

O autoritarismo do real em *Eles eram muitos cavalos*

Carlos Palacios*

RESUMO:

O artigo analisa o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, com foco na representação realista do espaço e das personagens. Defende-se a ideia de que a ficção de Ruffato se desenvolve em um tempo único e presentificado, o que faz com que todas as representações sejam também únicas e não sofram mudanças na narrativa, por seguirem uma forma já pré-estabelecida. Tal forma de representação geraria uma ficção aprisionada pelo autoritarismo do real, o que faz com que ela própria seja, de certa forma, também autoritária.

Palavras-chave: Ficção. Realismo. Autoritarismo.

“With his bad fantasy, he defied a bad reality” (Saul Bellow, Herzog)

O olhar diante da realidade

Fredric Jameson resgatou uma passagem de *Ulysses*, de James Joyce, para epigrafiar uma coletânea de artigos que, sob a ótica marxista do crítico americano, abordam a cultura de massa na era da pós-modernidade. “Signatures of all things I am here to read”. Trata-se de uma das primeiras frases do monólogo de Stephen Dedalus, que caminha pelas areias de uma região de Dublin e, junto a reflexões metafísicas, nomeia inúmeras imagens adiante: “seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs”. Assinaturas e marcas de uma realidade que, de tão próxima dos olhos, torna-se muitas vezes opressora. Como descrevê-la? Para Dedalus, há uma saída, “Shut your eyes and see” (JOYCE, 2000, p. 52).

A representação da realidade tornou-se um dos temas caros da chamada pós-modernidade. Na literatura brasileira, a metrópole foi um dos palcos principais de uma estética que narrou, em diversos momentos, os conflitos de uma urbe violenta e desgovernada. Uma batalha protagonizada por atores que levaram ao extremo seus papéis sociais: elite perversa, pobres criminosos e Estado ausente ou corrupto diante de uma classe média amedrontada. Algo próximo do que Jameson considera, no cinema, como “pornográfico”, isto é, cuja “finalidade é a fascinação emocional, o arrebatamento”; obras que “nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu” (JAMESON, 1995, p. 1). Descreva-o, mas com os olhos bem abertos.

Rio de Janeiro e São Paulo acabam por serem espaços ideais para que esse real seja representado com seus contornos mais nítidos e suas cores mais vivas. Ao contrário da pequena cidade das narrativas americanas, de um Truman Capote ou um David Lynch, onde o terror emerge de um recôndito lugar ofuscado pelas cercas de madeira e os jardins floridos das casas, a metrópole do terceiro mundo exhibe a sua tragédia para quem quiser sair às ruas. Luiz Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos*, convida o leitor a experimentar a metrópole de São Paulo por um dia, por meio de um conjunto de pequenas histórias presentes no cotidiano da cidade. A narrativa de Ruffato busca não revelar um universo, como se o leitor fosse uma espécie de peeping Tom de um drama encenado por trás das cortinas, mas potencializar as imagens desse universo já vivenciado ad extremum, seja pela experiência do cidadão metropolitano ou do espectador midiático. A metrópole contemporânea tornou-se um amontoado de imagens gastas, de clichês espetaculares: as visões da favela carioca, da

periferia paulistana, do trânsito caótico, se cristalizaram nos moldes da imagem de um cartão postal. E nenhuma dessas imagens deve escapar ao olhar atento do narrador.

Representar uma realidade marcada pelo tema da injustiça, do caos, da tragédia, dentre outros inúmeros elementos negativos, é uma constante nas ficções brasileiras. Essa forma de representação é tomada quase como um dever pelo ficcionista que afirma ser impossível fechar os olhos para o que se encontra ao seu redor. Mas o que de fato se encontra ao redor de cada um? Mesmo que o objetivo seja realizar quase um trabalho de campo, ainda assim é impossível delimitar a realidade que circunda o sujeito: há um imenso universo de opções para se direcionar o olhar. Não é novidade que a realidade é inapreensível e oferece infinitas opções, mas quando se fala em representar o real dentro de uma ficção entra em jogo a ideia de realismo – com todas as polêmicas e contradições que o termo carrega – e essa ideia para a literatura brasileira normalmente traz consigo aquilo que é considerado negativo, incômodo, que possui um valor social. Tal noção é importante para entendermos a proposta de *Eles eram muitos cavalos* e por que ela se enquadra, como defenderemos mais à frente, dentro de uma forma de realismo associada a uma espécie de autoritarismo.

Esse dever do ficcionista de se manter fiel a uma forma do real é muito bem ilustrado no discurso de Luiz Ruffato na Feira do Livro de Frankfurt, em 2013, quando afirmou que “escrever é compromisso”. Ao longo do discurso, é fácil perceber que o compromisso do escritor deve ser com as questões sociais de seu país: o genocídio dos índios, a escravidão e o ainda existente abismo social entre negros e brancos, a homofobia, o racismo, a violência, a impunidade – enfim, uma extensa lista de problemas sociais dos quais o Brasil, de fato, possui índices vergonhosos. Para Ruffato, é por meio dessas questões sociais que se daria o compromisso do escritor. Em sua abordagem, ele afirma que o Brasil é um país paradoxal, mas esse paradoxo parece não se revelar no interior das representações. Ele se manifestaria em duas opções de representação, como se houvesse dois caminhos para a ficção brasileira seguir:

Ora o Brasil surge como uma região exótica, de praias paradisíacas, florestas edênicas, carnaval, capoeira e futebol; ora como um lugar execrável, de violência urbana, exploração da prostituição infantil, desrespeito aos direitos humanos e desdém pela natureza. Ora festejado como um dos países mais bem preparados para ocupar o lugar de protagonista no mundo – amplos recursos naturais, agricultura, pecuária e indústria diversificadas, enorme potencial de crescimento de produção e consumo; ora destinado a um eterno papel acessório, de fornecedor de matéria-prima e produtos fabricados com mão de obra barata, por falta de competência para gerir a própria riqueza (RUFFATO, 2013).

Curiosamente, Ruffato não parece centrar seu interesse nessa contradição, na literatura como espaço de conflito. O foco de seu discurso se concentra em uma espécie de escolha do escritor, como se tivesse diante de si a seguinte questão: qual face do Brasil será representada? Positiva ou negativa, otimista ou pessimista, idealizada ou crítica? Ruffato diz apostar na via da crítica, no confronto daquilo que há de negativo, de modo a representá-lo com fins transformadores: “E se a leitura de um livro pode alterar o rumo da vida de uma pessoa, e sendo a sociedade feita de pessoas, então a literatura pode mudar a sociedade” (RUFFATO, 2013), eis sua conclusão engajada, na qual acredita que, ao narrar a tragédia, ao representá-la nas páginas de um romance, essa mesma tragédia poderá ser questionada e transformada.

A literatura ganha aura de militância – uma militância, diga-se de passagem, extremamente louvável. Mas entram em jogo outras questões: não estaria a literatura ganhando um papel muito estreito e excessivamente prático? E não estaria o *real*,

representado por essa literatura, igualmente estreito, igualmente objetivo demais? Dando uma missão única à literatura e uma visão única à realidade, corre-se o risco de excluir a contradição, o conflito. Sabemos, por meio de nossa história, que essa forma de discurso pode ter o seu perigo. Antes de adentrarmos no romance de Ruffato, talvez seja importante ampliar um pouco mais essa discussão.

Ficção e realismo

Como diversos outros ficcionistas que arriscaram discutir o próprio ofício literário, Henry James buscou responder, em um de seus ensaios, à tão debatida questão sobre o papel social de um romance. O escritor defendeu que “a única razão para a existência de um romance é de que ele tenta de fato representar a vida” (JAMES, 2011, p. 14). A ideia de *representar a vida* é bonita e tem certo impacto, mas ainda é um pouco vaga e, fora de contexto, pode gerar interpretações distorcidas. Uma delas é crer na defesa de uma literatura dotada de certo realismo descritivo, referencial, atrelado às limitações das coisas palpáveis, nominativas, pois essa literatura existiria apenas como busca de uma mimese da vida tal como a conhecemos diariamente. Interpretação incompatível com as *representações* que o autor construiu em suas obras. Por exemplo, não costumamos nos deparar em nosso cotidiano com rostos aterrorizantes de indivíduos que não parecem pertencer a este mundo, como ocorre em *The turn of the screw*.

De fato, a ideia de James não segue o caminho de uma literatura normativa, mas o oposto: essa representação se caracteriza como “uma impressão direta e pessoal da vida” e que não terá intensidade e valor nenhum “se não houver liberdade para sentir e dizer” (JAMES, 2011, p. 19). A ideia de *liberdade* é importante e tem o seu valor ressaltado no momento em que James se refere ao *senso de realidade* de uma obra: “A humanidade é imensa, e a realidade tem uma miríade de formas; o máximo que se pode afirmar é que algumas das flores da ficção têm o odor dela, outras não; já dizer a princípio como o buquê deve ser composto, é outro assunto” (JAMES, 2011, p. 22). O raciocínio de James é valioso e merece reflexão: ele ressalta a pluralidade de formas do mundo real, afirma que parte daquilo que compõe o ficcional tem a aparência dessas formas de real, enquanto outras, não.

Ao afirmar que possui e não possui as formas do real, Henry James concede uma imagem conflituosa e contraditória à ficção; e ao lhe dar esse poder de romper com o real, empresta-lhe uma outra imagem, a de transgressora. Contradição e transgressão são termos essenciais para se compreender a estrutura do texto ficcional. Luiz Costa Lima (2006, p. 281-294), apoiando-se na teoria de Wolfgang Iser, nos dá uma explicação mais clara, ao substituir a dicotomia “realidade/ficção” pela tríade “real – fictício – imaginário”. O caminho de Iser detalhado por Costa Lima é o seguinte: a partir do imaginário, a ficção transgride o real, cria mundos diversos e abre um horizonte de possibilidades, estes que, em movimento contrário, adquirem a aparência de realidade. A ficção seria então duplamente transgressora, pois rompe com o real e com o imaginário; e contraditória, pois adquire simultaneamente as aparências desse real.

Costa Lima chama ainda a atenção ao fato de que o ficcional literário não define o grau em que incorpora as parcelas da realidade. Toda literatura de ficção é igualmente fictícia, não havendo níveis de transgressão, e a qualificação de um texto como mais ou menos realista “enclausura intérprete e leitor em uma posição previamente demarcada” (LIMA, 2006, p. 282). O pensamento de Marthe Robert pode ilustrar bem essa ideia:

Pode-se dizer que não há nem mais nem menos realidade em *Viagens de Gulliver* que em *Madame Bovary*, em *O castelo* que em *David Copperfield*, em *Dom Quixote* que num romance dos Goncourt ou de Zola. A Praga de Kafka não é mais irreal que a Londres de Dickens ou a São Petersburgo de Dostoiévski, as três cidades só têm a realidade empírica dos livros em que são criadas, a de objetos em que nada acontece e que nada substituem, mas que vêm um dia acrescentar-se realmente aos outros objetos reais do mundo. O grau de realidade de um romance nunca é coisa mensurável, representando apenas a parcela de ilusão que o romancista deseja representar (ROBERT, 2007 p. 18).

Um romance dependerá do leitor para ser considerado próximo ou distante da realidade, pois não se trata de diferentes formas de construção do texto ficcional, mas da interação do leitor com os elementos da fábula e da trama, com as personagens e a relação que estabelecem entre si e com os acontecimentos da narrativa, ou seja, tudo o que faz parte do interior da obra, do campo verbal ao campo semântico. Sem dúvida, o leitor é peça essencial para a construção de sentidos e classificação de uma obra literária e, de fato, não é possível demarcar previamente a sua posição diante do texto. Roman Jakobson, ainda nos tempos de formalismo russo, levantou essa questão e apontou o que seriam os dois caminhos que poderiam levar a classificar uma obra como realista: o primeiro seria a “aspiração de uma tendência”, isto é, chamam realista a obra que o autor em questão projetou como verossímil”; o segundo, como já citamos, seria realista “a obra que quem julga percebe como verossímil” (JAKOBSON, 2013, p. 110).

Talvez seja possível chegar a um acordo centrando na primeira definição de Jakobson, sem deixar de lado o papel do receptor. Assim, podemos compreender o que consideramos como *propostas literárias*, ou seja, diferentes formas de literatura que buscam certos tipos de interação com o leitor e que podem ser bem sucedidas ou não. Hoje, a literatura realista-naturalista brasileira do século XIX dificilmente será entendida como um retrato fidedigno das relações humanas dentro da sociedade da época – devido principalmente ao exagero, à caricatura, à visão superficial e ao cientificismo pobre e elitista de parte das obras –, o que não nos impede de compreender tais intenções. Falar de realismo na literatura não significa separar as ficções que mais se aproximariam do real, mas colocar em discussão as formas literárias que de algum modo firmam um compromisso com aquilo que é considerado real ou verdadeiro. Esclarecidos esses pontos, podemos nos debruçar sobre essas questões em nossa literatura.

Flora Sussekind, em meados da década de 1980, destacou a intensa busca por uma “verdade” que acometeu uma parcela dos romances brasileiros que surgiram a partir do início de abertura política da ditadura. As obras do período buscavam revelar tudo aquilo que fora suprimido pela censura do regime militar; porém, de acordo com a autora, caíam em uma terrível contradição ao explorarem uma espécie de técnica naturalista na elaboração de romances-reportagens, que estariam marcados por um autoritarismo intelectual. Esse autoritarismo se daria na adoção de “esquemas que repetem, no campo da cultura, uma linguagem autoritária como a do próprio regime militar, sem espaço para diálogos, só para duelos, e incapaz de ouvir falas contraditórias sem exterminá-las” (SUSSEKIND, 1985, p. 42-43). A crítica de Flora Sussekind não é uma mera opção de estilo, um gosto estético, mas um questionamento pertinente acerca do papel da literatura e importante para nos aprofundarmos na estética de *Eles eram muitos cavalos*. Nas palavras de Davi Arrigucci Jr., essa forma de literatura, que se apresenta como nova, ainda possui um narrador do século XIX, que “supõe estar com a verdade” e “ter uma visão maior que a de todos” (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 95).

O resultado desse compromisso é, geralmente, um enclausuramento do escritor, o qual se vê diante de poucos caminhos e saídas, ou, nas palavras de Ana Cristina Chiara (2004,

p. 24), dentro de uma “forma-prisão”, esta a qual “está relacionada à estética naturalista em decorrência da pressão do real”. Sem escolha, obrigado a seguir um caminho já estabelecido e impossibilitado de criar o seu próprio, o ficcionista se deixa levar pelo autoritarismo do real a uma busca igualmente autoritária pela verdade, como destacou Sussekind, impondo escritor e leitor à mesma imobilidade de uma forma aprisionada. Esse é o ponto central de nossa análise: acreditando existir apenas uma realidade, a ficção sabe que, para atingi-la, precisa em sua trajetória evitar os conflitos e as contradições. A linguagem, em vez de criar um mundo, apenas o desnudaria e apresentaria ao leitor.

A “ambiguidade do romance” a que se referia Octavio Paz (1996, p. 70), na qual o realismo era uma crítica da realidade e até uma suspeita de que fosse tão irreal quanto os sonhos e fantasias de um Don Quixote, seria então, no exemplo de Ruffato, substituída pela clareza da verdade? Não há como imaginar que Ruffato tenha a pretensão de construir uma imagem que represente de fato a *verdade* do universo de seu romance, mas é possível afirmar que em *Eles eram muitos cavalos* a ficção se articula de forma a soterrar as contradições e as ambiguidades em prol de uma visão única de mundo. Essa visão única é a verdade interior do romance, pois cada pequeno fragmento de história que o compõe se desenvolve com o propósito de consagrar essa imagem incontestável do universo representado. Resgatando o discurso de Chiara e Sussekind, a forma-prisão de *Eles eram muitos cavalos* faz com que as histórias de cristalizem em uma imagem que nega qualquer confronto, qualquer contradição.

Para Deleuze, fazer literatura não é impor “uma forma (de expressão) a uma matéria vivida”, pois “escrever é um caso de devir, sempre inacabado”; ou seja, não se trata de atingir uma identificação, uma imitação, “mas encontrar a zona de indiscernibilidade ou de indiferenciação” (DELEUZE, 1997, p. 11). Nesse campo do indiscernível, deixaria a verdade de existir? Luiz Costa Lima pode nos dar uma resposta:

O ficcional não tem em seu horizonte a verdade, i.e., seu trabalho não é justificado pela reiteração ou revelação de verdades novas. Significará isso dizer que o ficcional abole a questão da verdade? Absolutamente, não. Apenas se diz que sua contribuição é aí diversa da esperável quanto ao cientista e ao filósofo. [...] não tendo a verdade como horizonte, ele a reencontra em forma de questão. [...] O ficcional se reencontra com a verdade à medida que questiona as práticas da verdade (LIMA, 1991, p. 51).

A realidade e a verdade não estão excluídas do literário ficcional; porém, em vez de compromisso e legitimação, o encontro se daria pela transgressão e pelo questionamento. Antonio Candido afirma que “se a história representa o desejo de verdade, o romance representa o desejo de fabulação, com a sua própria verdade”, e a sua real justificativa não se trataria “de um recurso estratégico para reforçar os valores sociais, ideologicamente conceituados; mas de uma resposta a uma necessidade de espírito, que se legitima a si mesma” (CANDIDO, 2011, p. 120). Mesmo legitimando-se por si próprio, o romance muitas vezes se vê diante de uma relação complicada com a realidade em que foi concebido. Se Ruffato diz que não há como escapar dessa realidade, sendo necessário estabelecer um compromisso com a mesma, devemos então compreender como se dá a construção ficcional diante dessa relação.

O olhar diante da metrópole contemporânea

Primeiramente, é interessante se debruçar sobre o romance de Ruffato a partir de outra obra, de período anterior, mas que, a princípio, representa a metrópole paulista de

maneira similar – fugaz, veloz e fragmentada. Trata-se de *Paulicéia desvairada* (1920), compilação de poemas de Mario de Andrade que buscam também exprimir a experiência cotidiana de viver em São Paulo. Embora as duas sejam convergentes nesses aspectos, distanciam-se na maneira como depositam o olhar nesse espaço inapreensível. Grosso modo, poderíamos adiantar que uma é exemplo de um modernismo insurgente; outra, de um pós-modernismo estagnado.

Em *Paulicéia desvairada*, o eu lírico se funde à cidade – “Minha alma corcunda como a avenida São João...” (ANDRADE, 2009, p. 43) – em uma ode à “babel de retalhos coloridos em que se tornava a pacata e provinciana São Paulo” (BOSI, 2006, p. 374) – “Oh! este orgulho máximo de ser paulistamente!” (ANDRADE, 2009, p. 63). Ao pegar como inspiração de beleza o caos da jovem metrópole subdesenvolvida, cria-se uma característica marcante da literatura de 1920, que se manifesta também em outras obras modernistas fora dos centros urbanos: “Nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*. [...] O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais de empecilho à elaboração da cultura” (CANDIDO, 2000, p. 110, grifo do autor). O intelectual do terceiro mundo dotado de cultura europeia canta e exalta a vida apressada, o ar gélido, os blocos de concreto, os rostos cansados de milhares de trabalhadores anônimos e a solidão do homem metropolitano. A cidade é celebrada através de recursos como a colagem, a polifonia, o neologismo, em uma espécie de grito heroico depois de “trinta anos de ranço purista” (BOSI, 2006, p. 374).

A São Paulo de Ruffato prossegue com vários recursos linguísticos explorados por Mario de Andrade, continua a dispor a cidade como um amontoado de momentos breves e desconexos, mas o grito não é mais heroico – quicá, nem mais grito é. Aproxima-se a lupa dos rostos no meio da multidão, mas veem-se apenas tipos que transitam pelos caminhos de uma metrópole que não oferece muitas saídas. Diversos fragmentos de tragédia levam o leitor a crer que há algo de podre no reino dos bandeirantes: um bebê que dorme no meio de ratos, uma chacina vista pelos olhos de um cachorro, o segurança negro que sente orgulho de flagrar o outro negro pobre que rouba no supermercado, o pai que comemora o aniversário do filho com o luxo do tráfico de armas, o pugilista pobre que é pago para perder a luta. O tempo é estático; enquanto a poesia de Mario de Andrade se lança para um futuro promissor, a prosa de Ruffato, como salienta Beatriz Resende (2008, p. 26-27), aponta para uma *presentificação*, uma “manifestação explícita, sob formas diversas de um presente dominante no momento de descrença das utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de certo sentido intangível de distância em relação ao passado”.

O narrador de *Eles eram muitos cavalos* se aproxima do narrador pós-moderno descrito por Silviano Santiago, aquele que “narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 1989, p. 39). Essa espécie de *olhar de fora*, como um pesquisador que toma notas de seu objeto de estudo, dá um caráter de documentação àquilo que é descrito e apresentado na narrativa, como em um documentário no qual o diretor se distancia do universo filmado para representá-lo e organizá-lo com maior objetividade e sentido.

O resultado é um narrador distanciado e frio, que faz uso de suas técnicas para aplicar um forte senso de realidade “a uma ação que, por não ter respaldo na vivência, estaria desprovida de autenticidade” (SANTIAGO, 1989, p. 40). É verdade que em alguns momentos do livro há a presença do narrador em primeira pessoa, mas mesmo este continua sendo uma figura distante, pois conta uma história ocorrida em um passado¹ cujos acontecimentos já se tornaram inquestionáveis; é como se a figura da personagem se desvencilhasse dos eventos que vivenciou para poder organizá-los da forma mais autêntica possível.

Eis um exemplo na história *Chacina nº 41*, que é narrada sob o olhar de um cachorro. Em primeiro lugar, por que a escolha de um animal como foco narrativo? A literatura brasileira tem como exemplo semelhante a notável cena da morte da cachorra baleia, em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, mas o que ocorre nesse fragmento do romance de Ruffato é bem distinto. Não há uma humanização do animal, uma faísca de sentimentos humanos e afetividade em um universo seco e pobre, mas a constância de uma técnica que perdura por toda a obra e aqui é levada quase ao extremo: a objetividade pura, sem ironia, contradições e ambiguidades – nem mesmo uma pausa para reflexão, apenas o fluxo intenso de imagens e informações. O olhar do cão não se distingue dos demais olhares diante da metrópole, ele é objetivo, não julga e em alguns momentos nem mesmo distingue os objetos em cena – é o já citado narrador distanciado que não consegue ir além da superfície. E, ao atuar na superfície, ele busca a sua totalidade.

Pedaços de chumbo ricochetearam na parede da oficina-mecânica arrancando lascas do enorme Airton Senna grafitado – mais tarde a polícia técnica colheia vinte e três cápsulas calibre 380. O sangue borbotava das várias perfurações na pele formando no chão uma mancha vermelho-escura que, espalhando-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. Concentrado, buscava reconhecer os rostos, dois dos três eram garotos ainda, quando sentiu a pontada na altura do pulmão, quase pôs o pouco que havia comido para fora, recolheu o rabo, baixou as orelhas, disparou, surpreendeu-se no breu (RUFFATO, 2007, p. 28).

O cachorro é apenas um animal irracional, os mortos nada além de corpos em putrefação, todos sem identidade. E assim o serão todas as personagens até o fim de sua narrativa. Em *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, o narrador Riobaldo diz que "o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia" (ROSA, 2001, p. 60), e a travessia vira metáfora para a transformação não só do ser, mas do espaço e do tempo, "de realidades ontológicas em categorias permeáveis e sujeiras à infinita transformação" (FANTINI, 2003, p. 153). No fragmento de Ruffato não há travessia, a morte não transforma nada: diferente de *Vidas secas*, por exemplo, na qual ocorre a elevação do animal à quase condição humana – "Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás" (RAMOS, 2003, p. 91). Ou, como em *O risco do bordado*, de Autran Dourado, um exemplo oposto: a redução do gigantesco para o nada, em que a figura mítica de um jagunço recebe a morte como um bandido qualquer que tenta escapar da prisão – "O homem tentou fugir, foi o que contou seu Dionísio depois ao juiz. O juiz franziu a testa, pensou bem, decidia. Tentativa de fuga, concluiu dando o caso por encerrado" (DOURADO, 1982, p. 230). Já em Ruffato, nem sacralização e nem dessacralização – somente rostos únicos que trafegam pela linha de um presente eterno. Até evoca-se um futuro – uma ação da perícia no local do crime – mas que serve apenas como complemento para uma informação pontual: três tiros, três mortos.

Essa presentificação e esse olhar objetivo e distanciado dão o senso de autenticidade às personagens da narrativa. A brevidade com que aparecem no romance pode levar a crer que se trata de indivíduos obscuros, complexos, parcamente construídos; entretanto, ocorre justamente o contrário. As atuações são breves, pois é esse o olhar do narrador dentro da cidade fragmentada – ele é incapaz de apreender pouco mais do que lampejos dos atores desse espaço; porém o que se tira desse olhar são muito mais *tipos* do que *arquetipos*². As personagens de *Eles eram muitos cavalos*, em sua maioria, não surpreendem o leitor, pois seguem um roteiro ordenado a partir de sua posição social. Elas não dialogam com nenhum

outro tempo além do presente em que a obra se constrói; transitam apenas do miserável ao rico em diversos pedaços de uma metrópole. O espaço é fragmentado, mas os indivíduos são unívocos, fechados.

A busca pela totalidade: espaço e atores sociais

Tornar o presente o tempo absoluto, contornar as personagens a partir de princípios da lógica e da coerência são formas da narrativa dar pouca abertura a ambiguidades ou vazios textuais, como se houvesse a premissa de abarcar toda a realidade representada. Davi Arrigucci Jr. (1999, p. 91) já ressaltava, durante a década de 1970, essa tendência atual do romance brasileiro de buscar uma “totalidade” ao invés de “naufragar na singularidade”; e quando a escrita se aproxima do individual, no caso as personagens de *Eles eram muitos cavalos*, ela o faz com o intuito de construir uma imagem muito maior. O traficante é o retrato da elite capitalista corrupta, o boxeador é o proletário incapaz de romper com um sistema de exploração e que precisa se vender para se manter vivo em uma sociedade cruel. Adentremos com mais profundidade nesses dois casos, partindo do trecho inicial do primeiro, intitulado *Negócio*:

Blindado, o Mercedes azul-marinho faz uma meia-parada em frente à Graduate School, fila dupla, de entre dezenas de uniformes um menino destaca-se, pula para dentro, aprisionada lá fora a histeria do preâmbulo da tarde – crianças algarrentas, periquitos neuróticos, motores. Amarfanha o terno Armani cinza-chumbo do pai, que, desajeitado, acarinha a carapaça de finos cabelos pretos do filho, a encardida mochila aos pés (RUFFATO, 2007, p. 59).

Nesse preâmbulo, algumas imagens precisas e coesas já saltam aos olhos do leitor: a do homem rico – a roupa e o carro que possui, ambas relacionadas ao signo incontestável de uma marca de luxo – e a da violência e da segregação do carro blindado que trafega incólume pelo caos e a miséria da cidade.

O vermelho do farol, observa-o pousado no vidro da janela do carro emparelhado. Assediada, a mulher agarra-se na pânico ao volante, entrincheirada: uma velha se oferece buquê de rosas encarnadas; um rapaz martela o pregão de uma caixa de ferramentas; outro embala panos de prato, “bordados à mão”; um sujeito sua, nos ombros desfilando uma caixa de copos de água mineral; outro, ensonado bebê ao colo, exige esmolos; rodinho e balde em garras subnutridas disputam para-brisas; adolescentes coxas sorridentes impingem propagandas de imóveis (RUFFATO, 2007, p. 59).

Motoristas estressados, operários, vendedores ambulantes, trabalhadores informais de rua e pedintes, todos muito bem caracterizados, como um inventário da metrópole: quem já saiu de carro pelas ruas de São Paulo provavelmente observou as mesmas imagens. A única que se distancia do caos e da miséria é uma publicidade, falsa e sem nenhum valor. O que tem valor, aqui, é o real. O filho faz aniversário, e como que este é comemorado? Lanchando em um McDonalds, imagem impecável do capitalismo e das relações breves e vazias dos grandes centros urbanos. A narrativa segue adiante e o olhar que antes catalogava as imagens da cidade agora se direciona para construir a figura do pai, nos revelando que este fora um advogado frustrado até se tornar um traficante de armas.

[...] as mesmas pálpebras plúmbeas ainda nos corredores tortos da faculdade de direito, livros sacolejando dentro de ônibus. Tanto sacrifício, no final não desse uma guinada, teria encarnado mais um, como seus pais, que Deus os tenha, e como provavelmente seus filhos: zés-ninguém. Em portas de cadeias, “pessoas, contatos”. Pequenos serviços, favores, quase – um revólver numeração raspada para um cliente – galgaram intermediações de armas contrabandeadas, Miami. Visionário, agora, nas linhas da palma macia de suas mãos, unhas bem tratadas, leem-se portos, aeroportos, pistas de pouso clandestinas, pontes, rios, estradas (RUFFATO, 2007, p. 61).

A personagem foge da ideia de se tornar um clichê: o homem trabalhador da metrópole, explorado e, se não pobre, sem dinheiro para os luxos que sonha – apenas um rosto no meio da multidão como os daqueles que observa pela janela do carro. Mas cai em outro estereótipo: o homem de negócios, rico, corrupto, acima da lei. Novamente, todos muito bem caracterizados e fechados, sem espaço para que novos signos os reconstruam e desconstruam – personas bem desenhadas que cumprem com disciplina o seu papel no teatro do mundo. No universo de Ruffato não há saída, possibilidade de criação ou reinvenção. No segundo fragmento, *Nocauté*, o caminho é o mesmo:

[...] não viera do Rio de Janeiro para ganhar a luta, o acerto, desafiar e perder, garantir o cinturão de campeão brasileiro de peso médio desfraldado no peitoral do adversário, embolsaria algum, qualquer algo, dois meses de compra de supermercado, desempregado, a família de-favor entocada na casa de um cunhado em Campo Grande, na hora agá o telefonema do seu Antenor, à janela do ônibus da Itapemirim estrelinhas alinhavadas no teto da caverna noturna, café-da-manhã – pão-na-chapa e pingado – na Rodoviária do Tietê, almoço – bife rolê, arroz e purê de batatas (RUFFATO, 2007, p. 122).

Atinge-se o sucesso e o fracasso pelo mesmo caminho – desonestidade: o rico vende armas ilegalmente, o pobre perde uma luta combinada. A técnica naturalista de Ruffato se torna aqui mais evidente, ao apresentar um ser humano em sua luta pela sobrevivência da forma mais primeva possível: a busca por comida. A personagem é puramente corpo, revestida apenas pelos signos da aparência, rotulada como outros elementos da narrativa: “bobeasse até presentearia a esposa com um litro de Martini, ela gosta tanto, nunca toma, e pro cunhado um Natu Nobilis” (RUFFATO, 2007, p. 123). As marcas de bebidas cumprem a mesma função que o Mercedes e o terno Armani, porém em sentido inverso – antes símbolos do poder do capital, agora da pobreza. Nenhuma personagem pode sair da linha, o seu simbolismo deve remeter a algo tão forte e nítido como a marca de um produto famoso. A marca é um “supersigno”, pois é “a verdadeira e única mensagem”, é incontestável (BAUDRILLARD, 2008, p. 197). A busca do escritor em nenhum momento deixa de ser a totalidade, nem quando se aproxima de um caso específico, de um anônimo no meio da multidão. Esses tipos não são singulares, mas a representação de todo um universo: fotografa-se o singular, “mas para retratar assim o país inteiro” (SUSSEKIND, 1985, p. 59), como em uma alegoria realista.

Novamente, podemos recorrer a Arrigucci Jr., que também vê nessa alegoria uma marca do realismo contemporâneo e que vai ao encontro da estética fragmentária de Ruffato: “A fragmentação, o fundamento do alegórico, não está na singularidade do destino brasileiro do momento. Ela está na amplitude da história do capital e na impossibilidade da gente dizer,

num determinado momento, a totalidade” (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 91). Faz-se necessário então discordar da ideia de Karl Erik Schøllhammer (2011), o qual afirma que o romance abre mão da identidade e da totalidade para representar recortes e imagens incompletas. Ora, o que se apresenta como recorte são os fragmentos de narrativa, mas as imagens dentro de cada um possuem uma identidade e um todo nítido e bem acabado. E essas imagens fechadas e de contornos completos – não há dúvida sobre o papel de cada uma na narrativa – reforçam a busca pelo todo a partir do recurso à alegoria, o qual o próprio Karl Erik reafirma: “Extingue-se o falso brilho da totalidade, e abre-se mão da nostalgia e do desejo de identidade, e, dessa maneira, *o fragmento alegórico* flagra sua própria parcialidade heterogênea” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 82). Se abrem mão da identidade e do total, como afirma Karl Erik, a que então se refeririam as alegorias de Ruffato? Como já dito, cada personagem do drama paulistano é a representação de um grupo social, uma generalização. Não importa se as informações são sempre incompletas; breves descrições já são suficientes para se criar toda uma imagem presente no imaginário coletivo – e jamais questionada. O que torna uma personagem aberta, fragmentada, incompleta, não é a falta de informações ou a falta de conclusão sobre a mesma, mas sim o caráter conflituoso ou contraditório dessas descrições. Dessa forma, os múltiplos fragmentos do romance também não são contraditórios ou desconexos, eles se encaixam; não formando uma relação lógica, como se um desse origem ao outro, mas no sentido de que se complementam na proposta de representação realista do caos de São Paulo. Assim como a loucura pode ter o seu método, o caos também tem a sua harmonia.

Por ser incapaz de abranger o total de forma linear, adentra-se no fragmento, nos lampejos e pedaços da metrópole os quais o olhar limitado do narrador consegue apreender. Chiara (2004, p. 34) corrobora essa ideia da totalidade ao discorrer especificamente sobre a proposta estética de *Eles eram muitos cavalos*: “Ruffato repete o investimento naturalista de um tratamento direto da realidade, e este gesto resgata a busca de dizer toda a verdade, não escamotear nada do leitor, nem deixar que este complemente vazios textuais”. Trata-se de um estilo que nos faz lembrar aquele que Auerbach define para descrever a forma de representação da *Odisséia* de Homero: “representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais. O mesmo ocorre com os processos psicológicos: também deles nada deve ficar oculto ou inexpresso” (AUERBACH, 2011, p. 4). Jameson já havia resgatado essa discussão de Auerbach em torno da narrativa homérica para os nossos tempos, a fim de contrapô-la ao que chamou de “estrutura reificante” de uma literatura contemporânea mercantilizada, na qual cada página do livro torna-se “mero meio desvalorizado para o fim” (JAMESON, 1995, p. 12). Em Homero, cada estrofe estaria dissociada de qualquer vínculo necessário com as demais, posteriores ou anteriores, assim sendo um poema vertical em relação a si mesmo, autocontido, sem aspirar a um final capaz de cristalizar, para o leitor, uma imagem que substituirá toda a estrutura da obra.

Não cabe aqui, por motivos óbvios, estabelecer uma longa e detalhada comparação entre a narrativa de Ruffato e a de Homero, mas a ilustração da segunda nos ajuda a compreender algo importante: *Eles eram muitos cavalos* nega a forma contemporânea de leitura “para um fim” e se aproxima da ideia de blocos isolados e sem ligação de causa-efeito entre si. Entretanto, dentro desses blocos organiza-se uma narrativa a partir de uma concatenação lógica de eventos, que busca um realismo social, uma imagem precisa das representações que se revela no interior de um tempo presentificado. E, ao seguirem todos a mesma lógica realista, cada bloco entra em consonância com os demais, impedindo qualquer forma de conflito ou contradição nas representações, mesmo que no final não haja nenhuma mensagem, revelação ou moral que venha a ser o verdadeiro conteúdo da obra. Por isso, *Eles eram muitos cavalos* se articula a partir de uma tensão entre uma estrutura moderna que procura

fugir das formas narrativas convencionais e uma representação que se aproxima de uma tradição mimético-realista.

Essa tradição se constrói principalmente por meio de duas características já ressaltadas aqui: o presente como tempo único da narrativa; e as máscaras sociais, responsáveis por personas fixas e também únicas. Tais elementos impedem qualquer negociação, qualquer conflito da narrativa, garantindo que nada saia dos trilhos. Eis a rigidez do romance de Ruffato. Em nossa tese, essa rigidez é responsável pela linguagem autoritária, a qual, de certa forma, repete o modelo apontado por Sussekind nos romances do período da abertura democrática do país. Para que a ideia fique mais clara, é importante se deter um pouco mais nessas duas características.

Um só rosto e um só tempo: ficção aprisionada

A temporalidade que associamos ao romance de Ruffato, que é a do tempo presentificado e único, seria oposta, de acordo com Octavio Paz (1998), ao tempo plural e mítico, o qual o homem só é capaz de criar a partir da arte. Paz afirma que a “medição especial do tempo separa o homem da realidade, que é um contínuo presente, e faz fantasma de todas as presenças que a realidade se manifesta”; esse tempo único e estável é puramente cronológico, fazendo com que cada instante se relacione apenas com o próximo que irá substituí-lo. Deste modo, o passado não é mais que uma tentativa de interromper o fluxo, fuga da morte. “Sempre igual a si mesmo, desdenhoso do prazer ou da dor, apenas transcorre” (PAZ, 1998, p. 189). Com a literatura, o homem consegue romper com esse tempo ao interromper o fluxo e “consagrar o instante”, de modo que o presente passe a abarcar todos os tempos, deixando de ser meramente cronológico e tornando-se mítico:

não é uma sucessão homogênea de partes iguais, mas sim acha-se impregnado de todas as particularidades da nossa vida: é longo como uma eternidade ou breve como um sopro, nefasto ou propício, fecundo ou estéril. Esta noção admite a existência de uma pluralidade de tempos (PAZ, 1998, p. 189).

Jacques Rancière (2010) parece corroborar com essa ideia de Paz, de um instante consagrado, ao abordar as obras do realismo francês do fim do século XIX. Para Rancière, obras de Flaubert e Stendhal rompem com essa estrutura cronológica na qual a concatenação de ideias e ações, de causas e efeitos não funciona mais: “as partes não estão mais subordinadas ao todo; os membros não obedecem à cabeça” (RANCIÈRE, 2010, p. 78). Exemplificando principalmente com *O vermelho e o negro* de Stendhal, o autor defende que, dentro desse tipo de romance, após um longo percurso de ações encadeadas, o enredo se divorcia da lógica das intrigas, a narrativa não consegue mais prosseguir e lhe resta apenas gozar o instante – este que, como o de Paz, reúne uma pluralidade de tempos. Não só Rancière, mas Jameson (1992) trouxe essa discussão, ainda que de forma superficial, também para o romance francês do século XIX. Jameson considerava Balzac criador de uma narrativa realista que rompia com a ideia de um tempo único e dialogava com outras temporalidades. Ao associar essa condição temporal ao escritor francês, o teórico ressaltava que

essa temporalidade múltipla tende a ser novamente bloqueada e contida no ‘alto’ realismo e naturalismo, em que um aparato narrativo aperfeiçoado (particularmente os imperativos tríplexes da despersonalização do autor, da unidade do ponto de vista e da restrição à representação cênica) começa conferir

à opção ‘realista’ a aparência de uma penitência asfixiante e auto imposta (JAMESON, 1992, p. 105).

Embora não fique claro o que Jameson considera como “alto” realismo, a relação de uma estética naturalista, dotada de um realismo que aspira a uma verdade social, com um presente de temporalidade única vai ao encontro da tese aqui delineada. Jameson, Paz e Rancière, cada um a seu modo, associam essa forma de representação a uma ausência de liberdade, a uma penitência fruto da pressão de um mundo externo cuja única mobilidade é o fluxo incessante do tempo. Em *Eles eram muitos cavalos*, as personagens vivem essa penitência: nada se altera, pois o tempo é sempre o mesmo. Elas movimentam-se em um universo inalterável com as mesmas máscaras do início ao fim. Estão presas a uma persona.

De acordo com Luiz Costa Lima (1991), a persona é uma “carapaça simbólica” responsável pelo modo como o sujeito se enxerga e se coloca no mundo, pois é a partir dela que o indivíduo dota si próprio e a sociedade de certos papéis para, enfim, estabelecer as relações sociais.

Fixo ou móvel, é próprio contudo do desempenho de um papel que, por ele, seu agente antes sonha do que percebe o mundo. Porque não é um instrumento diretamente reflexivo, porque, ao invés, tende a convencer seu agente que ele é seu desempenho, o papel seleciona o mundo como fantasia, i.e., conforme a ótica com que o enfrentamos. E transforma em fantasia o que o agente pensa de si mesmo (LIMA, 1991, p. 48-9).

Se o mundo é apreendido conforme a ótica com a qual é enfrentado, uma persona fixa resultará em um olhar também engessado e, automaticamente, será produzida uma imagem única desse mundo. Por isso o olhar da narrativa de *Eles eram muitos cavalos* constrói uma realidade também única, mesmo que organizada a partir de pedaços pertencentes a um todo sempre incompleto. Dessa realidade única, reinam as personas fixas, cujos papéis sociais estão de acordo com o que o mundo exige. Estar de acordo com esse mundo impede qualquer forma de confronto, caindo em uma terrível contradição: a ficção busca originalmente combater uma realidade negativa, mas a representação se adequa tão bem à imagem que se tem dessa realidade, que termina por se tornar apenas um reforço daquilo que já está presente no imaginário coletivo.

Aprisionada pelo real, essa ficção também aprisiona o leitor. Ele se torna um observador estático desse mundo e seu papel é rejeitar ou aceitar as representações. Na maior parte das vezes, ele as aceitará prontamente, pois nada parece fugir do script que ele também já conhece muito bem. A ficção questiona os valores desse mundo, mas jamais a representação dele. Se, como já dito no início, a ficção nasce da transgressão e da contradição, ela então só conseguirá romper com essas características intrínsecas – ou ao menos criar tal ilusão – a partir de uma linguagem combativa, aprisionada e incapaz de diálogos e autoquestionamentos: em outras palavras, por meio de uma forma autoritária. Tal forma gera a imobilidade que abarca espaço, tempo, personagem e leitor.

Essa discussão é importante para pensarmos o papel da ficção em uma sociedade. No caso da nossa, marcada ainda por injustiças e desigualdades, cuja democracia às vezes se apresenta cambaleante, a ficção pode ocupar uma posição importante como transformadora dessa ordem social. Ruffato expressou seu desejo em torno disso, mas a via pode ser outra: não somente combater esse mundo com a mesma linguagem que impera nele; mas impor-se como uma nova ordem, com novas formas de olhar esse mundo. Mais do que fazer o leitor reconhecer o real, fazê-lo reconhecer as questões em conflitos em torno desse real. A

barbárie, a injustiça, a desigualdade se constroem a partir de discursos únicos, de consensos inquestionáveis e imutáveis: a ficção, a literatura em geral, deve mostrar que tudo está em questão, que tudo pode ser desconstruído.

The Authoritarianism of reality in *Eles eram muitos cavalos*

Abstract:

This essay analyzes Luiz Ruffato's novel *Eles Eram Muitos Cavalos*, focusing on the realistic representation of space and characters. It defends the idea that Ruffato's fiction is structured in a single and presentified temporality, which leads all representations to be also unique and unable to undergo changes in the narrative, by following an already pre-established form. Such representation would generate a fiction imprisoned by the authoritarianism of reality, which makes itself also authoritarian.

Keywords: Fiction. Realism. Authoritarianism.

Notas Explicativas:

*Doutorando em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

¹É importante ressaltar que o fato de haver histórias ocorridas em um tempo passado não deslegitima a ideia de presentificação, pois não se trata do tempo literal do discurso, mas sim da condição de tempo estático, incapaz de dialogar com passado e futuro.

²A ideia de arquétipo aqui se distancia daquela cunhada por Jung, de um ente abstrato histórico, e se aproxima da que Auerbach utiliza para caracterizar as personagens realistas de Balzac: “o que se vê é a figura histórica, surgida da imanência da situação histórica, social, física etc., e *em constante mutação*” (AUERBACH, 2011, p. 425-428, grifo nosso).

Referências

- ANDRADE, Mário de. Paulicéia desvairada. In: _____. Poesias completas. Rio de Janeiro: Vida Melhor, 2009.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Outros achados e perdidos. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- AUERBACH, Erich. Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. A sociedade de consumo. Lisboa: 70, 2008.
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. A timidez do romance. In: _____. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2011.
- CHIARA, Ana Cristina. O real cobra seu preço. In: OLIVEIRA, A. (Org.). Linhas de fuga: trânsitos ficcionais. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica. São Paulo: 34, 1997.
- DOURADO, Autran. O risco do bordado. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- FANTINI, Marli. Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.
- JAKOBSON, Roman. Do realismo da arte. In: TODOROV, Tzvetan. Teoria da literatura: texto dos formalistas russos. São Paulo: Unesp, 2013. p. 109-122.

- JAMES, Henry. A arte da ficção. Osasco: Novo Século, 2011.
- JAMESON, Fredric. As marcas do visível. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- _____. O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.
- JOYCE, James. Ulysses. Londres: Penguin Books, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. História. Ficção. Literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. Pensando nos trópicos: (Dispersa Demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PAZ, Octavio. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RAMOS, Graciliano. Vidas secas. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Novos estudos - CEBRAP, mar 2010, n. 86, p.75-90.
- RESENDE, Beatriz. Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- ROBERT, Marthe. Romance das origens, origens do romance. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROSA, João Guimarães. Grande sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- RUFFATO, Luiz. Eles eram muitos cavalos. São Paulo: Bestbolso, 2007.
- _____. Leia a íntegra do discurso de Luiz Ruffato na abertura da Feira do Livro de Frankfurt. Estadão Online, São Paulo, 8 out. 2013. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>>. Acesso em: 02 mar. 2015.
- SANTIAGO, Silviano. Nas malhas da letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Ficção brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- SUSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária - Polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. Tal Brasil, qual romance?. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

Enviado em: 15 de agosto de 2015

Aprovado em: 2 de fevereiro de 2016