

A forma do real: a representação da cidade em *Eles eram muitos cavalos*

Profa. Dra. Rejane C. Rocha¹ (UFSCar)

RESUMO:

A prosa contemporânea brasileira diz a cidade a partir dos sonhos não realizados, seja expondo-a em sua geografia de opressão, quando seus espaços configuram-se como vetores da imobilidade, contra os quais o homem se lança inutilmente, sem nunca conseguir escapar da determinação sócio-econômica, seja expondo-a como o lugar da eterna instabilidade, onde o homem não encontra repouso nem guarida. Este trabalho discute de que maneira a representação moderna da cidade – no que diz respeito à eleição de temas e às opções formais – pode ser identificada em um romance brasileiro contemporâneo: *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, publicado em 2001.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea, modernidade, representação da cidade.

*Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait l'or*¹ (Baudelaire)

1 Introdução

O dois versos que propomos como epígrafes para esta reflexão funcionam como uma espécie de elo a atar os dois momentos histórico-literários – e, por conseguinte, as duas obras, objetos deste estudo, – sobre os quais lançaremos o nosso olhar. Em outra ocasião², discutimos de que forma o termo “fascinação” poderia ser eleito para melhor descrever a relação entre o artista, desde o início da modernidade, e a cidade. O misto de atração e repulsa que está implícito no significado do vocábulo, emerge desses versos de Baudelaire, que olha para a cidade de finais do século XIX com o olhar crítico daquele que a sabe como o repositório de todas as tensões de que a modernidade – e as novas relações de trabalho, de consumo e de produção que a caracterizam desde o seu surgimento – é agregadora e, ao mesmo tempo, a sabe, também, como fonte inesgotável de material poético.

Questionar, assim, a representação da cidade moderna pela literatura contemporânea é, a par de observar de que forma o espaço urbano de *hoje* fornece temas e motiva formas para a literatura de *hoje*, compreender que há uma tradição construída desde o século XIX, quando da emergência dos primeiros centros urbanos, no que diz respeito a essa representação literária. Descrever tais *topoi* de maneira minuciosa não é o objetivo deste artigo que, entretanto, pretende observar de que forma a tradição moderna que se construiu em torno da representação da cidade pode ser identificada – em suas recorrências e/ou transformações – na literatura que, no Brasil, no início do século XXI, visita o espaço urbano, fascinada com o que nele há de lama e que pode ser transmutado no ouro da representação estético-literária.

Por isso, para analisar o romance de Luiz Ruffato, publicado em 2001, nos deteremos, antes, naquela que foi considerada a primeira obra do Modernismo brasileiro e que, não por um acaso – já que o tema da cidade é frequentemente visitado pela literatura, sendo ele mesmo considerado um *topos* moderno, desde Baudelaire – elege a paisagem urbana como temática central, *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade. É necessário, então, compreender o que, da representação da

¹ “De casa coisa, pois, extraí-lhe a quintessência/ Me deste a lama e transformei em ouro”

² Trata-se do artigo “Arquitetura dos contrastes: uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*”, publicado no livro *Percursos da narrativa brasileira contemporânea* (CAMARGO; CARDOSO, 2009)

São Paulo marioandradina, extrapola a descrição do objeto-cidade e nos informa sobre a própria configuração da Modernidade, uma vez que

O poder de atração e repulsão da cidade tem fornecido temas e posturas que atravessam profundamente a literatura, na qual a cidade aparece **mais como metáfora** do que como lugar físico. De fato, para muitos escritores, a cidade chegou a se converter numa analogia da própria forma [...] E se o Modernismo é uma arte especificamente urbana, em parte é porque o artista moderno, tal como seus semelhantes, foi capturado pelo espírito da cidade moderna, que em si é o espírito de uma sociedade tecnológica moderna. (BRADBURY; McFARLANE, 1999, p. 77)

Assim, estão postos os objetivos desta reflexão, quais sejam os de analisar a representação da cidade contemporânea na obra *Eles eram muitos cavalos*, a partir do pressuposto de que em tal representação é possível identificar invariantes temático-formais que remetem não só ao *objeto* da representação, cidade, mas, sobretudo, a um *modo* de representação especificamente moderno.

2 Mário de Andrade, de São Paulo a Paulicéia

A dimensão do processo de urbanização pelo qual passou a cidade de São Paulo, no início do século XX, e a maneira pela qual foi conduzido, apoiado, sobretudo, na consolidação do capital industrial, não tinham precedentes no Brasil, até então. As profundas modificações no tecido urbano não se limitavam à materialidade arquitetônica da cidade, que teve que adaptar suas moradias para acolher o fluxo crescente de imigrantes do próprio país e do estrangeiro, acomodar as edificações industriais que então surgiam, abrir as vias de circulação para os veículos motorizados que deveriam transportar no ritmo veloz da modernidade os seus habitantes e os seus produtos. Essa nova materialidade urbana produziu traços simbólicos que contaminaram as relações sociais estabelecidas na cidade e forneceram material temático e motivação formal para os diversos produtos culturais que circularam pela São Paulo no início do século XX.

Mário de Andrade (1978, p. 236), em reflexão posterior sobre o Modernismo brasileiro e sobre o evento público, a Semana de Arte Moderna, que lhe serve de marco cronológico, aponta que

o Modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebanhar na província. [...] São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo.

O que se tem é uma cidade em revolução que, a um só tempo, fornece temas e imagens aos produtos culturais da época e serve de argumento a um discurso revolucionário e modernizante que se consolidava no início do século XX, no Brasil. Exemplos são fartos na imprensa que, na época, encontrava-se em desenvolvimento espetacular e, segundo Schpum (2003, p. 12-13), é possível construir um inventário de “imagens que, metaforizando positivamente a modernidade, como fruto e casa de chegada do progresso, constroem uma ligação privilegiada entre esta e a cidade de São Paulo, transformando tudo que é lido como moderno em obra e prerrogativa paulistana”. Nesse sentido, algumas imagens concretas assumem conotação simbólica quase sempre positiva que, a partir de sua reiteração, criam um imaginário moderno acerca da São Paulo do início do século: os prédios – normalmente descritos como muito mais altos do que eram efetivamente – a iluminação, as chaminés das indústrias, os automóveis:

Realmente, esta cidade, marulhenta de vida e semeada de arranha-céus, verdadeiro escrínio de bellezas architectonicas e esculpturaes, encanta e deslumbra, pelo seu conjunto artístico e sumptuoso, a todos que a contemplam. [...]

Observada à noite, do alto de qualquer de suas interessantes collinas, a capital paulista dá-nos a idéia de um immenso amphitheatro, imerso num vasto oceano de luzes, cuja beleza ainda tem, a realçar-lhe o conjuncto, a bizzarria dos innumerous annuncios luminosos, projectados dos cimos dos seus arranha-céus. Observada de dia, das mesmas alturas, as chaminés das suas innumerables fabricas, a confundirem os seus espessos pennachos de fumo com as nuvens que passam, lembram-nos Manchester, o maior parque industrial europeu. (RENAIS, apud SCHPUM, 2003, p. 25)

Este e outros discursos encomiásticos sobre a grande cidade e/ou sobre a modernização, não podem ser interpretados como os únicos paradigmas da representação da cidade no início do século XX. As vozes dissonantes existiam e deixavam entrever a dimensão humana que tais discursos deliberadamente ignoravam em favor da construção de uma imagem de progresso que deveria ser alcançado a qualquer custo. São Paulo também tinha, no início do século XX, “os olhos dos pobres”³. É o discurso literário, nesse caso, que diferentemente dos discursos oficiais e, mesmo, daqueles veiculados pela grande imprensa, expõe as fissuras de um processo de modernização urbana anunciado como irreversível e absolutamente positivo.

Paulicéia desvairada pode ser lida como uma obra programática do Modernismo Brasileiro. Lá estão, realizados poeticamente, as principais diretrizes de uma lírica que se queria renovadora da linguagem e dos temas literários de então. Julgamos que perseguir a imagem da cidade nesta obra de Mário de Andrade é, a um só tempo, compreender de que maneira a obra se ata aos principais proclames da modernidade literária, da qual é confessadamente tributária, e entender a maneira pela qual o tema da cidade grande, da metrópole cultural – moderno por excelência, como temos apontado – insere-se em um contexto particular de representação, que é o Brasil do início do século. Se as *Villes Tentaculaires*, de Verhaeren, forneceram a Mário a inspiração inicial para os seus versos livres⁴, é inegável o quanto a cidade de São Paulo se mostrava sedutora como material poético, uma vez que fornecia elementos materiais e também subjetivos que eram a promessa e, ao mesmo tempo, a prova do progresso anunciado pela modernização.

Somam-se, na *Paulicéia Desvairada*, a revolução física pela qual passava a cidade e que foi testemunhada pelo artista, o desejo da modernidade cultural – e, por conseguinte, a recusa ao provincianismo – que, como foi apontado anteriormente, encontrava na imagem forjada da cidade um exemplo concreto, as ressonâncias poéticas de outras obras que já tinham elegido a realidade urbana tocada pela modernização como tema e motivação estética. Contudo, lá está, também, a face oposta da modernização, expressa por meio de versos cujo tom crítico desnuda a consciência que tem o poeta moderno de que a cidade, sua “inspiração”, não se lhe oferece tão somente como musa.

Reflexões sobre a obra de Mário⁵, e não apenas sobre *Paulicéia Desvairada*, apontam para o fato de que ele foi o primeiro poeta modernista a pressentir as contradições do violento processo de modernização pelo qual atravessava a cidade de São Paulo no início do século passado, e a eleger tal questão como temática recorrente de sua obra.

São Paulo é percorrida geograficamente em *Paulicéia desvairada*. É possível, perseguindo os versos da obra em questão, traçar diferentes percursos pela cidade, acompanhando, sempre, muito mais do que descrições espaciais – embora as ruas e espaços públicos sejam tratados

³ A expressão é título de um dos poemas em prosa de Baudelaire (2006), do livro *Pequenos poemas em prosa*.

⁴ No seu “O movimento modernista”, espécie de balanço crítico-sentimental do Movimento Modernista e da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade informa: “Eu passara esse ano de 1920 sem fazer poesia mais [...] Na minha leitura desarmada, já conhecia até alguns futuristas de última hora, mas só então descobri Verhaeren. E fora o deslumbramento. Levado em principal pelas *Villes tentaculaires*, concebi imediatamente fazer um livro de poesias “modernas”, em verso livre, sobre a minha cidade.” (ANDRADE, 1978, p. 233)

⁵ Ver Facioli (2008) e Nunes (1984).

nominalmente com frequência – as sensações e imagens que a cidade imprime na sensibilidade do eu-lírico. Localizam-se, nos versos marioandrados: a Rua Marechal Deodoro, a Rua da Consolação, a Avenida Paulista e o Parque Trianon, o Cambuci, o Anhangabaú, a Moóca, o Largo de São Bento... Uma São Paulo ainda pequena se comparada às suas proporções atuais, mas suficientemente grande e culturalmente diversificada para a percepção do início do século. Além disso, o que é um aspecto muito significativo da obra, uma São Paulo na qual convergem tempos distintos: de um lado a São Paulo “em via de se transformar na grande cidade industrial sul-americana, onde o novo começa a sobrepujar o velho”, de outro “um passado provinciano, de missas na Igreja de Sta. Cecília, de passeios nos parques” (NUNES, 1984, p. 65).

Também se localizam na obra, dispersas em metáforas, imagens e sugestões sonoras, um tom que se avizinha da lúgubre lamentação, o que, de certa forma, mostra-se dissonante ao se ter em vista a percepção corrente de que *Paulicéia Desvairada* seria uma representação eufórica da cidade moderna recém-surgida. Nesse sentido, imagens como a da flor, que abre o poema “Tristura”, em epígrafe tirada de Mallarmé e aparece, também, no poema “Paisagem N. 1”⁶ e o adjetivo de grande potência imagética “arlequinal”, empregado recorrentemente, sublinhando a positividade da diversidade cultural observada na São Paulo do início do século, se contrapõem à insistente caracterização da cidade como cinza, fria, nebulosa.

Esse itinerário geográfico-lírico obedece aos ditames da percepção da arte moderna sobre a modernização urbana. *Paulicéia Desvairada* é um hino que faz homenagem à cidade de São Paulo, uma vez que a sabe como fonte de material poético. Ao mesmo tempo, é válvula de escape para a percepção do artista acerca de tudo o que se perde(rá) com tal modernização, o que resulta, frequentemente, em exposição subjetiva do eu-lírico.

Tal característica da obra de Mário que temos lido é objeto de discussão de Luiz Costa Lima (1995) em ensaio já clássico. Nele, o crítico discute como a dicção moderna da linguagem de Mário de Andrade nasceu juntamente com a consciência da modernidade do objeto a qual deveria representar, e que “a cidade, matéria do poema, não pode(ria) ser identificada e julgada senão por uma ótica alimentada por sua linguagem específica.” (LIMA, 1995, p. 65). Antes, porém, de alcançar o pleno desenvolvimento dessa linguagem específica, Mário de Andrade recorreria, segundo Costa Lima (1995, p. 58), ao que ele denominou “consumo privado” na representação das imagens da cidade, o que faria com que a grande maioria dos poemas de *Paulicéia Desvairada* não se realizasse plenamente no que diz respeito à representação da cidade, uma vez que “da busca de incorporá-la expressionalmente ao verso surge um sucessivo deslizar para o consumo privado daquilo que ela entrega”, o que, segundo o crítico, desvelaria uma feição romântico-passadista da primeira poesia marioandradina.

Sem entrar no mérito da proposta de valoração de alguns poemas de *Paulicéia Desvairada* em detrimento de outros, que derivam dessa percepção crítica, o que nos interessa apontar, nos limites deste artigo, é o fato de que há, na obra em questão, um travo subjetivo, uma identificação entre o eu-lírico e a cidade que lhe serve de objeto de representação que nos parece distante da paradigmática postura baudelairiana de investigar a cidade do alto, de ser “ele mesmo e um outro ao mesmo tempo” (BAUDELAIRE, 2006, p. 67). Mário, na percepção de Costa Lima, não abre mão de investigar o seu ego... mesmo quando investiga a cidade.

É possível observar na obra uma oscilação entre a representação lírico-sentimental da cidade e a representação irônico-crítica da cidade. De um lado, o poema “Inspiração”, de outro, o poema “Os cortejos”; entre os dois extremos uma série de poemas que fazem deslizar a percepção positiva da cidade para uma percepção negativa – e vice-versa – oscilação que não se faz apenas tematicamente, mas também pela escolha de recursos expressivos específicos. Nos dois casos, a sempiterna presença do olhar do eu-lírico que insiste em apontar para o fato de que a cidade-objeto da poesia encontra-se menos na materialidade de suas construções, ruas, pessoas que a habitam e mais na percepção subjetiva do poeta. Daí a recorrência de expressões que submetem a cidade ao

⁶ Ver a análise desta metáfora em Fonseca (2008)

eu-lírico por meio do olhar: “Monotomias de minhas retinas...”[...] “Estes homens de São Paulo [...] /quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos...” (“Os cortejos”), “Oh! minhas alucinações! /Vi os deputados...” (“O rebanho”), “Mas... olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens” (“O Domador”).

3 eles eram muitos cavalos

A narrativa contemporânea que se volta para a apreensão não só do espaço, mas também – e, talvez, sobretudo – da sociabilidade urbana se constitui a partir de pelo menos duas ordens de elementos: de um lado, o objeto em si da representação, a cidade contemporânea e sua realidade por vezes inapreensível e inenarrável, o cotidiano eivado pela violência de toda ordem, as drásticas disparidades sócio-econômicas, a convivência dos contrastes culturais, as pequenas e grandes tragédias... de outro lado, a tradição literária que, desde a aurora da modernidade elegeu o espaço urbano como fonte de interesse e desenvolveu, para a sua representação, meios expressivos específicos que passaram a apreender o que, na passagem do século XIX para o século XX era de extrema novidade: a velocidade, a multidão, o processo de industrialização... A questão que se coloca da convivência entre essas duas ordens de elementos diz respeito a quanto dos recursos expressivos modernos, que se consolidaram justamente enquanto se consolidava a cidade moderna, está presente na literatura brasileira contemporânea, bem como de que forma tais recursos são mobilizados para tratar de uma realidade específica e de seus ecos subjetivos, hoje tão diferentes.

Nesse sentido, não se trata apenas de uma análise das diferenças físicas, sociais, econômicas entre a grande cidade do século XIX e a cidade de hoje ou, mais especificamente, entre a São Paulo do início do século XX e a São Paulo do início do século XXI, mas da análise de uma certa imagem da cidade construída por meio da representação literária, a partir de meios expressivos que, se surgiram e se consolidaram a partir da consolidação da cidade moderna, com a finalidade específica de representar/recriar esteticamente uma realidade que se impunha, parecem sobreviver ao aniquilamento da idéia de cidade moderna como espaço do vir-a-ser, servindo, agora, para a representação das ruínas do projeto moderno de progresso urbano.

Passados 10 anos de sua publicação, o romance de Luiz Ruffato, *Eles eram muitos cavalos* já acumulou considerável fortuna crítica, composta por análises e reflexões que versam sobre um sem-número de temas que estão na ordem do dia quando se trata da prosa contemporânea brasileira: a violência, a representação das minorias, a representação da cidade, o realismo traumático, etc. Muitas das discussões a respeito do romance atentam, também, para a sua estrutura composicional, fragmentária, elíptica, caótica, construída a partir de uma multiplicidade de pontos de vista que arregimentaria um vago sentido de totalidade a partir de um procedimento que Andrea Saad Hossne (2002) identificou como “acumulação”. Os conceitos de montagem e de colagem também frequentam as análises críticas do romance e nem sempre vinculam tais procedimentos ao surgimento de uma linguagem literária – e também plástica e cinematográfica – que remonta ao início do século XX e que não são, portanto, novidades do ponto de vista expressivo, podendo ser atreladas a uma tradição de representação da sensibilidade moderna.

Duas afirmações de Luiz Ruffato alimentam a discussão:

Do meu ponto de vista, para levar à frente um projeto de aproximação da realidade do Brasil de hoje, torna-se necessária a invenção de novas formas de apreensão dessa realidade. Escrever romances baseando-se nas premissas do século XIX para descrever o caos do século XXI me parece um contra-senso. Por isso, acredito na busca de novas formas de expressão, em que a literatura dialoga com outras artes (música, artes plásticas, teatro, cinema etc) e tecnologias (internet, por exemplo) para a criação de uma linguagem que exprima esse novo indivíduo. (“Segundo Caderno”, *O Globo*, 1 de agosto de 2003).

Ora, se os acontecimentos externos podem modificar nossa constituição de seres humanos [...] então devemos admitir que somos obrigados a idear novas formas de compreendermo-nos imersos neste mundo repleto de múltiplas significâncias. Continuar pensando o romance como uma ação transcorrida dentro de um espaço e num determinado tempo, e que pretende ser o relato autêntico de experiências individuais verdadeiras, passa a ser, no mínimo, anacrônico. (Conferência apresentada no 4^o Assises internationale du roman, 2010)

Quais seriam, então, essas “novas formas” de apreensão de realidade a que se refere Luiz Ruffato? E, no caso de não serem assim tão “novas”, o que faz com que elas tenham sentido renovado em *Eles eram muitos cavalos*⁷?

O romance de 2001 se passa em São Paulo, mas é evidente que não se trata mais da São Paulo marioandradina, que via nascer as contradições e desigualdades que caracterizam, pelo paroxismo, a São Paulo do século XXI. O recurso da personificação que está presente em tantos dos poemas de *Paulicéia desvairada* e que também surgira no epílogo dos *Pequenos poemas em prosa* não se apresenta em nenhum momento no romance de Ruffato. Nos dois casos mencionados, mesmo que com sentido e, sobretudo, valores diferentes dos diversos poemas de Mário e no poema de Baudelaire, a personificação permite uma aproximação entre o objeto de representação e o eu-lírico que deixa entrever o envolvimento subjetivo entre aquele que observa e o seu foco de interesse.

Baudelaire, como vimos, trata tal envolvimento, “épousement”, em termos sensuais, portanto a partir de uma sensibilidade física recorrentemente aproximada ao conceito de “prostituição” que permitia ao eu-lírico “ser ele mesmo e um outro”, ser ele mesmo e ser a cidade e seus habitantes, ao mesmo tempo, graças à sua disponibilidade de misturar-se à multidão e depois recolher-se para fruir suas experiências e torná-las objeto estético.

Mário estabelece tal comunhão afetiva com a cidade que ela parece emergir de sua própria sensibilidade. Para tanto, o eu-lírico não precisa propriamente confrontar-se com a cidade, nem misturar-se à multidão de suas ruas, uma vez que o seu objeto de representação lhe está interiorizado – e isso se pode ler na maioria dos poemas em que a identificação entre São-Paulo e o eu-lírico se exprime pelo emprego insistente dos possessivos (“São Paulo, comoção de minha vida!”) e pelos deslizamentos metafóricos que carregam as mesmas imagens para uma e outro.

Em EEMC o distanciamento afetivo entre a cidade e seus habitantes – seja de quais classes sociais forem, habitem quais espaços habitarem nesse espaço urbano – se expressa pela ausência de uma voz/foco únicos. Se a fragmentação, expressa por meio de procedimentos como a montagem e a colagem, não é novidade expressiva (e poder-se-iam enumerar várias obras de arte, plásticas, literárias, cinematográficas que, desde as vanguardas artísticas, na passagem do século XIX para o século XX, utilizaram-se desse procedimento para representar uma realidade cada vez mais descontínua, heterogênea e fugaz), neste romance ela se configura de modo diferente quando não cede a qualquer princípio organizador de perspectiva ou narração. A ausência de uma voz única que narre a cidade e de um olhar único que tente compreendê-la impossibilita qualquer sentido de identificação positiva ou negativa entre aquele (quem?) que observa e o seu objeto de atenção. Os riscos de tal opção formal relacionam-se com a banalização da violência, cuja exposição “impessoal” (leia-se livre de um envolvimento emocional que se expresse por meio da eleição de uma voz e de uma perspectiva únicas que denunciem, revoltem-se, resignem-se...) poderia se aproximar da sucessão das cenas do último jornal da noite. Não obstante, não é o que ocorre. EEMC não é um romance eticamente insípido e o seu senso de crítica social se constrói pelo sentido da acumulação identificado por Andréa Saaad Hossne. A acumulação de cenas, personagens, vozes e perspectivas faz reverberar, para o leitor, menos o que foi narrado e descrito e mais o que ficou em suspenso dessas inúmeras histórias fragmentárias que possivelmente teriam inícios e desfechos para

⁷ De agora em diante adotaremos a abreviação EEMC para nos referirmos ao romance.

além das páginas do livro. Continuar a ler as histórias narradas no romance, mesmo quando elas se interrompem abruptamente é a tarefa do leitor, que precisa sair do romance e entrar na vida para dar conta disso.

Nesse sentido, se a Paris baudelairiana é tema e espaço em que se captam a nova vida que emergia com o desenvolvimento acelerado das grandes cidades, se a São Paulo marioandradina é tema e personagem que compartilham com o eu-lírico os seus traços característicos (desvairada é a cidade, mas é, também, o poeta), a São Paulo de EEMC é a micro e poli exemplaridade do fracasso de um projeto de urbanização. As cenas, *sketchs*, fragmentos que compõem o livro dão notícia da sociabilidade em um espaço no qual o “social” inexistia, soterrado nas trincheiras do medo e da miséria. Assim, se o espaço de São Paulo é essencial para a representação da realidade urbana tecida pelo romance, ela pode ser vista também em termos de exemplaridade, apontando para tantas outras e diferentes realidades que, urbanas ou não, comunga(ram) do mesmo modelo falido de modernização.

Aqui, explicita-se mais uma diferença em termos de representação da cidade de São Paulo por Mário de Andrade e por Luiz Ruffato. Em *Paulicéia desvairada* acumulam-se signos, imagens que distinguem a cidade de tantas outras cidades em desenvolvimento no início do século XX. Tais signos e imagens – o bandeirante, o imigrante, o rio Tietê, a velocidade dos automóveis, a verticalidade, o clima – individualizam a cidade, o que se evidencia, sobretudo, pela escolha de um título que recolhe em si o nome da cidade que representa.

A recusa de uma voz e de uma perspectiva únicas, ou, pelo menos, identificáveis em sua multiplicidade, constroem, ainda, outros efeitos de sentido no romance de Ruffato. Se a degeneração da sociabilidade é sentida por todos os habitantes da cidade, é patente o fato de que ela os atinge de maneiras diferentes e, nesse aspecto, a opção formal do romance coloca em evidência de forma crítica e literariamente formulada a mensagem diariamente reiterada pelo jornal televisivo: aos pobres a cidade se mostra mais cruel. Capítulos como o de número 16, “assim”, e o de número 27, “evangelista”, expõem isso a partir de uma das alternâncias físico-espacial que serão recorrentes na obra⁸. No primeiro caso, a cidade vista “de cima”, do helicóptero, por quem diagnostica a miséria sem dela aproximar-se, embora por ela lateralmente afetado, via violência urbana. Aqui, os signos da pujança se acumulam: além do helicóptero, meio de transporte dos que não podem/não devem se submeter ao ritmo lento da cidade grande, o notebook, os filhos que estudam ou trabalham no exterior em contraponto às críticas desafiadas a respeito da cidade e que se sustentam numa imagem idealizada da São Paulo “perdida” do início do século. O contraponto é construído a expensas de frases que se intercalam:

- não sou insensível à questão social *irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens sanduíche cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de a a mão os cabelos ralos percorre (minha mãe punha luvas, cgapéu, salto alto para passear no viaduto do chá, eu, menino, pequenininho mesmo, corria na)* este é o país do futuro? deus é brasileiro? onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem uma escola hoje uma cadeia onde ontem um prédio do começo do século hoje um três doemitórios suíte setenta metros quadrados (RUFFATO, 2001, p. 36-37).

e que, para além de romper a linearidade sintática, promovem a ruptura da hegemonia do significado: tornam-se tristemente irônicas as percepções críticas a respeito do espaço urbano, corroídas por um ponto de vista que se locupleta no distanciamento de quem, de fato, não vive a cidade, o que é materialmente explicitado pelo não-contato físico com ela. Qual envolvimento possível existe entre a cidade e quem a vê de cima – do helicóptero – e de fora – dos vários países europeus que são citados no capítulo?

⁸ Em artigo anteriormente citado, desenvolvo essa reflexão a partir da alternância “dentro” versus “fora”.

Em oposição a essa perspectiva, o capítulo 27, e tantos outros, em que a cidade surge materializada sob os pés de quem nela vive/sobrevive. Nesse caso, o interessante é notar de que forma o espaço urbano toma corpo e parece devorar aqueles que não podem dele se resguardar em helicópteros, automóveis blindados, condomínios de luxo:

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. [...] E, súbito, um como que monólito esmaga seu peito abafando a sinfonia da tarde explodindo-a em blecautes alguns segundos? minutos? um par de sapatos um par de tênis solas gastas aproximam-se bitucas folhas copos descartáveis pombos guardanapos palitos papéis de bala poça de mijo [...] (RUFFATO, 2001, p. 59)

Neste capítulo, o personagem, nocauteado pela opressão a que é submetido, cai. A queda, sem deixar de ser simbólica, já que metaforiza o seu fracasso em pregar a palavra de Deus, é narrada de forma concreta: o chão é o da cidade, a sujeira é a da cidade, espaço inóspito em que não há lugar para a redenção de qualquer tipo.

Ainda inserido nessa questão da alternância entre os espaços físicos que acarretam a alternância entre uma perspectiva distanciada e outra aproximada em relação à cidade, há que se sublinhar que estão a cargo dos personagens colocados “a salvo” do espaço físico opressor as reflexões a seu respeito. Àqueles que precisam enfrentar a cidade diariamente não refletem sobre ela, são simplesmente devorados por ela. Contudo, a partir do procedimento que já descrevemos quando da análise do capítulo 16, as manifestações críticas dos personagens que vivem na cidade mas desenvolveram estratégias para se afastarem de seus problemas mais comuns, como o trânsito e a violência, são corroídas, minadas desde o seu interior, e, para o leitor, mobilizam significados relativos a um posicionamento cínico, recorrente em alguns estratos da elite econômica que, embora tirando proveito dos esquemas financeiros e de poder que garantem altos lucros para poucos e a miséria para muitos, não querem arcar com as terríveis consequências sociais daí resultantes.

O mesmo procedimento irônico a revelar um conteúdo cínico está presente em outra obra modernista brasileira: *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, publicada em 1925. Ali, não surge a cidade – melhor seria dizer as cidades, já que Miramar é um “cosmopolita” – em primeiro plano, mas uma sociabilidade muito típica de certa burguesia endinheirada que tem um verniz de cultura. Fragmentado, híbrido, construído a partir da polifonia, do romance oswaldiano emerge um olhar crítico para tal burguesia, o que é conseguido nunca por meio da revelação explícita de tais críticas, mas por meio da exposição acumulativa de seus valores e pensamentos de que, ao fim e ao cabo, resulta um olhar irônico. Contudo, *Memórias sentimentais de João Miramar* detém-se na perspectiva de um único estrato social e, mesmo quando coloca em cena o homem do povo, este tem seu olhar assujeitado pela perspectiva dos patrões, pelo ponto de vista de quem detém o poder econômico.

Considerações finais

As conclusões modestas a que se pode chegar nos limites desta reflexão apontam para o fato de que a cidade moderna surge como tema literário caro à literatura moderna por ser o repositório das utopias de progresso sobre as quais repousa o próprio projeto de modernidade. Desde os panoramas e fisiologias que tentavam dar conta da nova realidade urbana, passando pela literatura produzida no início do século XX, projeta-se uma imagem de cidade que corresponde às ambivalências constitutivas da própria modernidade: de um lado, o lugar do vir-a-ser do progresso material (quiçá espiritual), que reúne as utopias iluministas, de outro, o lugar que revela, de forma cada vez mais profunda, as desigualdades inerentes do sistema capitalista que, não esqueçamos, é a

base material da modernidade. O resultado, como tentamos expor na discussão a respeito da obra marioandradina, é a convivência de imagens, símbolos e formas poéticas que carregam tais ambivalências. E o adjetivo “arlequinal”, tão recorrente em *Paulicéia desvairada* encontra mais um aspecto a que emprestar os seus signos de multiplicidade e polivalência.

No momento em que filósofos e historiadores discutem o fim da modernidade e diagnosticam o momento presente como pós-utópico, a cidade, antes ambivalente, tal qual a modernidade e suas promessas, passa a ser representada sem nenhum sentido eufórico: é o lugar em que o capitalismo mostra a sua face mais cruel e onde os preceitos do iluminismo já não têm mais lugar.

EEMC está diante dessa cidade, ao mesmo tempo em que tem, às suas costas, uma poética de representação do espaço urbano que data de, pelo menos, um século e meio e que foi construída pelos escritores modernos que, sem dúvida, são os que frequentam as estantes e as cabeças dos escritores contemporâneos. Como resolver esse impasse? Se a proposta de um escritor como Ruffato se mostra intrigante – diante da nova realidade, construamos um nova dicção literária –, o que se percebe amiúde e de maneira muito clara em EEMC é o uso dos procedimentos literários que remontam ao início do século XX com um outro intuito: representar, sem concessões a um utópico vir-a-ser – e, portanto, sem nenhum apaziguamento –, o aqui e agora da cidade moderna.

Referências

- ANDRADE, Mario. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978.
- _____. *Paulicéia desvairada*. In: _____. *Poesias completas*: edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo: EDUSP/Itatiaia, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*: edição bilíngue. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.
- FACIOLI, V. São Paulo capital Brasil (Mário de Andrade: literatura e modernização). *Revista Cerrados* (UNB), v. 18, n. 28, 2009.
- FONSECA, Aleilton. Mário de Andrade: “São Paulo é um rosal!”. *Légua e meia: revista de literatura e diversidade cultural*, v. 6, n. 4, 2008.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2ª ed. São Paulo: Duas cidades, 1991.
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia*: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOSSNE, Andrea Saad. Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). *Uma cidade em camadas*: ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.
- LIMA, Luis Costa. Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade. In: _____. *Lira & Antilira*. 2ª ed. revisada. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 47-128.
- NUNES, Benedito. Mário de Andrade: as enfiaturas do modernismo. *Revista Ibero-Americana*, v. L, n. 126, enero-marzo, 1984.
- RUFFATO, Luiz. *Das impossibilidades de narrar*. Texto da conferência apresentada no 4º Assises internationales du roman (Lyon, France), maio de 2010. Disponível em: <http://www.conexoesitaucultural.org.br>.
- SCHPUN, Mônica Raisal. Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade). *Revista brasileira de história*. v. 23, n. 46, 2003.

ⁱ Autora: Rejane C. ROCHA Universidade Federal de São Carlos – UFSCar (rejane@ufscar.br).