

Urbe contemporânea: motivo e linguagem “Eles eram muitos cavalos”, de Luiz Ruffato

Nádia Regina Barbosa da Silva
Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro – Brasil.

Resumo

O artigo trata do *topos* cidade contemporânea, impenetrável e violenta, motivo e linguagem do romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Em narrativa fragmentada, o autor monta um mosaico de vozes silenciosas, cujo único elo possível é o fio constituído pela vida na cidade global, a São Paulo do século XXI, cidade trágica e sem rosto.

Palavras-chave: cidade contemporânea - linguagem - subjetividade.

Abstract

This paper deals with the *topos* contemporary city, impenetrable and violent, as subject and language of the Luiz Ruffato's novel *Eles eram muitos cavalos*. Through a fragmented narrative the author builds a mosaic of silent voices, in which the only possible link is the line constituted by the life in a global city, São Paulo in the XXI century, a tragic and faceless city.

Key words: contemporary city - language - subjective.

Hoje São Paulo dá uma impressão de força que se expressa na convicção dos paulistanos de que nada importante se passa no Brasil fora desse espaço. Daí partiram os bandeirantes a expandir as fronteiras do império português. Aí foi proclamada a Independência do Brasil. São Paulo foi o primeiro centro industrial e comercial de toda a América Latina, espaço que abrigou a Semana de Arte Moderna. Nessa cidade, a civilização e a barbárie não contrastam, misturam-se, conjugam-se de forma ativa e perturbadora.

Na cidade de São Paulo, está impregnada a imagem da intrepidez e da velocidade dos homens de negócios. A cidade parece não ter história, pois tudo é destruído, a ceder lugar à paisagem própria da cultura do dinheiro: *shopping center*, centros empresariais, lanchonetes *fast-food*, etc. A cidade é descentralizada em toda parte. Nela chama atenção a multiplicidade de ritmos que atravessam como correntes não só os espaços urbanos, mas também a subjetividade das pessoas. São Paulo é uma mistura de estilos, um imbricado de signos, um congestionamento de tráfego. Tudo estilisticamente permitido e coexistindo lado a lado.

Essa cidade tomada como personagem, motivo e linguagem, junto aos sujeitos que nela vivem, foi transformada, por Luiz Ruffato, em romance – espécie de correspondência estética à megalópole de alma ornitorrinco.

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 existentes e inexistentes. 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 concebe, em linguagem literária, um dia nas vidas de São Paulo.

Obviamente em linguagem fragmentada, 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:

1. Cabeçalho

São Paulo, 9 de maio de 2000.

Terça-feira

2. O Tempo

Hoje, na capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado.

Temperatura – mínima: 14°. Máxima: 23°

Qualidade do ar oscilando de regular a boa.

O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.

A lua é crescente.

3. Hagiologia

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

(RUFFATO, 2002, p. 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 de história parece uma simples piscadela para o tempo impossível 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 que recebem; que tipo de enunciados produzem por oposição aos que recebem ou respondem.

Lembrando Foucault (1987), 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. A reapropriação da língua é um deles, assim como as diversas maneiras e práticas de reapropriação do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural. O texto de Ruffato sinaliza algumas dessas maneiras.

Já foi dito pelo autor que a Arte tem compromisso com sua época e com seu tempo. O relato do escritor quer dar um depoimento sobre a história

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 de nossa subjetividade e condição histórica contemporânea.

O título da narrativa, um trecho do poema 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”. Assim como ninguém se lembrará, após a leitura, daqueles personagens imaginados ao longo dos fragmentos que compõem o livro. Imagens capturadas que se tornam palavras. Imagens captadas de um ângulo e sob uma luz que busca uma expressão exata da intenção. Daí a influência da fotografia: o olhar é o olhar de quem tenta ir além da cena que se desenvolve à sua frente.

Seus personagens, peças que constituem o personagem maior, a urbe, 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 secura crestada entre os dedos do pé (RUFFATO, 2002, p. 95).

De ferramentas mais diversas a arte se utiliza para apreender a realidade. A dinâmica desse texto está relacionada com a possibilidade de dialogar com outras linguagens artísticas, capturadas, como a fotografia, o cinema, a música, as artes plásticas – principalmente a relacionada às instalações –, a poesia, as novas tecnologias (Internet), redimensionando o próprio gênero ficção, que recupera também a linguagem da oralidade. Essas marcações todas estão presentes, transformadas numa outra linguagem, a ficcional, espécie de “instalação literária” cuja forma parte da hipertextualidade: cada história se abre para novas histórias,

como se pudéssemos clicar sobre o nome dos personagens numa história e nos deparássemos então com suas histórias próprias. Então, pode-se ler, em qualquer ordem, ou melhor, na desordem, pedaços autônomos de relatos, “aforismos”.

Nesse romance de imagens difusas, a cidade torna-se opaca como paisagem, e os sujeitos, estatísticas que ganham vida efêmera, luz intensa de curta duração, “relâmpagos”, que iluminam práticas e táticas cotidianas, a esfarelar estabilidades desejanças por circunscrever o desenho da cidade.

9. Ratos

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

O corpinho débil, mumificado em trapos fétidos, denuncia o incômodo, o músculo da perna se contrai, o pulmão arma-se para o berreiro, expele um choramingo entretanto, um balbucio de lábios magoados, um breve espasmo. A claridade envergonhada da manhã penetra desajeitada pelo teto de folhas de zinco esburacadas, pelos rombos nas paredes de placas de outdoors. Mas, é noturno ainda o barraco (RUFFATO, 2002, p. 20-21).

Imagens que se iluminam e avizinham homens e ratos. Tensa semelhança, indigna 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, de lugares não antropológicos, para além da margem, uma terceira margem. 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 carroto, vencendo toda a Estrada de Itapeperica, 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, p. 21).

Vê-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, p. 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 produtos fabricados pelo sistema, para que se possa sentir, ser e estar. 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, de Babel, que compõe o retrato recriado de São Paulo. Quem olha uma biblioteca olha alguém. 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 FANTOCHE 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, p. 51).

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, p. 56-57).

No formato do texto, há uma conformação teatral. No coração da urbe, um drama que funde realidade e ficção, catarse e desafio de sujeitos. O palco, as ruas, revelam-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. O espaço seria para o lugar o que se torna a palavra quando é falada, isto é, quando é apreendida na ambigüidade de uma efetivação, 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, linguagem que propicia e atrai o olhar agudo do narrador de Ruffato, este 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?

ouveu 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, p. 70-71).

Essa história trata de uma narrativa poética, à maneira de outras encontradas no romance. 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”, “balbuciou”, “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 indicação 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 espantilha por ruavenidas do / morumbi; braços assim machuca-dos pernas em-baraçando”.

Inventa 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 afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala. Os afetos da língua são aqui o objeto de uma efetuação 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 expresse 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 língua está submetida a um duplo processo, o das escolhas a serem feitas e o das seqüências a serem estabelecidas: a disjunção ou seleção dos semelhantes, a conexão ou consecução dos combináveis.

Enquanto a língua for considerada um sistema de equilíbrio, as disjunções são necessariamente exclusivas – não se diz ao mesmo tempo “paixão”, “razão”, “nação”, é preciso escolher – e as conexões, progressivas – não se combina uma palavra com seus elementos, numa espécie de parada ou de movimento para frente e para trás. Mas longe do equilíbrio, as disjunções tornam-se inclusas, inclusivas, e as conexões, reflexivas – “se arrasta espantilha por ruavenidas” –, segundo um andamento irregular que concerne ao processo da língua e não mais ao curso da fala. Cada palavra se divide em si mesma e se combina, mas consigo mesma. É como se a língua inteira se pusesse em movimento. 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.

Numa variação ramificada da língua, cada estado de variável é uma posição sobre uma linha de crista que bifurca e se prolonga em outras. É uma linha sintática, pois a sintaxe é constituída pelas curvaturas, os anéis, as viradas, os desvios dessa linha dinâmica, na medida em que passa por algumas posições, do duplo ponto de vista das disjunções e das conexões. Já não é a sintaxe formal ou superficial que regula os desequilíbrios da língua, porém uma sintaxe em devir, uma criação de sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática do desequilíbrio, “não era / : / Virou assim um dia...”.

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. Drama, 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 de *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. É exatamente assim que o livro se apresenta.

Às vezes, as traduções fazem com que os títulos deixem de ser fiéis ao que realmente significam. É esse o caso de “Gente de Dublin”, *Dubliners*, no original. “Gente de Dublin” é substancialmente diferente de “Dubliners”. Se no primeiro se lê “conjunto de pessoas, gente que vive em Dublin”, no segundo, contudo, lê-se caracteres-tipo, indivíduos feitos da mesma massa, do mesmo sangue. Há algo que os une e algo que os separa. Não são “apenas” homens e mulheres que vivem na capital irlandesa. Longe disso. São 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*.

A “infância” de Dublin é vista pelos olhos de crianças: um menino cujo tutor morre (*Irmãos*) ou rapazes que descobrem os prazeres ilícitos da vida – livros proibidos e raparigas (*Um encontro*).

A juventude ou a puberdade estão em *Eveline*, a rapariga que olhava pela janela do quarto e que queria mudar de vida; em *Dois conquistadores*, Corley e Lenchan, que se gabam das suas conquistas, ou em *A pensão*, em que Polly e o sr. Doran se apaixonam sob o olhar reprovador da mãe desta.

Em *Camaradas* está a maturidade deprimida de um empregado de escritório, como em *Uma nuvenzinha* está a vida pública estraçalhada de Little Chandler – e “lágrimas de remorso começaram a brotar-lhe dos olhos”. Em *Um caso doloroso* estão os primeiros prenúncios de uma velhice pintalgada de solidão, como em *O morto* está a crônica de uma morte anunciada.

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 mesmo 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.

“Gente de Dublin” e “Gente de São Paulo” encarnadas pelo espaço das

respectivas cidades. Sujeitos que nascem e logo tomam consciência da infelicidade, da amargura que se acumulam como papel nas paredes, junto às fotografias de família, em preto e branco, bolorentas, que caem no esquecimento.

Como no 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, p. 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. Na época de sua publicação, Anderson foi julgado por uma crítica preconceituosa, imbuída de uma ativa tradição literária, que não engolia a origem humilde do escritor, sua pouca educação e seu virtuosismo técnico, exatamente em uma era heróica da literatura marcada por inúmeras revoluções formais.

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 rabiscar, em pedaços de papel, seus pensamentos mais íntimos, verdades irreveladas, 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. Todos tentam, de alguma forma, ajudar Willard a encontrar o seu caminho, todos tentam desajeitadamente 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, p. 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” (ibid., p. 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 uma subjetividade imobilista, desumana e grotesca dos 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 mitico-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, esse olhar passa a ser o olhar daqueles que vivem nas bordas, e os que estão nas bordas tudo vêem e a tudo estão sujeitos. Esses olhares 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.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *A sombra das maiorias silenciosas. O fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BAUMAN, Z. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. *Cenários em ruínas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CERTEAU, Michel. *Arte de fazer – A invenção do cotidiano*. 2. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1962.

CHAMBERLAIN, Bobby J. Pós-modernidade e ficção brasileira dos anos 70 e 80. In: *Revista Iberoamericana*, no 164-165, vol. LIX, julho/dezembro 1993.

DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1989.

_____. Gaguejou. In: *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997

ECO, Umberto. *Kant e o ornitorrinco*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1998.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: D. P&A, 2003

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.

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: Editorial Estampa, 1989.

PEREIRA, Mário Eduardo C. (Org.). *Leituras da psicanálise: estéticas da exclusão*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

_____. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? In: *Revista Novos Rumos*, ano 16. n. 35, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.