecimento de sua realidade transposta para o mundo ficcional. No entanto, pode ocorrer um reconhecimento errôneo. Nesse sentido, Candido afirma que essa função pode ser alienadora, ou seja, quando expressa uma realidade a qual o leitor não participa diretamente e acentua as diferenças em relação ao mundo culto, que se quer reproduzir. Cabe, portanto, ao escritor uma solução linguística adequada entre os dois aspectos: linguagem culta e inculta para que a função seja humanizadora e não alienadora.

Reconhecemos que as relações entre literatura e sociedade são manifestadas pela linguagem e temática de um texto. Investigar a maneira que a produção de um autor incorpora à narrativa ou à poesia conflitos da sociedade a que se refere o texto é um caminho para compreender como se dá as relações entre estruturas (literária e artística) e sociedade, o que nos permite, ainda, averiguar a função de uma obra e o seu compromisso com a realidade. Luiz Ruffato é um autor que se distingue pela inovação ficcional sem tornar banal o enredo. Diante disso, percebe-se que as experimentações literárias desse escritor cedem espaço a questões sociais, por exemplo, em diversas partes do texto em que problemas do coletivo irrompem como representação do cotidiano dos moradores da capital paulista:

aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do morumbi
 não era assim
 não
 não era
 : virou assim um dia, [...]

(RUFFATO, 2001, p. 70-71);

Idalina cumpria o último (o único) desejo da amiga: vi-
 nha maquiá-la. Tão vaidosa!, apresentar-se assim?, macérrima,
 agreste, ressequida, áspera, encovada, careca?, qual africanas
 imagens do Jornal Nacional? Não! Suspirosa, arredou uma
 banquetta para junto da cabeceira, ligou a luz do abajur (por que
 não abria a janela?, receio de ofender a vista agora inútil?),
 despejou o estojo sobre a cama. Havia apalavrado aquele desa-
 tino, toca a cumpri-lo. Conheciam-se desde os doze anos, no
 RG a mesma idade, em agosto vinte e nove anos, Leão ambas,
 ascendente em Virgem, ela, em Capricórnio, a amiga. Conhe-
 ceram-se na sexta série noturna no Rio Pequeno. [...]

(RUFFATO, 2001, p. 74).

Nesses trechos, notamos que a nossa sociedade encontra-se debilitada, repleta de dilemas individuais e enfermidades coletivas. A loucura “daquela mulher” parece estar muito

próxima de cada um de nós, pode acontecer a qualquer ser humano que sobreviva a atos violentos: “aquela mulher” perdeu o juízo desde que “[...] a filha de onze anos não chegou da escola” (RUFFATO, 2001, p. 71), e toda sua luta em busca de notícias sobre a filha foi em vão.

Os fragmentos são momentos de reflexão sobre o indivíduo, como unidade mínima de uma sociedade. Eles nos comovem e nos tornamos cúmplice de cada enredo. A Aids, no segundo trecho, é mais um dos transtornos da vida moderna. Mulher, 29 anos, morre vítima da Aids transmitida pelo marido “mulherengo” e usuário de cocaína. O desemprego, a exploração sexual, o poder aquisitivo reduzido, e outros males surgem nos 69 fragmentos ora como cenas do dia a dia ora como flagrantes de violência.

Luiz Ruffato tem a ficção como base para a experimentação estética, com liberdade para a inovação e aprofundamento das observações sobre o real, girando em torno da própria cultura. A compreensão de como textos desse autor expressam uma visão de mundo torna-se fundamental para construir um sentido a seus textos e articular a tendência estética à social.

3.2.1. A temática de *Eles eram muitos cavalos*

O romance *Eles eram muitos cavalos* se estrutura a partir da apresentação em sequência de múltiplas e breves histórias de personagens anônimas; há, nessas breves histórias de personagens colhidas da urbe paulistana uma maneira de denunciar, que Luiz Ruffato consegue por meio da temática e da linguagem literária: “A arma é a própria linguagem literária, veloz e múltipla, incisiva, aglutinadora de outras linguagens – da poesia, do jornal, da televisão, do ensaio -, como pequenas bombas prestes a explodir na sensibilidade, e na consciência, do leitor” (CARNEIRO, 2005, p. 70).

Embora o romance seja construído de diferentes formas, mantém a unidade temática, desvela um olhar sensível e ao mesmo tempo crítico sobre as relações sociais que marcam o contexto contemporâneo. “Tematicamente, o romance é comprometido com a realidade social do Brasil contemporâneo e inscreve-se na tradição de narrativa urbana que ocupa uma posição central na literatura brasileira a partir da década de 1960” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 69).

Luiz Ruffato constrói interessante mosaico de cenas da cidade de São Paulo; histórias de moradores da capital paulista, quase sempre histórias de sofrimento, mas também,

de sonhos e expectativas, como no fragmento “41. Táxi”. A história de vida do taxista Claudionor ilustra como ele se apropriou do espaço da megalópole, com o seu modo de operar e suas táticas, exposto aos riscos, às dificuldades e oportunidades. Desse modo,

Ruffato responde ao desafio de procurar uma linguagem capaz de expressar a metrópole moderna e inscreve-se assim nas experiências da vanguarda modernista lançando mão de técnicas futuristas, dadaístas, expressionistas, cubistas e surrealistas, como a montagem, a polifonia, a colagem, as enumerações, os experimentos sinestésicos e outras técnicas que visam dar corpo à cidade como o espaço da simultaneidade de tempos históricos diferentes. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 71).

Luiz Ruffato descreve as peripécias de suas personagens “com inversões temporais e recursos tipográficos que justapõem diferentes planos discursivos e pontos de vista, mostrando como a cidade provinciana já foi deglutida por essa modernidade que distorce a realidade e quebra a unidade do vivido” (COSTA PINTO, 2004, p. 138). O texto de Luiz Ruffato alia ficção e crítica social, podendo despertar a consciência crítica do leitor ao expor a miséria, o analfabetismo, o trabalho escravo, o menor abandonado, a favela, a corrupção nas altas cúpulas, as guerrilhas entre traficantes e policiais que, às vezes, obriga o paulistano a mudar seus hábitos no regresso ao lar:

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 o Birôla, homem bom, ele.

(RUFFATO, 2001, p. 21);

O menino tem dez-onze anos, embora, franzino, aparente bem menos. Agora, largou a escola, vende cachorro-quente - com molho de tomate ou de maionese - e coca-cola em frente à firma onde o pai trabalha.

(RUFFATO, 2001, p. 14);

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

(RUFFATO, 2001, p. 14);

[...] Desistindo, espetou um pedaço de linguiça no palito, ofereceu ao importuno, que mastigou com ganância, e, apontando a travessa engordurada, solicitou mais. Aí seu Aprígio, *Ah, é?, pois vai trabalhar então!*, empunhando uma vassoura-de-piaçava, um rodo, um balde d’água salpicado de sabão-em-pó, uma lata de criolina, *Toma, vai lavar o banheiro primeiro*, e o bobo sim, *Depois, o piso...Essa imundície*, e o bobo sim, no entanto parado, os olhos meio-puxados bonachonamente arregalados.

(RUFFATO, 2001, p. 32).

Nesses fragmentos, há um tom marcante de denúncia ao revelar a triste realidade da sociedade contemporânea, em que, muitas vezes, o miserável é colocado no mesmo nível do lixo. Humanos e animais não se distinguem na luta pela sobrevivência. No fragmento “9. Ratos”, a criança misturada ao lixo do barraco e ao próprio cocô é roída por ratos que infestam a moradia: “Outro, mais ousado, experimenta mastigar um pedaço de pano emplastado de cocô mole, ainda fresco, e, desazado, arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o” (RUFFATO, 2001, p. 21). A temática do romance contempla a realidade social do Brasil contemporâneo privilegiando histórias de pessoas comuns em seus encontros com o medo, a miséria e a violência, que é cenário de muitos fragmentos. Em decorrência da violência, pais vivem em constante pânico e preocupação como é o caso da mãe, no fragmento “17. A espera”:

(À noite, alarmada, a mãe assiste, encostada ao portal, panela-depressão envergando a mão direita, o noticiário na televisão, as cores escapolem, mancham as paredes da sala, o filho saiu para procurar emprego, não voltou ainda, nem telefonou, Será que aconteceu alguma coisa, meu deus?, atravessa no intervalo o corredor, põe a sopa knor galinha-caipira para requentar.)

(RUFFATO, 2001, p. 40).

Vizinhos não têm tempo de criar laços afetivos e nem mesmo de se comunicarem devido o ritmo rápido da vida urbana. Exemplar, nesse sentido, o fragmento “20. Nós poderíamos ter sido grandes amigos”, em que o morador de um prédio imagina a relação de amizade que poderia ter estabelecido com o vizinho, vítima de um sequestro-relâmpago: “Trocaríamos e-mails e encheríamos o computador de spams, piadas de português, correntes da felicidade, abaixo-assinados, alertas sobre a descoberta de novos vírus, as mais recentes modalidades de crimes, fotos indecentes, [...]” (RUFFATO, 2001, p. 45). Os contatos são passageiros e superficiais:

Nós poderíamos ter sido grandes amigos. Eu o convidaria para um jantar sábado à noite, aqui em nosso apartamento, serviríamos um magnífico pernil de cordeiro da Nova Zelândia acomodado em ramos de alecrim [...]

(RUFFATO, 2001, p. 43);

Mas nós não nos conhecíamos. Nos vimos algumas vezes no elevador de serviço, a caminho da garagem do prédio, uma ou outra vez na piscina, ele lendo a Veja, eu nadando com a Joana e o Afonsinho.

(RUFFATO, 2001, p. 46);

Hoje soube que ele não vai mais voltar para casa.

Ele foi vítima de um sequestro relâmpago.
 (RUFFATO, 2001, p. 46);
 [...]

 O corpo foi encontrado hoje de manhã.
 O carro ainda não.
 (RUFFATO, 2001, p. 46).

Vidas são interrompidas por jovens assaltantes que não tiveram uma chance no mercado de trabalho. Em outros termos, a violência apodera-se da vida dos paulistanos que, sem alternativas, entregam seus destinos ao metafísico – Orações católicas: “Meu Santo Expedito das causas justas e urgentes, interceda por mim junto ao nosso senhor Jesus Cristo, socorre-me nesta hora de aflição e desespero” (RUFFATO, 2001, p. 65); cultos protestantes: “a menina canta nos cultos de domingo à tarde” (RUFFATO, 2001, p.79); simpatias: “[...] numa quinta-feira, compre um vidro de perfume de sua preferência. Benza-o contra o ciúme, fazendo uma cruz por cima da tampa. Dê o frasco de presente para a pessoa ciumenta, dizendo que gosta do aroma e por isso quer que ela o use [...]” (RUFFATO, 2001, p. 125); correntes de promessa: “leia o salmo 38 durante três dias seguidos três vezes ao dia faça dois pedidos difíceis e um impossível [...]” (RUFFATO, 2001, p. 73); enfim, pedidos de auxílio ao divino extraídos da realidade social brasileira aparecem salpicados ao longo do romance.

A temática do desemprego está presente na obra ruffatiana. Lúcia Sá reconhece que a obra *Eles eram muitos cavalos* é marcada pelo espectro do desemprego. “Longe de ser descrito como uma situação de exceção, o desemprego aparece no livro como um estado de quase normalidade, enquanto o sonho de conseguir um bom emprego adquire, inversamente, ares de quimera irrealizável” (SÁ, 2007, p. 97).

Esse fato pode ser verificado no fragmento “23. Chegasse o cliente”. Operários trabalham em situação de risco: “[...] dois operários num estrado podre de madeira sustentado no espaço por finas cordas [...]” (RUFFATO, 2001, p. 50), despencam e morrem; ainda assim são motivo de inveja para aqueles que não têm emprego:

rostos queimados e riam lá embaixo morrendo de inveja
 os desempregados por não ter emprego
 os empregados por não ter aquele emprego
 uma vela que sobrepara na imensidão do oceano a manhã fruta
 fresca
 (RUFFATO, 2001, p. 50).

O sonho também faz parte do texto ruffatiano, embora seja algo que marque as personagens pela negativa, considerando que as personagens não conseguem concretizá-lo, ou

sequer se permitem possuí-lo, como no fragmento “43. Gaavá (orgulho)”. A personagem Bernardo reprime seus sonhos em dois momentos: uma ainda jovem e outra, por conta da filha Fanny. Quando jovem, “sonhou largar tudo, cair na estrada, arrastar centenas de garotas históricas para clubes sociais de cidadezinhas do interior, cabelos longos, roupas psicodélicas, maconha e ácido lisérgico, quem sabe gravar discos, estourar nas paradas-de-sucesso, tornar-se famoso, enriquecer...” (RUFFATO, 2001, p. 91). No entanto, falta-lhe coragem, faz faculdade de engenharia, é membro ativo da política estudantil e mais tarde cria expectativas, novamente, em relação ao mundo artístico; neste ínterim, coagido pelos deveres de chefe de família, permanece no plano do sonho: “Bernardo pensa em largar tudo, dedicar-se full time à carreira da menina. Som!, Som!, Alô!, Alô!, A!, A!, Alô!, Um!. Dois!, Um!, Dois! Um! Som!” (RUFFATO, 2001, p. 93).

Em outros fragmentos, as personagens, mesmo não sendo tão críticas a respeito de seu contexto, expressam seu isolamento dentro de seus espaços delimitados de produção de consumo, seu desejo de fugir de contatos físicos e psicológicos, como o protagonista do fragmento “21. ele”, uma personagem anônima como a maioria das personagens de Luiz Ruffato, revelando sua alienação por meio de um monólogo interior.

Dia havia era assim, um desassossego, lugar algum bom, formigamento excursionista, pernas mãos braços, por tudo desinteresse, pessoa nenhuma, nem conversa, cavar buraco: trancar-se, **Tem Corinthians hoje... Num vai não?**, ventania em-dentro da cabeça, pensamentos redemunham, o corpo angustioso, vista chuvosa, digita o texto ahn? [...]

(RUFFATO, 2001, p. 46).

O funcionário do escritório caminha pelos espaços de São Paulo: “multidão da Avenida Faria Lima”; “?motoboy esparramado na faixa-de-pedestres?” (RUFFATO, 2001, p. 47), que pelo ritmo desconexo da sua fala reproduz a segmentação social a que está sujeito o morador das grandes metrópoles.

O fragmento “22. (ela)”, também se desenvolve no centro de São Paulo e revela mais uma faceta do viver dos cidadãos paulistanos: “Tão leve em seus dezesseis anos, cirurgicamente branco levita o tênis milímetros das pedras portuguesas que a Rua Direita foram”; “ônibus entocados nas praças da Sé e do Patriarca. Suas coxas erigem os passos do Viaduto do Chá”, “na encruzilhada das Ruas Conselheiro Crispiniano com a Vinte e Quatro de Maio” (RUFFATO, 2001, p. 48).

Nesse fragmento, o autor continua sua experimentação formal com as transgressões quanto à pontuação, com o uso da letra maiúscula e do negrito, que traz a fala

das personagens (menina e vendedores ambulantes): “**Lindo, princesa!**, devolve, **Ah!, não vai levar?**, o tênis cirurgicamente branco sorri, intimidada, **Vai...leva...faço um desconto...** o coração, Ui!, desvencilha-se, [...]” (RUFFATO, 2001, p. 48).

Luiz Ruffato, além da experimentação do discurso ficcional, utiliza recursos poéticos, como no caso do fragmento “38. Menina”, um dos raros desprovido de relato trágico. O texto desse fragmento tem um ritmo narrativo mais tradicional, substituindo a experimentação radical do discurso ficcional por um relato mais poético. O fragmento apresenta o cotidiano de uma família humilde que, desiludida quanto aos valores político-sociais, tem na fé um projeto de vida: “Oito anos tem a menina, vivazes olhos betuminosos e duas longas tranças negras, penelopemente entrelaçadas pela mãe antes de ir para o serviço” (RUFFATO, 2001, p. 77).

Na obra ruffatiana, a comunicação entre os sujeitos contemporâneos é muito explorada pelos vários canais de comunicação, como observamos, anteriormente, no exemplo “50. A carta”. No fragmento “55. Via internet”, o moderno entra nas casas e revoluciona as relações pessoais. As novas tecnologias fazem parte da paisagem urbana, interagindo com as personagens de formas diversas. A personagem desse fragmento relata, em primeira pessoa, seus relacionamentos sexuais pela internet, nos chats e ICQ¹³, explorando um outro meio de comunicação (online). Nesse fragmento, o narrador se orgulha de já ter arrumado vinte e cinco mulheres nos chats e ICQ: “No chat, eu faço o primeiro contato, me apresento, ali a gente já sabe se somos ou não, digamos assim, almas gêmeas... Aí, se der, trocamos o número do ICQ, o e-mail...” (RUFFATO, 2001, p. 116).

O fragmento “63. Nosso encontro” é o único que coloca a primeira pessoa escrevendo e se dirigindo ao leitor, embora não seja como o fragmento “50. A carta”, que tem um destinatário pessoal. “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 [...]” (RUFFATO, 2001, p. 129). Nesse fragmento, descreve-se o encontro de amigos em uma mesa de bar, em que a história pessoal e coletiva do grupo é lembrada. O texto mostra o contexto da classe média brasileira nos últimos quinze anos:

Nesses quinze anos, tivemos três baixas (além da morte do Chico Almeida, a caminho de Curitiba):
OSVALDÃO – Voltou definitivamente para Belo Horizonte, levando mulher e dois filhos. Não aguentou a barra de São Paulo, vendeu tudo. De vez em quando liga, reclamando da vida. Parece que um dos filhos tem problemas com drogas.

¹³ ICQ, hoje MSN.

SILVEIRA – Suicidou-se faz três anos. Estava falido. Todos os negócios que bolou deram errado: restaurante, editora, videolocadora, loja de produtos esotéricos. Era solteiro e tinha problemas com sua sexualidade.

LINCOLN – Morreu assassinado num assalto ao seu sobrado na Vila Romana.

(RUFFATO, 2001, p. 136).

As relações que o romance mantém com o contexto extrapolam os limites do cenário brasileiro e contemplam um diálogo crítico com o momento sócio-histórico contemporâneo, construídas no romance por um intenso trabalho estético, em que a heterogeneidade linguística é um dos traços dominantes. A elaboração desenvolvida na construção textual como a paródia, o intertexto, o dialogismo, a fragmentação e a ironia dão literariedade à narrativa e estabelecem a crítica social que transparece ao longo do romance. Nesse sentido, a perspectiva social da obra não aparece apenas nos temas, mas também na forma de elaboração discursiva.

No fragmento “25. Pelo telefone”, o canal usado para a comunicação é o telefone. Nesse fragmento, aparece um monólogo ou um diálogo considerando que temos um sujeito que fala e um interlocutor, embora esse interlocutor não responda por se tratar de uma secretária eletrônica. Semelhante ao caso do motorista Claudionor, em que seu interlocutor também não se manifesta, neste a mulher traída agride a traidora (amante de seu marido) deixando recado numa secretária eletrônica, como forma de desabafo, vingança e alívio.

A mulher do adúltero começa ofendendo a amante, depois mostra que é a vítima: “O quê que você ganha com o sofrimento dos outros, heim? (*Pausa*) Ver o filho chorando... sem entender... o pai... noites fora... A filha rebelde...” (RUFFATO, 2001, p. 52). Seu apelo argumentativo continua na tentativa de fazer a desconstrução do objeto de desejo (o marido), registrando os defeitos dele na secretária eletrônica: “não caga no vaso” (RUFFATO, 2001, p. 53), “é incapaz de lavar um copo que seja” (RUFFATO, p. 53); e no epílogo, depois que a paixão sofre a ação destrutiva do dia a dia, resta apenas “a pessoa que está dormindo com você” (RUFFATO, 2001, p. 54).

Na secretária eletrônica de Luciana observamos a mensagem gravada “**Oi, aqui é a Luciana. Deixe seu recado após o sinal**” (RUFFATO, 2001, p. 52-53) em negrito, repetida por oito vezes no texto, levando-nos à conclusão que a mulher traída ligou oito vezes, delimitando, assim, as instâncias narrativas. O texto recupera vários traços da oralidade e vai traduzindo a indignação e revolta da esposa. De imediato, as repetições da mensagem

eletrônica, intercaladas às mensagens deixadas pela mulher traída, constroem o aspecto de diálogo do texto:

“Oi, aqui é Luciana. Deixe seu recado após o sinal”.

Sabia que ele não é mais o mesmo? Que está ficando velho? Heim? Você já pensou nisso? Que você é vinte anos mais nova que ele? *(Pausa)* Agora essa diferença não tem muita importância, não é mesmo? Mas... depois... quando ele tiver sessenta... ele será um maracujá murcho... e você? (RUFFATO, 2001, p. 52-53).

A pontuação utilizada é relacionada à expressividade linguística: ponto-de-interrogação, ponto-de-exclamação, parênteses e reticências. Assim, o texto se aproxima mais de uma transcrição do discurso oralizado do que da linguagem escrita. Os parênteses seguem a linha do texto teatral, dando vida à cena ao fornecerem dados sobre o estado psicológico da personagem: “*(Voz esgarçada); (Descontrolada); (Pausa)*” (RUFFATO, 2001, p. 52). As reticências organizam as frases interrompidas ou incompletas típicas da linguagem oral: “No começo... quando a gente não conhece direito a outra pessoa... tudo são maravilhas... Porque o outro só mostra o lado bom dele... mas... depois... Quando a gente começa a conviver...” (RUFFATO, 2001, p. 53), tornando o discurso mais oralizado.

Discurso semelhante aos exemplos citados pode ser observado nas cenas do fragmento “30. O velho contínuo”. Pelo desabafo do homem, dentro de um banheiro público, sobre a violência no bairro onde mora:

O velho contínuo, amarelo o branco dos olhos, abriu a torneira, encharcou as mãos grossas, ensaboou-as, e, esfregando-as vagarosamente, desatou a falar, não com o conhecido da pia ao lado, não com o motoboy que se equilibrava no mictório, mas para quem, de todos os que se espremiavam no banheiro fétido, se dispusesse a ouvi-lo
a patroa ligou a pouco... está um tiroteio danado lá na rua de casa...ela estava falando encolhidinha atrás do sofá que encostou na parede para não ficar zumbindo bala perdida na cabeça dela... [...]

(RUFFATO, 2001, p. 64).

A temática da violência tem espaço nas histórias de *Eles eram muitos cavalos*. No excerto seguinte, observamos mais uma cena de violência:

ontem de noite eu vinha vindo do colégio o trânsito estava tudo parado ali na altura do Limoeiro um monte de viatura da polícia sirene ligada uma confusão danada e eu sozinha morrendo de medo sei lá a gente não dá conta do que passa pela cabeça

nessa hora aí

(O marido enche a xícara de café, acende um cigarro, uma lava-pé escala sua mão aberta)

comecei a ouvir o maior tiroteio pensei em fugir mas ainda corria o risco de ter o carro roubado já pensou? aí tirei a chave da ignição deitei na poltrona de bruços um medo de morrer ali sozinha e então aconteceu uma coisa engraçada parece que eu desmaiei viajei no tempo sei lá me vi de novo mocinha com meus colegas do grupo-de-jovens numa excursão nem imagino pra onde e alguém tocava violão e cantávamos e ríamos e aí começaram a buzinar atrás de mim e assustada dei um pulo liguei o carro engatei a primeira e vi os soldados na calçada arrastando pelas pernas dois sujeitos ensangüentados deviam estar mortos já e vários outros sentados na guia só de cuecas mãos na nuca parecia cena de filme americano

(RUFFATO, 2001, p. 23-24).

Nesse fragmento, nos deparamos com uma mulher que viveu uma situação de violência e risco na noite anterior, uma cena comum, uma vez que a violência se torna cada vez mais presente na vida dos paulistanos. O episódio vivido por ela na noite anterior é o estopim para demonstrar ao marido todo seu descontentamento, sua inconformidade pelo cotidiano do casal, “um marido que ela questiona, como questiona o sentido de sua vida, das escolhas feitas, do tempo que passa, das dificuldades, da luta” (OLIVEIRA, 2007, p. 149).

O acontecimento anterior, “o maior tiroteio” (RUFFATO, 2001, p. 24), foi o elemento deflagrador para detonar a agressão conjugal, razão pela qual a mulher rejeita a mediocridade da sua existência, sufocada entre a diminuição do poder aquisitivo de sua família e a agressão física e social que envolve os habitantes das metrópoles.

Nessa mesma linha, temos o relato do cônjuge do fragmento “62. Da última vez”, em que o esposo faz um balanço da vida conjugal e chega à conclusão de que “a intimidade é a morte da relação” (RUFFATO, 2001, p. 128).

Muitos são as vítimas do caos urbano, indivíduos que, no público ou no privado, não se importam em falar sozinhos ou como os casais do fragmento “53. Tetrólogo”, que começam a desenvolver comportamentos atípicos. Os casais, Nancy e Rafael, Arnaldo e Mônica, buscam aventuras e fantasias sexuais em locais que proporcionam esse tipo de aventura: “R – Você quer continuar com essa... essa... / N – Fantasia... / R – Fantasia? / N – Bom... eu acho... eu acho que vai ser bom... pra nossa relação... vai... sei lá... acho...” (RUFFATO, 2001, p. 114).

Encontramos mais uma vítima do caos urbano no fragmento “52. De branco”. A personagem, o médico, Dr. Fernando, surta no centro cirúrgico por se sentir na obrigação de salvar a vida do assaltante ferido a tiros, que reconhece, por ter aterrorizado sua família e que,

olho por olho, decide não operá-lo: “Tarcísio... você lembra do assalto?, daquele assalto lá em casa? Pois então: um era esse, cara... Um era esse! E eu não vou salvar ele não, cara, não vou mesmo! Não vou mexer uma palha pra salvar ele...” (RUFFATO, 2001, p. 111).

No romance *Eles eram muitos cavalos*, o experimentalismo formal do autor não só coaduna com a temática realista, como dela é indissociável. A arte se vale das mais diversas ferramentas para apreender a realidade. O texto mantém um diálogo com as novas tecnologias (internet) e com outras linguagens artísticas (o cinema, a fotografia, a música, as artes, a poesia), dando uma nova roupagem ao gênero ficção, hoje hibridizado com gêneros não-literários e meios de comunicação audiovisuais.

Na literatura, a hibridização dos textos possibilita incorporar estratégias de representação da realidade típicas do cinema e das demais artes visuais, estimulando as sensações e afetividade do leitor. No caso ruffatiano, ele não se limita a escrever apenas sobre São Paulo, ele expõe imagens da cidade, ampliando a percepção do leitor sobre o sofrimento dos reféns dessa metrópole violenta.

Essas ferramentas todas estão presentes, transformadas na linguagem ficcional, cuja forma parte da hipertextualidade, como se pudéssemos navegar entre as histórias das personagens, clicando em seus nomes, cada história abrindo uma nova história. Como resultado, podem-se ler pedaços autônomos em qualquer ordem, ou desordem.

Quando o texto procura uma impressão, um efeito de realidade, o que é o caso mais frequente em nossa tradição romanesca, fala-se de *realismo*. Trata-se de um efeito de semelhança construído pelo texto e pela leitura entre duas realidades heterogêneas: o mundo linguístico do texto e o universo do não-texto, linguístico ou não (falas, objetos, pessoas, lugares, acontecimentos...). Esse efeito excedeu os movimentos literários do século XIX (Realismo, Naturalismo...), aos quais se costuma reduzi-lo com excessiva frequência. De fato, mesmo que esses movimentos tenham estabelecido suas distinções e codificado um certo número de técnicas, com as quais uma grande parte do romance contemporâneo ainda convive, eles o integram em uma estética específica (particularmente oposta ao Romantismo) e historicamente delimitada. Mas o efeito do real já existia antes dessas correntes, continuou depois delas e pode se unir a diferentes projetos estéticos. (REUTER 2002, p. 156-157).

Continuando na linha argumentativa de Reuter, isso significa, em especial, que o realismo, como efeito, é sempre tributário de representações históricas do mundo e dos textos: sua importância e suas formas são variáveis segundo as épocas e os gêneros, ou seja, o que parece ser realista numa época, pode não ter sido antes e nem vir a ser depois, isso se explica pelas transformações sociais, culturais e tecnológicas. O gênero, se na sua totalidade, não

parece realista, pode, no entanto, construir incessantemente efeitos do real para tornar críveis as suas quimeras com auxílio de técnicas apropriadas.

Alguns escritores contemporâneos parecem tentar eliminar a fronteira entre real e ficcional, trabalham no limiar entre um e outro, numa tendência de desestabilização do real, instaurando um tipo de representação que emerge do texto para o contexto. *Eles eram muitos cavalos* pode ser lida como representação da realidade de São Paulo. Gomes (1997), leva em consideração que a cidade é o lugar em que o fato e a imaginação teriam de se fundir, aceitando, por outro lado, o fragmentário, o descontínuo, e contemplando as diferenças e o multiculturalismo das megalópoles. Assim, “os discursos contemporâneos centram e grafam a cidade, com sua polifonia, sua mistura de signos, na busca de decifrar o urbano que se situa no limite extremo e poroso entre ficção e realidade” (GOMES, 1997, s.p.).

Do painel construído por Luiz Ruffato, o leitor pode escolher qual fragmento deseja contemplar: o fragmento “57. Newark, Newark” que conta a história de mais um que quer se dar bem na vida e vai para os Estados Unidos: “embaixo, Guarulhos, noturno ígneo São Paulo ao longe, ah, talvez se despedindo para sempre, talvez, provavelmente” (RUFFATO, 2001, p. 119), ou de tantos outros fragmentos, como observa Lima (2007):

Crianças mordidas por ratos, o velório daquele jesuscristinho de 17 anos que se envolveu com más companhias, o menino abusado sexualmente, mulheres solitárias, outras abandonadas, uma que aguarda o toque do telefone que lhe pode abrir as portas para o sucesso e a casada desiludida e mais aquela que morreu de AIDS, contaminada pelo marido, ou a outra descabelada que vaga a procura do filho desaparecido. Homens que procuram emprego, outros que roubam fraldas no supermercado, aquele que afana a carteira cheia de grana de uma advogada, porque queria comprar um presente para a mãe, o pai que esconde o filho que entrou para a roda do crime. Quem poderá julgar o médico que abandona a sala de cirurgia ao reconhecer o assaltante que invadira sua casa, espalhando pânico e desespero? Peças de um tabuleiro. (LIMA, 2007, p. 144).

A cidade de São Paulo é o caldeirão do qual emergem personagens, comportamentos, situações e histórias das mais diversas. As histórias relatadas por Luiz Ruffato decorrem de um dia marcado pela violência, pela corrupção, pelo oportunismo, pelo sonho, pelo medo, pela coragem. Um dia qualquer, mas que se torna especial porque foi destacado como situação sensível e exemplar, como bem observou Lima (2007), no ensaio “Painel da Condição Humana”. Dramas da banalidade do dia a dia de São Paulo. Fragmentos da vida, visitados com olhos de ver e captados por ouvidos atentos. Nada que o leitor não conheça, pelo menos de ouvir falar ou porque leu em algum jornal. Marginalidade, anonimato, desimportância. Os que vivem e os que morrem e os que são mortos; os que

chegam e os que partem. Quase sempre anônimos, como a mãe que vem de Pernambuco pra visitar o filho e conhecer a nora e os netos, trazendo bagagem de expectativa acerca da vida do filho e a bexiga cheia, porque o banheiro do ônibus estava sujo, com mau cheiro depois de tanta estrada a caminho do desconhecido.

3.2.2. O migrante em *Eles eram muitos cavalos*

Em meio à diversidade dessa obra, não poderíamos deixar de abordar o migrante (o nordestino), que compõe a classe operária da capital paulista. O processo de adaptação desse novo morador a um espaço diferente ao seu de origem faz parte da temática da obra de Luiz Ruffato. Nesse sentido, merecem destaque, entre os fragmentos da obra, os fragmentos “6. Mãe”, “41. Táxi”, “50. Carta” e “48. Minuano”.

O fragmento “6. Mãe” é o relato de uma viagem de ônibus, na linha Garanhuns – São Paulo, da mãe em visita a seu filho que veio “ganhar a vida” em São Paulo:

mundogrande, que não se acaba mais nunca, e **Ô vovó, já tamos quase** a bexiga estufada, dói a barriga, as costas, *Ai!*, as escadeiras, *Ui!*, as pernas, *Ai!, Ui!*, sem posição, **Alá, vovó, alá as luzes de São** o filho esperando *Tantos anos!* ganhar a vida em Sampaulo, no Brejo Velho *Duas vezes só, voltou, meu Deus*, e isso em solteiro, depois, apenas os retratos carregavam notícias, o emprego, a namorada-agora-esposa, Eles dois, a casa descostelada, os netos, *e vamos então esperar a senhora para passar o Dia das Mães com nossa família e todos vamos ficar muito felizes não preocupa não que eu vou buscar a senhora na rodoviária lembranças a todos do* a bexiga caxumbenta, o intestino goguento, como ler o olho do filho?, saber se é feliz no trabalho, no casamento, se,
(RUFFATO, 2001, p. 17).

É nesse “mundogrande” que está o filho dessa mãe, distante de seu mundo de origem. Para ela, o seu mundo (Nordeste) e o mundo que o filho vive agora (São Paulo) são incompatíveis.

No fragmento “41. Táxi”, o assunto também é a migração nordestina, o migrante agora é um motorista de táxi, que relata sua vida ao passageiro. O motorista Claudionor conta sua vida “pelo caminho mais rápido”, seguindo por diversos temas, que variam conforme a vontade do narrador. Ele fala de si mesmo e de sua família.

[...] Saí de casa muito cedo, menino ainda. Desci do norte de pau-de-arara. Se o senhor soubesse o que era aquilo... Um caminhão velho, lonado, umas tábuas atravessadas na carroceria, servindo

de assento, a matula no bernal, rapadura e farinha, dias e dias de viagem, meu deus do céu! [...]

(RUFFATO, 2001, p. 87).

O desconforto dos migrantes na viagem até a cidade de São Paulo valeu a pena para o nordestino Claudionor. Acostumado à metrópole, acredita ter feito uma ótima opção de vida, porque logo que chegara a metrópole arrumou serviço e foi “subindo na vida, porque aqui antigamente era assim, quem gostasse de trabalhar tinha tudo, ao contrário de hoje, que não tem emprego pra ninguém”. Ao falar de sua família, a divide em duas gerações – a de uma época em que ele estava melhor financeiramente, e outra, na sua falência:

Mas lá em casa tem duas gerações, uma, a das meninas mais velhas, a Maria Perpétua e a Maria do Carmo, que pegaram a fase mais boa, estudaram, se formaram, a Maria do Carmo é até doutora-advogada, tem escritório, junto com um sócio, lá no Horto, é solteira, está bem de vida, tem um ótimo apartamento lá por perto mesmo, já foi pro estrangeiro, o senhor acredita? [...].

[..] A Maria Perpétua formou pra professora, casou, mora no Campo Limpo, dá aula numa escola municipal, está bem de vida, graças a deus, o marido é negociante, gente boa, meio malandrão, mas nesse meio de berganha quem não é vivo não tem futuro, o senhor não concorda?, tem que ser. Mas os outros dois filhos pegaram a fase ruim, a Maria Lúcia e o Pedro já não foram tão longe assim nos estudos... Mas graças a deus isso não obstaculou que ficassem bem. A Maria Lúcia é a mulher do meu genro que tem casa na Praia Grande, ela é do lar, estudou até o ginásio, mas está até melhor de vida que as irmãs. O Pedro tem uma barraquinha de feira, vende banana, o senhor sabe que isso de vender banana na feira é até um bom negócio? O Pedro está bem, tem uma casinha boa, [...]

(RUFFATO, 2001, p. 89-90).

Quando Claudionor relata e compara a primeira geração com a segunda, um abismo social fica claro: a decaída da escala social da família (a irmã advogada e o irmão feirante). Isso mostra também a referência a dois mundos distintos e incompatíveis, agora no interior da estrutura familiar.

Outro aspecto a considerar, nesse fragmento, é que mesmo Claudionor tendo se adaptado à cidade de São Paulo, um espaço bem diferente do seu, houve um choque entre seus mundos (o seu de origem e a metrópole paulista). Verificamos esse fato quando ele leva a família para conhecer sua terra natal, no seu “fusão zerinho” e percebe que não é mais o menino que saiu de casa em um caminhão “pau-de-arara”, e já não reconhece mais suas origens:

Uma vez levei a família inteira, seis enfiados num fuscão zerinho que tinha acabado de comprar.

(RUFFATO, 2001, p. 87);

[...] um pandemônio, êta viagem empestuada! As meninas nunca mais voltaram lá... Eu fico triste, não vou mentir pro senhor não. Afinal, é a terra da gente. Mas eu entendo. Não sou ignorante não. Elas não têm nada a ver com aquele buraco lá. Pra falar a verdade, nem eu tenho mais a ver com aquilo. A maioria dos meus colegas de infância, do pessoal que eu conhecia, não mora mais lá. Os velhos morreram todos. A única coisa que resta é a memória da gente, mas o que é a memória da gente?

(RUFFATO, 2001, p. 87-88).

Esse trecho que fala da viagem de Claudionor à sua terra natal representa um momento de ruptura com seus referenciais de origem e mostra que ele aceita as formas de vida da sociedade paulistana, que ele é um cidadão que se adaptou à cidade e se acostumou a presenciar a desigualdade social em seu mundo.

O motorista de táxi, Claudionor, apostou nesse espaço ao vir do norte: “Desci do norte de pau-de-arara” (RUFFATO, 2001, p. 87). O relato da vida de Claudionor ao passageiro representa uma fonte de inspiração, mesmo sendo de humilde origem nordestina ele exuberava orgulho e satisfação por ter conseguido se apropriar desse espaço: “Logo que cheguei arrumei serviço, fui trabalhar de faxineiro numa autopeças em Santo André. Depois fui subindo de vida, porque aqui antigamente era assim, quem gostasse de trabalhar tinha tudo, ao contrário de hoje, que não tem emprego pra ninguém” (RUFFATO, 2001, p. 87).

Apesar disso, o monólogo do motorista de táxi que lutou e ainda luta: “Eu mesmo, que tenho uns restos de idade para gastar ainda, já aposentei, ainda tenho que pegar o bico à unha, porque ninguém valoriza velho” (RUFFATO, 2001, p. 87), deixa claro que, hoje, São Paulo já não oferece tantas oportunidades como na época que o taxista chegara:

[...] Como é que esses meninos podem ter experiência se não conseguem nunca um raio do primeiro emprego? Naquela época estavam tão precisados de braços pra trabalhar que a gente mal descia do pau-de-arara e já garantia emprego. [...]

(RUFFATO, 2001, p. 87).

Entre os milhares de habitantes, em meio à diversidade humana da cidade de São Paulo, cuja experiência de vida é marcada pelo processo de adaptação a um novo mundo, como o migrante nordestino Claudionor, há muitos outros no romance de Luiz Ruffato.

Na carta de Dona Glorinha a seu querido filho Paulino, no fragmento “50. Carta”, pelas suas “mal traçadas linhas”, vemos a grande ferida de qualquer migrante e o preço afetivo pago por eles. A crença de melhorar de vida nas terras paulistanas logo se desfaz, pois

a grande maioria que chega em São Paulo, mesmo conseguindo um emprego, não tem renda suficiente para enviar ajuda financeira aos familiares que ficam, e nem para visitá-los. Consequentemente, essa distância desata os laços afetivos, fragilizando os filhos postíços de São Paulo. Os migrantes vêem na carta a possibilidade de evitar o apagamento de suas raízes: “Ainda ontem o Zé Gomes lembra dele? Aquele que morava lá pelas bandas do Zezin Francisco, ele agora botou casa de comércio está chique que só vendo, ele perguntou por você” (RUFFATO, 2001, p. 105).

O tipo de texto e o título desse fragmento são polissêmicos pelas imagens (a saudade originada pela separação da mãe e filho) e por seu poder simbólico. Aspectos sobre a vida do migrante vão sendo revelados ao leitor por meio do relato da mãe sobre o cotidiano das pessoas da sua terra natal e de suas angústias em face da separação:

Às vezes quando vou me deitar começo a pensar em você, meu filho, que saiu de dentro de mim, que já passou por tantas coisas nessa vida só Deus sabe e não me conformo com esse desentendimento, essa distância. Eu sinto assim uma abertura no coração, uma coisa esquisita. Eu sei que é bobagem de mãe, desculpa filho por estar te aborrecendo. Você não merece isso.

(RUFFATO, 2001, p. 106).

Boa parte dos moradores de São Paulo é oriunda de outras regiões, como observa Oliveira (2007, p. 153), “gente muitas vezes que não tinha outra profissão senão a de lavrador e que por isso, dificilmente conseguirá assimilar ou ser assimilado pela cidade, vivendo um estranhamento doloroso de quem não tem mais um lugar no mundo”. Nessa situação, são emblemáticos vários fragmentos; como exemplo, citamos o fragmento “48. Minuano”:

[...] barulhento trator que levava a gurizada para a escola rural ia todo mundo chacoalhando tiritando de frio pulando que nem cabrito sempre rindo sempre rindo era junho e as manhãs azulíssimas e a menina orgulhosa de suas tranças negras exibia seus olhos também azulíssimos pelos campos de soja e era feliz porque seu pai estava na roça com seus dois irmãos mais velhos a safra deste ano ia ser boa ele dizia a noite quando se reuniam na cozinha em torno do fogão a lenha [...]

[...] e era plena em sua felicidade a felicidade que temos aos sete anos e que ela agora como som do microsystem ligado no último volume no décimo-terceiro andar de um edifício em cerqueira César jogada no chão 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, 2001, p. 104).

A personagem desse fragmento tenta reconstruir momentos da sua infância e de sua família, tempos que a vida era difícil na zona rural, mas que só agora se dá conta do quanto era feliz, da intensidade e da beleza, ao comparar com a vida que leva no presente.

Luiz Ruffato expressa a realidade da cidade contemporânea numa estrutura fragmentária, utilizando-se das ferramentas mais diversas e de uma linguagem capaz de dar corpo à paisagem caótica da maior metrópole brasileira. Surge então uma literatura que funde à sua constituição o contexto, na tentativa de sugerir uma abordagem bastante analítica e, às vezes, irônica da sociedade.

A narrativa *Eles eram muitos cavalos* revela os aspectos distópicos de um espaço urbano desencantado e um conteúdo comprometido ao descrever o caos urbano e humano de uma cidade como São Paulo; a urbe tentacular e seus graves problemas sociais, que oprimem seus habitantes, ensejam uma experiência reflexiva sobre a precariedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa apresentou um estudo de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, a partir da análise de alguns recursos poéticos utilizados pelo autor e de algumas estratégias literárias empregadas na representação do caos da vida contemporânea, pelos flashes do cotidiano dos moradores da maior cidade brasileira, São Paulo.

O panorama cultural contemporâneo se caracteriza por grandes mudanças sociais, políticas e culturais. Em virtude disso, houve grandes transformações na maneira de pensar e de agir do homem e dos escritores contemporâneos.

Na contemporaneidade, a ficção não fixa fronteiras entre ficção e realidade. O que importa é problematizar essas fronteiras e, assim, convidar o leitor a um repensar de seu papel em meio ao caos urbano. Luiz Ruffato consegue denunciar os diversos tipos de violência que aflige os cidadãos da grande metrópole neste início do século.

A cidade de São Paulo é a metáfora ideal da multiplicidade e da fragmentação da vida contemporânea e o alimento básico do qual surge a literatura de Luiz Ruffato. O autor usa de estratégias literárias como a fragmentação e, ao discurso fragmentado, incorpora modernas técnicas cinematográficas, para representar a cidade cosmopolita.

Enfatizando o mundo dos sentidos, o texto de *Eles eram muitos cavalos* se torna imagético, logo no título enigmático da narrativa e reiterado pela epígrafe. O título e a epígrafe são retirados de versos do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, com quem o autor dialoga e traz à tona a simbologia do abandono social sofrido pelos paulistanos, as falhas de comunicação enfrentadas por eles, mostradas nos pedaços de cenas e no clamor dos que sofrem no torvelinho urbano.

Havia necessidade de libertar-se de convenções, e em especial, do silêncio imposto pela banalização da violência e pela desvalorização de princípios morais e éticos. Luiz Ruffato, observador arguto e sensível, visita o cotidiano do centro urbano paulistano, expõe sua rotina ao leitor, que não apenas entra em contato com essa realidade como também é conduzido a compreender sua identidade.

Em conjunto com a magia da expressão plástica, por meio de arrojadas experimentações, pelo aproveitamento das técnicas do cinema moderno e do diálogo com o clássico, que *Eles eram muitos cavalos* foi constituído.

No romance *Eles eram muitos cavalos* a cidade paulista apresenta-se, nos fragmentos do cotidiano, misturada ao sofrimento dos habitantes mais simples, dando-lhes

importância de protagonistas do romance; e assim, no caos da megalópole, diversos discursos são captados por Ruffato em narrativas que desvelam a caótica unidade da urbe deste início de Século XXI.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

- RUFFATO, Luiz. *Histórias de Remorsos e Rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998.
- RUFFATO, Luiz (*os sobreviventes*). São Paulo, Boitempo, 2000.
Recebeu menção especial do Prêmio Casa de las Américas em 2001, considerado melhor livro publicado em língua portuguesa no ano anterior
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2001.
Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional e Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte. Este romance está publicado também na Itália, França e Portugal.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2002.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2005.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 4. ed. São Paulo: Boitempo, 2005.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 5. ed. São Paulo: Boitempo, 2006.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 6. ed. rev. - Rio de Janeiro: Record, 2007.
- RUFFATO, Luiz. *As máscaras singulares*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- RUFFATO, Luiz. *Mamma, Son Tanto Felice: Inferno Provisório - Vol. 1 - Rio de Janeiro: Record, 2005.*
Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte. Este romance está também publicado na França.
- RUFFATO, Luiz. *O Mundo Inimigo: Inferno Provisório - Vol. 2 – Rio de Janeiro: Record, 2005.*
Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte.
- RUFFATO, Luiz. *Vista parcial da noite: Inferno Provisório – Vol. 3 - Rio de Janeiro: Record, 2006.*
Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro.
- RUFFATO, Luiz. *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Moderna, 2007.
- RUFFATO, Luiz. *O livro das impossibilidades: Inferno Provisório – Vol. 4 – Rio de Janeiro: Record, 2008.*

ORGANIZAÇÕES

- RUFFATO, Luiz (org.), Simone Ruffato (org.): *Fora de ordem e do progresso*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

RUFFATO, Luiz (org.). *Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

RUFFATO, Luiz (org.). + *30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RUFFATO, Luiz (org.). *Ascânio Lopes - todos os possíveis caminhos*. Cataguases, MG: Fundação Francisca de Souza Peixoto, 2005.

RUFFATO, Luiz (org.). *Quando fui outro - Fernando Pessoa em prosa e verso*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

RUFFATO, Luiz (Org.). *Entre nós - contos sobre homossexualidade*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. Orelha. In: RUFATTO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., HABERMAS, Jurgen. *Textos escolhidos*. Traduções de José Lino Grunnewald ... [et al.]. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 269-273
- ALTER, Robert. Salmos. In: ALTER, Robert; KERMODE Frank (Orgs.). *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: UNESP, 1997. p. 263-281
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Intr. e trad. Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBEIRO, Heródoto. *Meu velho centro: histórias do coração de São Paulo*. São Paulo: Boitempo: Sesc, 2007.
- BARBOSA, Jacqueline Peixoto. Do professor suposto pelos PCNs ao professor real de língua portuguesa: são os PCNs praticáveis? In: ROJO, Roxane (Org.). *A prática de linguagem em sala de aula: praticando os PCNs*. São Paulo: EDUC; Campinas, SP: Mercado das Letras, 2000. p. 149-182.
- BARBOSA, Orestes. *Chão de Estrelas: poesias*. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1965, p. 274-275.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____ *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 120-136
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Trad. de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin, Edição Pastoral. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional; Paulus, 1990.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentação e notas Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- CARNEIRO, Flávio Martins. Luiz Ruffato: A palavra como arma. In: _____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 69-72.
- CARRASCOZA, João Anzanello. *Em poucas páginas, a construção de um mundo*. Net. 01 jul. 2002, n. 35. Disponível em: <<http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=140&rv=Literatura>>. Acesso em: 06 jan. 2009.

COSTA PINTO, Manuel da. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha explica, 60).

CURY, Maria Zilda Ferreira. Ética e simpatia: o olhar do narrador em contos de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007. p. 107-118.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Orelha*. In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo - SP: Horizonte, 2007.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

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

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. 20. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FARIAS, A. *Arte brasileira contemporânea*. São Paulo: Publifolha, 2002. (Folha explica, 40).

GOMES Renato Cordeiro. *Cartografias Urbanas: Representações da Cidade na Literatura – Net*. Rio de Janeiro, 1996; reescrito em nov. 1997. Revista Semear 1 – Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html>. Acesso em: Abr. 2008.

GOMES, Renato Cordeiro. Outras flores do mal: desmesura da violência e ordem da representação do espaço urbano. In JOBIM, José Luís et alii (org.). *Sentidos dos lugares*. Abralic, 2005. p. 173-189.

GOMES, Renato Cordeiro. Móviles Humanos: Eles eram muitos... In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007. p. 18-42.

HARRISON, Marguerite Itamar. Introdução. In: _____ (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007. p. 9-17.

HOSSNE, Andréa Saad. Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007. p. 18-42.

LAJOLO, Marisa. Uma paulicéia pra lá de desvairada. In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007. p. 102-106.

LEHNEN, Leila. Os não-espços da metrópole: espaço urbano e violência social em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007. p. 77-91.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. Painel da condição humana. In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007. p. 141-145.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A. et al (Orgs.). *Gêneros Textuais e Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. 18. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

OLIVEIRA, N. (Org.). *Geração 90: manuscritos de computador (Os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX)*. São Paulo: Boitempo, 2001.

OLIVEIRA, N. (Org.). *Geração 90: os transgressores (Os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX)*. São Paulo: Boitempo, 2003.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Eles eram tantos corações, corpos, consciências. In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007. p. 146-154.

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. In: *Revista de Crítica Literária Latino Americana*. Ano XXVII, n. 53. Lima-Hanover, 1er. Semestre 2001, p. 115-128

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: JENNY, Laurent. et. al. (Org.) *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

REUTER, Yves. *A Análise da Narrativa*. O texto, a ficção e a narração. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RICCIARDI, Giovanni. Pedras para um mosaico. In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007. p. 48-52.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

RUFFATO, Luiz. Entrevista com Luiz Ruffato. Seção A Garganta da. Serpente. *Net*. 2002. Entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão para o Balacobaco. Disponível em: <<http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/luizruffato.shtml>>. Acesso em: 06 Jan. 2009.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 6. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2007.

RUFFATO, Luiz. *Entrevista exclusiva com Luiz Ruffato*. Oleo do Diabo. Blog, n. 04, 03 Abr. 2007. Entrevista concedida a Miguel do Rosário. Disponível em: <<http://oleododiabo.blogspot.com/2007/04/entrevista-exclusiva-com-luiz-ruffato.html>>; acesso em: 09 ago. 2008.

RUFFATO, Luiz. *A radicalização antropofágica de Luiz Ruffato*. Jornal e Literatura - Portal de Cláudia Nina sobre Literatura. *Net*. Out. 2008. Entrevista concedida a Ana Cláudia Nina. Disponível em: <<http://www.claudianina.com.br/entrevistas/ent13.html>>; acesso em: 18 dez. 2008.

RUFFATO, Luiz. *A literatura refletindo o tempo: a prosa indefinível de Luiz Ruffato*. sObras completas. *Net*. S.d. Entrevista concedida a Estevão Azevedo. Disponível em: <<http://www.geocities.com/estevaoazevedo/ruffato.html>>; acesso em: 08 jan. 2008.

SÁ, Lúcia. Ética e simpatia: o olhar do narrador em contos de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007. p. 107-118.

SALLES, Cecília Almeida. Um 9 de maio qualquer. In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007. p. 43-47.

SANT'ANA, Sérgio. [Sem título]. In RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007. Orelha.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, H.; SCHOLLHAMMER, K.E. (Org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 7-16.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Fragmentos do real e o real do fragmento. In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007. p. 68-76.

SCHULER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Nádia Regina Barbosa da. *Literatura e a cidade: a São Paulo de Luiz Ruffato*. Jun. 2008 - Volume 12. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol12/TRvol12g.pdf>, acesso em: 19 dez. 2008.

STORNILO, Ivo & BALANCIN, Euclides Martins. Salmos. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Trad. de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin, Edição Pastoral. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional; Paulus, 1990. p. 671-833.

VIEGAS, Ana Claudia. A ficção brasileira contemporânea e as redes hipertextuais. In: *Literatura Comparada 9*. Rio de Janeiro: Abralic, 2006.

VIEIRA, Nelson H. O desafio do urbanismo diferencial no romance de Luiz Ruffato: espaço, práxis e vivência social. In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007. p. 119-131.

WALTY, Ivete Lara Camargo. Anonimato e resistência em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007. p. 56-67.

ANEXOS

Alguns e-mails trocados com autor Luiz Ruffato:

De: Luiz Ruffato

Para: terezinhaperinii@bol.com.br

Data: 12/09/07 11:31

Assunto: Re: iso-8859-1?b?RGnhbG9nbw==

Oi Terezinha,

estou aqui numa lan house, sem computador em casa... respondi abaixo as questões, ainda que de maneira informal, mas espero que te ajude... prometo que nas próximas vezes serei mais rápido...

abraço grande deste

luiz ruffato

No Jornal da Tarde do dia 6/10/2001, Nelson de Oliveira disse que sua literatura era engajada. Você concorda com ele? O que é uma literatura engajada pra você? Esse termo tem um novo conceito ou sentido na contemporaneidade?

Veja, não acredito em arte que não seja engajada. Toda arte é engajada na vida. Mesmo quando o autor diz que se dedica à "arte pura", ainda aí ele estará, de alguma maneira, posicionando-se. No meu caso específico, chamo minha própria literatura de engajada porque o que me importa é a vida e mais ainda a vida da classe média baixa brasileira - basicamente a classe operária - e meu depoimento é o depoimento de uma época de um ponto de vista muito claro: o dos deserdados. Sei que isso pode provocar rejeições, mas não me importa. Sou honesto no meu projeto. Isso não significa, obviamente, que arte engajada seja arte panfletária. A arte engajada é sempre do contra - portanto, nunca poderia ser panfletária.

Numa entrevista na Entrelinhas vc disse que não sabia nada de literatura, que foi estudar, aprender sobre literatura.....Vc estudou sobre as estruturas das narrativas? Essa maneira nova de escrever foi planejada?

Não creio que eu esteja inovando. As experiências formais sempre estiveram no horizonte de criação de muitos escritores. Eu apenas tenho tentado adaptar essas proposições ao nosso tempo, às nossas necessidades de dar conta de uma realidade que não é mais a do século XIX nem do século XX... Agora, claro, para chegar aos meus resultados, estudei com afinco um pouco de teoria literária e li muito, muito e muito...

Agora uma curiosidade minha: você deve ler quase tudo que escrevem sobre você e suas obras. Fica surpreso com algumas coisas que falam sobre as obras? As pessoas encontram mais coisas em suas obras que não foram intencionadas? Quando vê alguma análise de seus textos que não são "corretas", o que sente? Ri? Fica chateado?

Não penso em intencionalidade do artista. A obra não é do autor. O autor não tem a menor importância, ele é apenas mediador entre a memória coletiva e a coletividade. Portanto, não há, da minha parte, nenhuma surpresa com as leituras que são feitas, porque são leituras e as leituras são o que dão vida à obra. Quando eu leio, coloco no meu horizonte de

possibilidades as minhas próprias experiências e expectativas... portanto, eu faço meu próprio livro... como leitor...

De: terezinhaperinii
Para: luizruffato
Assunto: computador
Data: 13/09/2007 23:01

Oi Ruffato,

Computador é muito bom, mas de vez em quando nos deixa na mão, não é mesmo? Mas que bom que conseguiu solucionar.

Amanhã a tarde será a apresentação, usarei suas respostas, depois te conto.

Nos cavalos não tem o fragmento nº 68, tem algo a dizer sobre isso?

Abraço,
 Terezinha

De: Luiz
Para: terezinhaperinii
Data: 14/09/07 11:09
Assunto: Re: computador

Mensagem

Oi Terezinha,

isso foi um erro,,que estará corrigido na nova edição, revista, que sai pela Record...
 abraço deste
 luiz ruffato

De: terezinhaperinii 
Para: luizruffato 
Assunto: Apresentação
Data: 14/09/2007 21:07

Oi Ruffato, tudo bem?

A apresentação foi muito boa, quer dizer, as apresentações eu apresentei a obra e o autor, falei da linguagem, das epígrafes, li o fragmento 9. *Ratos*, mostrei nossa correspondência.

A outra aluna falou sobre os valores humanos, leu os fragmentos 19 e 20 e gostou muito da obra. Ela mora em Dracena, mesma cidade minha, e viajamos juntas. Antes mesmo desse trabalho ela já ouvia falar sobre os *cavalos*, pois conversamos muito durante a viagem e agora pode até me dar umas dicas....rs.

Quanto aos outros alunos, parece que eles gostaram bastante, fizeram algumas perguntas e gostaram de você tb.

Agora, quando você quiser vir na nossa universidade será muito bem-vindo (considere isso como um convite.....rs).

Quer dizer que foi um erro a falta do fragmento 68? E como vai ficar? Está faltando um fragmento ou só vai mudar a numeração?

Já li várias interpretações dos retângulos negros, mas me conta – só pra mim...rs...(vou publicar esses e-mails.....ficarão em anexo na minha dissertação) - o que eles significam?

Abraço
Obrigada pela atenção e pela amizade.
Terezinha

De: Luiz
Para: terezinhaperinii
Data: 16/09/07 11:06
Assunto: Re: Apresentação

Oi Terezinha,

que ótimo, fico muito contente, e agradeço muito a divulgação que você faz, assim, do meu trabalho.

Na nova edição, muda a numeração apenas...

Quanto `a interpretação das duas páginas em preto... como te disse, não acredito na intencionalidade do autor, portanto, seria incorreto eu te dar minha interpretação de autor... como leitor, entendo-as como um recurso do teatro, cortinas que se fecham, dando o espetáculo por encerrado...

abraço grande do
luiz ruffato

De: terezinhaperinii 
Para: luizruffato 
Assunto: cavalos
Data: 05/10/2007 22:18

Olá Ruffato, como vai?

Está viajando? Estava vendo uma entrevista sua e nela você dizia que viajaria pra França em outubro.

O seu novo livro não faz parte do Inferno Provisório. Está escrevendo os outros volumes? Vc disse que não era um livro infanto-juvenil e sim para adulto.....os cavalos é pra qual público?

Outra pergunta sobre os cavalos.....a data, 9 de maio de 2000, tem algum significado especial? Por que escolheu essa data?

Sabia que essa data não é uma data qualquer pra mim??? É o meu aniversário e o ano de 2000 foi um ano muito marcante na minha vida e eu sei exatamente o que fiz nesse dia.

Fiquei triste quando vi a nova capa dos cavalos. Por que tirou o par de tênis abandonado? Eu via tanto significado na capa; hoje mesmo emprestei um livro da biblioteca pra ajudar na interpretação dela. O que mais mudou? Você já disse que a numeração dos fragmentos.....algo mais?

Vi algumas coisas interessantes (agorinha) na net sobre você, mas fica pra próxima.

Abraços,

Terezinha

De: Luiz
Para: terezhaperinii
Data: 06/10/07 13:59
Assunto: Re: cavalos

Oi Terezinha,
sim, viajo pra França na semana que vem... sempre a trabalho...
Com relação ao De mim..., na verdade só quis especificar que, mesmo sendo editado pela Moderna, que é uma editora que tem tradição em literatura infanto-juvenil, esse livro não se enquadra nesse escaninho... Mas não tenho preconceito de gênero não...
Sobre o 9 de maio... foi uma escolha absolutamente aleatória... mas fico feliz que seja o dia do seu aniversário...
A mudança de editora para os cavalos se fez necessária. A Record tem uma distribuição melhor e acho que poderei chegar a um número maior de leitores...
Abraço grande do
luiz ruffato

De: terezhaperinii 
Para: luizruffato 
Assunto: Re: cavalos
Data: 06/10/2007 14:28

Oi Ruffato,

Obrigada pela atenção.....só mais duas perguntinhas:
Mas os cavalos têm um público alvo?
A editora exigiu mudar a capa? Não respondeu se algo mais mudou.
Estava vendo o quadro de Van Gogh , "O Par de Botas" (1887) e achei muito parecido com a capa dos cavalos....algo a dizer sobre isso?

De: Luiz
Para: terezhaperinii
Data: 06/10/07 14:37
Assunto: Re: cavalos

Oi Terezinha,

a mudança foi uma exigência minha...não gosto de livros com capas concretas... a série do Inferno, por exemplo, não tem nada... nem fotos... nenhum livro meu tem foto...
Houve outras mudanças, sutis...

Os cavalos não têm público alvo não...
Abraço grande do
luiz ruffato

De: terezinhaperinii 
Para: luizruffato 
Assunto: Re: cavalos
Data: 06/10/2007 14:56

Ruffato,
Com essa resposta tenho outra pergunta.....então a primeira capa não foi escolha sua?
Eu também gosto mais da capa do Inferno Provisório, são muito bonitas.
Terezinha

De: Luiz
Para: terezinhaperinii
Data: 07/10/07 12:39
Assunto: Re: cavalos

Oi Terezinha,
não, a capa primeira dos cavalos foi da editora... naquela época eu não tinha cacife pra interferir na edição...
Abraço grande do
luiz ruffato

De: terezinhaperinii 
Para: luizruffato 
Assunto: Re: cavalos
Data: 07/10/2007 14:10

Oi Ruffato,
Obrigada pela resposta, e que bom que agora pode decidir.
Vc disse que vai viajar na próxima semana e eu espero que vc faça uma ótima viagem, um bom trabalho e muito sucesso.
Bj
Terezinha

From: Terezinhaperini@abcrede.com.br
To: [Ruffato](#)
Sent: Wednesday, January 21, 2009 9:38 AM
Subject: exemplars

Olá Ruffato, como vai?
Você já passou o número de exemplares de *eles eram muitos cavalos*, mas tive um problema com meu computador e perdi todos os e-mails; agora estou precisando deste e-mail para anexar à minha dissertação. É possível reenviar?
Muito obrigada,
Terezinha

De: "Luiz Ruffato" <luizruffato@superig.com.br>
PARA: <Terezhaperini@abcrede.com.br>
Assunto: Re: exemplares
Data: quarta-feira, 21 de janeiro de 2009 11:32

Oi Terezinha

aí vai:

as cinco primeiras edições saíram pela Boitempo. Como te disse anteriormente, os números que vou te passar são chutes, porque esse é o maior segredo das editoras... é assim que elas ganham dinheiro...

da 1ª edição à 4ª edição - 2 mil exemplares

5ª edição - 5 mil exemplares

A 6ª edição, já sob o selo da Record, saiu com 3 mil exemplares.

Abraço do

lr

De: "Luiz Ruffato" <luizruffato@superig.com.br>
PARA: <Terezhaperini@abcrede.com.br>
Assunto: Re: exemplares
Data: quarta-feira, 21 de janeiro de 2009 13:29

Oi Terezinha,

use os anteriores, que pesquisei na editora... não lembrava desses 3 mil da 3ª edição, mas é isso mesmo... e da 6ª é verdade são 5 mil...

abs

lr

Olá Ruffato, como vai?

Na semana passada passei pelo exame de qualificação, fui aprovada. Um dos membros da banca perguntou se eu tinha sua autorização para publicar algumas das nossas correspondências, pois anexei alguns e-mails como documentação primária, sem pedir sua autorização. Peço desculpas por este ato.

Os e-mails que anexei foram os que você falou sobre o número de exemplares de cada edição, da capa e da editora (a mudança), do público alvo, da escolha do 9 de maio e um que respondeu numa lan house (tipo de uma entrevista) em setembro de 2007. Ainda temos tempo para mudar essa situação antes do exame de defesa, caso você não autorize a publicação.

Aguardo sua resposta.

Abraços,

Terezinha

From: Luiz Ruffato
To: Terezhaperini@abcrede.com.br
Sent: Friday, March 27, 2009 8:12 AM
Subject: Re: Autorização

Oi Terezinha,

Parabéns!

Sim, pode enexar os emails, não há nada na nossa troca de correspondência que seja sigiloso...

Quando você defende?

Abraço grande desse

lr

Bom dia Ruffato!

Eu afirmo na minha dissertação que a Cecília a quem vc dedica o livro é a Cecília Meireles. A banca questionou, disse que poderia ser outra Cecília ou sua esposa (perguntaram o nome de sua esposa). Por favor, responda pra mim: seu livro é dedicado a Cecília Meireles?

Abraços,

Terezinha

De: "Luiz Ruffato" <luizruffato@superig.com.br>

PARA: <Terezhaperini@abcrede.com.br>

Assunto: Re: Cecília

Data: quarta-feira, 1 de abril de 2009 10:56

Oi Terezinha,

o livro é dedicado a... pois é, eu não quis que houvesse essa confusão com o nome Cecília... só me dei conta disso muito mais tarde, quando me perguntaram... aí é que me toquei... A Cecília a quem dedico o livro é a mãe da minha filha, Helena, e que infelizmente morreu pouco tempo depois do lançamento do livro (ela sofreu um ataque cardíaco). Mas hoje deixo em aberto que também a Cecília Meireles é homenageada...

Abraço grande do

lr