



OS ENTULHOS NARRATIVOS DE LUIZ RUFFATO

Gabriel Pereira de Castro

(Graduação em Letras UNIR)

RESUMO: No livro *Eles eram muitos cavalos*, o autor acumula vozes como entulhos da cidade através de um discurso degradado e fragmentado, implodindo gêneros, localizando o livro numa convergência de técnicas narrativas diversas. Este trabalho analisa esse procedimento.

PALAVRAS-CHAVE: Narrador, fragmentação, gênero.

Em *Eles eram muitos cavalos*, o radicalismo modernista é replanejado na colagem de capítulos que junta diferentes textos, criando uma prosa inclassificável, híbrida e fragmentada. Temos em muitos casos registros de breves travessias individuais de narradores que não se encontram e se acumulam como vozes desordenadas pelo terror, na velocidade da mudança de foco. O desespero desses relatos trágicos possui uma dicção que contamina a diagramação, a tipologia dos textos, os capítulos que se mostram como retalhos pretensamente inacabados, compostos de orações, classificados de jornais, horóscopos, simpatias, etc.. Além disso, há uma tentativa de expor de modo contundente os esquecidos, de realçar as vozes que se misturam ao ruído geral que cobre a cidade como poluição. Os significados gerados pelo mundo contemporâneo pedem reações equivalentes.

Na década de vinte, intensificou-se a busca pela elaboração da linguagem para um novo momento social brasileiro. Um novo léxico para eventos inéditos. O parnaso é invadido pela carnavalização: a escrita, alimentada pelo cinema e jornal, irradiava a multiplicidade de um mundo novo. A intenção era cavar no presente, era buscar o novo que enterrasse o passado das convenções, numa conciliação com os artistas europeus. Reavaliar a brasilidade, fundir a industrialização com o selvagem pré-colonial num equivalente do futurismo, do niilismo dadaísta e do surrealismo, que encenava

pictoricamente o sonho pela porta da psicanálise. O espírito revoltado profetizava, incorporava expressões radicais internacionais, integrando-se em seu tempo. Em *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, os livros siameses da fase experimental de Oswald de Andrade, por exemplo, empregavam-se recursos da vanguarda na visão veloz, embriagada da metrópole, antecipando tendências como o concretismo e a poesia marginal. Na narrativa de *Miramar*, há a simultaneidade dos ângulos de observação que fragmentam o ponto de vista narrativo, pois este já demonstra ser insuficiente, e quer ver com olhos cubistas os movimentos que escapam. *Serafim Ponte Grande* mostra-se “híbrido, feito de pedaços ou ‘amostras’ de vários livros possíveis, todos eles propondo e contestando uma certa modalidade de gênero narrativo da assim dita arte de prosa” (CAMPOS, 1997, p.8).

Toda essa montagem lúdica implica numa descontinuidade, marca importante do modernismo que encontramos na prosa híbrida, descentralizada da literatura brasileira contemporânea. O princípio da descontinuidade entre os capítulos e a diluição da perspectiva que também encontramos no livro de Luiz Ruffato. Isso também é evidenciado nos narradores que são interrompidos, atropelados por outros: a voz que narra é emudecida, o foco é mudado. No capítulo 61, “Noite”, a confissão se forma por saturação da descrição urbana, sugere a dificuldade em apreender um mundo cada vez mais veloz em que “(...) mendigos bêbados acobertam-se em caixas de papelão, cachorros magros arrombam sacos de lixo, motoristas de táxi jogam porrinha num ponto improvisado, uma mulher oferece incenso indiano, o bebê dormitando sob a banca (...)” (RUFFATO, 2010, p.124).

Em vários capítulos, o espaço em branco da página é valorizado, erosão da distribuição habitual do texto na página que regula a intensidade das vozes, acentuando as descrições, aumentando a carga poética sobre a prosa. Essas disfunções já marcavam a arte no século XX, a contaminação que desorganiza a prosa ecoa constantes reformulações que afetam a experiência do receptor com o objeto original artístico que vai desde a relação retrabalhada entre figura e fundo pictórico até ao objeto artístico que se torna reproduzível, transportável. O quadro, a moldura, tornam-se suportes secundários. O artista interfere na paisagem no decorrer do século XX com

manipulações fotográficas, *hapennings*, arte corporal, entre outros procedimentos. A arte como mercadoria oferece um desafio ao artista: a tentativa deste em transgredir essa condição descartável, na busca de humanização que sobreponha a condição da arte como produto com obsolescência garantida. Ela é um produto e por isso precisa ser digerível, e é essa a contradição enfrentada pelo criador. O desprendimento da moldura, do quadro, desautomatiza o modo de ver a arte como mais um objeto valorizado por critérios comerciais. Ortega y Gasset adverte quando fala da relação da forma artística com a realidade vivida:

Nossas convicções mais arraigadas, mais indubitáveis são as mais suspeitosas. Elas constituem nosso limite, nossos confins, nossa prisão. Pouca coisa é a vida se não bate pé um afã formidável de ampliar as suas fronteiras (...) Toda obstinação em nos mantermos dentro do nosso horizonte habitual significa fraqueza, decadência das energias vitais. (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 46).

Fez diferença esse intervalo entre os experimentos narrativos contemporâneos e as vanguardas no modo de usar a mídia massificada praticada por esses momentos literários. No modernismo, o discurso degradado pela máquina comercial é incorporado na arte, que se reinventa pela paródia, pela fragmentação, pelo sarcasmo diante da ruína social. No Brasil, o processo de conciliação entre arte e indústria é pontuado, principalmente, pelo cinema e pelas artes plásticas, utilizados nos processos narrativos da década de vinte, e pela publicidade entre os concretistas. Na construção gráfica do poema que questiona a leitura linear, os versos se quebram, desmontam-se para erguer novas perspectivas no olhar acomodado. Podemos citar também os poemas de Leminski (que trabalhou com publicidade). Na contaminação mútua, temos como resultado a incorporação que traveste a poesia e também a prosa de publicidade, de arte visual, de banalidade cotidiana, enquanto a indústria publicitária obsessivamente moldura o sonho do consumidor usando ferramentas criadas pela arte.

O olho do intelectual de sessenta viu-se meduzado pela astronave, pelo computador e pela TV, assim como a consciência do intelectual de Vinte fora seduzido pelo automóvel e pelo cinema mudo. A contemporaneidade reclama

do escritor os seus direitos. A técnica penetra de novo no texto como tema e como escrita. Recomeça-se, cinquenta anos depois, a pensar em termos de montagem do que se deve dizer e de como se deve dizer (BOSI, 1988, p.124).

Essa apropriação de outras funções além da poética, um dos pontos principais do modernismo, surge em *Eles eram muitos cavalos*, livro que amontoa minicontos, e é apresentado como romance, mas não é nenhum dos dois, e assim relativiza hierarquias em que a alta e a baixa culturas se confundem. No texto de Ruffato, não há um trajeto dos mesmos personagens, os capítulos são individualizados pela independência das histórias de cada unidade. Uma costura de textos que, em sua maioria, são independentes. Porém, considerando a numeração e a sequência escolhidas pelo autor, a autonomia dos capítulos pode ser suprimida, em alguns momentos, pelo efeito desejado de tensão dos vários procedimentos que diferenciam um capítulo de outro, apreendendo a instabilidade de um mundo esgotado de explicações e de descrições. A progressão de eventos não traz coesão ao romance, e sim é feita de breves iluminações das feridas que compõem o monstro que é a metrópole. A afinidade com procedimentos radicais do modernismo resulta na captação do desamparo, da incomunicabilidade. Feita de desarticulação, a prosa de *Eles eram muitos cavalos* entrelaça relatos com outros textos cuja função referencial é estetizada na fricção com outros capítulos narrativos:

Um dos grandes problemas que afligem a vida do casal é o ciúme. Para eliminar totalmente esse mal, que provoca brigas inúteis comprometendo a união, deve-se fazer o seguinte: 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. À medida em que o líquido for acabando, vai indo embora também o ciúme. (RUFFATO, 2010, p. 123)

O referencial não parece filtrado: se for extraído, não se sustenta. Porém, a estrutura que insere o texto no plano literário traz a expressividade pelo deslocamento, pela descentralização, trazendo ambiguidade na hierarquia das funções linguísticas dentro da composição.

O texto expõe a invenção que se mostra como cópia da vida, mas em muitos momentos é a transformação do lixo, reelaborando a ideia de prosa, evidenciando assim o caráter imutável da literatura em ir além de pressupostos que engessam a percepção. Uma desconfiança da realidade que emerge pela aparente não literariedade na mera colagem do que constitui o mundo igualmente fragmentado é, também, a ironia pela aparente reprodução do real. O mundo “real” se desmaterializa por simulacros, pela reprodução no vídeo, consumido maciçamente, moldando a visão da sociedade, que se fragmenta. Nos novos tempos de reprodução, a máquina de simulacros relativiza: real e o reproduzido se confundem. O livro assume a condição caótica da existência em tempos em que o real é esvaziado pela simultaneidade de imagens. O sujeito é moldado pela contemporaneidade (num presente perpétuo), condicionado por anúncios que se multiplicam pelos veículos de comunicação. Tragado pela idealização de bem-estar disseminada pela comunicação massificada, o eu consumidor cobre-se de identidades adquiridas a prestações.

Ruffato identifica o anonimato, traz o registro dos esquecidos: a mensagem da secretária eletrônica confere ao capítulo 25 uma sintaxe visual sobre a verbal: cada nova ligação da mulher traída é inaugurada pela mesma mensagem, em negrito, e esta divide cada momento, causando efeito de oposição entre o aspecto da voz ausente da gravação da secretária e o desespero da esposa em denunciar os hábitos do marido na tentativa de afastar a amante mais jovem.

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

O que você ganha com isso?, Cadela!, o quê? (Pausa) O quê que você ganha com o sofrimento dos outros, hein? (pausa) Ver um filho chorando... sem entender... o pai... noites fora... A filha rebelde... a mãe... (voz esgarçada) O pai... tem outra... (Descontrolada) Desgraçada!Desgraçada! O quê que você ganha com isso? Filha-da-puta! Filha-da -puta!

(...)

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

Agora deu pra mijar no chão...não aquela gotinha no assento do vaso, não... que isso é até normal...Mas uma pocinha no chão...como se...como se o jato não tivesse mais força,entende?, como como se o jato não tivesse mais força... (RUFFATO, 2010, p. 52)

A narração sentimental e agressiva se derrama, a crueza é ampliada, expondo o trágico e o ridículo da intimidade. O desespero que anuncia a desintegração conjugal forma imagens degradantes. As cores vivas da linguagem necrosada como efeito estético, recorrentes na prosa de Ruffato. A ironia da linguagem que carrega o real é uma possibilidade literária de sondagem pelo espaço nebuloso, entre a literatura e o que está fora. Esse “fora” parece entrar: O registro do imediato reduz a arbitrariedade autoral, entre parênteses, na indicação de ritmo de fala. A intenção ali é afugentar a amante pela exploração discursiva do que é considerado sujo.

Isso é perceptível no capítulo 27, em que a pregação é um ruído brevemente distinguido entre outras cacofonias: “vejo o sofrimento daqueles desenganados pela vida. Vejo a dor dos que já não vêem mais saída para os seus problemas (...). O que eu buscava, irmãos? Havia um vazio em mim...Saía com prostituta, cheirava cocaína, bebia uísque importado” (RUFFATO, 2010, p. 57). Os lugares-comuns soterram a pregação, e esta se congestiona, “tropeça no burburinho, vozes, buzinas, motores, pregões, música. Aspira a fumaça dos canos de descarga” (RUFFATO, 2010, p.57). O momento é registrado com diferentes procedimentos narrativos. A descrição que amontoa os objetos nos olhos do leitor, em terceira pessoa, se alterna com a voz do personagem entre aspas. O narrador por entre o personagem monta o sufocante momento da pregação. A sua consciência brota em frases em negrito: “*Afaste-me, senhor, do pecado. Livra-me, senhor, dessa prisão...*” (RUFFATO, 2010, p.58). Ângulos de visões diferenciadas atropeladamente tentam narrar a dificuldade de pregar da personagem, seus espasmos de consciência são expostos sem intermediação, mesmo a voz em terceira pessoa do narrador parece contaminada pela visão da personagem. O distanciamento entre leitor e texto é reduzido. A diferença entre a voz interna e a externa da personagem é marcada pelas aspas, e há as alterações da focalização, alterações que realçam o aspecto reflexivo da construção narrativa, desnorteando o

leitor na mesma cadência da instabilidade da vida contemporânea: “(...) e as palavras engastalham-se-lhe nos dentes.” (RUFFATO, 2010, p. 58). O contraste do termo pouco usual (engastalham-se-lhe) usado no exemplo parece ser uma ironia autoral (pelo estilo indireto livre) da caricatura religiosa do pregador e sua insignificância entre o fluxo de passantes, que tudo engole e submerge. O branco da página no final do capítulo acentua a queda do pregador e a poeticidade se interfere no clichê. O controle da focalização é regulado constantemente, sem a interferência de verbos introdutórios que interfiram nas falas dos personagens. A interpretação autoral é contaminada de modo mais sutil, podemos percebê-la na mistura da visão do narrador com a do pregador: “(...) pede, por obséquio, que segure, por um momento apenas, o seu paletó” (RUFFATO, 2010, p. 57).

No capítulo 14, o desvio da norma gramatical no início do texto já indica a aproximação de ângulos narrativos que compõem o índio e suas aparições no bar de Seu Agripino: “Seu Agripino é que talvez pudesse lembrar dia e mês que o índio surgiu aqui pela primeira vez, mas morreu ontem, carcomido por um câncer na garganta ...” (RUFFATO, 2010, p. 30). Na passagem “Houve quem tenha visto seus passos cambaleantes empurrarem-se ao encontro da noite áspera” (RUFFATO, 2010, p. 33), temos a distância indicada pela linguagem poeticamente mais carregada, percebemos que os níveis de registros são igualados na simultaneidade de vozes. A convivência entre linguagens que permeiam o capítulo mencionado é manifestada pela instabilidade da perspectiva narrativa, e em outros capítulos o estilo indireto livre adquire radicalização pela ausência de demarcação como pontuação, verbos introdutórios, e nos vazios da página que interrompem a linearidade da distribuição do texto.

A literatura é composta de convenções que a delimitam como tal, mas também é a reformulação e sabotagem de suas formulações. Até certo ponto, a literariedade é a tensão resultante da traição de certas expectativas da noção de literatura, em que temos que adaptar nossos padrões. O impasse com o passado literário, com outras possibilidades que surgem dessas narrativas que buscam modos de narrar. O livro de Ruffato é uma construção que problematiza a representação dos eventos que formam nossa percepção, o que é cotidianamente suportado, já irremediavelmente integrado nas nossas relações com o externo e é também uma reflexão sobre a tradição literária e



sobre as possibilidades de construção da uma realidade linguística que se mistura ao mundo extratexto, de costura radical de discursos encontrados em certos momentos da nossa prosa.

O hibridismo do livro realça suas entranhas, mas é uma mutação de modos de narrar que nunca foram estáticos. Certos experimentos apenas tornam mais evidentes essas transferências de discursos. Pela diluição de gêneros, pelos pontos de vista difusos e pela imprecisão de sua forma acabam sendo um produto e uma reação diante de um mundo com fronteiras frágeis: “Mas ele é o romance, coisa impura, o monstro de muitas patas e muitos olhos. Tudo ali vale, tudo aproveita e confunde” (CORTÁZAR, 1993,p.71). A contaminação dos exemplos de alguns momentos do século 20 mencionados antecipa o hibridismo renovador de *Eles eram muitos cavalos*, que desloca procedimentos de outras invenções literárias para a sua montagem rotulada de “romance”. Pela conflituosa relação com a realidade, pelo seu conjunto heterogêneo, pelo uso de variados discursos, é flexível com a constante transformação que o cerca.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 1997.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ORTEGA Y GASSET, Ortega. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2001.
- RUFFATO, Luiz. **Eles eram muito cavalos**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- SCHOLLHAMMER. Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.