

ELES ERAM MUITOS:

A CONTINUIDADE DESCONTÍNUA DE UM ROMANCE SOBRE O PROLETÁRIO

Tiago Lopes Schiffner (UFRGS)

Mariana Figueiró Klafke (UFRGS)

Eles eram muitos cavalos, romance do mineiro Luiz Ruffato lançado em 2001, é composto de 70 fragmentos que nos falam de um dia, 9 de maio de 2000 (terça-feira), semana do Dia das Mães, na cidade de São Paulo. O livro nos apresenta nestes fragmentos pequenas histórias em que a cidade é central (é personagem? É cenário? É palco?), quebrando com as expectativas em torno da forma romance. Por outro lado, mesmo com o aspecto fragmentário, evidentemente não se trata de uma reunião de contos ou mini-narrativas de qualquer espécie. Nota-se um fio condutor que nos permite ler a obra como um todo, procurar suas conexões, desvendar (e, mais do que isso, construir) suas mensagens. As narrativas, ainda que tenham valor isoladamente, sendo instantes plenos, formam um todo que representa a vida caótica em São Paulo, com múltiplos elementos do cotidiano narrados de forma diversa. Trata-se de um espaço vivo e polifônico, uma composição em forma de mosaico que nos apresenta *flashes* do espaço urbano. Um olho-câmera perambula pela cidade captando momentos e sofrendo a interferência de jornais, anúncios, folhetos, etc. A leitura é rápida, por conta de certos efeitos criados no texto (suspensões, elipses, repetições de palavras, ausência de pontuação, etc.), reproduzindo o ritmo do mundo contemporâneo. Na base do arranjo formal da obra está a intergenericidade: é um romance composto por pequenas narrativas, que fazem pensar em contos, mas há também elementos trágicos (a começar pelo fato de que a(s) narrativa(s) se passa(m) em um dia), diálogo com cinema, momentos líricos, uso de gêneros não-literários (anúncios, horóscopo, listas, cardápio, etc.).

Ruffato descreve *Eles eram muitos cavalos* como um romance coletivista, sem personagem principal, com várias vozes e possibilidades. A escrita de *Eles eram muitos cavalos* é sempre dotada de verossimilhança em relação às vozes que emergem do corpo do texto. Não existe um narrador, e sim uma polifonia de vozes para contar as diversas histórias e compor os diversos quadros – o que é, além de uma questão estética, uma questão política. Os personagens, anônimos, são uma

espécie de amostra da diversidade humana na cidade. Chama a atenção a impossibilidade de ação que percebemos nas narrativas: as personagens pouco interferem, mas sofrem (assistem?) os acontecimentos.

O texto é composto de estilhaços, fragmentos polifônicos: há 1ª pessoa, 3ª pessoa; discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre; em forma de relato, carta, oração, telefonema, anúncio, lista, etc. Há polifonia não somente entre um fragmento e outro, por não haver continuidade óbvia marcada pelo voz narrativa, mas também dentro dos próprios fragmentos (vide marcas gráficas que em alguns fragmentos apontam mudança de voz). Para além disso, o estilhaçamento da narrativa remete à ideia do enquadramento cinematográfico (*takes*). O livro parece dialogar muito com estratégias do cinema: cortes bruscos, montagem, diferentes ângulos, simultaneidade do tempo. O tempo no romance causa uma sensação de estranhamento. Ao mesmo tempo em que se sabe que as narrativas se desenvolvem em um dia, a impressão de leitura é de um imenso presente, com uma enxurrada de informações “em tempo real”, como se não houvesse tempo que progride, mas sim tempo concebido na lógica da simultaneidade, já que não podemos ter claro em que medida certas histórias acontecem ao mesmo tempo em diferentes pontos da cidade.

Em *Eles eram muitos cavalos*, o lado visual do signo linguístico, a materialidade da palavra na obra, é muito importante. O texto nos é apresentado também como um fenômeno visual, e o aspecto gráfico pode ser condutor da leitura, marcando as mudanças de vozes (polifonia), por exemplo. Outro aspecto que chama atenção na construção da obra é o diálogo forte entre forma e conteúdo. É como se a precariedade de São Paulo estivesse expressa na precariedade do romance.

Com frequência, as narrativas ficam com espaços abertos, frases não terminadas, pensamentos interrompidos, que deixam ao leitor a necessidade de refletir e complementar os sentidos, tornando o texto de *Eles eram muitos cavalos* uma construção bastante comunicacional, da qual o leitor participa. Em muitos momentos, estas lacunas parecem indicar a incapacidade da linguagem de expressar certas experiências traumáticas (não há palavras para representar o irrepresentável). Desta forma, o silêncio e a suspensão do que se ia falar constroem sentidos na narrativas, e destes não-ditos emana a percepção de real. As elipses, repetições e suspensões são estratégias para construir essa sensação de experiência traumática não-comunicável. É o silêncio do choque, do susto, da iminência do desastre (que fica em alguns casos suspenso: o leitor pode somente imaginar se de fato se concretizou o que causava apreensão na personagem). Os relatos muitas vezes não dizem, mas mostram

situações, como se as experiências estivessem além da simples informação e fosse necessário construir uma rede de sentidos para que o leitor pudesse experienciar a história, e não somente tomar conhecimento dela. Não há aqui distanciamento e objetividade na narração, mesmo nos momentos de 3ª pessoa.

Eles eram muitos cavalos é realista em um sentido que difere muito do que temos em mente quando pensamos em romance realista do século XIX. Não é um romance explicativo ou descritivo. Enquanto o romance realista do século sério é narrado em 3ª pessoa, com um ponto de vista externo que busca objetividade e distanciamento, o romance de Ruffato mistura diversas técnicas narrativas para construir quadros, mostrar uma realidade. Difícil definir quem fala, quem vê. Ao mesmo tempo, não se trata simplesmente de um romance mimético, que representa uma realidade. Há na leitura uma sensação que ultrapassa a descrição e a representação, chegando à própria experiência da linguagem. O real não é só representando, mas em alguma medida experimentado.

Ruffato esclarece que *Eles eram muitos cavalos* é uma instalação literária, uma experiência de prosa de ficção antropofágica que se alimenta de várias outras linguagens para compor um mosaico. O autor ainda afirma que em seu plano original a obra seria ainda mais fragmentária: o plano seria dispor os 70 fragmentos como fichas em uma caixa, de forma que o próprio leitor montasse o livro dispondo as histórias como bem entendesse. O plano só não teria sido seguido por questões editoriais. Difícil levar muito a sério esta ideia, já que as narrativas não estão dispostas de forma aleatória - há diversas marcas que indicam gradativamente o passar do dia na cidade, e, principalmente no início, é possível fazer uma leitura que liga um trecho ao próximo.

A rodovia pela qual corre o personagem que se dirige ao aeroporto em 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" (RUFFATO, 2012: 11) - pode bem ser a mesma pela qual caminham na beirada três trabalhadores (pai, filho e um conhecido-de-vista) em 5. De cor - "Vêm os três, em fila, pela trilha esticada à margem da rodovia. A escuridão dissolve seus corpos, entrevistados na escassa luz dos faróis dos caminhões, dos ônibus e dos carros que adivinha a madrugada" (RUFFATO, 2012: 14) -, lendo os letreiros de ônibus, um deles possivelmente o que carrega a velha cuja história é contada em 6. Mãe - "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 quem tanta correria?” (RUFFATO, 2012: 16) -, que está indo visitar o filho em São Paulo (e assim entramos na cidade propriamente?). Além destas relações apontadas acima, que dependem de uma disposição específica das narrativas no livro, há relações de outros tipos entre histórias: vide 21. ele) e 22. ela) (além da ligação expressa no título, ambas as narrativas mostram jovens em seu horário de almoço imersos em reflexões sobre seus sonhos e perspectivas – frustrados?), ou 18. Na ponta do dedo (1) e 42. Na ponta do dedo (2) (ambos trechos que apresentam classificados de jornal, cujos títulos remetem ao movimento de passar o dedo pela lista de opções no ato de procurar – emprego, produtos, relacionamentos, indiscriminadamente), ou ainda o espelhamento entre 38. A menina e 48. Minuano (narrativas que referem meninas em uma infância feliz e luminosa, ainda que no segundo caso sejam reminiscências de uma mulher adulta desesperada refletindo sobre a felicidade perdida).

Eles eram muitos cavalos tem como eixo a vida em São Paulo dando ênfase à condição de miserabilidade e pobreza de um grande número de personagens anônimos. Anônimos são inclusive os sujeitos de classe alta descritos no texto, os quais, por vezes, são caracterizados pela sua situação profissional, tal qual o deputado do fragmento 51. Política. Aí a falta de identificação é uma necessidade interposta pelo depoente que descreve a rotina do político, adepto de festas com mulheres bonitas agenciadas pelo narrador: “Não posso declinar nome dele, entende?, ele é muito conhecido, vira e mexe tem retrato dele no jornal, a cara dele aparece na televisão, ele é do interior, montado no dinheiro, parece que tem negócio com café” (RUFFATO, 2012:106). A distância entre os dois estratos sociais é marcada pelas possibilidades de existência e consumo na cidade. Enquanto os sujeitos endinheirados se isolam nos seus carros com vidro blindado (28. Negócio), se fechando para os problemas cuja causa é a desigualdade, a menina do episódio 39, intitulado Regime, é alvo de um assalto, podendo ter sido atingida por um tiro.

o cano do revólver na sua testa o rapaz voz engrolada *Enfia o dinheiro aqui, anda!* um saco plástico do Carrefour meio pão de cachorro-quente meia salsicha atravancando a língua o molho de tomate escorrendo vermelho pelo canto da boca vermelha a mão inútil sobre o tampo da mesa a gaveta fechada vazia hirta olhos esbugalhados *Enfia o dinheiro aqui, porra!* impaciente mãos estragadas trêmulas lábios insanguíneos gotas merejando na testa 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, 2012: 79, grifos do autor).

O elo entre os eventos, aparentemente descontínuos, é a unidade temporal do livro. A grande parte dos pequenos excertos concentra-se na vida humilde de pessoas de classe baixa ou, no contraste entre a condição de vida dos sujeitos abastados e os depauperados. Essas contradições explicitam-se nas possibilidades cidadinas de existência dos diferentes estratos sociais. Enquanto uma família vive numa calçada convivendo com ratos (9. Ratos), os endinheirados fogem dos engarrafamentos e das visões constrangedoras da miséria em helicópteros (16. assim:).

Nessa divisão econômica, a polícia combate a possível resistência que possa existir de parte dos preteridos do contexto de consumo, fazendo dos moradores da periferia criminosos em potencial. Essa é a circunstância da agressão de Crânio, personagem central do fragmento homônimo 47. Ele é agredido sem motivos e mesmo sendo um rapaz pacato, o qual será desforrado pelo irmão – esse sim integrante de um pequeno grupo de assaltantes.

outro dia o crânio foi barrado na boca da favela
os milicos estavam fazendo um comando
mandaram ele apresentar os documentos
cacete ele não tem carteira-de-trabalho nem erre-gê nem cic
a polícia mandou ele deitar no chão sujo
a cara encostada no riozinho de esgoto
colocaram algemas nos punhos e nos calcanhares dele
deixaram ele assim deitado humilhado a comunidade inteira
revoltada
depois jogaram ele no camburão e sumiram
por essa são paulo tão comprida
encheram ele de porrada torturaram
o crânio ficou mal logo ele
contra quem ninguém tem bronca
mas tem problema não a gente enquadrou um bostinha
pagou pra ele comprar o prontuário dos meganhas
que fizeram o serviço no meu irmão nome endereço turno
e hoje a noite vai ser longa vamos arrepiar (RUFFATO, 2012:
101).

A criminalidade aparece neste trecho e em outros do romance como uma possibilidade de sobreviver – aliás, condenada por Crânio, que imaginava o uso das armas para fazer a revolução, possivelmente, professada pelos livros que consertava. A conjuntura do trabalho é a um esforço extenuante com uma parca remuneração, como vemos na história do desempregado do fragmento 44. Trabalho, cuja situação familiar é de pobreza, favor (apesar da justificativa contrária), informalidade:

Já acompanhou uma montoeira de curso, Senac, Senai, Central do Trabalhador, nenhum asfaltou estrada prum bom emprego. Tudo, mero pretexto para a consentida escravidão, oito horas de sudor diário, uma merreca no fim do mês, ô!, preferível a atoíce, ao menos pagar não paga pra tramar. E vagueia para a casa do sogro, onde se empilham, três anos já, num quartículo, cama de casal, penteadeira, guarda-roupa, bercinho, sufoco danado, mas não é de-favor que moram não, têm orgulho, ara!, a mulher dirige a perua escolar que o pai pôs pra rodar, clandestina, sim, fosse regularizar! (...) (RUFFATO, 2012: 92).

Com a vida difícil e pela base religiosa da nossa sociedade, as crenças têm muita relevância para os personagens e para a narrativa de Ruffato. Vários são os seguidores das Igrejas protestantes de vertente evangélica, tal qual no excerto 27. O evangelista, em que um homem prega na Praça da Sé, debaixo do sol do meio-dia, sendo ridicularizado e humilhado por alguns passantes. Espécie de herói romanesco, o pregador busca transcendência onde não pode haver: na cidade, na multidão abrutalhada.

“Sim, irmãos, eu conheci a tortura... a humilhação... Eu vi a morte... nos olhos... das...” *Meu deus... a dor de novo... a dor... não vou... meu Deus...* “Um... monstro, irmãos! Um monstro... o que eu era.” “Ai, um monstro!”, arremeda, em falsete, dois rapazes, que cruzam o ajuntamento, pasta-executiva nas mãos. “Mas... graças a Deus... Jesus... Jesus... me salvou. Me tirou do fundo do fundo do poço... para que eu divulgasse... a boa-nova...” Um passante debocha, Aleluia!, irmão!, alguns riem (RUFFATO, 2012: 58, grifo do autor).

No capítulo 31, denominado de Fé, reproduz-se um santinho de *Santo Expedito*, a quem se pede causas impossíveis e se retribui com a impressão de um número volumoso de outros santinhos. E as religiões não se limitam às cristãs: há também outros textos em *Eles eram muitos cavalos* que descrevem personagens que acreditam nos cultos africanos ou em forças astrais, como no fragmento 49. Ritual para a terça-feira, lua em Câncer.

No enquadramento de vinte quatro horas (elemento formal da tragédia clássica), em cada canto da cidade de São Paulo, pessoas passam por momentos e dramas dos mais diversos. Nesse sentido, é como se *Eles eram muitos cavalos* representa-se as inúmeras histórias que ocorrem todos os dias nas metrópoles. O efeito de sincronismo do romance, intensificado pela autonomia das partes, sugere a concomitância da ocorrência dos fatos descritos em diferentes lugares da mesma

cidade. De um lado, um-rapaz-de-pouco-inglês prepara suas malas para viajar a Nova York (57. Newark, Newark), angustiado pela possibilidade de seu amigo não ir buscá-lo, e, do outro, uma mulher perambula pelas ruas sem consciência da realidade (39. Aquela mulher).

Essa fragmentação dos eventos do livro, cada qual abordado independentemente, é acompanhada pela linguagem sincopada e pelas tomadas metonímicas utilizadas em alguns trechos de descrição em terceira pessoa e em apropriações de gêneros discursivos do cotidiano. 18. Na ponta do dedo (1) e 42. Na ponta do dedo (2) são exemplos de assimilação de tipos textuais do dia-a-dia – no caso, do estilo próprio do classificados, seja para encontrar emprego ou namorado – em que o autor recriou o movimento do leitor na busca da melhor oferta com os títulos. Esse uso de traços constitutivos de objetos e de características de pessoas para construção da cena é bastante utilizado em 45. Vista da cidade de São Paulo. No fragmento 45, é descrita uma viagem de ônibus, e a percepção do narrador é mimetizada pela rapidez do enunciado feito de apontamentos sucintos. A celeridade da narrativa, no entanto, não abre mão do lirismo, presente quando se representa uma menina que dorme sobre a colega de banco, a qual recebe as migalhas dos sonhos da companheira de trajeto. Ainda no fragmento em destaque, fica evidente a inspiração da poesia concreta no estilo proposto por Luiz Ruffato. A utilização da espacialidade gráfica da palavra na folha em branco é nítida. A concepção de informar também pelo aspecto visual do texto é compartilhada com os poetas paulistas, e frases que descrevem o fluxo do ônibus se movem como se estivessem sendo escritas de dentro dele ou tal qual se fossem suas passageiras.

Pode-se argumentar que muito do caminho trilhado por Ruffato já vinha sendo aberto por autores brasileiros nas décadas de 1960 e 1970: “o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política” (CANDIDO, 1987: 209).

Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o

concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente (CANDIDO, 1987: 210, grifo do autor).

A linguagem, por vezes seca, de *Eles eram muitos cavalos* e a temática abordada lembram o estilo e as histórias de Rubem Fonseca e João Antonio. Nos três o cotidiano de metrópoles são fertilizantes de suas narrativas, e o contexto do sujeito marginalizado (não cooptado) pelo capitalismo é descrito de forma crua e sem rompantes idealizadores ou estigmatizantes: “O aproveitamento ou descarte da mão de obra barata surge mais ou menos naturalizado em meio à brutalidade urbana” (ARAÚJO, 2009:213). Em todos, estreita-se, ainda, a distinção entre a fala popular, concentrada na gíria, e o português classe-média – que almeja o falar correto. Se “a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada (CANDIDO, 1987: 213)”, nada mais justo que os trejeitos e a dicção lhes sejam próprios, como são em suas cartas – gênero também tomado por Luiz Ruffato. Nesses momentos, até mesmo a fonte do romance de Ruffato é alterada, a fim de recuperar o traçado da escrita à mão. Ruffato parece, como seus predecessores, ambicionar o registro mais fidedigno da realidade – não importando de que estratos seja ou de que artifícios necessite para recompô-lo. Como em Rubem Fonseca, “nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração de uma prosa aderente a todos os níveis da realidade” (CANDIDO, 1987: 211), mesmo que para isso precise colocar em xeque a própria estrutura estandardizada da narrativa longa, que no fundo tem uma raiz burguesa que o autor combate, corrompe intencionalmente. Constrói assim, tal qual João Antonio e Rubem Fonseca, uma “espécie de notícia crua da vida” (CANDIDO, 1987: 211).

Uma leitura desconstrucionista do romance reforçaria a ideia de que a modernidade é marcada por metanarrativas, ou grandes narrativas totalizadoras que se propõem a narrar o próprio tempo em que estão inseridas, mas a partir da segunda metade do século XX, há rompimento com modelos totalizantes. Com a crise do pós-guerra, em que o homem percebe que as maiores descobertas da ciência e as maiores conquistas da civilização podem levar à barbárie, o sujeito perderia autonomia, sentiria que não controla o mundo e se perceberia cada vez mais condicionado e incapaz de agir. Os modelos muito fechados e totalizantes de explicação não serviriam mais, porque a sociedade e o sujeito são múltiplos (o deleite máximo viria com o fragmento 26. *Fraldas*, em que um segurança negro agride/oprime um cliente “suspeito”, também negro, no hipermercado). O que restaria para as

narrativas agora? Jogos de linguagem. Porém, a última coisa que se poderia afirmar sobre a obra de Ruffato é que se trata simplesmente de jogos de linguagem. O autor tem um projeto político-estético muito claro e articulado: contar a história do proletariado do Brasil nos últimos 50 anos, na forma de romance não-burguês, colocando mesmo em xeque a forma romance, e sem fazer literatura sociológica. O autor afirma que seu projeto fala do proletariado de uma forma nova, totalmente diferente de um Jorge Amado, por exemplo, que fala propriamente de militância operária e política. Ruffato diz que pretende suprir o silêncio da literatura brasileira sobre as classes baixas urbanas, tratando da representação do proletariado, em um projeto formativo (formação vista de baixo?). É forçar o argumento afirmar que esta representação não exista na literatura brasileira, conforme se procurou inclusive expor acima, mas o autor tem um projeto de obra interessante. O cerne da questão é a pentalogia *Inferno Provisório* (composta pelos romances *Mamma, son tanto felice*, *O mundo inimigo*, *Vista parcial da noite*, *O livro das impossibilidades* e *Domingos sem Deus*), que, conforme Ruffato, nos traz o quadro de falência do projeto nacional de modernização, contando a história do proletariado brasileiro, com pretensões épicas. O autor esclarece que *Eles eram muitos cavalos* é uma obra muito importante para este projeto: é a partir dela que Ruffato conseguiu dar forma mais clara ao projeto, identificando que recursos formais poderia usar para compor sua obra, e, ao mesmo tempo, este romance seria o “agora”, o ponto de chegada desta formação dos de baixo, trabalhada em *Inferno Provisório*. O dilema do autor é: como escrever sobre proletariado com gênero burguês (romance)? É deste dilema que surge o experimentalismo do autor com formas, gêneros, etc. Nada mais avesso aos puros jogos de linguagem pós-modernos do que isso.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Homero Vizeu. Comentários sobre “A nova narrativa”, de Antonio Candido: romance e conto dos anos 60 e 70. *Terceira margem*, Rio de Janeiro, n. 21, ago. 2009.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

FISCHER, Luís Augusto. Memória remota da pobreza. *Revista Bravo*, São Paulo, abr. 2005.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.