
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

LITERATURA E A CIDADE: A SÃO PAULO DE LUIZ RUFFATO

Nádia Regina Barbosa da Silva (Univ. Estácio de Sá)*

RESUMO: O artigo é uma abordagem do romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, cuja cidade de São Paulo é espaço e ao mesmo tempo personagem da narrativa, que trata, por meio de um olhar agudo daquele que narra, de um dia na cidade de São Paulo. Partindo dessa idéia, o autor monta um mosaico de vozes silenciosas, em que o único elo possível é o fio constituído pela vida na cidade global, a São Paulo do século XXI, que Ruffato atualiza em linguagem literária, valendo-se de outras linguagens, para chegar à melhor solução estética do texto: “fotogramas” montados de tal modo que dão a impressão de que nada escapou do olhar daquele que enquadra o foco; nenhum lugar dessa geografia humana, bizarra e complexa, fica de fora.

PALAVRAS-CHAVES: cidade contemporânea, linguagem, subjetividade.

Ruffato contribui para a compreensão da tese de que São Paulo instiga e confirma a idéia de que o cotidiano se inventa de mil maneiras. Há na cidade uma poética escondida e dispersa em áreas definidas e ocupadas pelo sistema da produção – doméstica, televisiva, urbanística, comercial, etc. – e suas conseqüências em nível da subjetividade dos indivíduos envolvidos, os “consumidores”. Nesses espaços, o olhar de Ruffato adentra e recria artisticamente a cidade.

Eles eram muitos cavalos busca desvendar São Paulo. Uma cidade colorida pela diversidade, um mosaico composto por gente de todos os lados do Brasil e de todas as classes sociais. Casais desfeitos, crianças roídas por ratos em barracos, gente morta em seqüestros-relâmpagos, vendedores ambulantes, famílias vivendo aglomeradas em caixas-apartamentos. Os quadros se multiplicam e se desdobram. A escritura de Ruffato transforma em literatura um dia nas vidas de São Paulo.

Obviamente em linguagem disjunta, o texto processa a correria da maior metrópole da América do Sul, com um conjunto de fragmentos, reunidos em torno da unidade de tempo – um só dia – e de lugar – a cidade. O romance se inicia assim:

* nadige@gmail.com

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°

[...]

3. Hagiologia

Santa Catarina de Bolonha, [...]. Dedicou sua vida à assistência aos necessitados [...].

(Ruffato 2002: 11)

Espaço e tempo “sob controle”. E Santa Catarina a velar pelos pobres miseráveis. No quarto capítulo (ou fragmento), iniciam-se as histórias. Cada mudança súbita de história parece corresponder ao tempo curto e célere de São Paulo. Os muitos personagens não se encontram nos setenta capítulos que funcionam como microcontos – histórias de uma gente simples, cujo nome ninguém sabe, a pelagem, a origem. Muda a paisagem, mas o foco continua sendo o homem comum, sem vocação para herói, calejado na arte de levar a vida num mundo sem compaixão, e que na narrativa é o fio condutor das histórias.

São histórias que querem mostrar o que o sujeito-consumidor fabrica no que diz respeito ao uso do espaço urbano, dos produtos comprados, dos relatos e das leituras; o que falam com um vocabulário e uma sintaxe dos quais são receptáculos; que tipo de enunciados produzem por oposição àqueles que lhes são impostos.

Por toda parte se estende e se precisa a rede da “vigilância”, mas nem sempre toda sociedade se reduz a ela. Alguns procedimentos populares – aqui no sentido das massas consumidoras – não se dobram aos mecanismos de controle infligidos por essa rede. A reapropriação da língua é um deles, assim como as diversas maneiras e práticas de reocupar o espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural. O texto de Ruffato sinaliza algumas dessas maneiras.

Já foi dito pelo autor, em entrevista ao site *geocities.com*, que toda literatura está perto da realidade, pois se nutre dela. Desse modo, o relato do escritor quer dar um depoimento da realidade contemporânea, do prisma de quem faz a história. A História, que é a síntese dos relatos de histórias, sejam elas “oficiais”, sejam elas “paralelas”. O romance, sem dúvida, oferece uma contribuição literária para a compreensão da subjetividade e condição histórica contemporânea.

O título da narrativa, um verso do “Romance LXXXIV ou dos Cavalos da Inconfidência”, quinta parte do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, que serve de epígrafe ao livro, indica uma possível leitura: “eles eram muitos cavalos / mas ninguém mais lembra / de sua pelagem, de sua cor, de sua origem”. Alusão àqueles que fazem a história, os quais nem hoje e, talvez, nem no futuro, lembrar-se-iam daqueles personagens imaginados ao longo dos fragmentos que compõem o livro. Tal alusão é feita, à medida que esses personagens “sem origem” surgem de uma algaravia

patética impregnada à alma da cidade (esta, sim, “o” personagem), impedidos, pela condição urbana, de serem vistos e considerados, fora do espaço literário. Na escritura, são seres que aparecem nas imagens capturadas que se tornam palavras, ditas de um ângulo e sob uma luz que buscam uma expressão exata da intenção.

Seus personagens, peças que constituem o personagem maior, a cidade, aludem a uma marginalidade de massa, não assinada, não legível, mas simbolizada. Imagens de uma “maioria silenciosa”, que rumoreja a linguagem, na prática da ocupação e inserção desorganizadas em um espaço que se pretende hierárquico e organizado. Veja-se o texto:

45. Vista parcial da cidade

são paulo relâmpagos

(são paulo é o lá fora? É o aqui dentro?)

de pé a paisagem que murcha

a velha rente à janela

rosto rugas bolsa de náilon desmaiada no colo dentro coisas enroladas em jornais vestido branco bolinhas pretas sandália de plástico fustigando o joanete cabeços grisalhos olhos assustados nunca se acostumarão 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*

(Ruffato 2002: 95)

Nesse romance de imagens difusas, a cidade torna-se opaca, uma paisagem e os sujeitos, estatísticas que ganham vida efêmera, luz intensa de curta duração, “relâmpagos”, que iluminam práticas e táticas cotidianas e circunscrevem o desenho da cidade. São focos iluminadores de cenas que avizinham homens e ratos. Tensa semelhança, indígna e real, mas ainda assim, poética. Desse modo é o texto de Ruffato.

É certo que esse olhar agudo do autor sobre a metrópole acaba por revelar uma etnografia complexa, cuja identidade do espaço congrega e une. Ruffato vasculha vidas em ângulos criados por uma supermodernidade (Augé 1994) produtora de não-lugares ou de lugares não antropológicos. Vejam-se alguns ângulos:

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 Itapeverica, em desde a Vila Andrade até o Jardim Irene, quando viviam com o Birôla, homem bom, ele. Uma vez levou a menininha no circo, palhaços, cachorro ensinado roupinha-de-balé, macaco de velocípede, domador chicoteando leão desdentado em-dentro da jaula, cavalos destros, trapezistas, equilibristas, pipoca, engolidor de espadas, maçã-do-amor, moças de maiô, algodão-doce, serrador de gente, pirulito, sorvete-de-palito. 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 2002: 21)

Observa-se, no fragmento acima, a geografia de um itinerário periférico da cidade, onde personagens se movem num tempo presente que se volta ao passado, em imagem “idílica” de um circo dissolvida pela violência do “abuso” à menina mais velha, pelo fogo, pelo “tal” “carvão indigente que torrou em sonhos de crack”. Tragédia urbana, em que cada qual cumpre seu “destino”, linguagem tensa, aviltada, “menor”, do narrador.

Em outro fragmento, um outro ângulo. Veja-se:

19. Brabeza

Quatro tardes para o Dia das Mães e nem um puto no bolso. Tinha aviado um rádio-gravador AM/FM CCE arrumado, ia adorar, ela que vive no reclame, não tem com que se distrair...Ideal, mesmo, a televisão Toshiba vinte polegadas, som estéreo, vídeo embutido. Horas várias perfilara na frente da vitrine Extra-Mappin da Praça Ramos, no registro de preços, prestações, hum, que complicação! carteira assinada, comprovação de endereço, RG, CIC, duas referências, hum, que complicação! Não, haverá de dar um jeito, armar outra qualquer, a velha, coitada, nem exigente, aliás, nem esperando nada, o que ganhasse, surpresa, de bom tamanho, aplaudiria. Bem, então, à luta! Agora: onde cavar uns trocados? Brabeza despasseia. Lugar para bater carteira é a Rua Barão de Itapetininga, caixas-eletrônicos. O povo agarra o dinheiro, enfia no bolso, na bolsa, desembesta arisco, assustadiço. Mulher, mais melhor: é marcar e ir atrás [...]. Dependendo, três viagens arrecada o suficiente para comprar o rádio-gravador e comer um big mac, que é mais gostoso no McDonald's da Rua Henrique Schaumann, de troco. (Ruffato 2002: 42)

Nesse fragmento, bem marcado por um desenho das ruas, praças, vitrines, recria-se a subjetividade do desejo de consumo, da cultura do dinheiro. Desejo de ter e de comer, a qualquer custo, produtos fabricados pelo sistema, que provocam uma falsa saciabilidade, um *status* enganoso, uma identidade mentirosa, para que, assim, o sujeito possa se sentir parte do mundo. Subjetividade violenta, plissada à barbárie, cuja solução estética resulta numa linguagem que “força” a língua, fazendo-a derrapar na voz do narrador.

Em outro momento da narrativa, o olhar de Ruffato captura uma biblioteca, desordenada, que compõe o retrato recriado de São Paulo. Veja-se o fragmento:

24. Uma estante

HITLER – Joachim Fest
MARKETING BÁSICO – Marcos Cobr
O VERMELHO E O NEGRO – Stendhal
O PREÇO DA GUERRA – Hans Killian
AS AVENTURAS DE SHERLOCK HOLMES – Conan Doyle
AS VALKÍRIAS – Paulo Coelho
BRASIL POTÊNCIA FRUSTADA – Limeira Tejo
TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA – Jorge Amado

GUERRA LUA – Tom Cooper
TEATRO I – Ana Maria Machado
MULHERES APAIXONADAS – D. H. Lawrence
ORGANIZAÇÃO SOCIAL E POLÍTICA DO BRASIL – Professor José
Hermógenes
O PALÁCIO JAPONÊS – José Mauro de Vasconcelos
OS FANTOCHES DE DEUS – Morris West
HISTÓRIAS DIVERSAS – Monteiro Lobato
O BOBO – Alexandre Herculano
OS EXILADOS DA CAPELA – Edgard Armond
AJUDA-TE PELA PSIQUIATRIA – Frank S. Caprio
[...]
O DINHEIRO – Arthur Hailey
(Ruffato 2002: 51)

Trata-se, é bem possível, de uma alusão à “Biblioteca de Babel”, de Jorge Luiz Borges, uma alegoria do próprio mundo. Este, uma biblioteca infindável, acolhe uma infinidade de livros. Seu narrador supõe, como o estranho narrador de Ruffato, que os volumes da biblioteca contêm todas as possibilidades da realidade. Alguns não fazem o menor sentido, ou o fazem numa língua que não se conhece. Outros são repetições de uma mesma palavra. Na biblioteca de Borges, busca-se incessantemente alguém, uma divindade, talvez, que dê sentido aquilo tudo, que saiba decifrar as mensagens contidas nos misteriosos volumes.

É possível que o conto de Jorge Luiz Borges, e isso o aproxima da biblioteca/estante focalizada por Ruffato, seja uma alegoria metafórica 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.

No capítulo vigésimo sétimo, uma outra imagem diversa, recorrente em cenários urbanos hipermodernos, aparece. Trata-se da figura do novo-religioso que, desorientado, procura Deus e prega pelas vias públicas as Suas palavras, fingindo aliviar a si e aos irmãos de infortúnio. Veja-se um trecho do capítulo:

27. O evangelista

Pardo, idade indefinida (um marco qualquer entre os vinte e trinta anos), traja um terno azul-celeste, calça larga paletó comprido, camisa creme, gravata amarela salpicada de minúsculos peixinhos coloridos, o olhar simples dos que carregam, nos bolsos, verdades, como balas. Desce do trolebus, extraviado. Na esquina, engraxates da Rua Barão de Paranapiacaba, bateia o local revelado em sonho. A seus olhos, caótica, a Praça da Sé espicha-se, indolente. Sozinho, perfila-se à boca das escadas rolantes que esganam as profundezas do metrô. À esquerda, salpicam os degraus da Catedral desempregados, bêbados, mendigos, drogados, meninos cheirando cola, fumando crack, batedores de

carteira, batedores de celular, batedores de cabeça, aposentados, velhacos. As pernas trêmulas, fecha os olhos, *Onde, inspiração divina?* Pouco tempo, o seu, logo as palavras se dispersarão, *Como falar a corações de pedra?* O couro preto que encaderna a bíblia vaselina nas mãos inseguras. “Irmãos!” tropeça no burburinho, vozes, buzinas, motores, pregões, música. Aspira fumaça dos canos de carga. “Irmãos!”, grita, alguns passantes viram-se, assustados, curiosos. “Irmãos!”, repete fatigado. “Muito...Muito caminhei...Muito caminhei até chegar aqui”, *Auxilie-me nessa hora, Senhor. Faça nascer da minha boca a.* “Olho em volta...O que vejo?”, *O que vejo?* “Vejo o sofrimento daqueles desenganados pela vida”. (Ruffato 2002: 56-57).

No formato do texto, há uma conformação teatral. No coração da urbe, um drama que funde realidade e ficção, catarse e desafogo de sujeitos. No palco, que são as ruas, revela-se um cruzamento de forças motrizes que fazem pulsar o personagem – a cidade –, que vê, transformadas em espaço pelos passantes, as suas ruas geograficamente definidas pelo urbanismo como *lugar*. Entenda-se este *lugar* no sentido diverso ao de espaço. Este seria para o lugar o que se torna a palavra quando é falada, isto é, quando é apreendida na ambigüidade de uma efetivação. Portanto, espaço transformado num tempo dependente de múltiplas convenções, colocado como o ato de um presente – ou de um tempo – e modificado pelas transformações contínuas de toda natureza (Certeau 1962).

Ainda do espaço da urbe, a linguagem propicia e atrai o olhar agudo do narrador de Ruffato, que, ao dirigir os olhos, extrai poesia e tragicidade de personagens, ao mesclar algo de mítico, por vezes sagrado, à sua recriação. Veja-se:

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 machuca-
dos unhas pretas vestido esfrangalhado
aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do
morumbi fala desconforme baba escumando no entroncamento
dos lábios murchos olhar esgotado mãos que pendulam
arrítmicas pernas desaprumadas
aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do
morumbi inconveniente suplicando respostas exigindo febril
irritada chorosa perguntas variantes insensas
aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do
morumbi ignorando ao relente se ratos ou baratas ignorando se
chuva ou sol escorrem pela guia ignorando sapatos tênis
havaianas polícia 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,
[...].
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 em-
baraçando o coração, alguém...alguma informação...talvez...ela?
Filha?
Do outro lado o pranto
O pânico
Filha? Onde...Onde está você? Filha! Onde?
ouviu a voz
- ouviu vozes –
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 2002: 70-71)

Essa história é uma narrativa poética, à maneira de outras encontradas no roman-
ce. Trata-se de um poema narrado, em que o poeta acentua, ao máximo, uma tensão
crescente entre fundo e forma, a pressionar a língua, levando-a à “gagueira”.

Diz-se que os maus romancistas sentem a necessidade de variar seus indicativos
de diálogo, substituindo o “disse” por expressões como “murmurou”, “balbuciu”,
“soluçou”, “gaguejou”, etc. Em relação a essas entonações o escritor só tem duas
possibilidades: ou fazê-lo ou dizê-lo sem fazê-lo e contentar-se com uma simples indi-
cação deixada ao leitor.

Parece, contudo, que há uma terceira possibilidade: quando “dizer” é “fazer”. É
o que acontece quando a “gagueira” já não incide sobre as palavras preexistentes,

mas ela própria introduz as palavras que ela afeta. Não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna “gago da língua”: ele faz gaguejar a língua enquanto tal. Assim ocorre no fragmento supracitado. O narrador “gagueja” na repetição tensa, “aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do / morumbi; braços assim machuca-dos pernas em-baraçando”. Inventava palavras em que caiba a “mulher que se arrasta”, por “ruavenidas”, para poetificar a subjetividade dramática desse personagem urbano, que parece querer “colar” seus “pedaços” – “palitos de fósforo, tampinhas de garrafas e escarros e pontas de cigarros” –, ao se rastejar pelo chão. Uma linguagem intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala. Os afetos da língua são aqui o objeto de uma execução indireta, porém próxima do que acontece diretamente, quando já não há outros personagens além das próprias palavras.

Será possível fazer a língua gaguejar sem confundi-la com a fala, indaga Deleuze (1997). Tudo depende de como se considera a língua: se a tomamos como um sistema homogêneo em equilíbrio, ou próximo do equilíbrio, definido por termos e relações constantes, é evidente que os desequilíbrios ou as variações só afetarão as palavras. Mas se o sistema se apresenta em desequilíbrio perpétuo, em bifurcação, com termos que, por sua vez, percorrem, cada qual, uma zona de variação contínua, então a própria língua põe-se a vibrar, a gaguejar, sem, contudo, confundir-se com a fala, que sempre assume apenas uma posição variável entre outras, ou toma uma única direção. Nesse caso, a língua só se confunde com a fala quando se trata de uma fala muito especial, fala poética, que efetua toda a potência de bifurcação e de variação, de heterogênesse e de modulação própria da língua. É como se a língua estendesse uma linha abstrata infinitamente variada, para que o poeta se expressasse de maneira completa. Veja-se no texto, “não era assim / não / não era / :”. Seria isso, talvez, uma forma de se fazer um uso “menor” da língua.

Segundo Deleuze, Beckett e Kafka não misturam duas línguas. O que fazem é inventar um uso “menor” da língua maior na qual se expressam inteiramente. Eles “minoram” essa língua, como em música, em que o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. Eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos. Isso excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem. Equivale a dizer que um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal: não mistura outra língua à sua, e sim talha “na” sua língua uma língua estrangeira, poética, que não preexiste. Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma, como solução estética que possa abrigar a poesia do personagem, “e de joelhos desabou na calçada a palma das mãos coleando o / chão de palitos de fósforo e tampinha de garrafa escarros e / pontas de cigarro e engatinhando perscrutou a voz”, um jorro desenfreado cujos sinais de pausas ocorrem não com pontos e vírgulas, mas pela “gagueira” das frases.

A fala poética faz da gagueira um afeto da língua, não uma afecção da fala. A gagueira criadora é o que faz a língua crescer pelo meio, é o que faz da língua um rizoma em vez de uma árvore, o que coloca a língua em perpétuo desequilíbrio.

Quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio. Quando a língua está assim tensionada, a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio.

Não se sabe ao certo se *Eles eram muitos cavalos* é poesia, prosa ou prosa poética. Penso ser os três gêneros, ou um gênero “radical” que mistura diversos tipos de discurso, de vozes, cuja solução estética decorre de uma disjunção possibilitada por uma concepção heterogênea da língua trabalhada pelo autor. Dramas, deboches, ternura, diálogos ingênuos, monólogos desabafos, anúncios, classificados, rezas, receitas e murmúrios formam um “mosaico polifônico” ou uma composição em néon, a iluminar o caos humano-urbano.

Por sua dramaticidade conseqüente de seu espírito moderno, o tema, a vida na grande cidade, não tem sido esquecido pela literatura. Dele, temos alguns exemplos que, ao lermos *Eles eram muitos cavalos*, não escapam à lembrança.

É na primeira metade do século XX que aparecem obras consideradas paradigmáticas dessa linguagem: *Dubliners* – obra só publicada em 1914 –, de James Joyce e *Winesburg, Ohio* (1919), de Sherwood Anderson, são algumas delas.

Dubliners é o segundo livro do autor da obra-prima *Ulisses* e *Finnegans Wake*. Segundo o próprio autor, a intenção foi a de escrever um capítulo da história moral de seu país, e escolheu Dublin como cenário, porque a cidade parecia um centro da paralisia. Assim, apresentou-a ao público em quatro aspectos: infância, adolescência, maturidade e vida pública. Não são “apenas” homens e mulheres que vivem na capital irlandesa. Longe disso. É gente de uma mesma origem, que compartilha a mesma pobreza, o mesmo orgulho, os mesmos sonhos e desalentos e a mesma subjetividade.

Dubliners é constituída por quinze contos. Essas histórias passam-se sob a redoma da labiríntica cidade, na virada do século, e os temas recorrentes são a revolta, a morte tomada em vários sentidos e, sobretudo, a paralisia, metáfora da incapacidade de agir e transformar. A sua disposição seqüencial foi pré-definida pelo seu autor, pelo que a ordem, por que aparecem, não é de todo indiferente para a significação global do macrotexto. Esse macrotexto organiza-se numa estrutura orgânica e circular para o que é essencial a localização estratégica de alguns contos, como, por exemplo, o primeiro e o último, “Irmãs” e “O morto”.

Se lidos individualmente, os contos de *Dubliners* causam perplexidade. Devem ser antes encarados como um mosaico em que as personagens se interligam e se vêem de braços com uma profunda paralisia que tomou conta da cidade e dos seus próprios anseios e ambições pessoais. Isso alimentaria a subjetividade daqueles indivíduos. Em muitos momentos, aparentemente banais e cotidianos, os *dubliners* são confrontados com uma consciência da alma que permeia todas as coisas, momentos epifânicos que culminam com o último e assombroso conto da coletânea – “O morto”.

Em *Dubliners*, há irlandeses ruivos que bebem uísque de malte ao final da tarde; meninas de convento ajudam as mães na cozinha; garotos reguilas que jogam bola do outro lado do rio; ruas e mais ruas, numa cidade que parece enorme e, ao mes-

mo tempo, minúscula, tal é a facilidade com que se sai de Temple Bar e já se está no Ringsend.

Há também uma cidade suja e triste, vestíbulos quentes e apertados, que cheiram a mofo, ácaros, vestidos de domingo, relógios de corda, álcool entornado em tampos de mesas. E há, sobretudo, um desalento – quem é esta gente, unida por um mesmo espaço, um mesmo tempo, uma mesma classe? Parecem-se uns com os outros. Nisso está a contigüidade das obras de Joyce e Ruffato.

Como *Dubliners*, *Eles eram muitos cavalos* também pode ser lido como uma coletânea de contos independentes. Também há, a despeito da fragmentação, uma lógica a ordenar o macrotexto e, para que se compreenda essa lógica, é necessário começar pelo início, “Cabeçalho”, “O tempo” e “Hagiologia”, que fala da Santa protetora dos pobres indigentes, e encerrar com o último texto, em que se faz alusão à noite, ao final do dia, (a morte?), enfim.

Entre a “Gente de Dublin” e a “Gente de São Paulo” há sujeitos que nascem e logo tomam consciência da infelicidade e da amargura que se acumulam como papel nas paredes, junto às fotografias de família, em preto e branco, bolorentas, que caem no esquecimento.

Tal qual o último conto de *Dubliners*, de Joyce, a alusão à morte também encerra o último capítulo (ou conto, como queira) de *Eles eram muitos cavalos*, de Ruffato, cuja dramaturgia se vale de uma estética que recorre a um diálogo bastante coloquial, que desvela uma realidade cotidiana específica, recriada em imagem pelo narrador, a qual se abre com a figura de um retângulo preto (a chegada da noite ou da morte), funcionando como “pano de boca”, a descortinar vozes, ao final do dia, que surgem em cena, por detrás da cortina negra. Não há título no fragmento. Veja-se:

{- 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 gemeção...
(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 2002: 149-150)

Sujeitos já imobilizados antes da morte, os personagens não mais se movem diante dela, “Amanhã a gente vê...”. E assim o tempo corre, tangenciando a “gente de São Paulo”, sem vocação para herói, sem nome, sem pelagem, sem origem, corre em direção à Avenida Paulista, onde o tempo é dinheiro.

Como um rio, o tempo corre imponente, a roçar a “gente de Dublin”, corre para longe daquela ilha, da Irlanda, corre, quem sabe, para outra ilha, para Londres, ou para o continente, Paris, Berlim, para longe do ramerrão de Dublin para as “cidades imorais” com que sonha Little Chandler, personagem de “Uma nuvenzita”.

Também é possível uma estreita aproximação entre *Eles eram muitos cavalos e Winesburg, Ohio* (1919), de Sherwood Anderson (1876-1941). Entre esta obra e a de Ruffato, a pertinência está no sentido de ambas. *Winesburg, Ohio* são dramas realistas narrados em vinte e quatro contos. Histórias aparentemente sem enredos, tramas banais. *Winesburg, Ohio* narra a história de “grotescos” interioranos estigmatizados pelo fracasso de suas existências. O povo de Winesburg é infeliz. Todos parecem ter muito a dizer, parecem estar cheios de dramas maravilhosos, mas algo os força à solidão. São chamados “grotescos” pelo escritor, que protagoniza o conto de abertura do volume, intitulado “O livro dos grotescos”. Ao longo de várias décadas, os personagens de *Winesburg, Ohio* foram chamados assim pela crítica. Muitos pensam nos “grotescos” como aberrações da natureza, caricaturas de seres humanos “normais”. Mas eles são, de fato, extremamente humanos. Sua humanidade vai muito além das veleidades de intelectuais desejosos de revestir o homem com um manto de dignidade que pouco tem a ver com a vida real.

No livro, encontramos na história do Dr. Reefy a metáfora-chave para entender os “grotescos”. Sua história, narrada no conto “Pílulas de papel”, condensa em quatro páginas todo o fracasso de um homem sem ninguém para ouvi-lo, condenado a rabis-car, em pedaços de papel, seus pensamentos mais íntimos, verdades irrelatadas, que guardava em seus bolsos apenas para jogar fora depois.

Como nas histórias de Ruffato, em *Winesburg, Ohio*, há uma carga intensamente dramática nos personagens. Não há heróis nos contos, mas seres humanos torturados por seus pequenos fracassos em histórias profundamente poéticas.

Enquanto em *Eles eram muitos cavalos* a unidade é garantida por um espaço que acolhe pessoas “num mundo cão”, a unidade das histórias de *Winesburg, Ohio* é garantida por um personagem, George Willard, jovem jornalista que ambiciona entender a realidade que o cerca na pequena cidade. Willard figura em quase todos os contos e parece ser o único capaz de compreender em sua totalidade o drama daquelas pessoas amarguradas, o único capaz de superar os seus fracassos. Todos os outros personagens parecem entender isso. Eles tentam, de alguma forma, ajudar Willard a encontrar o seu caminho, e, desajeitadamente tentam revelar a ele suas verdades. Por vezes, são forçados a isso, como é o caso da professora Kate Swift, que sentiu um “desejo imenso de abrir as portas da vida para o rapaz que fora seu aluno” (Anderson 1987: 152). O mesmo desejo marca o drama da mãe de George Willard, que “ansiava por ver [em seu filho] alguma coisa meio esquecida que outrora tinha sido uma parte de si mesma” (Anderson 1987: 33).

George é o futuro, o tempo que correrá para fora dali, esperança transformadora, longe de fracassos “grotescos” de *Winesburg*. O personagem cumpre o seu aprendizado com os moradores de sua cidade, e parte para ganhar o mundo, distante deles, aos dezoito anos de idade. A narrativa encarna, por seus personagens, o espírito de renovação da época regido pela modernização e avanço da tecnologia, pois levanta questões cruciais e atemporais, no que tange à ideologia do capital que enforma subjetividades imobilistas, desumanas e grotescas nos indivíduos. Talvez se aluda ao medo da obsolescência do homem e de seus dramas, em uma era demarcada pela eficiência trágica da máquina.

Em Ruffato, isso se radicaliza, à medida que transforma em linguagem literária a cidade cujo desemprego, pobreza e falta de perspectivas, a cada dia, enredam mais e mais essa gente insignificante, sujeita a dramas que parecem não interessar a ninguém.

Esses fragmentos de Ruffato, uma coletânea de contos, ou um romance integrado pelo seu cenário espaciotemporal, um dia na cidade de São Paulo, desenhado por sua gente, aproxima, assim, essa cidade a mítico-literárias urbes como Dublin, a cidade sem movimento de Joyce, e *Winesburg*, de Anderson. O caráter mítico dessas cidades e de sua gente é dado pelo olhar dos escritores. No caso de Ruffato, essa sondagem passa a ser a visão daqueles que vivem nas bordas, e os que estão nas bordas tudo vêem e a tudo estão sujeitos. Esses focos delineiam as feições da cidade ao longo de um dia, e esta passa a ser lida pulsionalmente, permanentes quiasmas de olhares cruzados, a emergir imagens.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BORGES, Jorge Luiz. *Biblioteca de Babel. Ficções*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- BRISSAC PEIXOTO, Nelson. *Cenários em ruínas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CERTEAU, Michel. *Arte de fazer – A invenção do cotidiano*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1962.
- CHAMBERLAIN, Bobby J. “Pós-modernidade e ficção brasileira dos anos 70 e 80.” *Revista Iberoamericana*, LIX.164-165 (jul./dez. 1993).
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- _____. “Gaguejou.” *Crítica e Clínica*. São Paulo: 34, 1997
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOYCE, James *Dubliners*. Lisboa: Livros do Brasil, 1989.
- LYOTARD, J-F. *Inumano. Considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1989.
- PEREIRA, Mário Eduardo C., org. *Leituras da psicanálise: estéticas da exclusão*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2002.

LITERATURE AND THE CITY: LUIZ RUFFATO'S SÃO PAULO

ABSTRACT: This paper discusses Luiz Ruffato's novel, *Eles eram muitos cavalos*, in which the city of São Paulo is both a space and a narrative character. The writer presents a mosaic of silent voices while describing a day in the city of São Paulo through the sharp view of the narrator. The only possible link is the line formed by the life in this global city: the 21st century São Paulo. Ruffato resorts to literary language to recreate the city, but he also makes use of other languages to achieve the best aesthetic solution of the text: “photograms”. They are built in a careful way so that nothing is left out of the focusing eye; no place of this complex and bizarre human geography is forgotten.

KEYWORDS: contemporary city, language, subjective.