

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MÁRCIA CARRANO CASTRO

A CONSTRUÇÃO DO LITERÁRIO NA PROSA NARRATIVA DE LUIZ RUFFATO

Rio de Janeiro
Dezembro de 2010

A CONSTRUÇÃO DO LITERÁRIO NA PROSA NARRATIVA DE LUIZ RUFFATO

MÁRCIA CARRANO CASTRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de
Janeiro como quesito para obtenção do título de
Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).
Orientadora: Professora Doutora Rosa Maria de
Carvalho Gens
Co-orientadora: Professora Doutora Maria Eugenia
Lamoglia Duarte

Rio de Janeiro
Dezembro de 2010

A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato
Márcia Carrano Castro
Orientadora: Professora Doutora Rosa Gens
Co-orientadora: Professora Doutora Maria Eugenia Lamoglia Duarte

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a
obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:

Presidente: Profa. Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens-UFRJ

Profa. Doutora Maria Eugenia Lamoglia Duarte-UFRJ, co-orientadora

Prof. Doutor Antonio Carlos Secchin – UFRJ

Prof. Doutor José Carlos Santos de Azeredo – UERJ

Profa. Doutora Thereza da Conceição Aparecida Domingues – CES/JF

Profa. Doutora Maria de Lourdes de Oliveira – CES/JF

Profa. Doutora Danielle Corpas – UFRJ, suplente

Prof. Doutor Godofredo de Oliveira Neto – UFRJ, suplente

Rio de Janeiro
Dezembro de 2010

Nossas viagens têm cargas ocultas, de desconhecidos vínculos.
Entre o desejo de itinerário, uma lei que nos leva
age invisível e abriga
mais que o itinerário e o desejo.

Cecília Meireles

Ao Mauro, meu irmão, pelo estímulo intelectual desde as primeiras cartas.

À Maria Eugenia, pelo companheirismo e pela existência desta tese.

Ao Raimundo e à Eduarda, pelo impulso fundamental no momento certo.

À Juliana, pelo apoio indispensável.

Agradeço aos professores doutores:

Rosa Gens, pela independência de pensamento que deu espaço a esta pesquisa.

José Carlos de Azeredo, pelo exemplo de liberdade e competência intelectual.

Antonio Carlos Secchin, pela sabedoria que permite a divergência.

Manuel Antônio de Castro, pelas veredas a que me obrigou.

RESUMO

CASTRO, Márcia Carrano. *A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato*. Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas-Literatura Brasileira). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Este estudo pretende ser uma interface entre a prosa narrativa de Luiz Ruffato e o leitor, focalizando a destreza do romancista na construção do literário e fornecendo subsídios para uma leitura reflexiva. O *corpus* escolhido centra-se nos quatro volumes publicados de *Inferno provisório: Mamma, son tanto felice* (2005), *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006) e *O livro das impossibilidades* (2008). Incluem-se, nesta tese, breves análises de outros textos do Ruffato, como *eles eram muitos cavalos* (2001), romance, e *O homem que tece* (1979), poema, além de dados significativos sobre o contexto cultural em que se formou o escritor. A abordagem da obra se faz com base na diversidade e multiplicidade de fontes teóricas para atender a um novo romance, também múltiplo e diversificado em sua concepção. No entanto, preponderou o apoio teórico na obra de Michel Maffesoli, Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman, assim como no Omar Calabrese de *A idade neobarroca*, na Linda Hutcheon de *Uma teoria da paródia* e na Eni Puccinelli Orlandi de *As formas do silêncio*. A metodologia também se afasta da unicidade para manter-se fiel ao direcionamento indicado pela prosa ruffatiana. O estudo busca apontar a qualidade e originalidade da obra do romancista mineiro, seja pelo aspecto linguístico, seja pela formatação dos romances que compõem *Inferno provisório*, seja pela apresentação de importante temática social.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea, Luiz Ruffato, ficção, uso literário da língua.

ABSTRACT

CASTRO, Márcia Carrano. A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato. [The construction of the literary in Luiz Ruffato's narrative prose]. Rio de Janeiro, 2010. PhD Dissertation. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

The aim of this dissertation is to mediate between the narrative prose of Luiz Ruffato and the reader, by bringing to the fore the novelist's skill in the creative literary process, and offering the reader opportunities for a more reflexive approach to his work. The *corpus* consists of the four published volumes of "Inferno Provisório" namely: "Mamma, son tanto felice" (2005), "O mundo inimigo" (2005), "Vista parcial da noite" (2006) and "O livro das impossibilidades" (2008). The dissertation also makes reference to other works by Ruffato, such as "eles eram muitos cavalos" (2001), a novel, and "O homem que tece" (1979), a poem, and examines significant aspects of the cultural context which shaped the writer's work. A wide variety of critical sources provide the theoretical framework supporting the analysis, a reflection of the nature of the novel itself, whose conception was equally multiple and diversified. The main sources, however, come from works by Michel Maffesoli, Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman, besides Omar Calabrese's "A idade neobarroca", Linda Hutcheon's "Uma teoria da paródia" and Eni Puccinelli Orlandi's "As formas do silêncio". By the same token, the methodology of analysis is deliberately varied so as to be faithful to the heterogeneous nature of Ruffato's own prose. The study aims to highlight the quality and originality of Ruffato's work, by exploring the language and structure of the novels which compose "Inferno Provisório", and the way they deal with pertinent social themes.

Key Words: contemporary Brazilian literature, Luiz Ruffato, novel, literary use of language.

RÉSUMÉ

CASTRO, Márcia Carrano. *A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato* [La construction du littéraire dans la prose narrative de Luiz Ruffato]. Rio de Janeiro, 2010. Thèse (Doctorat en langue portugaise et en littérature brésilienne). Faculté de lettres, Université Fédérale de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

La présente étude a pour but de constituer une interface entre la prose narrative de Luiz Ruffato et le lecteur, tout en focalisant l'habileté dont le romancier fait preuve dans la construction du littéraire et en fournissant des instruments pour une lecture réflexive. Le corpus choisi se concentre dans les quatre volumes publiés de sa série *Inferno provisório* (*Enfer provisoire*) : *Mamma, son tanto felice* (2005), *O mundo inimigo* (*Le monde ennemi*) (2005), *Vista parcial da noite* (*Vue partielle de la nuit*) (2006) et *O livro das impossibilidades* (*Le livre des impossibilités*) (2008). Cette thèse présente également des analyses sommaires d'autres textes de Ruffato, tels que *eles eram muitos cavalos* (*ils étaient beaucoup de chevaux*) (2001), roman, et *O homem que tece* (*L'homme qui tisse*) (1979), poème, ainsi que des données importantes sur le contexte culturel dans lequel l'écrivain s'est formé. L'approche de l'œuvre se base sur la diversité et la multiplicité des sources théoriques pour répondre aux besoins d'un nouveau roman, lui aussi multiple et diversifié dans sa conception. Techniquement, cependant, elle s'appuie surtout sur l'aspect théorique soulevé dans les œuvres de Michel Maffesoli, Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman, ainsi que dans celles d'Omar Calabrese, *L'âge du néobaroque*, Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth Century Parody Art Forms*, et Eni Puccinelli Orlandi, *Les formes du silence dans le mouvement du sens*. De même, la méthodologie s'éloigne de l'unicité pour garder la fidélité par rapport à la direction indiquée par la prose de Luiz Ruffato. La présente étude vise à mettre en évidence la qualité et l'originalité de l'œuvre de ce romancier originaire de l'État brésilien de Minas Gerais, que ce soit du point de vue linguistique, de la forme des romans qui composent la série *Inferno provisório* (*Enfer provisoire*) ou de celui de la présentation d'une thématique sociale importante.

Mots-clé : Littérature brésilienne contemporaine, Luiz Ruffato, roman, usage littéraire de la langue.

LISTA DE ABREVIATURAS

EEMC- *eles eram muitos cavalos*

MSTF- *Mamma, son tanto felice*

OMI- *O mundo inimigo*

VPN- *Vista parcial da noite*

OLI- *O livro das impossibilidades*

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	13
1 AS TRAMAS DA CULTURA ENREDAM O ESCRITOR	21
2 LÍNGUA, LITERATURA E PROSA RUFFATIANA	31
3 O INFERNO: ONDE COMEÇA E ONDE ACABA?	46
3.2 O HOMEM QUE TECE	47
3.2 ELES ERAM MUITOS CAVALOS	54
4 AS MÚLTIPLAS FACES DO INFERNO	65
4.1 MAMMA, SON TANTO FELICE	66
4.1.1 A expiação	69
4.1.2 Espaço da linguagem: características ruffatianas e hifenização	83
4.2 O MUNDO INIMIGO	89
4.2.1 Os doze capítulos de <i>O mundo inimigo</i>	91
4.2.2 Espaço da linguagem: os clíticos pronominais	113
4.3 VISTA PARCIAL DA NOITE	118
4.3.1 Os onze capítulos de <i>Vista parcial da noite</i>	120
4.3.2 Espaço da linguagem: valor semântico da estruturação sintática	140
4.4 O LIVRO DAS IMPOSSIBILIDADES	146
4.4.1 Os três capítulos de <i>O livro das impossibilidades</i>	152
4.4.2 Espaço da linguagem: a adjetivação	165

5 ALGUMAS OUTRAS TÁTICAS RUFFATIANAS	171
5.1 METAFORIZAÇÃO E TEMPO	171
5.1.1 <i>Em Mamma, son tanto felice</i>	173
5.1.2 <i>Em O mundo inimigo</i>	176
5.1.3 <i>Em Vista parcial da noite</i>	182
5.1.4 <i>Em O livro das impossibilidades</i>	189
 CONCLUSÃO	 195
 BIBLIOGRAFIA	 197
 ANEXOS	 210

Caminhei entre as letras de *Inferno provisório* com
a cautela de quem contempla, sabendo-se menor que a arte.
Os tropeços, desculpe-os a obra.

INTRODUÇÃO

A literatura brasileira contemporânea encontra-se num período extremamente fértil, marcado pela multiplicidade: muitas obras publicadas, de tendências variadas (cf. RESENDE, 2004, p.149-151). Convivem, em nossa época, os mais diversos autores, as mais diversas tendências e os mais diversos meios de divulgação possíveis. A internet trouxe a oportunidade de se manifestarem escritores que dificilmente se tornariam conhecidos, caso não existisse esse meio de divulgação. Alguns partem dos blogues para os livros e alcançam mais leitores. Também se caracteriza nosso tempo pela quase impossibilidade de se tornar lido no país o escritor que não se prenda, de alguma forma, a um *marketing* estruturado adequadamente para promover tanto a obra quanto o autor. Não basta que ele escreva livros de importância, é imprescindível que se torne arauto do que escreveu — e de si mesmo. Como observa Miguel Conde, no Prosa & Verso de 21 de agosto de 2010, página um:

O ciclo contínuo e (parece) sempre em expansão de entrevistas, oficinas e festivais literários impôs aos escritores contemporâneos o duplo papel de teóricos e mercantes de si mesmos. Não são poucos, porém, os que ainda dão a entender que é por um senso de compromisso profissional, e não sem algum pudor, que aceitam o encargo de discorrer sobre a própria obra.

Outro fato merece registro: a partir principalmente da última década do século passado, houve um deslocamento da leitura para a escrita. Hoje o número de autores em língua portuguesa parece crescer mais que o de leitores de obras nacionais de ficção, ocupados esses últimos em engolir — nem sempre antropofagicamente — o que nos chega de livros de autoajuda e de ficção importada. Mesmo assim, os escritores brasileiros ainda encontram leitores exigentes e interessados na produção literária do país.

Entre outros importantes escritores contemporâneos, destaca-se o mineiro de Cataguases, nascido em 1961, Luiz Ruffato, que vem recebendo, desde 2000, prêmios em virtude da qualidade de sua prosa narrativa. O livro de contos (*os sobreviventes*) ganhou

menção especial do Prêmio Casa de las Américas. O romance *eles eram muitos cavalos*, além do Prêmio APCA de melhor romance de 2001 e do Prêmio Machado de Assis de Narrativa, da Fundação Biblioteca Nacional, foi considerado por críticos literários, reunidos pelo jornal *O Globo*, como um dos dez melhores livros brasileiros, de ficção ou poesia, da primeira década do século XXI. Os volumes um e dois de *Inferno provisório* (*Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*) mereceram o Prêmio APCA de melhor ficção de 2005 e o volume três, *Vista parcial da noite*, ganhou o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, em 2007.

Embora não numerosos, são significativos os estudos sobre o escritor, que começou a tornar-se mais conhecido apenas em 2000, com o livro de contos (*os sobreviventes*). Ruffato alcança mais leitores e firma-se no quadro da atual literatura brasileira, com a publicação, em 2001, da primeira edição de *eles eram muitos cavalos*, o primeiro romance.

Desde a leitura de (*os sobreviventes*) em junho de 2000, despertou-nos atenção e interesse a originalidade da prosa narrativa de Luiz Ruffato. Na época, julgamos encontrar, nos textos do autor, características que o distinguiam entre os contistas de sua geração. Começamos, então, a estudá-lo e a acompanhar-lhe a trajetória, embora não com o aprofundamento que desejávamos, uma vez que nos ocupávamos então em pesquisar vida e obra de Francisco Inácio Peixoto, um dos principais participantes do modernismo em Minas, integrante da revista *Verde*, que surgiu em Cataguases em setembro de 1927. Aliás, a mesma cidade onde nasceu e viveu Ruffato até a adolescência, cidade-referencial para a construção da obra do romancista.

Como consideramos que Luiz Ruffato, na construção da prosa narrativa, se vale, sobretudo, dos jogos de linguagem, o que pretendemos mostrar no desenvolvimento desta tese, sentimos ainda mais motivação para pesquisá-lo, pois, além do interesse pela literatura, sempre nos dedicamos ao estudo da linguagem, assim como ao ensino nessa área. O enfoque da pesquisa a partir desse ângulo é indicado pela obra ruffatiana e se confirma na afirmativa

do próprio autor de que, para ele, “a linguagem é fundamental, pois todas as histórias já foram contadas. O que as diferencia é a maneira de contar” (vide anexo 1).

A temática e outros aspectos da obra do escritor serão considerados a partir da linguagem, que constituirá ponto fundamental para analisar como se constrói o literário na prosa narrativa dos quatro volumes do macrorromance *Inferno provisório: Mamma, son tanto felice* (2005), *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006) e *O livro das impossibilidades* (2008).

No discurso literário ruffatiano, focalizaremos ainda o que, no vocabulário e na sintaxe, aparece como ruptura ou não ruptura e também outros recursos de que se vale o autor, como a hifenização, as alterações linguísticas com valor semântico, a adjetivação, a sonoridade, a metaforização do tempo. Será ainda pesquisada a possível utilização de técnicas usadas pelos poetas da segunda metade do século XX, principalmente as de que se valeram os concretistas e os cultores do poema processo. Também recursos estruturadores da prosa, como a utilização do descritivo na elaboração do narrativo, a linguagem tramática¹, ou seja, a que se modifica para adaptar-se ao que a trama ou o texto exigem, serão objeto de estudo. Igualmente nos interessará a temática social da obra.

A escolha desse autor explica-se ainda por interesse afetivo: conterrânea de Luiz Ruffato, alegramo-nos com o êxito que vem obtendo. Além do mais, é curioso observar o jogo entre realidade e ficção presentes no texto ruffatiano, fato que acontece também na obra de outros escritores contemporâneos. Inicialmente, pensamos até em incluir estudo comparativo entre o real e o fictício em *Inferno provisório*, mas logo percebemos que nos desviaríamos do que é mais significativo no texto do mineiro: a linguagem.

¹ Chamamos de linguagem tramática ou linguagem-processo o fato de linguagem estruturar-se ou desestruturar-se sintaticamente, sofrer mudança de registro linguístico, alterações lexicais e outras para tornar-se semanticamente muito forte. Costumamos ainda usar a expressão “contorcionismo linguístico”. Criamos esses termos em virtude de julgá-los mais adequados para explicar o modo inovador de Ruffato trabalhar a linguagem.

Há ainda um aspecto de complementaridade no estudo do tema escolhido, que muito nos satisfaz. É que, ao elaborar dissertação sobre Francisco Inácio Peixoto, valendo-nos de dados retirados do jornal oficial de Cataguases, da década de 20 à de 80, conseguimos compreender melhor a evolução do processo literário-cultural curioso para uma cidade interiorana. Dele, inclusive, participamos não só profissional mas também cultural e literariamente. Somos muitos os escritores do lugar, mas Luiz Ruffato, de uma geração mais recente, atingiu projeção literária não alcançada antes, pelo menos entre os pós-*Verde*.

Portanto, pretendemos focalizar o mineiro de Cataguases, nascido em 1961, no contexto sociocultural em que surgiu e se formou, avaliar o modo como a temática social se insere em suas histórias, mas principalmente analisar a construção do literário em sua escrita. Entre os críticos, há os que consideram o romancista um inovador da prosa ficcional brasileira. Pretendemos, no entanto, mostrar que Ruffato, de certa forma, dá continuidade às propostas modernistas do início do século XX, valendo-se de recursos conhecidos anteriormente e de quaisquer outros, de qualquer época, desde que sirvam para tornar mais expressiva e marcante sua prosa narrativa. Para a análise, utilizaremos suportes teóricos diversificados. Será a obra do escritor, considerada nas interações estabelecidas, que determinará a necessidade de aplicação da teoria tal ou tal, vinda de que ramo do conhecimento vier. Filosofia, sociologia, crítica literária, história da sociedade e outros estudos servirão de auxiliares para esclarecimento da beleza estética presente na prosa ruffatiana. Em *Palavras incertas*: as não coincidências do dizer, Authier-Revuz nomeia como “heterogeneidade teórica” a conjugação da linguística, da psicanálise e da análise do discurso como base teórica para o estudo da enunciação, uma vez que julga imprescindível não se ter a ilusão do “objeto total” ou de uma teoria que baste, por si só, para tratar da linguagem ou do sujeito. Adverte-nos:

De maneira geral, podemos dizer que passar da consideração da língua, concebida como “ordem própria”, sistema finito de unidades e de regras de combinação do qual a linguística tem por objetivo uma constante atualização através de procedimentos regrados [...], à consideração da fala, do discurso, é abandonar um domínio homogêneo, fechado, onde a descrição é da ordem do **repetível**, do “UM”, por um campo duplamente marcado pelo NÃO-UM, pela **heterogeneidade teórica** que o atravessa, a língua articulando-se ao sujeito e “ao mundo”, e pelo caráter **não-repetível** da compreensão que dele se pode ter, inevitavelmente afetada pela subjetividade e pela incompletude. (1998, p. 166, grifos da autora).

A linguista francesa, ao abordar a questão da heterogeneidade teórica, indica-nos uma nova opção, menos unificante e mais abrangente, no campo da análise da linguagem. Consideramos muito mais necessária a conjunção de campos de conhecimentos diversos quando a linguagem que se tem como foco de pesquisa é a literária. Por isso, permitimo-nos recorrer a teóricos diversos e a disciplinas várias na elaboração deste estudo sobre o literário em Ruffato, embora saibamos que “os termos têm sua história e fazem parte de quadros teóricos específicos” (ORLANDI, 1997, p. 137). Por isso, evitamos — o quanto possível — alterar seu sentido específico. Por outro lado, também reconhecemos que a assimilação não consciente do discurso do outro, ao longo de nossos muitos anos de estudo da língua portuguesa, pode mostrar — ou não — o uso de termos incorporados das diversas disciplinas que têm como objeto a linguagem, sem que haja indicação deles bibliograficamente. Porém, na elaboração desta tese, preocupamo-nos em deixar bem especificadas as fontes a que recorreremos, cientes de que “não comentar a fala do outro, não declarar filiações no discurso científico, é um modo de estancar trajetos significativos, não historicizar a produção científica e iludir-se, finalmente, com a existência da ideia absoluta” (ORLANDI, 1997, p. 153).

Preponderantemente, buscamos apoio na obra de Michel Maffesoli, Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman, assim como no Omar Calabrese de *A idade neobarroca*, na Linda Hutcheon de *Uma teoria da paródia*. É oportuno observar que, como Ruffato constrói a partir do detalhe e do fragmento, muitas vezes o leremos desse ângulo, valendo-nos para isso do apoio teórico e dos recursos que se mostrarem mais adequados para facilitar a tarefa.

Imprescindível considerar que a originalidade da prosa ruffatiana reside, sobretudo, na poesia que paira sobre e sob a miséria e também sob e sobre o texto narrativo. Do esfacelamento linguístico, surge o poético com toda força de convencimento, atingindo o emocional do leitor. Nessa hora, podem auxiliar-nos diversos textos sobre o silêncio, mas principalmente o de Eni Puccinelli Orlandi em *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos. O silêncio significativo, em Ruffato, abre espaço para a imaginação do leitor construir, sem palavras, o que essas não disseram ou ainda o que o silêncio, por si mesmo, indicou. Teremos como foco, pois, no desenvolvimento deste estudo que o silêncio é significativo, portanto semanticamente forte em um texto, pois, além de carregado de sentido, as palavras dele estão impregnadas (cf. ORLANDI, 1997, pp. 11-12). Consideraremos também que:

[...] não estamos nas palavras para falar delas, ou de seus **conteúdos**, mas *com* elas. Se assim podemos passar das palavras para a imagem (relação do verbal com a metáfora), fazemos ainda outra passagem mais radical, passando das palavras para o **jogo**. É nessa dimensão do significar, como jogo de palavras, em que importa mais a remissão das palavras para as palavras — desmontando a noção da linearidade e a que centra o sentido dos **conteúdos** — que o silêncio faz sua entrada. O não-um (os muitos sentidos), o efeito do um (o sentido literal) e (in)definir-se na relação das muitas formações discursivas² têm no silêncio o seu ponto de sustentação. Desse modo é que se pode considerar que todo discurso já é uma fala que fala com outras palavras, através de outras palavras³. (op. cit., p. 15, grifos da autora).

Na prosa narrativa ruffatiana, encontramos muitas vezes menção explícita ao silêncio, mas não nos referimos a esse silêncio claramente indicado. A tentativa é abordar o “silêncio que significa *em si mesmo*. Com ou sem palavras, este silêncio rege os processos de significação [...]. Essa concepção de silêncio modifica e torna mais complexa sua relação com a linguagem verbal [...]” (ORLANDI, 1997, p. 63, grifo da autora).

² Se o interdiscurso é o dizível, as formações discursivas representam “as diferentes regiões [...] em que se parte o interdiscurso [...], desigualmente acessíveis aos diferentes locutores”. (op. cit., p. 20).

³ Sem esquecer que, da perspectiva discursiva, as palavras já são sempre discursos, na sua relação com os sentidos. (nota da autora, op. cit., p. 15)

Trará ainda contribuição, para a análise a que nos propomos, a filosofia, principalmente com o Martin Heidegger de *A origem da obra de arte*.

Na década de 20 do século passado, Oswald de Andrade já rompera com a estrutura tradicional do romance, e Ruffato, na contemporaneidade, parece seguir a linha de autores que tendem para a experimentação. Inovador no modo de elaborar a prosa narrativa e de usar o silêncio como recurso de expressão, o escritor ousa na linguagem, no jogo com personagens, cuja ligação nem sempre o leitor percebe com facilidade. O romancista não se preocupa com a trama, diferentemente, por exemplo, de Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, que tanto se ocupa com o enredo como revoluciona linguisticamente. Estaria Ruffato retomando a iconoclastia de 1922? No caso, a necessidade, como acontece com outros contemporâneos, de romper tanto com a estrutura formal como com a linguagem representaria mais apego à tradição do que renovação? O próprio escritor, em palestra⁴, afirmou: “A ruptura se dá na continuidade”. Seria, então, a poesia extraída do estilhaçamento da linguagem, da estrutura narrativa e da vida miserável das personagens a marca do revolucionário em Ruffato? Essas e outras questões nos acompanharão no desenvolvimento deste estudo.

Esta tese se organiza em cinco capítulos. No primeiro, trataremos das origens do escritor e da influência, em sua formação, da cultura artístico-cultural da cidade natal, onde foi editada, de 1927 a 1929, a revista modernista *Verde*, e onde houve movimentos literários posteriores. Ainda focalizaremos, embora sucintamente, a influência literária de Juiz de Fora, lugar em que cursou o ensino superior e ligou-se a grupos de escritores. No segundo, buscaremos traçar histórico conciso da utilização literária da língua portuguesa no Brasil, situando a prosa ruffatiana nesse contexto. No terceiro capítulo, analisaremos um pequeno poema do escritor, publicado em 1979, *O homem que tece*, e os nexos que o ligam à obra ruffatiana, além de focalizarmos *eles eram muitos cavalos*, romance que, por sua temática,

⁴ Em palestra no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES), em 26 de setembro de 2008.

liga-se ao macrorromance *Inferno provisório*. O quarto capítulo subdivide-se em quatro subcapítulos, em que serão estudados, da pentalogia, os quatro romances publicados, analisados sob os ângulos da temática político-social, do silêncio significativo, da habilidade do autor de valer-se de alterações de forma e de linguagem para adensamento semântico e ainda de outros aspectos indicados pelos textos. Ao final de cada subcapítulo, detalharemos itens específicos relativos à linguagem ruffatiana: no primeiro, a hifenização; no segundo, o valor semântico da estruturação sintática; no terceiro, a colocação dos clíticos pronominais; no quarto, a adjetivação. No quinto capítulo, analisaremos *corpus* metafórico ligado à temporalidade para apontar o valor semântico dessa metaforização do tempo na prosa de Ruffato.

Quatro anexos integram a tese. No primeiro, encontra-se entrevista em que Ruffato afirma ser a linguagem fundamental, constituindo traço diferenciador das narrativas ao longo do tempo. O segundo indica algumas páginas dos quatro volumes de *Inferno provisório* em que podem ser encontrados exemplos de colocação dos clíticos pronominais, havendo relação mais detalhada, com especificação dos exemplos de ênclise e próclise, apenas para *Vista parcial da noite* e *O livro das impossibilidades*. O terceiro traz quadro comparativo que evidencia a coincidência dos subtítulos e datas de “Zezé & Dinim (sombras do triunfo de ontem)”, última história de *O livro das impossibilidades*, com títulos e datas de álbuns de Pink Floyd, além de alguns comentários esparsos sobre outras possíveis aproximações entre o texto ruffatiano e as letras e/ou músicas do grupo britânico. No quarto, há transcrição, na íntegra, do texto de *O homem que tece*, poema apontado pelo autor como ponto inicial de sua obra.

1 AS TRAMAS DA CULTURA ENREDAM O ESCRITOR

Ninguém pode se libertar duma só vez
das teorias-avós que bebeu [...].
(Mário de Andrade)

Julgamos oportuno conhecer um pouco da vida do autor de *Inferno provisório*, apontando para a possibilidade de relação entre o ambiente sociocultural da cidade em que nasceu o romancista mineiro, ou o daquela em que realizou estudos superiores, e o fato de ele ter-se tornado escritor. Não temos, no entanto, preocupação com os dados biográficos em si. Os estudos literários há muito se distanciaram do tempo infeliz da supervalorização das biografias, quando mais se sabia dessas que da obra literária. Afrânio Coutinho já observava no século passado:

É inegável que a grande conquista da nova crítica⁵ é a mudança da visão crítica dos elementos extrínsecos da literatura para os elementos intrínsecos, isto é, das condições ou circunstâncias exteriores da produção para o estudo da obra em si. O século XIX, à luz das teorias positivista, determinista e naturalista, focalizou o olhar crítico no ambiente, na crença de que a literatura espelha o meio em que surge, é um produto da raça, da sociedade e da geografia. [...]

Ainda como consequência das teorias do século XIX, outro método crítico teve êxito sem precedentes. E se o primeiro centralizou-se em torno de Taine, o segundo divulgou-se extraordinariamente graças à influência de Sainte-Beuve. Em vez da obra, o que interessava era o autor. Sainte-Beuve estabeleceu sua fórmula ainda no propósito de, através do autor, atingir a obra; aos poucos abandonou-se esse objetivo, e se transformou a personalidade do artista na mira suprema da crítica, no falso pressuposto de que compreendendo o autor explica-se a obra. (1968, vol. 1, pp. XIV-XV).

Distante de nós qualquer ideia de retrocesso, no entanto há dados interessantes na vida do autor que estimulam a reflexão. Importante, apesar dessas considerações, termos em mente que:

[...] por mais que um texto seja produzido por uma única pessoa, ele jamais pode ser considerado invenção radical de um cérebro inigualavelmente criativo, ou mesmo

⁵ Segundo Afrânio Coutinho, “Se formos buscar o modelo para essa crítica verdadeiramente literária, estético-literária, ‘poética’, teremos que recuar até Aristóteles, que, na sua *Poética*, lhe estabeleceu as bases e normas. (op.cit., p. XIV)

obra cem por cento homogênea, exclusiva de um só enunciador. Quando produzimos nossos enunciados/textos, ativamos, mesmo sem nos dar conta disso, nossa memória textual e procedemos a ‘colagens’⁶ discursivas. Constitui-se, assim, o que se conhece como **heterogeneidade enunciativa**, responsável por fazer de nossos discursos um tecido entremeado de vozes. (AZEREDO, 2008, p. 83, grifo do autor).

Por julgarmos que nos autores, assim como em seus textos, encontramos marcas de outras vozes e reflexos do ambiente em que vivem e também daqueles em que viveram, é que abrimos espaço para, rapidamente, registrarmos alguns dados sobre o escritor.

Luiz Ruffato, antes Luiz Fernando Rufato, nasceu em Cataguases, Minas Gerais, em 4 de fevereiro de 1961. Permaneceu na cidade até janeiro de 1978, quando se transferiu para Juiz de Fora, também uma cidade mineira, onde ficou até o final de 1983.

Os dezessete anos vividos na terra de origem foram importantes para que o escritor começasse a se fazer. Nessa época, Ruffato lia, e lia bastante. Embora na casa do pai a Bíblia fosse o único livro possível, a biblioteca do Colégio de Cataguases, abastecida pelo escritor Francisco Inácio Peixoto, integrante da revista *Verde*, trouxe para o jovem a oportunidade de ler muitos, variados e bons autores. É impressionante o relato do autor sobre a febre alta que o acometeu quando terminou a leitura de *Babi Yar* de Anatole Kuznetsov. As atrocidades nazistas, narradas por Kuznetsov, perturbaram-no profundamente⁷. Da Bíblia, continua leitor: “[...] a Bíblia me atraiu sempre e a leio até hoje, como um dos melhores repositórios da literatura e do imaginário ocidentais...”⁸.

Ele se tornou, pois, leitor voraz e pôde conhecer obras fundamentais. “Machado de Assis me deu todas as dicas: leia Sterne, Stendhal...” (RUFFATO, 2008)⁹. Foi, portanto, o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* quem lhe indicou as leituras essenciais. Começava aí a despontar o escritor de *História de remorsos e rancores* e de muitas outras obras.

⁶ No texto do autor, as aspas são simples, embora não haja as duplas.

⁷ Cf. em RUFFATO, Luiz. *Literatura como alumbramento*. In: Leituras de escritor. São Paulo: SM, 2008, p. 7-9.

⁸ E-mail de 2 de dezembro de 2008.

⁹ Resposta do autor à pergunta sobre quem orientara suas leituras, em entrevista no MAMM, Juiz de Fora, em 25 de setembro de 2008. Já fizera a afirmativa antes (TV Panorama, 15 jan. 2006).

Além dessa, que importância teve a terra natal na formação do escritor? Talvez fosse interessante fazermos, sinteticamente, algumas observações sobre o lugar.

Em Cataguases, principalmente nas décadas de 30 a 70 do século XX, a arte impregnava-se nos habitantes, quisessem eles ou não. Pelas ruas, pelas praças, pelos clubes, pelos colégios, pelos cinemas, pelos hotéis, obras de Niemeyer, de Bolonha, jardins de Burle Marx, pinturas de Portinari, Marcier, esculturas de Yan Zach, filmes de Humberto Mauro, grupos literários, livros e escritores, tudo isso era parte da rotina. Luiz Ruffato nasceu numa cidade amante da literatura, do cinema, da arquitetura arrojada e de outras expressões culturais. Para não retrocedermos demasiadamente no tempo, buscando os fatos que foram construindo culturalmente Cataguases, voltemos só a 1927, quando surgiu o primeiro número da revista modernista *Verde*. Compuseram-na, entre outros, Francisco Inácio Peixoto, Rosário Fusco, Ascânio Lopes, Enrique de Rezende, Camilo Soares e Guilhermino César. Francisco Inácio Peixoto, de 1930 em diante, ocupou-se em transformar a cidade em centro cultural. Desenvolveram-se a literatura, a arquitetura, as artes plásticas e tudo o que se relacionasse à cultura brasileira. A evolução do pensamento local estendeu-se também, principalmente graças a ele, à Educação. O Colégio de Cataguases influenciava e revolucionava o ambiente da cidade. A juventude podia usufruir de formação intelectual de qualidade — e não só os alunos da escola, mas também outros cataguasenses. O colégio era ponto de referência para o desenvolvimento cultural, chegando a ter, como alunos, filhos de artistas e escritores conhecidos no país (cf. CASTRO, 2004, *passim*). O movimento pós-revista *Verde*¹⁰ teve fundamental importância na formação de grupos literários que se sucederam, no lugar, nas décadas posteriores. Ruffato, embora tenha tido apenas rápida experiência como aluno do Colégio Cataguases, beneficiou-se indiretamente do que poderíamos chamar de solo cultural

¹⁰ A revista *Verde* circulou de 1927 a 1929. O movimento *Verde* abrangeu período mais extenso, de 1927 a 1939, repercutindo talvez, com menos intensidade, até as décadas de 70 e 80 do século passado (cf. CASTRO, 2004, p. 23).

fértil. Aliás, em 2008, ele comentou¹¹ que, quando ainda estava em Cataguases, espantava-se de encontrar, encartado no órgão da imprensa oficial de Cataguases, o jornal de vanguarda literária *Totem*, fundado por Márcia Carrano, Joaquim Branco e Ronaldo Werneck. O primeiro número saiu em maio de 1975, como órgão do Diretório Acadêmico Francisco Inácio Peixoto, da então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cataguases. Após três números, todos de 1975, tendo os fundadores¹² se formado e deixado a faculdade, o suplemento literário continuou a circular até o número treze, em janeiro de 1980, graças ao empenho e à persistência de Joaquim Branco. Ruffato chegou a dizer, nessa palestra, que foi influenciado pelas ousadias do grupo *Totem*. Em 1975, com quatorze anos, o autor estava ainda na terra natal, de onde saiu em janeiro de 1978. Por dois anos e meio, pelo menos, pôde conhecer o que escrevia a geração que deu continuidade ao fazer literário após a revista *Verde* e a revista *Meia-Pataca* (dois números apenas, um em 1948 e outro em 1949)¹³. Além do mais, o menino Ruffato, sem dúvida, brincava, na sua Vila Teresa, vendo a escultura de Bruno Giorgi, “A família”, e o painel de azulejos de Portinari, “As fiandeiras”, obras que ficavam na pequena praça do bairro, projetada por Francisco Bolonha. Às vezes conscientemente, às vezes não, o escritor era tomado pela cultura. No entanto, ele inicialmente costumava minimizar a influência da cidade em sua formação. De qualquer forma, os vínculos que o ligam a Cataguases permanecem. Por sinal, Ruffato vem se dando conta disso, tanto que, em 27 de novembro de 2007, em entrevista gravada, no Museu de Arte Murilo Mendes, para os arquivos da Universidade Federal de Juiz de Fora, afirmou ser a cidade natal cicatrizes que vai reconhecendo. Disse ainda que Cataguases está em seu corpo — e que ele escreve com o corpo. Ruffato parece referir-se à terra mãe como Drummond nestes versos: “Meu pai perdi no tempo e ganho em sonho./ Se a noite me atribui poder de fuga, sinto logo meu pai e nele

¹¹ Em palestra no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES), em 26 de setembro de 2008.

¹² Apenas Ronaldo Werneck não era aluno da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cataguases.

¹³ Francisco Inácio Peixoto Filho, Francisco Marcelo Cabral, Lina Tâmega Peixoto e Luciano Peixoto Garcia foram os fundadores da revista.

ponho/ o olhar, lendo-lhe a face, ruga a ruga” (1979, p. 298). A cidade rompeu a pele do escritor com a mesquinhez excludente que a situação de pertencer a classe social oprimida permite. Entretanto, à medida que as cicatrizes foram substituindo os cortes, foi possível a ele recuperá-la, lendo-lhe a face cruel, de cicatriz em cicatriz, cada uma delas inscrita indelevelmente no próprio corpo.

Depois de se tornar escritor reconhecido, estreitou laços com o empresariado do lugar, sobretudo com o Instituto Francisca de Souza Peixoto e a Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho. A publicação do ensaio *Os ases de Cataguases*: uma história dos primórdios do Modernismo, em 2002, e *Ascânio Lopes, todos os possíveis caminhos*¹⁴, em 2005, cuja autoria é de Ruffato, foi patrocinada por aquele instituto, assim como coletânea de textos diversos sobre a *Verde* ou de escritores daquela época, organizada por ele. A coleção tem quase o mesmo título do ensaio de 2002: “Os ases de Cataguases”.

Na terra de Ruffato, há um caminho literário mapeado de geração em geração, estabelecendo elos que ligam muitos a uma memória artística coletiva — e o autor de *Inferno provisório*, negando ou não, dela participa. Não seria sem motivo que elegeu a cidade como espaço referencial de sua narrativa, o que comprova ter ele encontrado:

[...] Pontos de referência num caminho coletivo que não tem precisamente uma meta, mas só pode ser o que é a partir dessas inscrições, dessas sedimentações que vão sendo deixadas, através das eras, pelas gerações anteriores.

É isto que gera uma vibração específica. É a partir disto que podemos entender que *o lugar cria vínculos*. (MAFFESOLI, 2004, p. 172, grifo do autor).

Há e sempre houve, na Cataguases do *Movimento Verde*, uma “vibração específica”, literária, artística, ligando gerações e gerações. A de Ruffato, centrada sobretudo num trio de prosadores (ele mesmo, Fernando Cesário e Ronaldo Cagiano), sucedeu à anterior, prevalentemente voltada para a poesia, com exceção de P. J. Ribeiro e Márcia Carrano.

¹⁴ O livro, organizado por Ruffato, a quem também pertencem prefácio e notas, reúne poemas de Ascânio Lopes, artigos, comentários e resenhas de outros autores sobre o poeta da *Verde*, além de cartas e fotos antigas de Cataguases.

Mesmo não tendo o romancista mantido, como outros, contato direto com escritores da *Verde*, pôde estabelecer ponto de ligação com Francisco Peixoto por meio da leitura. Ruffato menciona, reiteradas vezes, a biblioteca do Colégio Cataguases a que o escritor doava livros.

Pelas décadas da segunda metade do século XX e nestes primeiros anos do século XXI, além de movimentos literários e artísticos, revistas, jornais, também se sucedem na cidade poetas, contistas e romancistas. Ruffato esteve entre eles. Antes de publicar o primeiro livro, *Histórias de remorsos e rancores*, em 1998, já havia participado, em 1985, com mais trinta contistas ligados a Cataguases, da antologia *Marginais do Pomba*. Nela se encontravam textos de diversas gerações, a começar dos *verdes* Ascânio Lopes, Francisco Peixoto, Guilhermino César, Rosário Fusco. Na página sessenta e nove do livro, encontramos *Olívia*, conto do ainda Luiz Fernando Rufato, e estes dados biográficos:

Luiz Fernando Rufato, 24 anos, cataguasense. Poeta e contista. Colabora em diversos órgãos de divulgação da literatura independente. Obras publicadas: *O homem que tece* (Juiz de Fora, 1979), *Cotidiano do Medo* (Alfenas, 1984). Participou de algumas antologias.

Na época da publicação da antologia, Ruffato já não vivia na cidade. O escritor, filho de pipoqueiro e de lavadeira, formou-se torneiro mecânico no SENAI, em Cataguases, em 1977. No início do ano seguinte, deixou o lugar para buscar em Juiz de Fora, cidade próxima, oportunidade de trabalho e estudo. O amor ao literário estava, no entanto, já inscrito nele. Por isso não demoraria, no novo ambiente, a ligar-se a jovens interessados por literatura. Em 1981, concluiu o curso de Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Antes de tornar-se nacionalmente conhecido, teve vida rica em experiências práticas. Em e-mail de 27 de junho de 2006, contou-nos que “[...] trabalhou como auxiliar de pipoqueiro, caixeiro, balconista de armário, operário têxtil (algodão hidrófilo), torneiro-mecânico, jornalista, professor, gerente de lanchonete, vendedor de livros ambulante, novamente jornalista”. Depois de morar e trabalhar em Alfenas, Minas Gerais, começou a se transferir

para São Paulo, onde se estabeleceu, enfim, em 1990, quando passou a exercer a profissão no *Jornal da Tarde*, como repórter de Economia, redator, subeditor e editor de Política. Foi ainda coordenador de Política e Economia e secretário de Redação. Decidiu, no entanto, abandonar as atividades em abril de 2002, para dedicar-se exclusivamente à literatura, que o seduzira desde a origem simples. A partir da decisão, passamos a ter não só o contista, o romancista, o poeta, mas também o antologista. Muitas e variadas são as coletâneas organizadas pelo escritor e publicadas não apenas por editoras conhecidas do eixo Rio-São Paulo, mas também, como afirmamos antes, por fundações culturais da cidade onde nasceu.

Julgamos importante relacionar as experiências de vida desde o início, porque Cataguases foi o espaço que ele transformou em ficção e em ponto referencial para *Inferno provisório*. A cidade é lugar recorrente na obra de Ruffato. O que representa para ele? Talvez o início da resposta se possa depreender pensando no que afirma Maffesoli, após referir-se à ambivalência comum ao humano, em *Notas sobre a pós-modernidade*: o lugar faz o elo (2004, p. 98):

São essas duas faces simbólicas de um inconsciente, seja ele individual ou coletivo, mergulhado na dimensão ctônica, terrena, do mundo, e de um supraconsciente que faz lembrar o que liga o homem ao empíreo luminoso e celestial. Com efeito, existem dois tipos de raízes: as das folhas que vão beber sua força na seiva do céu e aquelas que, ao contrário, encontram seus sumos na terra profunda.

Poderíamos dizer que, para Ruffato, Cataguases é o duplo: espaço em que sua arte se impregna de sangue e terra, num confronto selvagem que o faz descer ao inferno pessoal, às raízes que o detêm, mas de que se vale — numa apenas aparente contradição — para, libertando-se, abandonar espaço e tempo passados. No entanto, catarticamente, pereniza-os através da ficção e faz como “as folhas que vão beber sua força na seiva do céu” (cf. MAFFESOLI, 2004, p. 98 e 103). E, para o leitor, o lugar do interior mineiro, como espaço real, é o do desconhecido e do estranhamento, mas se transforma ficcionalmente em espécie de

universo fantástico. Nesse sentido, atende ao “desejo de um outro lugar” (2004, p. 93), presente no imaginário do morador das grandes metrópoles, onde parecem ser mais numerosos os leitores de Ruffato. A cidade torna-se, então, mítica tanto para o leitor quanto para o escritor, embora por motivos diversos. Ao se fazer mito, o espaço passa de duplo a múltiplo, de sombra a luz — e surge caleidoscópio de realidade que se faz ficção, e dessa se nutre para transformar-se em mais real, numa brincadeira de mentira e verdade. É jogo, ao mesmo tempo fragmentário e unificador, que, num canto de sedução, arrasta para o espaço que existe e não existe. A contradição, embora possa exercer fascínio sobre o leitor, a ele não interessa, enredado que fica nas malhas do fictício.

Justificamo-nos ainda pela inclusão deste capítulo na tese. O passado cultural de Cataguases mostra que, apesar de indubitáveis o mérito e o talento de Ruffato, que se transformou de torneiro mecânico em escritor, suas raízes têm história. O romancista vale-se de um fundo cultural-literário, cuja construção começou, tanto em Cataguases como em Juiz de Fora, muito antes de ele ter nascido. A possibilidade de usufruir de cidades com passado cultural significativo foi, sem dúvida, importante. No entanto, ele se fez escritor, de fato, quando passou a valer-se de um “fundo próprio”, assumindo posição política e literária, porque o “aperfeiçoamento se faz a partir de um fundo próprio e não em função do que é importado, imposto, do exterior” (cf. MAFFESOLI, 2003, p. 38).

Voltemos ao tempo de Ruffato em Juiz de Fora. Em 1978, ele começou nova etapa de vida nessa cidade. Inicialmente trabalhava como torneiro mecânico, durante o dia, e fazia curso pré-vestibular à noite. Em 1979, iniciou Comunicação Social na Universidade Federal de Juiz de Fora, contou-nos o autor, em e-mail de dezembro de 2008:

Logo estava militando no movimento estudantil, primeiramente ligado aos trostkistas, mais tarde, a um grupo independente. Ao mesmo tempo, liguei-me a um grupo que fazia poesia e que passou a agitar os sábados na rua Halfeld com o Varal de Poesia. Este grupo, formado por José Santos Matos, Jorge Sanglard, José Henrique da Cruz, Flávio Cheker, aglutinou outros estudantes, como Iacyr Anderson

Freitas, Fernando Fiorese, Mauro Fonseca (já falecido), Edimilson de Almeida Pereira, Sergio Klein (na época Sergio Kleisorge).

Repetidas vezes, em entrevistas, Ruffato comenta o equívoco na escolha de Comunicação Social, que ele julgava ser curso superior relacionado com tornearia mecânica. Parece que só depois percebeu o caminho contrário pelo qual se enveredara. Costuma também eleger Juiz de Fora como o lugar em que tomou contato com a literatura. Talvez fosse melhor considerar que o ambiente cultural universitário trouxe à tona a literatura adormecida, mas pré-existente, que se apossara do escritor desde suas primeiras leituras, a da bíblia e a dos livros da biblioteca do Colégio de Cataguases. De qualquer modo, o fato é que a tornearia de Ruffato começou a se transformar — assumidamente — em literária a partir da vivência cultural em Juiz de Fora, onde descobriu ou redescobriu a escrita como instrumento importante de atuação social. Ficou no lugar até o final de 1983.

Novos desafios continuaram, como ainda continuam, construindo o romancista, porque bem nos lembra Cecília Almeida Salles, em *Redes de criação*: construção da obra de arte:

Os artistas — sujeitos constituídos e situados — agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos, e encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o locus da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação (2008, p. 152).

Ruffato é autor que nunca se negou a estabelecer relações com os diversos ambientes pelos quais transitou e transita: a sensibilidade torna-o permeável e, como consequência, ele se enriquece como escritor e também como sujeito. Destemido, o romancista vai abrindo

espaços e as novas cicatrizes, advindas do enfrentamento ousado da vida, continuam gerando uma escrita em que, de cada letra, escorrem suor e lágrima.

2 LÍNGUA, LITERATURA E PROSA RUFFATIANA

As palavras aí estão, uma por uma:
porém minha alma sabe mais.
(Cecília Meireles)

Antes de nos atermos à questão que interessa ao presente estudo, a prosa narrativa de *Inferno provisório*, julgamos interessante tecer algumas considerações, embora rápida e sinteticamente, sobre as variedades falada e escrita da língua portuguesa, assim como sobre sua relação com a literatura brasileira e ainda sobre seu uso literário.

A modalidade falada e a escrita, antes consideradas quase antagônicas, são vistas hoje, graças a novos estudos e pesquisas, principalmente aos da Sociolinguística Variacionista e da Análise da Conversação, diferentemente. Não se pode mais considerar que fala e escrita representem extremos opostos em termos linguísticos, uma vez que o uso tanto pode aproximá-las quanto distanciá-las (cf. AZEREDO, 2008, pp. 539-540; PRETI, 2004, pp. 125-126). Por outro lado, é bom lembrar que língua e literatura guardam ligação essencial, embora, ao longo dos séculos, tenha prevalecido esse vínculo muito mais com a modalidade escrita da língua. A natureza dessa relação primordial vem passando por profundas modificações, que começaram a acontecer a partir de meados do século XIX, estancando-se depois por um bom período para se tornarem muito significativas na segunda década do século XX.

Não são precisos os limites entre as diversas variedades da língua portuguesa, mas é inegável a existência de uma escrita padrão, compartilhada pelos usuários do idioma. No Brasil, a questão se complica. Tivemos, aqui, na maior parte do tempo — e até hoje —, com a aquiescência e o aplauso de intelectuais e escritores, uma espécie de norma culta estrangeira, consagrada pelas gramáticas normativas, que vigorava, e ainda vigora, mais como símbolo de poder cultural e literário do que como norma de fato. Embora quase desnecessário,

parece-nos bom lembrar que a norma culta fundamenta-se na escrita padrão formal, ou ultraformal¹⁵, de indivíduos com nível de instrução superior, de fato, e acima da maioria da população. No entanto, é indubitável que a escrita padrão, mesmo quando formal, costuma afastar-se do que as gramáticas, sobretudo as mais tradicionais, determinam como norma a ser seguida. A relação entre escrita culta e norma padrão é, pois, muito mais complexa do que se possa pensar e certamente não é hierárquica. Talvez a maior parte dos brasileiros com nível de instrução elevado façam uso da língua sem preocupação com as determinações dos gramáticos. Sobre isso comenta a pesquisadora e linguista Maria Eugenia Lamoglia Duarte:

[...] há uma distância entre a norma padrão recomendada pelas gramáticas e a escrita padrão praticada nos mais diferentes gêneros. De fato, aos poucos, o usuário da escrita foi, consciente ou inconscientemente, adaptando, modificando certas regras, que, se obedecidas, soariam hoje como pedantes, dado o aumento desse fosso à medida que novas gerações se sucedem. Um exemplo claro é o fato de o brasileiro utilizar estratégias para evitar um clítico em primeira posição, preenchendo, por exemplo, um sujeito (*Eles se abraçaram* — uso, aliás, predominante no português clássico, que só viria a se perder em Portugal a partir do século XVII), mas não perceber que foge às prescrições lusitanas quando há um elemento em posição inicial (*Os homens se entendem*), ou quando utiliza uma próclise ao verbo principal das locuções (*Eles vinham se encontrando às escondidas; tinham se encontrado às escondidas; vão se encontrar às escondidas*). (2010).

Na modalidade oral, as diferenças entre falantes cultos e não cultos estão mais restritas ao uso, mais ou menos frequente, de marcas de concordância verbal e nominal, uma vez que são comuns a ambos os grupos outras características, por exemplo: a perda dos clíticos acusativo e dativo (o, lhe) para referência à terceira pessoa¹⁶ — o primeiro com ocorrência em torno de quatro por cento das construções com um objeto direto anafórico; o segundo, substituído categoricamente por “pra ele/ela” —; a mistura de tratamento (“você/tu — te”); o preenchimento do sujeito pronominal; a perda do “se” passivo e nominativo; a indeterminação com “você” e “a gente” (cf. DUARTE, 2002, p. 155-176).

¹⁵ Há aqueles que graduam o grau de formalidade em *ultraformal*, *formal*, *semiformal* e *informal*. Nesse caso, seria o uso ultraformal o de referência para o estabelecimento da língua padrão.

¹⁶ Para referência à segunda pessoa, o clítico acusativo “o” vem sendo substituído por “lhe”, como em “Não lhe vi”, uma forma de evitar “Não o/te vi” ou “Não vi você/o senhor”.

A língua usada literariamente sempre foi, no Brasil, outra fonte de apoio para o estabelecimento da norma. No entanto, isso só acontecia quando o uso literário estava de acordo com os ditames linguísticos do português europeu. Os escritores brasileiros prenderam-se, por muito e muito tempo, a esse padrão. Contudo, é bom não esquecer que a questão da língua se imbrica com outras de natureza sociopolítica e cultural, não só aqui como em outras nações, sendo influenciada pela forma como se deu a colonização, assim como pelos movimentos de independência, como observa Celso Cunha em *Língua portuguesa e realidade brasileira*:

No Brasil, como nos Estados Unidos, na Argentina e, mais discretamente, nos outros países americanos, preconceitos, mal adormecidos ainda hoje, da longa vassalagem colonial e do agressivo nacionalismo que sobreveio à independência sensibilizaram de tal forma certas questões pertinentes à língua e à literatura que as desviaram do campo objetivo da ciência para o terreno do radicalismo ideológico.

Rebentos de um mundo novo, descoberto e colonizado por povos europeus de larga vida anterior, as nações americanas amanheceram na liberdade política sem haverem construído uma pátria cultural, com as elites dirigentes de olhos fixos nos padrões europeus, concebidos então como únicos e exemplares modelos de civilização e cultura.

Daí o drama dilacerante que viveram essas elites no século passado¹⁷, com duas pátrias inconciliáveis — a do berço e a do espírito — e com todos os complexos, angústias e frustrações provocados pelo humilhante sentimento de bastardia. [...] (1976, p. 11).

Observação semelhante é feita por J. Mattoso Câmara Jr., em *A Língua Literária*:

O aspecto da implantação do português no Brasil explica por que tivemos, de início, uma língua literária pautada pela do Portugal coevo. A sociedade colonial considerava-se — e o era em princípio, abstração feita da necessária adaptação ao novo ambiente — um prolongamento da sociedade ultramarina. O seu ideal era reviver os padrões vigentes no reino.

Já para a língua popular as condições eram outras. A separação no espaço entre a população da colônia e a da metrópole favoreceu uma evolução linguística divergente. [...] (1968, p. 63).

Em nosso país, os ideais ligados à independência em 1822 refletiram-se, sem dúvida, na questão da existência de um português brasileiro. Basta recordarmos o empenho dos

¹⁷ Refere-se ao século XIX.

românticos, sobretudo de José de Alencar, no estabelecimento de uma língua literária que utilizasse expressões e sintaxe características do português usado no Brasil. Muitos foram os ataques ao romancista, acusado de não saber “colocar pronomes” e de não ter correção na linguagem. Como observa Celso Cunha, a “Alencar não lhe criticavam, de início, a idealização do indígena. As censuras recaíam sobre a sua expressão linguística, o seu vocabulário e, principalmente, a sua sintaxe, que parecia desobedecer aos intangíveis cânones portugueses” (1976, p. 14). Nessa época, acirraram-se os debates entre os que defendiam a obediência às normas do português europeu e os que pregavam o que poderíamos chamar de independência linguística:

Postos nesses termos, os problemas da língua derivaram naturalmente para o conflito de paixões. As duas correntes — a tradicionalista e a nacionalista — esquecem-se dos problemas e passam a viver o conflito de velhos e novos preconceitos. De um lado o purismo exagerado, uma concepção fossilizada da língua; de outro, o anelo por uma língua nacional, própria, desvinculada da portuguesa, o que os mais ardentes chegam, ainda hoje, a considerar um imperativo de nossa soberania

“O Brasil é uma nação livre, logo deve ter uma língua própria”, escreveu um dos maiores poetas atuais, em comunicação à Academia Brasileira de Letras¹⁸. (CUNHA, 1976, pp. 15-16).

Para Azeredo, a questão suscitada por esses grupos, “hoje, iluminada pelo desenvolvimento dos estudos da linguagem, [...] se coloca em termos bem diferentes dos que, em pleno Romantismo, deram o tom da polêmica entre o romancista José de Alencar e o crítico português Pinheiro Chagas” (2008, p. 538). Na época, havia até quem, como Antônio Henriques Leal, fosse politicamente independente, chegando a afirmar não necessitarmos de Portugal para nosso progresso, embora se mostrasse conservador em termos de linguagem, defendendo a necessidade de usarmos a mesma língua de escritores portugueses, como Garret, Alexandre Herculano e outros (cf. CUNHA, 1976, pp. 14-16). O fato é que, apesar de muito distantes temporalmente dessa polêmica, não deixamos ainda de

¹⁸ Refere-se ao poeta Cassiano Ricardo.

tê-la como ponto de desequilíbrio, como “um resquício de brasa sob o silêncio aparente das cinzas” (AZEREDO, 2008, p. 538). Possivelmente o radicalismo em favor da obediência aos cânones linguísticos portugueses, que venceu as tentativas inovadoras de alguns românticos, tenha, na última década do século XX, mudado de face, passando a uma negação — exagerada — do direito, pelos menos dos interessados, ao domínio da escrita culta que serve à comunicação em todo o território brasileiro. No início deste século XXI, ainda que isoladas, algumas vozes começam a se insurgir contra essa última forma de radicalismo. É importante, no entanto, observar que, em nosso país, o português considerado “correto” pelas gramáticas mantém traços do português europeu dos séculos XVI e XVII. Acontece que, em Portugal, esses traços começaram a se perder desde quando a escrita lusitana, por influência dos românticos portugueses, passou a assimilar as mudanças operadas na fala.

Voltemos aos românticos brasileiros, registrando o que Mattoso Câmara Jr. intitula “as atitudes dos escritores” em relação ao uso literário da língua portuguesa:

Em princípio, o Romantismo favorecia a integração da língua popular na literatura, e os nossos românticos sofreram uma atração neste sentido. As suas decantadas “incorreções” não são apenas o resultado de um domínio imperfeito (*sic*) da norma literária; têm também um aspecto positivo, que é o impulso para a espontaneidade e para a libertação das peias convencionais, sob o signo de uma língua coloquial haurida nos primeiros anos da meninice e, pois, veículo natural da exteriorização psíquica.

Casimiro de Abreu [...] caminhou longe nesta direção. Deixa-se levar, insensivelmente, para uma expressão baseada na língua cotidiana e em harmonia com o seu tema insistente da evocação dos anos da infância e do aconchego familiar. Castro Alves e Fagundes Varela elevam-se a um plano mais elaborado em virtude da estruturação mental das metáforas, das alusões mitológicas e históricas e de um vocabulário não raro inusual e erudito.

Outra é a solução de Gonçalves Dias, que tenta uma espécie de conúbio entre a língua coloquial brasileira e a língua clássica, ou melhor, arcaica (cf. *mi*, *hi*, *imigo*), ao mesmo tempo que introduz o elemento tupi na base do tema do indianismo, chegando a adotar uma frase feita tupi (“Y-Juca-Pyrama” — aquele que vai morrer) para título de um poema. Com ele se pode falar na existência de um “jargão poético”: trata-se, com efeito, da combinação convencional, para fim literário, de três grupos heterogêneos de formas, vazados embora num conjunto harmonicamente expressivo. (1968, p. 64).

De todos os autores dessa época, como dissemos, foi Alencar o que mais se destacou na busca de uma identidade linguístico-literária que pudesse dar à literatura nacional face autêntica, diferente da portuguesa:

[...] Empreende uma decidida depuração estética da fala cotidiana, guiando-se não só pelo sentimento linguístico mas até, às vezes, pelo raciocínio gramatical [...].

[...] Visa a um meio de expressão consentânea com a vida e o pensamento modernos, o que explica a sua atitude de simpatia em face dos galicismos e anglicismos. E acrescenta o elemento indígena, em parte por sedução estética e em parte por necessidade do assunto, mas sobretudo pela impressão de que assim integraria melhor a língua literária no novo ambiente físico. (CÂMARA JR, 1968, pp. 64-65).

O trecho do pós-escrito ao romance *Diva*, citado, entre outros pesquisadores, por J. Mattoso Câmara Jr. e José Carlos de Azeredo, demonstra bem como Alencar concebia a língua literária:

A linguagem literária, escolhida, limada e grave, não é por certo a linguagem sediciosa¹⁹ e comum, que se fala diariamente e basta para a rápida permuta das ideias: a primeira é uma arte, a segunda é simples mister. Mas essa diferença se dá unicamente na forma e expressão; na substância a linguagem há de ser a mesma, para que o escritor possa exprimir as ideias de seu tempo, e o público possa compreender o livro que se lhe oferece. (1977, p. 169)²⁰.

Não só nesse como em outros trechos do pós-escrito, o romancista demonstra que sua preocupação com o estabelecimento do português brasileiro se fundamentava, conscientemente, na compreensão da dinamicidade linguística e das diferenças entre o português europeu e o nacional. Afirmava ele que:

[...]; sendo a língua instrumento do espírito, não pode ficar estacionária quando este se desenvolve. Fora realmente extravagante que um povo adotando novas ideias e costumes, mudando os hábitos e tendências, persistisse em conservar rigorosamente aquele modo de dizer que tinham seus maiores.

¹⁹ Grafia antiga de “cediça”. A forma com “s” não está registrada nos dicionários *Houaiss* e *Aurélio*, atuais, nem no VOLP. Apenas a relacionam o *Aulete*, impresso (1964) e *Aulete Digital* e, antes desses, FIGUEIREDO, 1938, v. 2. Mattoso Câmara, no século passado, optou pela forma “cediça” (1968, p. 65).

²⁰ Ainda: ALENCAR, José de. *Diva*, pós-escrito. Rio de Janeiro: Garnier, s/d, pp. 195-196, *apud* CÂMARA JR., op. cit., p. 65 e *apud* AZEREDO, op. cit., p. 542-543.

Assim, não obstante os clamores da gente retrógrada, que a pretexto de classismo aparece em todos os tempos e entre todos os povos, defendendo o passado contra o presente; não obstante a força incontestável dos velhos hábitos, a língua rompe as cadeias que lhe querem impor, e vai se enriquecendo já de novas palavras, já de outros modos diversos de locução (1977, p. 168).

Se politicamente o romancista era ou não progressista, é outro assunto. No entanto, suas ideias sobre as questões de língua indubitavelmente o colocam na vanguarda em relação a esse debate que, de uma forma ou de outra, ainda ocupa intelectuais e escritores neste início de século XXI. Sobre o autor de *O guarani*, pondera Azeredo:

Alencar [...] em nenhum momento fez concessão a uma dicção coloquial e distensa. Sua retórica literária, calcada na comparação, no símile, na metáfora, tem uma impositação solene, formal, respaldada na seleção do vocabulário, sempre culto, às vezes precioso e arcaizante, e no disfarce sutil da polidez da expressão e dos eufemismos. As ousadias linguísticas de Alencar não chegaram a ser radicais como fez crer a celeuma que recheia páginas e páginas de “questões filológicas” e pós-escritos. [...] a contribuição de Alencar está em ter ele produzido uma obra que consumaria o prestígio do romance como gênero literário entre nós, e em ter esgotado de forma brilhante o que o Romantismo haveria de fazer pela literatura brasileira (2008, p. 543).

A posição decidida de Alencar a favor de uma língua literária brasileira só voltaria a encontrar eco muito tempo depois, em 1922, porque, após o episódio romântico de defesa de expressão linguística nacional, teríamos uma espécie de retrocesso nesse sentido:

O romance realista-naturalista, que se sucedeu ao de Alencar, avançou mais francamente no sentido do afrancesamento da nossa língua literária. Em Raul Pompéia e Aluísio Azevedo aproximamo-nos com desembaraço da língua literária francesa, especialmente no vocabulário e na sintaxe, como fazia concomitantemente Eça de Queirós em Portugal.

Há, porém, paralelamente, uma reação, que inicia um retorno à tradição clássica em maior ou menor grau. É um movimento discreto na poesia parnasiana e em Machado de Assis. Este aconselha aos nossos escritores a leitura dos clássicos e um ecletismo linguístico entre antigos e modernos para enriquecer o pecúlio comum. [...]

Com Rui Barbosa o movimento se intensifica e se torna marcha a ré, decidida, para as fontes clássicas.

[...]

[...] Podemos dizer que com Rui Barbosa se consolida entre nós a escola tradicionalista e classicista em matéria de língua literária: rejeita-se a influência francesa e o substrato coloquial brasileiro, e faz-se dos exemplos dos clássicos a jurisprudência das normas linguísticas.

[...] Acresce que a atitude rígida só foi possível em Rui Barbosa por causa da natureza especial de sua atividade literária, que não é interpretação da vida ambiente, como no romance, nem a exteriorização anímica, como na poesia, mas uma formulação abstrata de

princípios jurídicos e políticos através da dissertação e da oratória; [...]. (CÂMARA JR., 1968, pp. 65-66).

Somente com as gerações que, a partir de 1922, se preocuparam de fato em desenvolver um projeto literário brasileiro, volta ao centro dos interesses a questão de desvincular-se o uso literário do português da escrita padrão, incorporando à linguagem da prosa e da poesia a coloquial e popular. O processo, desencadeado sobretudo por Mário e Oswald de Andrade, sedimenta aquele iniciado por Alencar. No entanto, natural consequência do tempo que os separa, o que traz mudanças inevitáveis do ponto de vista sociopolítico e cultural, distinguem-se bem os dois movimentos, pois, se “o Romantismo defendia um Brasil nativo em oposição a um Brasil pintado com tintas europeias; o Modernismo opunha um Brasil multicultural, multirracial, democrático e moderno a um Brasil monocultural, aristocrático e arcaico” (AZEREDO, 2008, p. 545). A partir da segunda década do século XX, o “lado doutor” da cultura brasileira foi dura e diuturnamente sendo solapado, sob todos os ângulos. E, se ao primeiro momento de ruptura mais radical e explícita não se seguiu outro de igual intensidade, muitos poetas e prosadores da segunda metade desse século reencarnaram os ideais de liberdade de expressão linguístico-literária condizente com nossa nacionalidade. Se um ou outro relutou em aquiescer ao inevitável progresso artístico, a relevância dos que aderiram à proposta renovadora a consolidou. Sintetiza bem José Carlos Azeredo:

[...] Resgatando de certo modo o projeto romântico, o Modernismo se insurgia contra a solenidade e o elitismo da expressão literária cultivados no cenário da Primeira República e pregava a máxima liberdade para o uso artístico da língua, superando a associação tradicional entre uso literário e modalidade escrita. Os poetas, especialmente, buscaram caminhos variados em que se destaca a legitimação literária da língua falada. A prova disso está na extraordinária pluralidade de facies linguísticas adotada pela literatura brasileira no curso de todo o século XX. A revolução capitaneada por Mário e Oswald de Andrade teria desdobramento algumas décadas depois na inventividade lexical e sintática de Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas* [1956]), de José Cândido de Carvalho (*O Coronel e o Lobisomem* [1964]) e de Manoel de Barros (*Compêndio Para Uso dos Pássaros* [1961]). Esta produção caracteriza-se pelo artesanato e singularidade estilísticos de seus autores, em certa medida se contrapondo ao período dos anos 1930, marcados por uma produção menos interessada na forma linguística do que na relação conflituosa do homem com os meios social e natural. Sabe-se que especialmente a produção poética situada na segunda metade dos anos 1940 e no decorrer dos anos 1950 revela um retorno de temas e,

sobretudo, de formas tradicionais, haja vista a produção dos poetas da chamada Geração de 45, a opção métrica de João Cabral de Melo Neto e a poesia de Drummond em *Claro Enigma* (1951). [...] (2008, p.545).

O autor comenta ainda a existência de prosadores que elegem a cidade como espaço das narrativas, “com preferência pelo foco em questões sociais e políticas do período da ditadura militar no país. Trata-se dos que escolhem a via pela qual a língua da literatura e a do jornal se tocam e às vezes se confundem, seja como reportagem, seja como crônica, seja como ficção” (AZEREDO, 2008, p.546).

No contexto de uma literatura que elege a brasilidade linguística e temática como cruciais para o desenvolvimento de um projeto literário, é que podemos situar a obra de Luiz Ruffato, que retoma e amplifica os ecos alencarianos e andradianos, constituindo com outros ilustres e consagrados escritores pós-22 um grupo de prosadores atentos às questões de língua e linguagem e preocupados com a importância delas na elaboração de sua obra. No entanto, de forma surpreendente, o romancista de *Inferno provisório* revela-se machadianamente conciliador em termos linguísticos. Ruffato ousa, quando necessário, e mantém o tradicional, quando conveniente. Ou seja, parece buscar um ponto de equilíbrio no tumulto linguístico que norteia e desnorteia os escritores contemporâneos.

A linguagem da narrativa ruffatiana fundamenta-se, como mencionamos, no português brasileiro. Procurando dar voz aos que não a tiveram — e ainda não a têm! —, o autor respeita o registro linguístico dos proletários, reproduzindo-o adequadamente: personagens simples falam com simplicidade, diferentemente do registro culto; no entanto sem excesso de desvios à norma considerada padrão. Em “Cicatrizes (uma história de futebol)”, oitavo capítulo de *Vista parcial da noite*, seu Miguel é um carroceiro, homem do povo, porém sua fala, assim como a de Creusa, sua mulher, não é assinalada por exageros de coloquialidade, como poderemos observar nos exemplos abaixo:

E nesta agitação vertia a noite, no pretume agachado, a matutar, e se pé-ante-pé²¹ o surpreendia a mulher, “Perdeu o sono, homem?”, ele, secarrão, retrucava, “Nada, Creusa. Estou tocaiando um gambá que espantou as galinhas, ouviu não?”, ou, “Nada, Creusa. Escutei um risco de pé, achei fosse gente, vim ver...”, ou, “Nada, Creusa. Tive a impressão de chamado, ouviu não?”, e ela, “Meu dormir é pesado, homem, você sabe...” (pp. 103-104).

Paco pensa permanecer, de longe espreitando a bagunça, que anima o elenco, mas o pai o incita: “Vamos lá esticar as pernas, falta um bom trecho ainda”, e [...]. (p.114).

[...] choca-se com o pai, impaciente, mastigando a ponta do cigarro-de-palha, à porta do ônibus, “Estava todo mundo te esperando, raio! Entra logo, vai!”. (p. 115).

Observe-se que, embora o registro linguístico das personagens seja o coloquial, ele não se marca, conforme afirmamos, pelo excesso de coloquialidade, sequer havendo apoio em cacoetes usuais, como “uai”, “trem”, “sô”, “num é”, “né”, “cê” e outros, comuns no fala de quase todos, sendo os dois primeiros regionalismos muito frequentes em Minas.

No texto ruffatiano, prepondera o português falado na zona da mata mineira, mas podemos também encontrar algumas mudanças linguísticas que, de acordo com os trabalhos variacionistas, ocorrem igualmente em todo o Brasil, na fala culta e popular, como a mistura de tratamento (“você/tu — te”), presente na fala de Verônica, uma das personagens de “Haveres”, última história de *Vista parcial da noite*: “[...] Você não lembra, claro, mas quando você chegou aqui, uma mão na frente outra atrás, quem te acolheu?, heim?, quem?” (p. 152). Não há um parâmetro que o autor siga; ele, simplesmente, vai registrando a multiplicidade e diversidade dos registros do português brasileiro. Nessa história (“Haveres”), podemos observar a fala de algumas pessoas do povo. Ressaltamos, no segundo e no penúltimo exemplos, o uso contrativo da preposição “para” e, no último, o emprego do pronome do caso reto em função acusativa, fatos linguísticos que já se tornaram comuns na língua falada e também na literária:

[...] Quando crescer, vai sombrear os cômodos, antevia o marido, orgulhoso [...] (p. 146).

²¹ A locução “pé ante pé” era grafada sem hífen e assim continua também depois do Acordo Ortográfico de 1990.

[...] Dona Juventina, o Renatim pode ajudar a carregar esses tijolos **pra** cima?, Dona Juventina, o Renatim pode pegar uma encomenda na rodoviária **pra** mim?, Deixa, mãe, deixa! [...] (p. 148, grifo nosso).

[...] Não, macacoa boba, falta de ar, perna inchada, opressão no peito, tontura, Não, sou separada, vivo sozinha no Paraíso, Tenho, mas eles não moram aqui não. (p. 148).

[...] Está com ciúme desse caco, minha velha? Só faço companhia **pra** coitada, que mal há nisso? O menino me chama de vovô, imagina coisa mais inocente!?, O povo enxerga maldade em tudo... [...] (p. 150, grifo nosso).

[...] Papel de palhaço, Milton, não percebe?, estão rindo nas suas costas, **você sustenta ela**, e ela dorme com todo mundo, que vergonha!, Milton, que vergonha!, passar por isso depois de velho!, Essa gente é desocupada, Juventina, morre se não se intromete, Toma juízo, Milton, isso não acaba bem²². (p. 150, grifo nosso).

Às vezes, há um ou outro exemplo de regência verbal em acordo com o uso do português brasileiro, geralmente casos que indicam tendência atual na língua (como o complemento do verbo “ir” regido da preposição “em” — uma herança do latim, que se perdeu em Portugal, mas persistiu no Brasil — e o objeto indireto sem preposição, um traço da fala mineira) também assimilada na prosa literária brasileira, sobretudo na reprodução da fala de personagens:

Vai **num** médico, dona Juventina, recomendava a Mirtes [...] (p. 145, grifo nosso).

Dona Juventinha, o Renatim pode ir **na** Rua pra mim? [...] (p. 148, grifo nosso).

[...] Dona Juventina, por que a senhora não pede **o médico do posto** pra receitar uns tranquilizantes? A Mirtes entope-se deles. (p. 148, grifo nosso).

De maneira geral, poderíamos dizer que o português brasileiro também está muito presente no discurso do narrador, que incorpora as marcas do registro falado da língua usada no Brasil, embora igualmente mostre, em outros momentos, prender-se a uma escrita padrão, obediente a normas lusitanas. O narrador transita, pois, entre os diversos registros de acordo com a necessidade de tornar-se mais eficiente e semanticamente forte na função de narrar. No segundo capítulo de *Vista parcial da noite*, na página vinte e um, o narrador de terceira pessoa

²² Também se constata, nesse exemplo, a mistura de tratamento “tu-você”.

vale-se de palavras do registro popular e também das pertencentes ao uso culto, como podemos observar neste fragmento:

Espichada sua brancura, a angorá mirava atenta, de cima do sofá dois-lugares assento coberto por uma colcha-de-retalhos, as pontas da fita métrica que, pendurada do pescoço da dona Fátima, coleavam ao ritmo dos pés premendo o pedal da máquina de costura. Não fosse a modorra da tarde tórrida e a noite em claro, talvez saltasse e estapeasse o insinuante fio [...].

Opiniúda, Teresinha emaranhava-se em caprichos, apoiada nos panos-quentes da dona Fátima, afrontando o Zé Bundinha antiquista. [...] E madrugadas a mãe varou aflita, aceitando até reparo de roupa, que recusava porque cerzir e remendar e ajustar rebaixavam o ofício, e esmagreceu por uma mão no garfo outra na agulha, uma no prato outra na costura, e olheiras imprimiram fadiga e zonzos tremiam os dedos, mas ao cabo ajuntara notas e pratinhas suficientes para a surpresa, [...].

Constatamos, nesse curto exemplo, como o narrador, embora usando vocábulos do registro culto, como “tórrida”, “coleavam”, “premendo”, e fazendo inversão da ordem dos termos na oração, como em “E madrugadas a mãe varou aflita” e “e zonzos tremiam os dedos”, vale-se também de palavras do registro popular, como “panos-quentes” e “esmagreceu”, e ainda de neologismos, como “opiniúda” e “antiquista”. É, como já afirmamos, um narrador linguisticamente incorporador de diversos registros, mais ousado no uso de termos populares do que propriamente as personagens que, por pertencerem a ambiente popular, deveriam ser mais propensas a esse uso. Contribui, para isso, o fato de o discurso indireto em Ruffato nem sempre corresponder ao tradicional, ou seja, aquele em que o discurso relatado tem só a voz do narrador, nem propriamente ao discurso indireto livre, embora se aproxime mais deste último do que daquele. Na narrativa do autor mineiro, muitas vezes se percebe nitidamente quando a personagem toma o espaço linguístico de quem narra com vocabulário, construções sintáticas, pensamentos e sentimentos, ficando em contraste os dois discursos, geralmente pela mistura de termos gírios ou populares, ou seja, as marcas da variedade falada no discurso do narrador são mais perceptíveis do que quando o discurso indireto apenas tende, quase naturalmente, para o registro oral da língua. Como exemplo,

observemos este fragmento da página oitenta de “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, sexto capítulo de *Vista parcial da noite*:

“Cláudio, põe a blusa”, ordenou o pai, dissipando os farelos de sono que sobravam. O menino arregalou os olhos, sumiu no negrume da casa, reapareceu no mesmo passo, “Pai, onde a gente vai?” Baiano, bicicleta nos ombros, escalou os degraus da escada, o filho e o Rex no encalço.

O menino, seu orgulho. Não que desfizesse dos outros, mas esse, ativo, vivia especulando, o danado. Único filho filho-homem, o segundo da ninhada, completara oito anos em maio e já encarreirava as palavras, o desgramado. Dava até vergonha nele, que cumprimentava as letras respeitosamente, um á, um é, um í, mas na junção das vogais com as consoantes soletrava asmático, [...].

Segue-se, no trecho, fala de Baiano em discurso direto, marcado por fonte diferente, mas interessa-nos o trecho citado, porque nele podemos notar que apenas dois adjetivos substantivados (“o danado”, “o desgramado”), por sua natureza popular, indicam a interferência da personagem, Baiano, no discurso do narrador. Se quiséssemos considerar o exemplo dado como de discurso indireto livre, teríamos de admitir sua diferença em relação ao discurso que comumente temos como tal. Aliás, essa tripartição (discurso direto, indireto e indireto livre) vem sendo criticada:

De modo tradicional e ainda hoje frequentemente, nas gramáticas, o campo do discurso relatado, ou seja, os modos de representação no discurso de um discurso outro, tem sido, limitadamente, exposto de três formas: o discurso direto, o indireto e o indireto livre, apresentados como uma espécie de progressão: [...] (1): O DD, tido como de funcionamento “simples” e “objetivo” no plano semântico-enunciativo. (2): O DI, tido como forma subordinada do primeiro, ou seja, como uma variante morfossintática, “derivável” a partir do DD por “regras de transformação das pessoas e dos tempos. (3): O DIL, tido como um indireto suavizado pela supressão do termo subordinante, ou uma mistura de DI e DD, caracterizado como forma literária, legado dos mestres do estilo, Flaubert e La Fontaine... (AUTHIER-REVUZ, 1998, pp. 133-134).

Authier-Revuz afirma a inadequação dessas afirmações e, sinteticamente, observa que:

[...] o DD não é simples; muito pelo contrário, ele é relativamente bem mais complexo que o DI [...]; o DD não é nem “objetivo” nem “fiel”; veremos que, mesmo quando cita textualmente — o que não é necessariamente o caso, pois sua propriedade característica é a autonímia [...], não a textualidade —, ele não pode ser

considerado “objetivo”, na medida em que reproduzir a materialidade exata de um enunciado não significa restituir o ato de enunciação — do qual o enunciado é (apenas) “núcleo” — na sua integralidade [...]; o DI não é um DD subordinado: nenhuma derivabilidade de ordem morfossintática, isto é, derivada das regras gramaticais, liga-os; eles derivam de duas operações radicalmente distintas referentes ao discurso outro que é relatado; a citação-relíquia (DD) e a reformulação-tradução (DI); o DIL é uma forma “inteira”, original, que não convém tratar em termos de DD-DI, e não é uma forma especificamente literária [...] (1998, p. 134).

A autora considera que essa tripartição é “parcial” e “empobrecedora”, justificando sua afirmativa:

[...] parcial porque, de um lado, existem outras formas tais como o discurso direto livre [...] e, de outro, o conjunto importante da *modalização do discurso segundo* [...]; empobrecedora porque ela não situa o inventário das formas de representação, num discurso, de um outro discurso — formas que se podem chamar formas “da heterogeneidade mostrada” — pela relação ao fato capital que se pode chamar “heterogeneidade constitutiva” de todo discurso, designando com isso a presença permanente, profunda, de “outros lugares”, do “já dito” dos outros discursos condicionando todas as nossas palavras e ressoando nelas. [...] (1998, pp. 134-135).²³

A narrativa ruffatiana corrobora, literariamente, essas observações, uma vez que, para estudá-la, é imprescindível que não nos limitemos à tradicional tripartição “discurso direto, indireto e indireto livre”. Podemos, no entanto, usá-la como base que se expande em outras possibilidades. Justificamo-nos pelo fato de termos, em alguns momentos de nossa análise, ampliado essa tripartição.

Outro aspecto a observar é que o autor às vezes tenta reproduzir linguisticamente a sonoridade de ambientes, o que pode, em alguns momentos, levar a um certo hermetismo, dificultando a leitura para alguns, pois:

O caráter *elíptico* da língua oral acarretaria frequentemente construções e progressão temática (linguisticamente) imprevisíveis (e não descodificáveis), se não fosse a compensação supletiva do contexto e da situação. A distribuição da informação manifesta-se de modo diferente entre o discurso oral e o escrito. [...]

²³ A autora vincula essa afirmação a “duas teorias sobre as quais ela se funda: o ‘dialogismo’ de Bakhtin, que afirma que todo discurso se faz no ‘meio do já dito de outros discursos’; e o ‘interdiscurso’ ao qual se refere Pêcheu quando postula que todo discurso enunciado por um ‘eu’ em um dado momento, ‘fala em outro lugar, antes e independentemente’”. (Op. cit., p. 135).

No texto escrito, quando ocorre a imprevisibilidade, ela é normalmente consciente e literária. O texto escrito, ou permite uma previsibilidade natural do leitor por meio dos elementos linguísticos suficientes, ou a contraria, por propósitos estéticos, tornando imprevisíveis elementos que não podem escapar à atenção do leitor. (URBANO, 2000, p. 102).

Acontece que, pelo fato de a literariedade da prosa ruffatiana fundamentar-se, sobretudo, na modalidade popular, falada, do português brasileiro, temos como decorrência mais imprevisibilidade e, na ausência da “compensação supletiva do contexto e da situação”, mais dificuldade de decodificação. O exercício de atenção no decodificar torna-se, assim, *conditio sine qua non* para a inteligência do texto do escritor mineiro. A leitura exige, ainda, que a imaginação do leitor se estenda para além do texto a fim de construir — ou reconstruir — abstratamente o contexto visual e até mesmo o sonoro. Esse supracontexto, digamos assim, fornecerá os elementos decodificadores necessários para a compreensão da narrativa. Ler a prosa ficcional ruffatiana inclui vê-la no contexto de que provém e ouvir a sonoridade do ambiente representado, realizando uma leitura que também poderíamos chamar de supratextual. A narrativa exige, pois, coparticipação criativa e atenção constante do leitor, para suprir o contexto situacional que, na conversação, ajuda a esclarecer o enunciado. O texto de Ruffato gera, assim, a impossibilidade de leitura passiva e, ao impedi-la, obriga também o leitor à reflexão, o que conseqüentemente o torna mais apto a pensar na dura e injusta realidade em que viviam, e ainda vivem, os marginalizados por uma sociedade materialista e exploradora, situação denunciada pela prosa ficcional do romancista.

3 O INFERNO: ONDE COMEÇA E ONDE ACABA?

Alfa e Ômega: o sempre de agora.
(Márcia Carrano)

Buscar o início e o fim de *Inferno provisório* representa, de algum modo, tarefa sisifista. De qualquer maneira, vale tecer algumas considerações, não sem antes considerarmos estas afirmativas de Cecília Almeida Salles:

[...] o processo de criação está localizado no campo relacional. É importante pensarmos no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. Estamos, assim, tomando inferência como um modo de desenvolvimento do pensamento ou obtenção de conhecimento novo a partir da consideração de questões já, de algum modo, conhecidas. O destaque está na visão evolutiva do pensamento que enfatiza as relações entre elementos já existentes. Sob esse ponto de vista, qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador (Colapietro, 2003), e a regressão e a progressão são infinitas. Foge-se, assim, da busca pela origem da obra e relativiza-se a noção de conclusão. Cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo.

Os artistas caem, por vezes, na tentação da busca pelo ponto de partida daquela obra, ao afirmar que o romance, por exemplo, nasceu de um conto, mas também de uma cena vivida, de um texto lido etc. Do mesmo modo, o artista se vê diante da impossibilidade de determinar o ponto final absoluto, o final de um processo, que representaria um momento que o agrada o suficiente para poder mostrar publicamente (um ponto final suportável). Ele pode já estar entrando em novo processo que, de algum modo, mantém diálogo com o processo anterior, ou pode, também, retomar essa obra em outros momentos das mais diversas maneiras. Se o pensamento é relacional, há sempre signos prévios e futuros. (2008, p. 26-27)

Em 1979, o *Inferno provisório* de Ruffato insinuava-se em *O homem que tece*. E quando terminará? Com o quinto e último volume da pentalogia, como planejado? Ou haveria a possibilidade de o primeiro romance escrito pelo autor, *eles eram muitos cavalos*, virar o sexto e último do macrorromance? Em setembro de 2008, em Juiz de Fora, na época do lançamento de *O livro das impossibilidades*, o quarto volume de *Inferno provisório*, Ruffato aventou essa possibilidade. Isso não significa que o quinto volume não esteja sendo escrito. Acontece que *eles eram muitos cavalos* mostra muito bem o sonho da migração se estilhaçando em fragmentos,

apontando até mais para um inferno definitivo, como o de Murilo Mendes²⁴, do que provisório. O romance consagrou Ruffato e tornou-o mais conhecido. A notoriedade iniciada com a publicação do livro de contos (*os sobreviventes*) ganhou força. Segundo afirmou o escritor²⁵, ele entendeu o que desejava fazer depois de *eles eram muitos cavalos*. Disse ainda: “Então matei os dois livros anteriores, que não serão republicados jamais”. Referia-se a *História de remorsos e rancores*, contos, de 1998, e (*os sobreviventes*), contos de 2000. Histórias do primeiro livro aparecem no segundo para depois reaparecerem — reinstaladas — em romances da pentalogia.

Em virtude de ser possível estabelecer correlação entre a prosa ruffatiana e *O homem que tece*, focalizaremos o poema, analisando-o sob ângulo dessa inter-relação.

Também, devido à importância do primeiro romance, *eles eram muitos cavalos*, que — de alguma forma — poderia ser parte final de *Inferno provisório*, julgamos pertinente tecer algumas considerações sobre a obra.

3.1 O HOMEM QUE TECE

Ruffato já afirmou, inúmeras vezes, que sua obra tem, como núcleo irradiador, *O homem que tece*, poema publicado precariamente em 1979. O livro tem dezoito páginas, no formato dez por quinze, capa em papel comum, branco, impressão em preto-e-branco, tiragem de mil exemplares. Realmente é possível detectar nos versos do escritor principiante não só a temática que se desenvolveria depois, além de em muitos de seus contos, nos romances de

²⁴ Em entrevista a Danilo Corci, da Agência Speculum, especial para BR Press, em 26 de maio de 2005, Ruffato assim justifica o título do macrorromance: “Bom, há um poema de Murilo Mendes, Novíssimo Job, em que ele diz: “Prefiro o inferno definitivo que a dúvida provisória”. O título da minha ‘saga’ é uma reflexão sobre esse verso. Cheguei à conclusão de que o período escolhido para discutir, os últimos 50 anos da nossa história, poderia ser resumido como o nosso inferno provisório. Que, na minha opinião, é pior que o definitivo. Porque o definitivo é o que se cristaliza no tempo e no espaço; o provisório é angustiante, porque ainda está por fazer...” Disponível em: <http://br.news.yahoo.com/050527/11/uei4.html> Acesso em: 28 jun. 2005. O verso do poema citado, “Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória”, pode ser encontrado em: MENDES, Murilo. Novíssimo Job. Job. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 245.

²⁵ Em gravação de 27 de novembro de 2007 para os arquivos da UFJF.

Na página seguinte, a seis, encontramos a temática da violência doméstica gerada pelo alcoolismo. Esse, por sua vez, consequência do trabalho malremunerado. Insiste na letra o que insiste no sonho: “e grita que no ano-que-vem não ficará mais aqui”. A questão do abismo social entre as classes fica óbvio, não apenas na oposição, registrada no poema, entre patrões e operários, mas também entre burguesia e operariado: “[...] enquanto burguesinhas/ passam escandalosamente sorrindo/ dirigindo-se para a piscina do colégio/ moças feias e acabadas/ na sua juventude/ vão de encontro/ ao calor de 45º/ de uma tecelagem.”(p. 8).

Logo adiante, na página nove do poema, o eu-lírico assume nitidamente o lugar daquele de quem antes falava. Explicitando melhor, o eu-lírico, que pretendia narrar a saga desafortunada do outro, assume o espaço desse outro: “[...] e eu compreendi/ que era chegada a minha hora/ eu agora era o próximo/ a me perder entre teares/ e nuvens de algodão.” Também atua assim o narrador de *Inferno provisório*, como veremos.

Na página dez, o tempo transcorrido traz São Paulo como o outro lugar, não mais do sonho, mas da exclusão — a mesma exclusão da cidade operária, a Cataguases da infância: “[...] agora estamos aqui ou em são-paulo/ ou num canto qualquer/ sempre entre teares caldeiras/ e fardos de algodão/ que levam nossa infância prematura/ e trazem nossa morte/ sem sabermos o que realmente se passou”.

No entanto, a esperança de que o inferno seja provisório refaz o sonho e novamente, fenixada, ressurgem São Paulo como éden perdido e reencontrado: “[...] sente nojo por tudo aquilo/ tudo aquilo que faz parte de seu cotidiano monótono./ são-paulo é a tônica/ das conversas atravessadas/ nos intervalos para o almoço./ fulano-de-tal foi e já voltou de fusca/ e são-paulo ficando mais perto/ e a vontade crescendo./ na fábrica ou em casa.(p. 11).

Talvez tenhamos, nos versos que transcrevemos a seguir, um instante em que se condensam poeta e eu-lírico, autor²⁶ e narrador, numa síntese autobiográfica, antecipatória de futuros narrador emocional e autor-tecelão da própria história, por assumir a voz que lhe compete:

sempre o barulho de engrenagens
misturado ao ronco do estômago mal-nutrido (*sic*).
a revolta que alimenta é grande
e esfomeada
a vontade de ser mais que — um apagado peão
mais que — um simples homem honesto e honrado
mais que — um cumpridor de promessas
e que paga suas contas no armazém direitinho,
de que adianta isso
se sabe que nunca terá nada mais que aquilo
que nunca terá mulher de mãos sedosas
e filhos no colégio
que quando morrer será apenas substituído
por outro tão diferente dele
e que fará as mesmas coisas
pegará nos mesmos fios
na mesma máquina!
fuma um cigarro que nasce na manhã florescente.
o apito. (pp. 11-12).

O autor faz, no poema, preces a Papai-Noel, mas parece que ainda não foram ouvidas do ponto de vista coletivo, embora individualmente possam ter sido. O Ruffato torneiro mecânico transformou-se no tecelão do próprio destino, no tecelão da palavra, fugindo à sina de restar, oprimido e fraco, “na selva interminável de fios/ de algodão e teares/ no calor sufocante de uma tecelagem [...]” (p. 5). Ruffato, autor e personagem, ganhou voz e não se esqueceu de que continuam mudos e sufocados os semelhantes. Tornou coletiva a voz do proletário através da individualização de seu narrar original, ousado e destruidor de formas, gêneros e linguagem. Se dilacerado, esfacelado, já havia sido o homem que hoje tece palavras — e antes torneava o intorneável — por que não dilacerar, esfacelar o que narra um narrador quase ausente, mas decididamente arrojado e intruso quando necessário? O que pede o operário explorado? Vejamos:

²⁶ Consideramos autor aquele que produz o texto.

papai-noel-operário:
faça com quê esta noite
de fogos-de-artifício e presentes
não passe despercebida por aqueles
que são donos das fábricas
e consequentemente nossos donos;
que eles se lembrem de nós
entre um gole e outro de champanha.
o meu crucifixo no peito
reflete a figura de um cristo
sofredor e ávido de justiça;
que em nossas casas
não falte o pão de cada dia;
que nossos domingos
não sejam dias de sair de casa
para esquecer a fome;
que cada dia do ano
seja uma vitória computada
a favor de nossos filhos;
dê inteligência para eles
para que estudem
e não se tornem como nós: operários
sem o ontem
sem o hoje
sem o amanhã
carregando essa incerteza no rosto
e essa mesa de natal vazia
como os sapatos de nossos filhos. (p. 13)

Essencial observar que, em *O homem que tece*, aparece, em estado ou estágio incipiente, a poesia. Em suspensão num inferno sufocador em que predominam a injustiça social e a exclusão, ela baixa, tecida com sangue, suor e lágrimas, no texto manufaturado por um autor ainda anônimo e ignorado. Esse mesmo escritor narraria mais tarde, poética e ousadamente, a saga dos que a sociedade desumana e gananciosa relegou aos porões escuros em que não se morre de morte morrida, nem de morte matada, mas se morre de morte abafada, de voz estrangulada pelos detentores do poder de oprimir, humilhar e destroçar até os ossos, que restarem depois de a carne ser antropofagicamente devorada e transformada no luxo que pouco pensa no lixo a que foi reduzido o semelhante. O autor-narrador-poeta Ruffato ganhou o luxo, raro, de se transformar em romancista consagrado, partindo não apenas das verdes ancestralidades a que pertence, mas também das doenças pulmonares, dos calores infernais, dos apitos massacrantes de fábricas aniquiladoras de sonhos. Muitos, até hoje, perguntam — como o fez o jovem poeta em 1979:

cadê
pai a minha/nossa vida?
cadê?
por detrás de quantos fios-de-tecido
estará a sua/nossa vida?
quem foi que vestiu a vida de meu pai
meu irmão
meus amigos
a minha própria?
o almoço na marmita em cima da mesa
o braço nos ombros em cima da mesa
a cabeça entre os braços em cima da mesa.
(os braços — prolongamentos da máquina —).
juro que se soubesse
quem fez isso a meu pai
eu o antropofagaria
e viria a noite
e bêbado saudaria a eles.
agora sai.
deixa atrás de si
um vácuo que nos suga
e sem vermos caímos junto a ele
na beira da sarjeta da fábrica.
a mendigar esmolas junto à máquina.
as pernas teimam em arrastar-se
e o corpo teima em continuar
na eterna teimosia
de aninhar-se junto ao calor saúnico
de uma tecelagem.
tecer laje da casa (p. 16).

Ruffato teceu a laje da casa: a do *Inferno provisório*. Nele as vozes gritam pelo que expõem personagens miseráveis e sofridas, personagens criadas não pelas mãos chaplinianas que se automatizaram no contato desgastante e diuturno com a máquina, mas pelas mãos sensíveis que fazem escorrer poesia pelos espaços que a exploração social ignorou. Não há revolta, não há ódio, não há reivindicação no espaço narrativo ruffatiano. Há muito mais: o fato que se faz irrefutável pela superioridade que a ele confere a palavra poética, plenificada pela arte. O fato: o inferno existe, provisório ou definitivo, e não são os outros. O inferno somos nós que construímos os espaços de exclusão, marginalidade e exploração para dormirmos livres do odor da podridão a que condenamos outros, muitos outros. Ele pode estar no sertão, no campo, na cidadezinha industrial, na metrópole. Para denunciá-lo, Ruffato começou cedo a juntar seu lamento aos de

outros que vêm buscando construir uma nova “[...] manhã, toldo de um tecido tão aéreo/ que, tecido, se eleva por si: luz balão”²⁷:

esta laje em que estou
de pedras perdidas
é o salário maior
que juntaste em vida (?)²⁸.
eu e o sol eu e a lua.
a modorra e a camisa
coarando - bandeira desfraldada - no tanque
de guerra em que minha mãe perdeu todas as batalhas.
este inimigo
embora invisível
é a mão-de-ferro
que nos impera
do escuro dos escritórios com ar-condicionado
e palmatória. (p. 17)

Na luta, indispensável que a poesia não seja abandonada. Sem ela, restaria a violência — de que o mundo se tem fartado. O eu-lírico do poeta excluído e oprimido, em 1979, prova que, aos dezoito anos, é possível optar por transformar o mundo pela palavra. Em 2007, em gravação para os arquivos da Universidade Federal de Juiz de Fora, Ruffato reafirmaria o ideal de ser político seu projeto literário, segundo ele de “militância mesmo”. Desprezados fuzis, bombas, facas, qualquer arma que não a palavra, o poder poético é assumido — e continua sendo na prosa ruffatiana. Na década de setenta do século passado, o jovem Luiz fecha o curto poema de denúncia social mostrando que a poesia será a aliada na luta por justiça. Os últimos versos mantêm a denúncia, a indignação, a relutância, mas também mantêm a poesia:

no pálido da noite
eu e a bicicleta
rodamos pela cidade semi-
aberta
para a madrugada.

²⁷ MELO NETO, João Cabral. Tecendo a manhã. In: _____. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 15.

²⁸ Ruffato estabelece intertextualidade com versos de *Morte e vida severina* (cf. MELO NETO, 1997, p. 159). A interrogação entre aspas está no original de *O homem que tece*.

alguns boêmios se desfazem
do seu sono.
eu e a bicicleta rodamos
temos o nosso pensamento voltado
para as máquinas de tecer
homens semi-acabados.
na mochila o café
que não vou beber
o maço de cigarros
que não vou fumar
o peso da inexistência dos séculos
o crucifixo
cruz-se-fixo morro.
chego à fábrica semi-deserta (*sic*)
bato o cartão e morro para
a humanidade
morro para os guerrilheiros-da-paz
morro para meu pai/irmão
morro para mim mesmo. (p. 18)

No entanto, o Ruffato da vida real não aceitou essa “morte” numa fábrica e, gradualmente, foi construindo uma nova vida.

3.2 ELES ERAM MUITOS CAVALOS

O autor de *eles eram muitos cavalos* enxerga a massa e a percebe com o olhar afiado que só a sensibilidade de um artista pode dar. Como Murilo Mendes, ele pode dizer: “Meu novo olhar é o de quem penetra a massa/ E sabe que, depois dela ter obtido pão e cinema, / Guerreará outra vez para não se entediar”²⁹. Porém, diferentemente do poeta, Ruffato nos mostra pessoas num galope mecânico que lhes tira qualquer possibilidade de guerrear, mas não as livra da desventura de não ser, ainda que sendo, nem da sina de sofrer, embora lhes esteja sendo subtraída a essência humana, vital. São cavalos, muitos, em disparada não pela planície, mas por um planalto padrasto, por uma grande metrópole, que fustiga e impede o olhar, porque às personagens múltiplas que povoam o romance do escritor foi tirado o direito de ver, embora não o de sentir, mesmo que às cegas. Ruffato traz à cena um povo

²⁹ MENDES, Murilo. Meu novo olhar. In ____: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 247.

sofredor, cujas lágrimas engasgadas nas gargantas juntamente com o grito de dor e desespero não podem surgir, retidos que são pela brutalidade do ritmo frenético e injusto de uma sociedade materialista e "democraticamente" desigual. Há o medo entalado no peito: um medo não narrado. No entanto, se os cavalos não têm voz para denunciar sua miséria, o escritor a tem e é voz adequada a seu tempo, porque fragmentada e mosaicamente elaborada, exatamente na forma capaz de atingir o leitor atual: aquele que se perde no ritmo desenfreado que o tolhe com viseiras desgastantes. Ao mergulhar, ainda que distraidamente, na leitura de *eles eram muitos cavalos*, um novo olhar humaniza esse ser ciclópico, brutalmente enrijecido pelo galope estúpido a que o obrigam as exigências irredutíveis da vida numa grande cidade; galope que ele próprio também se impõe em função da competitividade estabelecida por serem muitos em disparada. Talvez fosse apropriado, para voltar a uma correlação entre a palavra poética de Murilo Mendes e a de Luiz Ruffato, pensar estes versos do poema *Cavalos*:

Pela grande campina deserta passam os cavalos a galope.
Aonde vão eles?
Vão buscar a cabeça do Delfim rolando na escadaria.
Os cavalos nervosos sacodem no ar longas crinas azuis.
Um segura nos dentes a branca atriz morta que retirou das águas,
Outros levam mensagens do vento aos exploradores desaparecidos,
Ou carregam trigo para as populações abandonadas pelos chefes.
Os finos cavalos azuis relinham para os aviões
E batem a terra dura com os cascos reluzentes.
São os restos de uma antiga raça companheira do homem
Que os vai substituir pelos cavalos mecânicos
E atirá-los ao abismo da história. (1979, p. 92).

E aonde irão os cavalos de Ruffato? Esses "cavalos mecânicos", substitutos dos próprios homens, que sequer podem buscar cabeças de delfins, porque inexistem herdeiros. O futuro se tornou mais cruel do que se poderia pensar no século passado. As "crinas azuis" se tingiram de cinza asfáltico e os aviões é que relinham para os cavalos cuja velocidade ultrapassou o limite do permitido à vida quando concebida como harmonia entre o homem, a

natureza e o sentimento. São homens-cavalos que correm o mesmo risco *Dos cavalos da Inconfidência*, cujos versos iniciais servem de título ao romance de Ruffato:

[...]
Eles eram muitos cavalos.
E jazem por aí caídos,
misturados às bravas serras,
misturados ao quartzo e ao xisto,
à frescura aquosa das lapas,
ao verdor do trevo florido.
E nunca pensaram na morte.
E nunca souberam de exílios.
Eles eram muitos cavalos,
cumprindo seu duro serviço.
A cinza de seus cavaleiros
neles aprendeu tempo e ritmo,
e a subir aos picos do mundo...
e a rolar pelos precipícios... (MEIRELES, 1977, pp. 545-546)

No romance de Ruffato, todos somos cavalos: os que lemos e os que são lidos como personagens, mas para esses últimos talvez possa existir a possibilidade de sobrevivência a que os conduz o sentimento, ainda que mínimo, ainda que de dor e espoliação. Para eles, pode restar um pouco de vida, mesmo que seja "uma vida severina". Para os que lemos, sem dúvida os que causamos a dor dos espoliados, os que nos e os transformamos em animais quase irracionais, resta a quase certeza de que o embrutecimento social, alimentado pela ambição enlouquecida, pulveriza-nos em cinza e faz-nos "rolar pelos precipícios".

Os cavalos que o autor desvela, de uma e de outra forma, são contundentes como instrumento para atizar o que ainda houver no leitor de sensibilidade político-social e para acionar um novo olhar para as abissais diferenças que nos cavamos, neste mundo em que a aldeia se tornou global no exercício da cegueira imperdoável. Para ler o romance, é preciso renovar o olhar a fim de que a decodificação possa acontecer. Há necessidade de armá-lo de sensibilidade escorada em razão e, além disso, de ser lúdico e entrar no jogo do escritor, cuja arte cria metáforas que enternecem e tecem um caminho de luz no aparente caos da concretude das palavras. Aliás, é através principalmente de metáforas contundentes que o romancista insere

a poesia no texto. O leitor deve ser radical na leitura e mergulhar abismo abaixo — e ler! desesperadamente ler, sem medo do fragmentário e do não linear, sem medo do grande mosaico que só se comporá numa abstração final, possível com a leitura de todos os capítulos-fragmentos que compõem o romance. A partir dessa leitura radical, o milagre se opera: o brilhantismo do romancista abre um clarão e joga a alma do leitor no texto e no mundo, no mundo dos excluídos, "dessa gente" que os grupos sociais privilegiados — e não só em São Paulo! — julgam não ser gente. É desmascarada a farsa de uma sociedade hipócrita e tendenciosa: não a que está no romance, mas a que está lendo a obra: a que se quer "real". A ela serve bem a epígrafe da página nove, extraída de trecho do Salmo 82: "Até quando julgareis injustamente,/sustentando a causa dos ímpios?"

A universalidade decorrente da armação ficcional, que estabelece duplo jogo em que se enredam leitores e personagens, talvez seja a responsável por Ruffato estar encontrando quem o leia em outros países. O mundo sente, de alguma forma, que são imprescindíveis novas formas de perceber e compreender a vida, e o romance do escritor mineiro contribui nesse sentido.

eles eram muitos cavalos já se inicia inusitado, incorporando e exibindo formas, vozes e discursos diversos, o que também acontece em outros capítulos. Não há, aparentemente, narrador nem narradores: há vozes múltiplas, de todos os tons. O processo estabelece diálogo direto entre o leitor e indivíduos das mais diferentes classes sociais. O objetivo não é "retratar" uma realidade, mas atingir em cheio quem comodamente pode sentar-se numa poltrona qualquer para ler. No entanto, a ausência de narrador é enganadora: há um não narrador que, paradoxalmente, toma posição e aponta o dedo para a sociedade que pretende transformar, principalmente pelo processo de expô-la em nudez reveladora. Aliás, em entrevista à Cristina Musse, na TV Panorama, afiliada da Rede Globo de Televisão, no dia 15 de janeiro de 2006, o romancista afirmava: "Eu não quero retratar uma realidade. Quero transformar essa realidade".

Truísmo lembrar que autor e narrador não se confundem, embora seja inegável haver eco da voz do autor na do narrador ou não narrador.

A multiplicidade de discursos, vozes, recursos poéticos e não poéticos, linguagens, artes, tudo, radical e fragmentariamente, reunido no romance hipermoderno *eles eram muitos cavalos*, mostra-nos Ruffato, com dicção extremamente própria, dando continuidade, na Literatura Brasileira, a uma nova forma de romance. A esse respeito, em ensaio sobre alguns contos de (*os sobreviventes*), fizemos afirmações que parecem pertinentes neste estudo:

[...] mesmo tendo sido considerado livro de contos, o (*os sobreviventes*) nos lembra mais um romance no estilo de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, principalmente se tomarmos romance na sua forma avançada, mais atual, com estrutura narrativa não tradicional [...]. A ruptura com a narrativa tradicional já havia sido iniciada em profundidade, na literatura brasileira, no início do século XX, com Oswald de Andrade, que inaugurou o quase não romance, se pudéssemos dizer assim. Ao longo desse século passado, outros autores ousaram uma nova estruturação romanesca. Ruffato, contemporaneamente, usufrui de uma tradição de ruptura e, ao mesmo tempo, participa dela com nova forma de armar tramas. (CASTRO, 2005, p. 2).

No entanto, é importante observar que, se o autor incorpora estruturas formais diversas, como as dos romances de Oswald de Andrade e a de Graciliano Ramos em *Vidas secas*, também o faz com o estilo realista-naturalista de descrever, com os recursos poéticos de que, principalmente, se valeram os poetas concretistas e com todo o passado cultural-literário que parodia valendo-se dele como arma³⁰ (cf. HUTCHEON, 1989, pp. 71-72) com que constrói o novo de modo inusitado e surpreendente. Para analisar, *lato sensu*, essa multiplicidade não podemos, como afirmamos antes, prender-nos, em excesso, a teorias. Mesmo assim, auxiliam-nos, especialmente em relação a *eles eram muitos cavalos*, o conceito de paródia, como o apresenta Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia*, e os conceitos bakhtinianos de dialogismo e polifonia. Afirmo Hutcheon que a "ironia parece ser o principal mecanismo

³⁰ A distinção entre as paródias que se valem do texto parodiado como alvo ou como arma é, como afirma Hutcheon, de Yunck (cf. HUTCHEON, 1989, p. 71)

retórico para despertar a consciência do leitor" (1989, p. 47) e desse mecanismo se vale Ruffato. No entanto, substitui, em muitos momentos, a ironia pela poesia, presente seja em forma de poema, seja em prosa propriamente dita. O tom poético, na obra do romancista, constitui-se num mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor para a grave questão do sofrimento exacerbado a que a injustiça social relega o indivíduo de classes não privilegiadas. De certa forma, em termos também bastante atuais e originais, Ruffato parodia o romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo; aliás, o que parece já fazer em *(os sobreviventes)*, contos publicados em 2000. No entanto, no romance que tem a cidade de São Paulo como espaço focalizado, a paródia é ainda mais bem-sucedida, por retomar o romance de Aluísio Azevedo de modo a acentuar a diferença, pois, como afirma Huctcheon:

A paródia é, pois, na sua irônica "transcontextualização" e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no "vaivém" intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação. (1989, p. 48).

No romance de Ruffato, São Paulo é o "grande cortiço" e cada capítulo-fragmento retrata a miséria de um indivíduo ou de indivíduos, ou melhor, de representantes de grupos sociais. Isso o autor o faz quase na mesma estruturação dos contos de *(os sobreviventes)* e mesmo dos de *História de remorsos e rancores*, livro anterior aos outros dois. Teríamos, assim, uma espécie diferente de personagem, enriquecida, modificada, modernizada: elas não aparecem como personagens complexas, nem tampouco como tipos. É como se fosse uma personagem-grupo, que retrata um determinado conjunto e, ao mesmo tempo, se abre às variações de cada indivíduo isoladamente. No capítulo vinte e seis do romance, na página cinquenta e quatro, temos um exemplo nítido de personagem-grupo. Todos os parágrafos se iniciam com "O segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto",

espécie de refrão prosaico que vai aparecer também quase no final do capítulo. A ele se opõe um outro: "o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto". As personagens, ambas negras, mostram a violência como independentemente da raça: um, o "agigantado", representa o sistema injusto, sendo dele um representante "menor", mas nem por isso menos truculento e desumano; o outro é o explorado pelo sistema. Nenhum dos dois tem nome, porque representam um grupo social. Mesmo assim, as características como indivíduos salientam-se no capítulo. O segurança negro é o que se costuma chamar de "pequena autoridade", pessoa cujo poder, apesar de mínimo, como porteiro de prédio, segurança de loja ou outra função semelhante, a faz sentir-se muitíssimo superior aos outros, situados abaixo na escala social. A pequena autoridade apenas se sensibiliza diante de quem a supere hierarquicamente de alguma forma. Em Ruffato e em Azevedo, temos a miséria como elemento nuclear no desenrolar da trama romanesca, porém, se em *O cortiço* há uma dicotomia entre o núcleo do cortiço e o sobrado do Miranda, como representante de poder e dinheiro, em *eles eram muitos cavalos*, pulveriza-se a dicotomia, desfeita no texto ruffatiano de modo a ser atingida uma unidade: a da grande miséria, montada — em mosaico — com inúmeras e diferentes misérias, retratadas em cada capítulo-fragmento. São Paulo, como o "grande cortiço", é o espaço centralizador de uma não trama, ou melhor, de um novo tipo de trama romanesca em que o protagonista é o espaço físico-social, no caso o da megalópole. Padraço, reúne e condensa todos os seres esfacelados e humanos-desumanos que ele mesmo pariu e alimentou. E esse espaço poderia ser Nova Iorque? Paris? Rio de Janeiro? Possivelmente. De qualquer forma, podemos dizer que São Paulo realmente serve, no romance, como símbolo de todas as grandes metrópoles, o que não quer dizer que poderíamos "transplantar" as personagens de *eles eram muitos cavalos* para outra megalópole, como Nova Iorque, sem haver o risco iminente de incoerência narrativa.

O romance tem textos de natureza mais descritiva do que narrativa. O autor descreve com minúcia, mas o faz de forma sintética e cinematográfica, bem no estilo ágil de algumas obras modernistas. Consegue, assim, construir parodisticamente estilo hipermoderno de descrever. Entre outros que poderiam servir de exemplo, observemos os parágrafos iniciais do capítulo dez do romance:

Ajeitando no nariz os óculos de massa preta, a haste esquerda colada com esparadrapo, as lentes de vidro arranhadas, a mulher penetra com vagar na pequena cozinha, dirige-se à pia, destorce com dificuldade a torneira atipoiada com elástico e barbante entrelaçados e lava um copo-de-requeijão, Frajola persegue o Piu-Piu no decalque. O marido, que sentado à mesa levava à boca uma xícara de café com a mão direita, enquanto a esquerda segurava aberto um livro, ligeiramente inclinado para proporcionar foco à vista astigmatizada, assusta-se, eleva os olhos, *Aconteceu alguma coisa?*

Arrastando pantufas esgarçadas, a sola encaroçada, a mulher aproxima-se da mesa, toma a garrafa térmica, despeja um gole de café no copo-de-requeijão, rasga um pedaço de pão francês dormido, lambuza-o de margarina, volta a recostar-se na pia. *O que você está lendo aí?*, indaga, displicente, aconchegando a mão esquerda sob o xale que abraça a camisola de alça. Ele, descansando o volume sobre as pernas, *Microfísica do Poder... do Foucault... Achei num sebo... na João Mendes*, justifica-se enfiado. Os dedos da mão direita varrem os farelos que se esparramaram pela toalha axadrezada, tentando edificar um montinho único. *Por quê... por que que você já está acordada a essa hora?* (EEMC, 2001, pp. 22-23).

Ruffato, antropófago, apropria-se de todos os recursos para adensamento de expressão, entre eles os concretistas e processualistas. Talvez pudéssemos até chamar de linguagem-processo a utilizada pelo autor para narrar: ousada, exibe-se em *performance*, num suicídio linguístico que tanto poderia levar o romancista à perdição como ao reconhecimento, como vem acontecendo. Essa linguagem-processo consegue exibir linguisticamente o que o texto vai trazendo à tona semanticamente. O romancista é incisivo, mas não panfletário. Não há tom revolucionário ou rebelde, mas humano e poético. Dessa maneira, o texto e a denúncia social nele implícita e exibida na metamorfose linguística atingem o leitor sensível do início do século XXI. Leitor que sobreviveu à cegueira do século XX, que foi cindido estupidamente entre esquerdas e direitas, entre muros de Berlim e episódios como o da Praça da Paz Celestial, entre a arte pela arte e a arte panfletária, entre a arte marginal e a arte oficial, entre o *happening* e a

arte sem-arte; enfim, um século dividido entre a arte de ser e aparentar não ser para escapar a formas e nacionalidades diversas que a perseguição e a tortura assumiram implacáveis e desumanas; século dividido entre a conquista da Lua e a perda da Terra, um tempo barroco em que Deus e o diabo azucrinaram mentes e corações, que não sabiam a quem vender a alma — e faziam isso enquanto se perguntavam se havia alma, deus e diabo. A única certeza desse século: o Lucro, viesse de onde viesse. Fosse das "crianças/ mudas telepáticas" de Hiroshima, fosse dos corpos esqueléticos, hitlerianamente empilhados, fosse de corpos vietnamitas, americanamente carcomidos, fosse de torres gêmeas do descaso humano universal, terroristicamente ex-implodidas, o Lucro deveria vir.

Em *eles eram muitos cavalos*, o escritor utiliza, como em outros textos, recursos gráficos, diversidade de tipos e tamanhos de fontes, negrito, itálico. Constituem uma espécie de alerta ao leitor, subtraindo-o da hipnose verbal que o texto provoca e mantendo-o em sobressalto, além de indicarem marcas do narrador no discurso. Aliam-se à característica a descrição realista-naturalista, renovada, a desestruturação sintática, a ausência de pontuação, a junção de prosa e poesia, a alternância de registros linguísticos, a diversidade de discursos, a assimilação de estilos literários múltiplos. Ou seja, a paródia, a polifonia, a dialogia que o texto exhibe ressaltam-se hipermodernamente transformadas, desafiadoramente instigantes para o estudioso dessa prosa-poesia, que se estrutura pela desestrutura, mosaicamente expondo um todo cinematográfico e logicamente articulado, apesar de toda aparência em contrário.

É interessante observar que o grau de fragmentação do discurso e o esfacelamento da linguagem crescem e decrescem, acelerando ou desacelerando o ritmo narrativo, que o escritor controla ainda de outras formas, como com recursos gráficos, trechos em versos, fragmentos poéticos. No nível semântico, a narrativa ganha violência, brutalidade, com gírias, com termos vulgares e chulos, mas depois, de forma dosada, medida de acordo com o efeito que o autor pretende, ameniza-se semântica e sonoramente com termos do registro linguístico culto e/ou

literário e com o trabalhar a camada fônica da linguagem por meio de aliterações, ecos, assonâncias, refrões, como faz logo na primeira página do romance, no capítulo quatro. Nele, opondo-se a "negra nesga na noite negra" e "abduzem as luzes que luzem", passando por "um anel comprado na Portobello Road, satélite no dedo médio direito" e por um "tum-tum tum-tum" repetido, surge agressivo, em negrito, um **"mais neguim pra se foder"**. O leitor, se distraído, é despertado logo nos capítulos iniciais. Assim vai ser obrigado a se manter, porque outras oscilações ocorrerão não só no ritmo dos textos que compõem os capítulos, mas também no ritmo do romance em si, pois, se um capítulo é construído de uma forma, o outro não o é, numa variação constante intra e entre capítulos. A estruturação sintática de períodos e orações organiza-se, desorganiza-se ou mesmo inexistente; a pontuação aparece e desaparece. Tudo é usado como recurso de expressão. A corrente de consciência, no estilo de Joyce, é um recurso para Ruffato, mas há momentos em que esse fluxo de pensamento, expresso aleatoriamente, é substituído por outro recurso mais simples: a enumeração. Ocorre também de os dois recursos se mesclarem para tornar mais acelerado o fluxo livre do pensamento. Na verdade, o escritor se vale de todas as armas literárias — lícitas — para munir a palavra de força.

No fragmento 10 ("O que quer uma mulher"), na página vinte e dois, intercala no texto em prosa, que tem os três primeiros parágrafos estruturados sintaticamente e marcados por sinais de pontuação, com fragmentos de fluxo livre de consciência, com fragmentos articulados sintaticamente e com três poemas, ficando um destes para marcar o final do capítulo. São poemas de versos livres, sem rima, em que a poesia se instala, intercalando-se na prosaafiada. A página inicial do fragmento foi transcrita na página cinquenta e nove para exemplificar a natureza descritiva da prosa ruffatiana. No entanto, parece interessante ler todo o capítulo, não só para observarmos a força expressiva, a multiplicidade de recursos, a variação de registros linguísticos, a força poética, mas ainda para o compararmos aos capítulos nove, na página vinte, e onze, na página vinte e oito, também de natureza descritiva, porém com predominância de

linguagem articulada sintaticamente e marcada por sinais de pontuação. Na prosa ruffatiana, torna-se necessário focar diversos capítulos para que aconteça a percepção do movimento da linguagem-processo, do contorcionismo linguístico.

Desde *História de remorsos e rancores*, de 1998, Ruffato valia-se de inovações formais, que se acentuaram em *(os sobreviventes)*, de 2000, para eclodirem, com muito mais ousadia, em *eles eram muitos cavalos*. Na prosa do mineiro, a linguagem e a forma serpenteiam, amoldam-se à significação que a camada semântica do discurso organiza. Assim, a estrutura ou desestrutura narrativa torna-se semântica, por constituir também recurso de significação. E, quando linguagem, forma e todos os outros recursos precisam de algum reforço para ampliação semântica do que pretende o autor expressar, o silêncio inter e/ou extracapítulos vale como recurso poderoso de significação.

4 AS MÚLTIPLAS FACES DO INFERNO

O que sustenta toda memória é o mais cruel esquecimento. Somos o que sobrevive em nós frente às ruínas de tudo aquilo que não foi possível apagar.

(Antonio Carlos Secchin)

O *Inferno provisório* nos faz retomar a pergunta que nos intriga no texto do escritor mineiro: o que é isto — o literário na narrativa de Luiz Ruffato? Essa é a questão que continua a nos provocar. Difícil ou mesmo impossível, em qualquer obra, marcar o que a corporifica como arte. É ela em si que assim se constitui. Qualquer discurso sobre o que na obra é arte carrega consigo o esvaziamento do artístico. No entanto, podemos tentar encontrar algumas poucas pegadas deixadas pelo autor no ato de criar. São marcas na areia; fugazes e efêmeras, jamais responderão por si mesmas a qualquer questão sobre o isto da obra. Possivelmente, ao buscá-las em outro momento, já não as encontraremos nos mesmos lugares que, inocentemente, deixamos marcados: pedrinhas inúteis de joãzinho e maria frustrados. Mas sempre persiste o fascínio de ir à procura do que sequer se deveria investigar: o palpável no impalpável, o visível no invisível. Por isso, mesmo conhecendo as limitações e as impossibilidades, prosseguimos na tarefa, num combate árduo e sabidamente infrutífero. A sensação da obra como arte só nos vem quando, no silêncio de nossa escuta, deixamos que ela nos fale, calando fundo no âmago de nosso ser. Numa simbiose quase mágica, fundimo-nos com a arte, ouvindo-a em nós e ouvindo-nos nela. Essa experienciação é inenarrável e torna possível que o sagrado se faça presença, ou onipresença, na unidade que se impõe e se expõe.

Mesmo assim, vamos agora, contraditoriamente, buscar o que nós mesmos sabemos que não iremos encontrar. Sempre há, contudo, a esperança de que uma faísca aqui e outra ali nos deixem reflexos importantes para aguçarmos os sentidos num próximo encontro com a obra de arte cujos rastros andamos perseguindo quando de nossas andanças intelectuais sobre ela. Tendo

sido calada por nossa ânsia perscrutadora, doa-se como vazio e permite não só a nossa, mas também qualquer outra incursão.

4.1 MAMMA, SON TANTO FELICE

O primeiro volume de *Inferno provisório* inicia-se com “Uma fábula” e trata da formação do núcleo familiar, patriarcal, que dará origem à saga de migração, morte e dispersão, tema principal do romance *Mamma, son tanto felice*, repetido em quase todos os capítulos.

A brutalidade do sistema é exposta com crueza. Num sítio próximo de Rodeiro, no interior de Minas, o italiano Micheletto vê, na mulher e nos filhos, meio de aproveitamento de mão de obra caseira no trabalho rural. O homem está mais perto de sua natureza animal que da humana. A mulher lhe convém como objeto paridor. A Micheletta pare e pare, cumprindo uma sina também animal, “vinte anos de gravidezes, um estupor, treze rebentos — oito filhas-mulheres —” (p. 15). Por sinal, fora escolhida aos quatorze anos, quando era Chiara Bicio, porque, “pela largura das ancas, mostrava-se boa parideira” (p. 17). Micheletto descobriria, tarde “para desfazer o negócio” (p. 17), que ela era emocionalmente frágil. A mulher como mercadoria negociável e como meio — barato — de produção, máquina parideira, isso é o que a personagem representa. Afeto, Micheletto o tinha por suas posses e prazer, buscava-o com as prostitutas da Rua do Quiabo. Também em relação aos filhos, pouca ou nenhuma manifestação afetiva vem do patriarca. Ele sequer sabe os nomes dos descendentes:

E eram tantos os nomes, tantos os rostos e tão pouca a ciência, que renunciou a singularizar a fisionomia de cada um daqueles bichinhos que habitavam os corredores da casa. Quando necessitado, ordenava, “Filho, isso assim e assim”, “Filha, isso assim e assado”, e candeava suas afeições, mais pelas criações e pela lavoura que pela prole, que aquelas dão trabalho, mas alegrias, e essas decepções apenas. (MSTF, 2005, p. 16).

O título do capítulo é sugestivo. Uma das acepções possíveis de “fábula”, indicada por Houaiss, é “curta narrativa, em prosa ou verso, que tem entre as personagens animais que agem como seres humanos, e que ilustra um preceito moral”. Ruffato inverte esse conceito e nos apresenta uma curta narrativa em que as personagens são seres humanos que agem como animais. Quanto ao preceito moral, deixa o autor que o leitor o deduza a partir do que lhe permitir a sensibilidade. Nenhuma advertência, nenhum conselho, nenhuma ponderação filosófica: apenas a ficção expando vidas miseráveis e jogando holofotes sobre elas. Desde esse primeiro capítulo, confirma-se uma característica da prosa ruffatiana: nela não há tom panfletário, sequer a apologia de qualquer linha política ou social. No entanto, a intenção, inúmeras vezes declarada por Ruffato, de escrever para transformar a sociedade, ou seja, atuar politicamente valendo-se da literatura, acontece pelo fato de sua escrita atingir em cheio a emoção do leitor. É, pois, por esse viés que se instaura a possibilidade de transformação. O escritor não emite juízos de valor, provoca-os em quem o lê. Em “Fábula”, ele é contundente na narração-descritiva do que faz o patriarca-animal com a filha flagrada em encontro amoroso com um homem:

[...] a moça ele arrancou de dentro do quarto, arrastou pelos cabelos, enlaçou numa corda e saiu puxando, ele montado, ela, nem pio, a pé, olhos recurvos, até que na encruzilhada da cidade alcançou-o o delegado, dois soldados. O Pai, tirando o chapéu, Se mete não, seu doutor, é distúrbio meu, vale a pena não, e o homem, atemorizado, dirigindo-se à moça, questionou, Você é filha dele?, e ela, casmurra, balançou a cabeça positivamente, e o Micheletto velho, É uma chaga, doutor, É sina, e comandou o baio e os dois agregados, Vamos, minha gente. Na subida da Serra da Onça, apeou, meinho do dia, amarrou o cabresto num pé-de-pau e levou a madalena amarrada para o alto do pasto, sol a pique, desatou o nó, Vai, desgraçada, vai embora, vai pra bem longe, anda!, berrou, empurrando-a por entre touceiras de capim-gordura, ela, chorando, Pai, ele, apontando a espingarda, Vai, desgraçada, estou mandando, ela, Pai, me perdoa, Pai, ele, encostando o cano no seu rosto, Vai, desgraçada, estou mandando, ela, Pai, e pôs-se a correr, desesperada, quando então a explosão de um tiro suspendeu os barulhos da tarde e os dois empregados, assustados, viram o Pai retrocedendo calmo na direção do cavalo, pegando o enxidão, Façam uma cova bem funda, pros bichos não comerem, é carne minha, e botem uma cruzinha em cima, é carne minha [...]. (MSTF, 2005, pp. 19-20).

Morte; ausência de vínculos afetivos; migração que, em vez de salvar, leva à perdição; injustiça e opressão; tudo isso está presente em *Mamma, son tanto felice*. “Fábula” detona o inferno. Chiara Bicio, a Micheletta, torna-se a Louca e morre. Enterrada, o velho, “concordando na diáspora dos sobrantes, dispersos aos quatro-cantos Michelettos e Bicios, sitiou-se na fazendola, homiziando-se entre os animais, comendo, bebendo e dormindo com eles, bicho-ele-mesmo” (p.23). Seguem-se os capítulos “Sulfato de morfina” (p. 27), “Aquário” (p. 43), “A expiação” (p. 71), “O alemão e a puria” (p. 107) e “O segredo” (p. 123), todos mais se aproximando de contos que propriamente de partes de um romance. Ligam-nos frágeis liames em termos de enredo e personagens, no entanto tematicamente constituem um conjunto em que morte, migração e rompimento dos laços familiares são uma constante. Apenas no capítulo cinco, a morte, embora tratada como tal no desenrolar da trama, é substituída no final pelo retorno, depois de longa ausência, da personagem Donato, o Alemão, que todos supunham ter-se matado nas águas do rio Pomba. Em “Aquário” (p. 43), a narrativa é constituída de uma que norteia e unifica as outras de que se compõe, mesmo não sendo muito significativa do ponto de vista do que nela é narrado. Serve mais como eixo estruturador para que as micronarrativas, que de fato importam, se agreguem, trazendo sentido ao capítulo: o que é lembrado e o que é contado durante uma viagem de mãe e filho, de Cataguases a Guarapari. O percurso é marcado espacial e temporalmente de forma minuciosa, quase de minuto a minuto e de cidade a cidade. Mãe e filho fazem o trajeto, de carro, repassando, quase sempre em pensamento, danos, perdas e mortes. Há poucas alterações de linguagem e forma. Os travessões e a sintaxe estruturada predominam. Os *flashbacks* acontecem previsivelmente e não dificultam a compreensão do texto, apesar da não linearidade. A viagem acontece em função de uma última morte, a do pai de Carlos. O filho, que vem de São Bernardo do Campo para o enterro, resolve, depois de encerradas as cerimônias fúnebres, levar a mãe para um passeio na praia. Motivada, pois, por uma morte, a

viagem ocorre lembrando outras mortes já acontecidas, outras perdas. O último capítulo, “O segredo”, tem a cidade (Cataguases) como espaço principal. O Beco do Zé Pinto, onde se alojam muitos dos personagens-migrantes, aparece novamente, mas não é o lugar principal. No entanto, o Professor liga-se ao Beco, primeiramente por ali viver dona Conceição, que lhe prestava serviço como doméstica. Depois, tendo morrido a velha, por tomar a filha dela, Silvana, como empregada e amante. *Mamma, son tanto felice* termina com foco numa personagem que condensa as mazelas da migração e da perda do amor familiar. O Professor, personagem central, é ser humano anômalo, dominado por uma rotina mecânica a que o condena o distanciamento da família, em virtude da migração que leva à falta de afinidade com os próprios irmãos. Incapaz de suportar o desafio da convivência com Silvana, a amante que, na visão dele, invade seu espaço, ele vê no assassinato encomendado a um matador profissional o meio de resolver a situação desesperadora em que se metera. Como o profissional da morte não aceita assassinar mulher, contrata-o para que elimine a ele próprio, Francisco Pretti — o Professor.

Focalizaremos a seguir, mais detalhadamente, o capítulo intitulado “A expiação”.

4.1.1 A expiação

Em 2000, o livro de contos (*os sobreviventes*), da página cento e sete à cento e trinta e oito, trazia o macroconto *A expiação*, constituído de três contos: *Ritual*, *Fim* e *Tocaia*. Em 2005, o texto passou a constituir o quarto capítulo do romance *Mamma, son tanto felice*, que se estende da página setenta e um à cento e cinco, subdividindo-se em três subcapítulos. Como habitualmente, Ruffato repete o já contado, como outro gênero e em outro livro, mas com poucas alterações textuais. Algumas vezes, o leitor pode sentir-se num labirinto em que

encontra o mesmo e o novo, tornando-se, de algum modo, novo o que era antigo. O fato representa, embora à Ruffato, uma tendência atual:

Quer seja nas expressões empíricas da arte contemporânea ou, o que não está necessariamente muito distante, nas contradições míticas, é importante assinalar uma redundância fundamental. Lévi-Strauss e Gilbert Durand insistiram, com vigor, neste aspecto: a repetição e a "bricolagem" correlatas às grandes obras espirituais da humanidade. De certa maneira, esse aspecto repetitivo, seja o "retorno do mesmo" nietzscheano, a idéia obsessiva do escritor, a frase musical típica do músico, a "mão" do pintor, a sempiterna digressão teórica do pensador, a canção reconhecível do cantor, tudo isso revela a presença do intemporal na história, de uma espécie de imobilidade no movimento. (MAFFESOLI, 2003, p.38).

Destacaremos, do primeiro volume de *Inferno provisório*, o capítulo mencionado, focalizando-o, mas detendo-nos mais num dos subcapítulos: "Fim". Para a leitura, tomaremos como suporte o Michel Maffesoli de *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*, além de conceitos emitidos por Eni Puccinelli Orlandi em *As formas do silêncio*, principalmente os sobre silêncio fundador e política de silenciamento. Também nos nortearão as questões da morte e da memória.

Assim se pronuncia Orlandi sobre silêncio fundador e silenciamento:

A relação dito/não-dito pode ser contextualizada sócio-historicamente, em particular em relação ao que chamamos o "poder-dizer". Pensando essa contextualização em relação ao silêncio fundador, podemos compreender a historicidade discursiva da construção do poder-dizer, atestado pelo discurso.

Com efeito, a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada.

A diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio é que a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por) si mesmo.

[...]

Podemos dizer, generalizando, que toda denominação apaga necessariamente outros sentidos possíveis, o que mostra que o dizer e o silenciamento são inseparáveis: contradição inscrita nas próprias palavras. (1997, pp. 75-76).

Bom esclarecer que nos apropriaremos dos conceitos de Orlandi para ampliá-los e modificá-los. Tomaremos (ampliando) o silêncio fundador como o Silêncio, alfa e ômega da existência humana, considerando que este, embora idealizado pelo homem em alguns momentos,

é evitado e temido em outros, principalmente quando o fim de fato se aproxima. Por isso, nesta análise, o Silêncio será sinônimo de Absoluto, de Deus, mas também de morte, vista não como processo de transição, mas como um novo estado: o do Silêncio. Nesse sentido, o “estar morrendo”, enfatizado pelo marcador textual "Ele está morrendo", é que simboliza o processo de transição, de passagem. Restringiremos também o espaço do social-coletivo, referente à política do silêncio, ao do social-restrito. Consideraremos, pois, o silenciamento exercido não pelo discurso da autoridade política, mas pelo discurso do indivíduo que se quer autoridade em face do inexorável e pelo dos indivíduos que o acompanham nessa tarefa infrutífera.

À primeira vista, pode parecer que “A expiação” é uma trama que engloba e contém outras tramas: pequenas e cotidianas histórias de pessoas simples, ou mesmo simplórias. Ledo engano: as tramas escondem muito mais do que mostram. A narrativa não linear enreda o leitor que se detiver diante do texto e ele perceberá, então, que é preciso muito, muito cuidado para tráfegar nas falas sem se guiar por elas: é preciso mais, deixar-se escorregar pelos vãos do silêncio e das questões, ou seja, é imprescindível lançar-se onde os sentidos se fazem e se desfazem entre, sobre, sob e com a linguagem em que neologismos, coloquialismos, adjetivação inusitada e metáforas armam os lances e preparam os golpes em profundidade.

A grande questão que toma o leitor: a morte. Moto do conto, constitui também o “silêncio fundador ou fundante, princípio de toda significação” (cf. ORLANDI, 1997, p.70), que permitirá o estabelecimento dos discursos do narrador e das personagens. A solidão de um agonizante é camuflada com imagens e discursos internos que vão recuperando, em *flashes*, etapas marcantes de sua vida. Na verdade, constituem presentificação, pela memória, do vivido. Eles só se interrompem quando o discurso de algum personagem secundário — melhor seria dizer figurante — preenche o isolamento de Jair, mesmo que com um discurso-disfarce, ou seja, aquele que favorece apenas o não enfrentamento e versa sobre o que não interessa.

Assim, tanto Jair quanto os figurantes se incumbem de transformar o dizer numa forma de silenciamento do indesejável: a morte.

O primeiro subcapítulo, “Ritual”, inicia-se com “O menino acordou subitamente, assustado” (p. 108). O espanto o domina antes mesmo de relembrar o fato que rompera com a rotina da véspera, com a rotina de um domingo que deveria ter sido como outro qualquer. Mas não foi: a morte definiu outros rumos para a vida, estabeleceu outras tramas, outros limites. O pai, nas tardes de dia santo, costumava retornar a casa bêbado e violento. Pela manhã, escapulia-se, de charrete, acompanhado de Badeco, um negro que era criado “como filho”. Mas o homem não voltou. Vieram seu Maneco Linhares e seu Rubens Justi dar conhecimento da morte à mãe do menino. Esse, com seus quase treze anos, presenciou a cena em silêncio: ela, depois de receber a notícia, “deu um grito, um grito de desespero, de dor, um grito histérico, atordoante. E chispou em direção à rua, como se uma louca fosse. Aturdidos, seu Maneco e seu Rubens não sabiam se acudiam a mulher, se socorriam as crianças, que berravam, espalhadas pelo caminho” (p.76). Embora a narrativa se inicie com foco no menino e se desenrole com ênfase sobre os sentimentos dele em relação ao acontecido, ou seja, o assassinato do pai por Badeco, o empregado da casa, é esse último a personagem-questão, ponto de liame entre os três contos. Zé tem emoções contraditórias: sente ódio, indiferença, alívio pela perda do pai, tenta sofrer — “O menino tentou sofrer também.” (p. 80) —, mas marcada fica mesmo a tristeza por perder Badeco, de quem muito gostava. O empregado e assassino, preto traiçoeiro, tição que devia “ter parte com o diabo” (p. 77), segundo diziam os habitantes do lugarejo, depois de matar, desaparecera sem deixar pista. Para o menino, duas mortes acontecem: a do pai e a de Badeco, a quem ele não mais veria. A última representava igual ou pior dor em sua percepção inicial. A sensação das duas perdas, de sofrer a morte em dupla intensidade e o atordoamento da dúvida ficam bem perceptíveis neste trecho do final do primeiro capítulo:

A tarde azul agonizava. Logo a noite se esparramaria. Então, o menino sentiu medo. Não da noite, que ele já era grande, mas de algo indefinível. E, embora estivesse junto com os primos, sentiu-se sozinho. E o medo e a solidão foram se agigantando dentro dele. E seu pensamento se voltou para Badeco, onde estaria Badeco?, o único amigo de verdade, amigo do peito, que tivera até então. Nunca mais o veria? E o pai?, aquele que rondava seus pesadelos, o mesmo que se mostrava vaidoso ao vê-lo jogando no dente-de-leite do Spartano. Não o veria também jamais? E então uma coisa esquisita veio subindo, e ele sentiu vontade de vomitar, uma coisa estranha, nunca antes sentida, e um corisco iluminou seu pensamento, E se... não, não era possível, mas... E... se... Se o Badeco... tivesse feito... Não, não... E se ele tivesse tomado suas dores... tivesse feito aquilo para... não... não... ele nunca iria fazer isso... gostava do pai, gostava até mais do que ele próprio... Mas... E soltou um grito, um grito lancinante, e uma barragem estourou dentro dele, o corpo magro e pequeno tremia, convulsivamente, e [...]. (MSTF, 2005, p. 88).

O texto estabelece-se como um círculo que se inicia com a morte, continua com a morte e se fecha-principiando com a morte. No primeiro texto, *Ritual*, morre um Spinelli, cujo prenome, Orlando, é mencionado apenas duas vezes, assim mesmo sem muita ênfase e na fala de personagens — na da viúva e na do sobrinho do morto. Também só é indicado o apelido do empregado: Badeco. A estratégia narrativa cria leve suspense e obriga o leitor a uma releitura mais atenta, isso porque, ao encontrar na sequência o nome Jair, abre-se uma interrogação sobre quem seria ele, estabelecendo-se a mesma dúvida quando é mencionado o nome Orlando, um dos filhos de Badeco. No segundo texto, “Ele está morrendo” é a frase inicial. Jair, na verdade Badeco, embora a revelação não aconteça no início, agoniza numa enfermaria de hospital. O texto é constituído de sete blocos³¹, uma variação do parágrafo tradicional. Cada bloco constitui-se de duas partes, delimitadas por parênteses e itálico. A frase “Ele está morrendo” alterna-se com “Ele está sofrendo”, e ambas marcam mudança de tempo e espaço. Mas, no último bloco, “Ele está indo” aparece em substituição às anteriores. Os marcadores iniciam os blocos em que, numa fusão temporal e espacial, ocorrem — como *flashes* — subtramas diversas vividas por Jair pela força unificadora da memória, que reúne tudo o que foi experienciado, assim como o que está sendo e o que será. A unificação é, inclusive,

³¹ Mencionaremos esses blocos como blocos, blocos-parágrafos ou simplesmente parágrafos.

acentuada no final do segundo conto até do ponto de vista gráfico-visual. Nesse sentido, Ruffato poetiza na prosa e confirma o que nos lembra Manuel Antônio de Castro:

[...] Os grandes poetas só são poetas porque se surpreendem e apreendem acossados pelas questões, pelas grandes questões. Mas suas veredas são densificadas pela sedução e sabor da linguagem de toda poiesis. Seus caminhos e descaminhos são o canto encantatório da memória: o que foi, é e será. Sua Linguagem é a Palavra, como questão-poética. [...] (2007, p. 1).

No último bloco (p. 99), que começa com “Ele está indo”, marcador diferente dos anteriores (“Ele está morrendo” e “Ele está sofrendo”), desaparecem os parênteses e predomina a fonte normal, sem itálico. O texto termina abrindo-se, sem nenhum sinal de pontuação, para continuar no seguinte, “Tocaia”. É como se a linguagem, sob todos os aspectos, procurasse acompanhar a experiencição de unidade temporal e espacial que a personagem estava vivendo. O último texto retorna ao tempo anterior ao assassinato, focalizado no primeiro conto, e inicia-se com o prenome do Spinelli supostamente morto por Badeco: “Orlando engoliu mais um gole de cachaça, fez mira na bola sete, desistiu.” (p.103). Há agora o desvelamento do homicídio, que não foi doloso como sugeria a narrativa inicial. O capítulo encerra-se (p. 105) com o fim de Orlando Spinelli e com o assombro de Badeco diante da morte que provocara, embora não intencionalmente. Na verdade, o capítulo não termina, uma vez que remete ao início dele. Os três textos se ligam na tessitura ficcional como unidade circular, para constituir “A expiação”, cujo título nos leva também a pensar em “espiação”. É espionando a morte sob a fresta de seu olhar sensível que Ruffato constrói a trama e expõe o homem na fragilidade e pequenez diante não apenas do mistério de morrer, mas também do de viver.

A expiação de Jair, ou Badeco, é a vida e a morte que lhe cabem. Através da morte, que indiretamente provocou, e de todas as que viveu, ele vai passando por processo de transição. Com a morte, a do padrinho, ele se lança na própria vida. Antes, era apêndice do

patrão e pai adotivo, que, quando bêbado, o ridicularizava, humilhava e até o açoitava. Aliás, nesse estado, Orlando Spinelli se transmutava de homem pacífico em outro, violento e mau com a mulher, com os filhos, com os vizinhos e com o empregado, que sempre procurava defender a família que o acolhera quando era “um toquinho assim, as canelas ruças de tanta sujeira, o ranho escorrendo do nariz, os olhos remelentos, sem camisa, vestido apenas com um calçãozinho esfíapado” (p. 84). Badeco amava o padrinho, de quem não se separava, “só ele tinha permissão para acompanhá-lo aos domingos à casa da Rua do Quiabo para acordar a sota e à venda do Pivatto” (p. 84). No botequim, o patrão bebia até embriagar-se e perder o controle de si mesmo. Na Rua do Quiabo, toponímico escolhido com propriedade, escorregava para a traição. O empregado o acompanhava, mais para cuidar, para proteger, para conduzir a charrete no final do dia, quando o padrinho, que saía de casa com a desculpa de ir à missa, voltava totalmente descontrolado, pronto para surrar a mulher, os filhos ou quem se metesse na sua frente. Badeco “tentava apartar as brigas, intrometendo-se nas contendas, mas acabava sobrando para ele também [...] e (o patrão) nele batia com o que estivesse à mão, o cabo da enxada, uma acha de lenha, o corrião, um pedaço de bambu” (parênteses nosso) (p. 83). Mesmo assim, o filho de criação era afeiçoado ao pai. No entanto, se continuasse na situação, misto de dependência, amor, violência, proteção, sofrimento e subserviência, Badeco teria a liberdade limitada, prejudicada. Mas a morte vem abrir-lhe as portas da vida, assim como no penúltimo texto (p. 99) novamente a morte é que lhe descerra as mesmas portas, agora para a vida última e primeira que se funde com a morte última e primeira. Jair, o Badeco, o adulto agonizante reexperiencia pela memória tudo o que viveu: namoro, casamento, construção de uma casa para abrigar a família, filhos, morte de filhos, casamento dos filhos que restaram, passeios, morte da mulher e outros fatos. No final, tem de viver o enfrentamento de que fugira: a morte do padrinho, que se mistura com a dele. E, quando tudo parece encerrar-se, tudo recomeça ou começa, inclusive na narrativa que, no

último subcapítulo (p. 103), retrocede não só ao texto inicial, mas também a um ponto anterior ao que foi narrado inicialmente.

Na segunda parte de “A expiação”, é Badeco quem está agonizando, perto de morrer. Antes disso, a memória o faz viver novamente a morte dos dois filhos. O fato de ter dado o mesmo nome do padrinho a um dos quatro filhos aponta para a permanência do afeto de Badeco pelo pai adotivo, tanto que, no lamento diante dos corpos sem vida, há uma insinuação sutil de que ele estaria associando no sofrimento Orlando, o filho, e o outro, o patrão (cf. p. 92). Também ocorre a morte da mulher de Badeco. Jair volta a viver a dor das perdas enquanto se aproxima da morte. No final do segundo texto, quando está quase morrendo, é o padrinho que volta, vivo e nítido. Mas, antes, a memória lhe trouxera a felicidade de ficar perto do mar por duas vezes. Na última, estava apenas com a mulher e com o filho mais velho. Este os levava para tentar dar-lhes um pouco de alegria, principalmente à mãe, que não se refizera das dores da vida, das mortes sofridas:

[...] o Josué pegou ela, fez ela entrar na água, ela ria, dizia, Esse menino é doido, Jair, vê só!, e logo em seguida acabrunhava-se, porque parecia que ela não podia ser feliz sabendo do destino do Jairzinho e do Orlando, sabendo do destino da Rute, mas lá vinha o Josué com uma novidade, e lambuzava a mãe de areia, e ela ia perto do mar se lavar, e ele de novo empurrava ela para dentro da água, É doido mesmo, Jair, esse menino, e ria que ria. E agora estava morrendo. Sentiu uma pontada no abdome, era a dor se anunciando, *Badequim, pode abrir os olhos agora*, o padrinho disse, a mão direita pousada no seu ombro direito, a esquerda apontando a leira de cebola à sua frente, *Badequim, meu filho, é sua, o que você colher é dinheiro no bolso, Juízo, heim, Badequim, Cuida dela direitinho, Badequim, direitinho* (MSTF, 2005, p. 99).

Fonicamente, através dos sons provocados pela interjeição (“heim”), pelos dois diminutivos (“Badequim”, “direitinho”) e pela repetição deles, o final passa a sensação de distanciamento, de separação. É como se alguém estivesse se indo, sumindo dos olhos e dos ouvidos do outro. É o padrinho sumindo, sumindo? É Badequim sumindo, sumindo? Ou são os dois sumindo, sumindo? Mas ambos voltam, vivos, no subcapítulo seguinte, “Tocaia”.

Porém, se Badeco é o catalisador de mortes, é igualmente a imagem-questão da vida. Ele vive a vida, a morte e o entre a vida e a morte. O “Fim” marca muito bem a força do entre; toda a experiencição de vida da personagem vai sendo narrada, enquanto também a da morte vai acontecendo. Jair fica na intensidade do entre final, entre a vida e a morte. Curiosamente o texto fica “entre” os outros dois. É nele que nos deteremos agora .

Em “Fim”, a morte apresenta-se eivada da força da vida. Para Jair, há vida e morte, e ele vive o entre uma e outra mais intensamente do qualquer ser humano, pois está morrendo. Na experiência, Badeco vai se unificando e o tempo presente, num quarto de hospital, funde-se com o passado, que se torna igualmente presente a partir da experiencição estabelecida pela memória. Jair, no trajeto final em direção ao Início, ao Absoluto, sofre o vazio de conversas que não são diálogos: o que ele quer essencialmente dizer, ninguém escuta. Mergulha, então, na autoescuta e assim vivifica todas as pessoas, mortas ou não. No desenrolar da trama, há substituições espaciais, temporais e também discursivas. O tema aparente do texto é a expiação catártica de um homem em confronto com a solidão e a proximidade da morte, num domingo, nas horas finais da existência, num leito de enfermaria. O homem é Jair, ou seja, Badeco. A história é contada por um narrador onisciente que tem sua fala ampliada pela de Jair. No primeiro bloco (p. 91-93), a multiplicidade discursiva já se estabelece. A solidão e a dor vividas pelo doente são acentuadas pela impossibilidade de estabelecimento de qualquer diálogo. Na parte inicial do primeiro bloco-parágrafo, além da sugestão do estado terminal de Jair, temos a ambientação para o desenrolar da narrativa: enfermaria de hospital, vizinho de cama, enfermeira em atividade, Jair tendo alívio para a dor física. O discurso religioso surge na comparação da agulha analgésica com “a mão do Anjo do Senhor” e no agradecimento, “Obrigado, Senhor, obrigado”. Encerra-se, aliás, a primeira parte, a de fonte normal, com esse agradecimento de Jair, que se imiscui na fala do narrador. A segunda parte, entre parênteses e em *itálico*, representa a vida voltando pela memória: Jair recebe a notícia do assassinato dos

filhos. Discurso indireto, discurso direto e discurso indireto livre se misturam quase homogeneamente; tem-se um microconto no trecho. Começa a desenhar-se a figura de Rosa, a companheira de Jair. O tempo da primeira parte do bloco é colocado em suspenso, o que mantém o interesse do leitor. O microconto dura até o momento em que o homem teria de enfrentar uma dor, já vivida, a de contar à mulher que os filhos haviam morrido. Essa, ele a exclui da seleção feita pela memória. E volta à enfermaria.

No segundo bloco (p. 93-95), no início é focalizado o espaço do quarto de hospital. Chega, para ver Jair, um jovem médico que, centrando o discurso no próprio interesse, faz do futebol o assunto da fala, insistindo no tema, apesar de Jair ter afirmado não gostar desse jogo. Mesmo assim, o doente mantém o bom humor e ri quando o médico lhe pede para rezar pela vitória do Palmeiras. A segunda parte do segundo bloco-parágrafo, como no inicial e em todos os outros, com exceção do último, vem entre parênteses e em *itálico*. Volta a vida, dessa vez com o flerte, o primeiro encontro, o namoro, o casamento de Rosa e Jair; a construção da casinha, o progresso e o nascimento dos quatro filhos. Estruturalmente, é um microconto dentro do segundo subcapítulo, “Fim”, que é parte do capítulo “A expiação”. A circularidade narrativa é complexa e engloba não apenas um, mas diversos microcontos.

O marcador “Ele está morrendo” aparece indicando o início do terceiro bloco (p. 95-96). No quarto de hospital, entra, com o carrinho do almoço, a atendente. Da mesma forma que o médico, a personagem-figurante não se importa com o que sente Jair. Por isso, embora ele afirme estar sem fome, apenas conversa sobre a importância da refeição. Na fala da profissional, a construção linguística indica o silenciamento do assunto que interessa e da significação do idoso como indivíduo. Sobretudo o diminutivo, hipoteticamente usado como expressão de carinho, traduz isso. A fala da moça, em relação à do médico, é duplamente silenciadora, embora pareça muito mais afetiva. Badeco, outra vez com bom humor, riu e aceitou a sopa dada na boca. É uma situação-clichê, comum em hospitais, de dizer sem nada

dizer. A segunda parte do terceiro parágrafo tem como foco Josué. A dor do doente é amenizada pelo que vive/revive em relação a ele. Fica claro o sentimento paterno de orgulho e admiração pelo filho mais velho. O parágrafo se fecha com diálogo entre os dois.

O marcador textual "Ele está sofrendo" dá início ao quarto bloco (pp. 96-97). Entra "Marcelo, um enfermeiro invertido", cujas palavras acentuam ainda mais a falta de diálogo. Cuida de Jair, dando-lhe banho de hospital, enquanto vai falando com o doente da cama ao lado. A superficialidade do discurso é mais marcada. O enfermeiro se dirige a Badeco com piadinhas, risadas e diminutivos, tudo aparentemente muito carinhoso e afetivo. Pelo registro dessa forma de discurso, Ruffato denuncia a exclusão do doente idoso. Marcelo logo se afasta para atender a outro e deixa, no leito de morte, um homem "novinho em folha, cheirosinho, bonitinho..." (p. 96) — e sozinho. Segue-se um novo *flash* de silenciamento, em que a memória o salva do presente, trazendo-lhe Rute, a filha caçula. Ela se afastara dos pais pelo casamento e pela mudança para bairro distante da casa paterna, onde se estabelecera clima de conflito pelo fato de os irmãos terem caído na marginalidade. Pela exposição factual, ainda que fictícia, acontece a denúncia da dissolução familiar provocada pelos drogados.

O mesmo marcador, "Ele está morrendo", inicia o quinto bloco de estrutura narrativa semelhante à dos anteriores. No entanto, algo diferente acontece: pela primeira vez, há menção ao que interessa. Entram "os oito irmãos e irmãs da Deus é Amor, acompanhando o pastor Inocêncio" (p. 97). O grupo religioso de intercessão pelos enfermos conversa, com aparente otimismo, sobre assuntos referentes ao estado do doente e, embora superficialmente, vislumbra-se para Jair a possibilidade de ser escutado pelo outro, a possibilidade de dialogar. Aliás, antes mesmo de começarem a dizer, os irmãos e o pastor significavam diferentemente para Jair: "Com eles, vieram aquela paz de espírito, aquela sensação de bem-estar" (p. 97). Falam de cura, de milagres; dão esperança ao doente e o reconhecem como tal. Assim podem, ainda que de leve, percebê-lo em solidão, que será novamente intensificada com a saída deles

e a chegada de Rute, a filha, que vem com o marido e o filho, o neto de Badeco. A memória, ainda que dolorosamente, resgata o enfermo do presente vazio de significado. Jair vive a morte de Rosa, a mulher. Espera por ela, que saíra para fazer compras de natal: a aflição toma-o, porque começa a anoitecer e a companhia não vem. Chega Josué com a notícia terrível do atropelamento e da morte. Na narrativa, começa a juntar-se a dor do presente à do passado.

No sexto bloco-parágrafo (pp. 98-99), no espaço do hospital, não estão mais a filha, o genro e o neto pequeno. O pastor e os irmãos de seita retornam. Vieram para a despedida, mas Jair pede a ele que fique um pouco mais. O homem puxa uma cadeira para assentar-se perto da cama. É quando Badeco, rompendo com o conluio do silenciamento, fala sobre o que sente. O religioso não dá resposta para a constatação do doente: “Pastor, essa dor... essa dor são os mortos...meus mortos... apodrecendo dentro de mim...” (p. 98). O religioso apavora-se, quer sair. Não contava, entretanto, ser “retido pelo braço de ferro do Jair”, que continua: “Pastor... Deus... Deus não é amor... É vingança... é punição...” (p. 98). O doente, que pertencia à Igreja Deus é Amor, duvida do amor divino. Sente-se completamente abandonado. Na fragilidade de mortal comum, não pode antever o Absoluto, o Amor, o Silêncio que o acolherá. Amedronta-se, temendo um deus vingativo, punidor; um deus-diabo. O pastor de nada lhe vale. O texto expõe a hipocrisia religiosa, a fraqueza e a inutilidade de pastores incapazes de palavra, gesto ou atitude de apoio nas situações vitais e mortais. A Jair, resta-lhe silenciar o presente e continuar vivendo pela revificação do que foi e ainda é. Dessa vez, o *flash* completa a história de Jairzinho, o filho que “cresceu amuado, birrento” (p. 98)³² e foi enveredando pelo abismo das drogas, com ele arrastando o irmão Orlando, o Jacaré, e intensificando a *via crucis* do pai, a catástrofe familiar. O trecho retoma, pois, o primeiro *flashback* do texto e constitui-se num *flashback* do outro: é o *flashback* de outro *flashback*. É o espiralado ou labiríntico a que se refere Maffesoli quando afirma:

³² Em *(os sobreviventes)*, p. 131: “[...] cresceu amuado, birrento, brigão”.

[...] assim como no pensamento alquímico, assim como na dinâmica do inconsciente, há algo circular, ou melhor, espiralado, na produção de imagens, que tampouco obedece à linearidade mecânica da simples razão, mas segue um conjunto de circunvoluções que complica particularmente sua interpretação. De fato, há uma estrutura labiríntica no inconsciente e no mundo das imagens. (2003, p. 36).

O *flash* encerra-se com a dor que a memória presentifica em Jair, suscitada nesse ponto pelo sofrimento por causa dos dois filhos marginais:

([...] *E sua casa passou a ser alvo de batidas policiais, a mãe desmaiava, tinha que ser internada, e ele a tudo aguentando, porque era homem, e um homem a tudo tem que aguentar. E sumiam coisas de casa e tinha que ir à delegacia, um vexame, preferível a morte, preferível a morte.*.)" (MSTF, 2005, p. 99).

Vale observar que o clichê “preferível a morte”, em (*os sobreviventes*), na página cento e trinta e dois, era um pouco diferente (“[...] *era preferível a morte, era preferível a morte?*”). A eliminação do verbo não significativo, “ser”, não altera semanticamente o trecho. Apenas adensa a força expressiva do texto ruffatiano pela eliminação do supérfluo. Entretanto, a substituição da interrogação final por ponto provoca significativa alteração de significado: desaparece qualquer traço de questionamento e acentua-se a capacidade de aceitação trágica da personagem. Jair se constitui como um herói trágico por aceder ao destino sem revolta, por assumir sua moira. Tem comportamento condizente com o do homem contemporâneo, como observa Maffesoli:

[..] a atitude contemporânea se aproxima à de um herói trágico, tal como aparece, em particular, na tradição grega. Este não pede contas ao destino, encontra seu orgulho aceitando os decretos. Cioran faz uma distinção entre esse tipo de heroísmo e a atitude de Jó, que, pelo contrário, cansa a Deus, exige explicações, em uma palavra, não aceita absolutamente o que é, o que acontece, isso sobre o que não podemos fazer nada (2003, p. 58).

"Ele está indo" é o novo marcador textual que inicia o último parágrafo (p. 99), mas dessa vez não entram figurantes com suas falas banais. O ambiente de quarto de hospital é

recuperado apenas por um fragmento de frase: “De seu travesseiro, via um pedaço da lua deslizando pelo céu azul” (grifo nosso). Após o trecho, Jair busca o analgésico para a dor da solidão e para o medo do enfrentamento da morte transportando-se para perto do mar, presentificando duas férias diferentes com a família. Do ponto de vista estrutural, já não se tem mais um microconto na segunda parte do parágrafo. O segmento não é separado por parênteses e itálico: há apenas uma pequena sequência de lembranças, para depois surgir, vivo para Jair, o padrinho que morrera. Sobre esse último parágrafo, comentamos anteriormente que nele se acentua a fusão de tempos e espaços, marcando-se a unidade também na estrutura narrativa e na camada gráfico-visual. As últimas linhas do subcapítulo devolvem a personagem às origens, à identidade, a um ponto crucial de sua vida. É o momento da suspensão e igualmente da junção de passado, presente e futuro; tempo de que fala Maffesoli:

Repetições múltiplas que suspendem o tempo linear, que assinalam, portanto, o retorno do mito e do trágico. O que, para retomar uma temática junguiana e surrealista, remete à ordem da sincronicidade, onde o passado, o presente e o futuro são vividos em uma espécie de circulação, em uma “trajetória urobórica” (G. Durand). Esta é uma mistura de clareza e obscuridade, de intensidade e banalidade, de razão e afeto, de tecnologia avançada e de arcaísmo. O curto-circuito de tudo isso está na base da experiência vital, da qual é preciso reconhecer, contemporaneamente, o retorno imprevisto. (2003, p. 50).

Essa sincronicidade serve para marcar o tempo de suspensão em que Jair se torna o Badequim, ou seja, o Badeco do primeiro dos três textos que constituem o capítulo “A expiação”. “Fim” termina com Jair defrontando-se com o padrinho, o pai adotivo que, na primeira história, morre em circunstâncias que tornam a personagem suspeita de homicídio. O *flash* será, agora, mais longo a ponto de constituir o último texto, “Tocaia”. No final dele, há o desvendamento de como se deu a morte de Orlando. A última frase da narrativa faz coincidir a morte de Jair com a de seu padrinho: “Ajoelhou-se perto do padrinho, a boca cheia de sangue, os olhos sem vida, Meu deus, padrim...” (p. 105). As duas mortes se fundem numa só: a que acontecera antes e a que estava ocorrendo. É a memória unificando tempo, espaço,

vida, morte. Reticências encerram/iniciando “A expiação”, como na extensa narrativa que os homens vêm se contando ao longo dos séculos, cujo desenlace é constituído de reticências que se repetem, até que o Silêncio se faça Significado, tudo contendo. As palavras que povoavam o fim de Badeco marcavam o tempo, a segmentação e adiavam o mergulho no contínuo. Como diz Orlandi: “[...] a palavra imprime-se no contínuo significante do silêncio e ela o marca, o segmenta e o distingue em sentidos discretos, constituindo um tempo (*tempus*) no movimento contínuo (*aevum*)³³ dos sentidos no silêncio” (1997, p. 25). Jair estará, pois, no Significado e será Significado.

Em “A expiação”, ressalta-se, além de outras, uma das características da prosa ruffatiana: a linguagem altamente visual, produtora de texto cinematográfico. É como se a história estivesse pronta para dela se extraírem roteiros de filmagem. Reafirmamos, no entanto, que o descritivo em Ruffato não se restringe à produção de imagens por si mesmas, apenas para retratar textualmente ambientes, pessoas ou o que for. Antes funciona como estruturante de uma tessitura textual complexa, servindo muito mais do que apenas para descrever. Na descrição, estampa-se a denúncia social.

O capítulo condensa a poesia que se exala da vida, da dor e da morte cotidianas. As personagens, apenas sobreviventes num mundo-cão que pouco as favorece, são também heróis que se humanizam pela intensidade com que vivem e aceitam a sina. As questões suscitadas pelos textos de Luiz Ruffato nos provocam e nos impelem a outras continuadas leituras. Impossível ler sem reler.

4.1.2 Espaço da linguagem: características ruffatianas e hifenização

³³ Em latim, o tempo marcado (*tempus*) tem uma relação com o “evo” (*aevum*) que é o tempo contínuo. O tempo é que marca o “evo”. A definição do tempo medieval (em Sto. Thomaz) é *numerus motus secundum prius et posterius*, ou seja, o número de movimento segundo o que vem antes e depois (*medioevo* = *evo médio*). (ORLANDI, p. 24-25)

Em *Mamma, son tanto felice*, já se anuncia, do ponto de vista da linguagem, o que perpassará os volumes seguintes de *Inferno provisório*. São características da prosa ruffatiana que merecem atenção. Entre outras: a oralidade da escrita, os neologismos, a adjetivação original, o uso oportuno de figuras de linguagem, a hifenização, a questão dos clíticos pronominais. Em termos de linguagem, Ruffato é um experimentador, valendo-se de todos e quaisquer processos que possam lhe dar dicção linguística própria. Nesse sentido, ele é um clássico, se tomarmos esse conceito como o fez Wilson Martins ao referir-se a Guimarães Rosa:

[...] Contudo, já agora, é preciso conciliar a noção de clássico com a de experimentação artística, própria do romance contemporâneo, pois o clássico moderno é o experimentador, não mais o que reflete, como queria Vossler, “uma organização relativamente rigorosa do uso linguístico”, mas, ao contrário, o que procura extrair das virtualidades latentes do idioma as suas formas mais excessivas de expressão. (1968, p. XII).

Ruffato busca, de fato, valer-se da linguagem para obter os mais expressivos efeitos que possa. Às vezes, realiza inversões sintáticas, como nos exemplos abaixo:

A morte, a viver assim, preferia. [...] ensombrada no banheiro com vergonha de pelada estar frente à filha, à vizinha, à conhecida, ela, que na claridão nem o finado marido a vislumbrava nua... (MSTF, 2005, p. 32)

[...] E deu para aparecer visitas, sinal de que Ela já arrodeava. Porque, em-antes, se vinham vizinhos, parentes, o povo, era aos domingos, para os almoços que perduravam até pousar, nos postes, a noite. (MSTF, 2005, p. 32).

Outras vezes, a sintaxe é, diríamos, “atropelada” para servir semanticamente de intensificadora do que é expresso vocabularmente, como no trecho abaixo, que se inicia organizado do ponto de vista sintático, mas vai se desarticulando em um e outro período para ampliar a significação e exprimir a intensidade da emoção diante da morte:

[...] e o pai, dilacerante quentura na boca-do-estômago, enfermou, mofinou, secou, até render-se, quarta-feira, agosto, quatro, impossível esquecer, à charrete, olhos

espantados com a dor, como agora os seus, a camisola desdobrada sobre o abdome em chamas, as mesmas que o consumiram, ele, que não tossia, como não tosse, que não reclamava, como não reclama, que se esvaiu em silêncio e solidão e remorso, mas não sabia ainda que o via pela última vez,

Papai!

o rosto crispado, **O que o senhor enxerga?**

Papai!

e ele berrou, raro fato, cordato que era, calmo, tranquilo, só se manifestava agitado quando acercavam visitas, [...]

Papai!

no hospital Santa Isabel, em Ubá, abriram urgência sua barriga, nem o operaram,

Desgraçados!, Desgraçados!

— **A senhora está**

o homem alto, bonito, espigado, que mais gostava de ouvir, marmoreamente esticado sobre a laje, [...] (MSTF, 2005, p. 41).

Em todo esse capítulo, “Sulfato de morfina” (MSTF, 2005, p. 28), a sintaxe vai se articulando e se desarticulando. No primeiro parágrafo (p. 29), apresenta-se organizada sintaticamente para, no segundo (p. 29), alterar-se um pouco. As enumerações se sucedem separadas apenas por vírgulas, intercaladas às vezes pelo pensamento da personagem. Estruturado dessa forma, o trecho acompanha, na camada sintática, o desnorteamento da mulher diante da rotina a que é obrigada pela pobreza, intensificando a camada semântica e o poder de expressão. Transcrevemos apenas os inícios dos parágrafos:

Outro acesso de tosse. A mulher recolhia roupa do varal apalpando as mudas estendidas, encostando-as à pele do rosto para sentir a umidade e, se arranhavam, dobrava-as e jogava-as junto com os pregadores de madeira na tina de plástico verde-escuro que empurrava ao longo do quintal com a ponta do chinelo-de-dedo de solas gastas. Agônico, o sol afundava por entre as meias-laranjas. [...] (MSTF, 2005, início do primeiro parágrafo, p. 29).

Vizinha, a filha titubeou em acudi-la. Ansiosa, barriga no fogão-a-gás, colher-de-pau remexendo nervosa o angu, a trêmula tampa da panela de feijão, o gorduroso vapor do arroz, a abobrinha-d’água ralada descansando num tuperwear, aguardava o marido aportar da fábrica, estômago às costas, e a erupção das crianças de volta da escola, reclamonas, demorasse muito, *Meu Deus!*, panelas, talheres, pratos se acumulando no fundo da pia, *Tanta coisa por fazer!*, acabaria perdendo o capítulo da novela-das-sete. [...] (MSTF, 2005, início do segundo parágrafo, p. 29).

Pelos parágrafos seguintes, persistem as alterações de linguagem numa multiplicidade de alterações sintáticas que servem, como dissemos, para enfatizar o significado. Como em “A expiação” (p. 71-105), também em “Sulfato de morfina” mortes se misturam tragicamente:

as já acontecidas e a que está acontecendo, a de dona Paula. É como se, no final da vida, mortos e quase mortos se encontrassem numa desgraça final que os reúne.

Ruffato, como registramos anteriormente, recorre também à hifenização como recurso para adensamento semântico. Do processo, valem-se diversos escritores, principalmente no século XX. É usado, por exemplo, por Mário de Andrade e Guimarães Rosa. Mary Daniel enfatiza o uso feito pelo último:

Processo estreitamente ligado ao de combinar elementos em novas formas compostas é o emprego do hífen na criação de novas entidades léxicas. Proposta [...] por Mário de Andrade, utiliza-se essa técnica na prosa rosiana na função de combinar palavras correntes em novas formas justapostas, mostrando duas facetas de uma qualidade ou ação. [...] Em outros casos os elementos são sinônimos e se combinam para formar novos conjuntos pleonásticos. [...] (1968, p. 62).

Comenta ainda a autora, o uso do hífen na redução de frases adverbiais ou preposicionais para sintetização, ou na substantivação dessas formas. No entanto, adverte que, em Rosa, a hifenização “não serve sempre a um fim bem definido” (1968, p. 63).

Ruffato costuma usar, com frequência, a técnica para substantivar, principalmente quando reproduz o registro linguístico oral, popular, seja pelo discurso direto, seja pelo indireto. No último caso, isso acontece nos trechos em que o narrador se apresenta como alguém do povo. Observemos estes exemplos em que o hífen reforça a substantivação já realizada pelo artigo:

[...] e ele era de novo o endemoniado, o bruto, o valentão, o ignorantão, o ranca-toco³⁴, o-que-nada-teme. (MSTF, 2005, p. 83).
[...] vestiu uma roupa-de-ver-deus. (MSTF, 2005, p. 113).
[...] e mirando o atrás-do-morro, disse: (MSTF, 2005, p. 160).

³⁴ A palavra “arranca-toco” já é dicionarizada com hífen (cf. VOLP 1999 e VOLP 2009).

Acontece ainda de o autor empregar o hífen para ligar palavras repetidas, geralmente advérbios, sem que os conjuntos se tornem pleonásticos, sendo obtida adequada intensificação semântica:

[...] Vou na missa, já-já eu volto. (MSTF, 2005, p. 82).
[...] O rábula convenceu-o de que logo-logo a Câmara Municipal iria conferir-lhe o título de Cidadão Honorário [...] (MSTF, 2005, p. 144).
[...] Mas já-já eu acho... (MSTF, 2005, p. 145).
[...] O Professor atravessou correndo a avenida, tentando proteger-se dos pingos da chuva, que logo-logo tornaria em tempestade [...] (MSTF, 2005, p. 148).
[...] *E que, se ele bem conhecia essa raça de bicho, ela não iria gostar nada-nada de ver que alguém mexera no ninho.* (MSTF, 2005, p. 165).

A hifenização costuma servir, em variadas combinações vocabulares, para acentuar a oralidade da escrita ruffatiana:

[...] é botar o de-comer³⁵ em-dentro de casa [...] (MSTF, 2005, p. 39).
Diz-que-em-antes de ir-se desta, perdoou o empregado... [...] (MSTF, 2005, p. 81).
[...] Certa feita, a mãe, novamente de-barriga, começou a passar mal [...] (MSTF, 2005, p. 82).
De-primeiro, o Alemão era motivo de chacota no beco. [...] (MSTF, 2005, p. 112).

Neologicamente, o autor liga, pelo hífen, um verbo a outro, ou a seu complemento, ou ao predicativo, liga locuções já cristalizadas pelo uso, repete o verbo, para formar um todo semântico que sintetiza a expressão e surpreende o leitor, como nos exemplos:

[...] Um bicho-carpinteiro³⁶ subia-descia. (OMI, 2005, p. 43).
[...] Internado às pressas, perfuração na bexiga, ficou uma semana morre-não-morre na Casa de Saúde. (OMI, 2005, p. 83).
[...] Meu pai bateu-boca com ele... (OLI, 2008, p. 41).
[...] O homem deu-de-ombros. (OLI, 2008, p. 72).
[...] Ela estava sendo preparada para ser-alguém na vida. (OLI, 2008, p. 77).
[...] Tem uns meses já que anda correndo-mundo. (OLI, 2008, p. 82).

³⁵ Palavra já dicionarizada com hífen (cf. VOLP 1999 e VOLP 2009).

³⁶ Não usamos “bicho-carpinteiro” como exemplo. A palavra era hifenizada antes da nova ortografia e continua a ser (cf. VOLP 1999 e VOLP 2009).

O romancista ainda emprega o recurso quando pretende acelerar a velocidade da linguagem para atender a algum propósito narrativo, como no trecho abaixo:

[...] expondo à vergonha o filho-homem, Ivair, Ivair, quanto sacrifício para estudá-lo!, o pai humilhando-se até em puxa-saquismos, *Viva os Prata!*, montaria em comício, fiscal nas eleições, ouvidos-e-olhos, espia, dedo-duro, espalha-brasa. Seu Jeremias!, tremiam os do-contrá [...] o pai rijo dentro do terno marinho engomado, até o no-céu-com-minha-mãe-estarei pensava que, no entretanto nem para se despedir de vez [...] cadê o? quede ele?, e os esfarrapados “uma pena, -muito-trabalho, -coitado”, “os-compromissos...”, “até-chorou, -queria-tanto...”, nó-na-garganta quando, na televisão, pisca o fim-de-mundo, exagero?, filho atira no pai, mulher envenena marido, avô abusa da neta, irmão-polícia caça irmão-bandido, [...] (MSTF, 2005, p. 35).

O fragmento aponta a tendência de Ruffato à hifenização, pois, incluído o uso exigido pela ortografia oficial, como em “puxa-saquismo”, “dedo-duro”, “espalha-brasa”³⁷ e outros, temos mais de quinze empregos numa mesma página. Bastante expressiva é a substituição das reticências pelo hífen, o qual passa a indicar a supressão de vocábulos ou parte de frase, como em “-muito-trabalho, -coitado” e “-queria-tanto”. O gosto do autor pela técnica leva-o até a hifenizar locuções que, pela ortografia oficial da época da escrita e ainda pela nova ortografia, não seriam separadas por hífen, como acontece nestes exemplos:

[...] Do povaréu de moleques, desocupados, curiosos, fantasistas e até gente-bem (*sic*) inclinada às janelas próximas, separava-os uma cerca de arame-farpado (*sic*) mal esticada. [...] (OLI, 2008, p. 104).

[...] Cara amarrada, o pai embrulhava jornadas impaciente, em carne-viva (*sic*) a flor da pele, um Continental na brasa do outro, [...]. (OLI, 2008, p. 116).

[...] mão esquerda frágil e estufada sacola plástica transparente duas maçãs, meia-dúzia (*sic*) de bananas-nanicas, duas laranjas descascadas, *Que ideia!*, aguarda impaciente o horário de visita, mãos e pés frios [...]. (OLI, 2008, p. 144).

Ao hifenizar, Ruffato não se mostra parcimonioso, no entanto são expressivos e semanticamente fortes os termos que revitaliza pelo processo.

³⁷ VOLP, AURÉLIO e HOUAISS registram apenas “espalha-brasas”, substantivo ou adjetivo de dois gêneros e dois números.

4.2 O MUNDO INIMIGO

Em *Mamma, son tanto felice*, as histórias doloridas de descendentes de imigrantes italianos acontecem em Rodeiro e proximidades, no interior mineiro. As agruras do trabalho no campo e a necessidade de sobrevivência suplantam o estabelecimento dos laços afetivo-familiares. Pais e filhos se distanciam, porque, se os primeiros valorizam o rural, os últimos se fascinam com o que a cidade pode oferecer. Em *O mundo inimigo*³⁸, Cataguases, pequena cidade de Minas, próxima a Rodeiro, é o lugar onde as histórias se passam. A vida difícil e conflituosa persegue homens e mulheres no novo espaço, o industrial, nas décadas de sessenta e setenta do século passado. Os trabalhadores rurais são substituídos por assalariados, geralmente operários das fábricas locais. Os capítulos do romance constituiriam narrativas quase independentes, se não as unisse o fato de acontecerem no Beco do Zé Pinto ou de as personagens terem algum elo com o cortiço. Interligam-se quase imperceptivelmente e, de modo tênue, indivíduos marcados por um destino social implacável tangenciam-se. Acontece, então, de personagens apenas mencionadas num capítulo tornarem-se protagonistas de outro. Um sonho perpassa as narrativas, direta ou indiretamente: o de ir em busca de vida menos madraستا em cidade grande, São Paulo e às vezes o Rio de Janeiro. Embora o caráter ilusório desse desejo já mostre consequências negativas na vida de um ou outro migrante, mesmo assim a metrópole continua a esperança de salvação para os proletários aprisionados à falta de perspectivas a que os obrigam o trabalho duro e o salário parco. Ruffato, no artigo “O que é *Inferno provisório*”, publicado na revista *Verbo de Minas*: letras, comenta, de início sobre o segundo volume da pentalogia:

Aqui aprofundam-se os conflitos, pois, além do desencontro entre imaginários — rural e urbano —, há o choque entre gerações, uma vez que caminhamos pelas

³⁸ O título do romance provavelmente foi tomado do poema “O mundo inimigo” de Murilo Mendes (cf. MENDES, 1994, p.112).

décadas de 60 e 70. O desejo é deixar Cataguases em busca do verdadeiro graal: a cidade grande, seja o Rio de Janeiro, seja São Paulo.

[...] é o entrecruzamento das experiências “de fora” e “de dentro” dos personagens o que me interessa. Importa-me estudar o impacto das mudanças objetivas (a troca do espaço amplo pela exiguidade, a economia de subsistência pelo salário, etc.) na subjetividade dos personagens. Erigir essa interpenetração da História com as histórias, acompanhar a transformação do país pelos olhos de quem verdadeiramente a comanda, eis minha proposta. (2006, p. 160).

O autor, no entanto, realiza o intento sem se preocupar em deixar muito explícita a noção temporal. Aliás, ele próprio, em entrevista concedida a Ubiratan Brasil, de *O Estado de São Paulo*, em outubro de 2008, acaba excluindo a década de 70 de *O mundo inimigo*. Ruffato observa:

Assim, como meu objetivo era discutir o processo de industrialização do Brasil, o primeiro volume, *Mamma Son Tanto Felice*, retrata o êxodo rural na década de 1950. [...] O segundo volume, *O Mundo Inimigo*, passa-se na década de 1960, e flagra alguns desses núcleos que deixaram a roça em Rodeiro e foram tentar a vida como operários na indústria têxtil de Cataguases. [...] No terceiro volume, *Vista Parcial da Noite*, que abarca as décadas de 1970 e parte da de 1980, esse embate, de costumes, desejos e aspirações, em plena ditadura militar, torna-se mais evidente [...]. No quarto volume, *O Livro das Impossibilidades*, já estamos em fins da década de 1980, avançando para a de 1990 [...]. O quinto volume irá refletir sobre os anos finais do século 20.

No entanto, seja em que tempo for, as personagens de *O mundo inimigo* têm a existência tão assolada pela miséria e pelo sofrimento, que não lhes sobra sequer o direito de luta, de organização política, de reivindicação. A fantasia de julgarem que tudo se transformará quando encontrarem outro espaço, o das grandes capitais, substitui até mesmo o pensamento de combater as estruturas sociais que as sufocam. Isso, no entanto, não aparece no texto ruffatiano como consequência da restrição de liberdade que a ditadura de 1964 trouxe. Aliás, as personagens são tão marginais, que, em momento algum, demonstram o mínimo conhecimento político. Parece também que ficam fora do alvo desastroso das armas militares letais, dos interrogatórios desumanos e da censura castradora. Cataguases, o espaço escolhido pelo autor para o segundo volume de *Inferno provisório*, passou na realidade pelas perseguições políticas e pelo medo provocados por um estado ditatorial e violento, mas os operários de Ruffato viviam

num mundo inimigo por outros motivos. Nas narrativas, a situação político-social não é enfocada. Os operários são apolíticos e pouco conhecedores do que os cerca, a não ser do que se refira ao seu limitado mundo particular. A Revolução de 1964, com todos os seus males, passou longe de *O mundo inimigo*.

4.2.1 Os doze capítulos de *O mundo inimigo*

O segundo volume de *Inferno provisório* inicia-se com o capítulo “Amigos”, inicialmente publicado, como conto, em *História de remorsos e rancores*. Trata do reencontro de amigos de infância. Entre os dois, no presente da narrativa, o abismo que a distância geográfica e temporal estabeleceu. Repete-se a temática da migração que leva à perda ou fragilização dos vínculos afetivos. Gildo é o migrante e, por isso, o que “progrediu na vida”: o Fusca 1300, verde, que atrai Luzimar, o amigo que permaneceu em Cataguases, é símbolo do sucesso material do que foi para a cidade grande. O primeiro sente-se um estranho na própria cidade de origem, enquanto o segundo representa a falta de dinheiro e a manutenção de um *status quo* prejudicial. Ambos exemplificam a vida de proletários que, de uma forma ou de outra, saem lesados pelo sistema injusto que os limita a uma vida sem reais perspectivas de inserção positiva no corpo social. No reencontro dos dois, está presente, secundariamente, a mãe de Gildo, dona Marta, uma mulher que também foi atingida pelos efeitos desastrosos da migração: com exceção de Gildo, que aparece em datas comemorativas, os filhos e os netos não se dão ao trabalho de visitá-la. Sua solidão é acentuada por ter morrido o marido, seu Marciano.

O capítulo começa focalizando os operários que saem de um turno de trabalho numa indústria cataguasense, em véspera de Natal. Entre eles, está Luzimar que pensa em como obter dinheiro para presentear a mulher, Soninha. Ele vai preocupado pelas ruas da cidade até que avista um Fusca 1300, verde, com placa de São Paulo, estacionado em frente à casa de ex-

vizinhos. Atraído pelo carro, Luzimar acaba por encontrar-se com Gildo, o dono do veículo. A partir daí, os amigos vão conversando, tomando cerveja e lembrando o passado. Dona Marta os serve. Gildo retém Luzimar até a noite, chegando a prometer-lhe que compraria o presente para Soninha. Ele, que se refere a Cataguases com palavras, tenta convencer o outro a também migrar. Ao mesmo tempo, lamenta não encontrar nem a si mesmo, nem aos amigos na cidade a que retorna:

Gildo senta-se no sofá, ao lado de Luzimar.

— Amigos? Não conheço mais ninguém aqui, Luzimar... Ninguém! Cheguei de manhã, cansado, fui dar umas voltas, ver se encontrava alguém pra conversar, trocar umas ideias... Mas... que nada... Eu reconheço as casas, o calçamento, as árvores, tudo é mais ou menos igual... Mas é como se fosse um outro mundo... As pessoas são outras, Luzimar, e a cidade é deles, não é a minha mais, entende?, não é mais a minha...

— É...

— Não quero mais saber desta porra aqui não, cara, não quero, entende? (OMI, 2005, p. 24).

É a dor do migrante que vive, na memória, tempo e espaço perdidos. A sensação de ser um estranho na cidade natal traz angústia à personagem. Embebedar-se e reter o amigo é o recurso usado na tentativa de amenizar o sofrimento. A luta em São Paulo, para fazer parte do grupo social dos consumidores, fora fortalecida pela idealização de voltar à cidade de origem. Acontece que o lugar não existe mais, a não ser na nitidez da memória que a tudo guarda intacto. Por isso, ao confrontar-se com a realidade, Gildo percebe não pertencer ao espaço nem sentir-se ligado às pessoas, cuja mudança não acompanhou: elas lhe são, pois, estranhas. Ele se sente falta de elos que o levem a reidentificar-se com o espaço de origem.

A conversa dos dois, em discurso direto marcado por travessões, quando o assunto importa, ou por aspas, quando falam do corriqueiro, é eixo estruturador da narrativa. Essa, mais linear que em outros capítulos do livro, junta também discurso indireto com pensamentos das personagens, assinalados por *itálico*. O trecho transcrito abaixo ilustra o uso de travessões, aspas duplas ou simples de acordo com o destaque que é dado à fala das

personagens. As aspas simples marcam o lugar comum: uma desculpa qualquer que é dada para falsamente justificar o encerramento de uma conversa:

Bebe mais um gole.
 — Ah, e o Vicente Cambota morreu...
 — Morreu? Morreu de quê?
 — Cachaça.
 — Cachaça?
 — É, andava bebendo demais. Encontraram ele caído numa boca-de-lobo, lá no Beira-Rio, depois de uma chuva daquelas...
 Gildo ergue um brinde: “Ao Vicente Cambota!”
 — Bom, Gildo, a conversa está boa mas...
 — ‘...preciso ir andando para resolver uns probleminhas...’³⁹
 Ah, vai, ô Luzimar, fica aí. Vamos tomar pelo menos a saideira.
 “Mãe, traz outra cerveja pra gente. Tem salame aí, pica de tira-gosto.”
 — A saideira, então, heim! E... E São Paulo?
 — É... é bonita? (OMI, 2005, p. 20).

Quando Luzimar conversa com a mãe de Gildo, por não ser a conversa principal, o discurso direto é marcado apenas por aspas:

Luzimar percorre o pequeno corredor escuro [...]. Quando volta, percebe, num canto, dona Marta sentada à luz de um abajurzinho, tricotando. Ela para, ergue os olhos por cima dos óculos, “Como é mesmo o nome da sua irmã, meu filho?” “Hélia, dona Marta, Hélia.” “Hélia! Estava pensando aqui... será que ela costura ainda?” “Sei não... acho que não...” “Vocês não estão bebendo demais não, meu filho?” “Já paramos...” “Está tarde, já... Daqui a pouco é meia-noite. O Gildo falou que vai abrir uma sidra pra nós dois.” Ela baixa a cabeça para acompanhar o vaivém das agulhas. “Queria tanto que o Gilmar estivesse aqui... e as meninas... o Marciano... como antigamente... a casa cheia...alegre...queria tanto...tanto...” (OMI, 2005, pp. 21-22).

Como no palco é às vezes feito o controle de cenas por luzes, Ruffato usa o recurso de destacar ou não certas falas, marcando-as intencionalmente com travessões quando constituem foco de interesse ou relegando-as a um segundo plano pela utilização de aspas. No trecho transcrito, podemos também observar como a repetição do advérbio “tanto... tanto...”, juntamente com o uso de reticências — essas também marcam oralidade —, intensifica a

³⁹ Aspas simples como no texto de Ruffato.

expressão, dando a medida da infinita saudade que dona Marta sente, da solidão em que se encontra.

É interessante observar como os diálogos deixam perceptível a diferença entre a linguagem dos amigos. A de Gildo, principalmente quando se refere a Cataguases, é eivada de palavrões, enquanto Luzimar não os usa. Ou seja, o provinciano é contido em seu linguajar e o da metrópole não o é. A distinção na linguagem assinala o quanto as normas sociais mais ou menos rígidas geram contrastes na expressão. O migrante superou o espaço de origem, ganhando mais liberdade de falar o que lhe ocorre. O outro, o que permaneceu na cidade do interior mineiro, ficou contido pelas normas sociais mais rigorosas, próprias da província. Luzimar só deixa escapulir uma expressão tabuística, “mais típica da linguagem masculina informal” (HOUAISS, 2002), no momento em que, além de ser agredido verbalmente, é retido por ele. Só então diz: “— Larga meu braço, porra!” (p. 25). Mas Gildo prossegue:

“Mãe, traz essa cerveja logo, caralho!”

Dona Marta chega com a garrafa, “Que gritaria é essa, meu deus? Deixa o rapaz, meu filho!” Luzimar aproveita, se desvencilha de Gildo [...].

[...] Gildo corre para o meio da rua, “Vai, panaca, vai cuidar da mulherzinha! Vai, bundão! Trouxa! Panaca! Vai!”, grita, acendendo um rastilho de lâmpadas nas casas vizinhas. (OMI, 2005, p. 25).

Para todos, a noite de Natal termina em separação e isolamento. Luzimar, depois de libertar-se do amigo e de não conseguir o presente para a companheira, ainda para num bar para beber mais cerveja, embora pense: “*a soninha deve de estar preocupada coitada*” (p. 26). A mulher dele ficou, portanto, abandonada. Gildo consegue anestesiá-lo pelo álcool e pelo sono, fugindo da tristeza de não ter raízes, de não se sentir em casa. Dona Marta fica sem a sidra e sem o encontro com o único filho migrante que se dispôs a comemorar com ela o Natal. Uma inarredável solidão natalina, único presente possível em vidas dolorosamente partidas.

O capítulo dois, “A demolição”, trata da perda dos últimos vínculos que prendiam os migrantes, Gildo e Gilmar, à terra de origem. Eles recebem a notícia de que dona Marta pretendia vender a casa onde vivera por quarenta e cinco anos, desde o dia em que se casara com seu Marciano. Ela é a última da família a migrar. Vai morar com as irmãs em Santo Antônio de Pádua. Os irmãos, até mesmo Gilmar, que jurara não voltar mais à Cataguases, perturbam-se com o fato de a compradora, uma antiga vizinha, dona Eucy, pretender demolir a casa. A narrativa vai mostrando a reação deles, ao mesmo tempo em que os *flashbacks* se superpõem.

O texto organiza-se em quatro curtos subcapítulos, com numeração e com títulos. O primeiro, “Julho incendiado”, é um único parágrafo, de quatro páginas e meia, constituído de períodos muito longos em que o discurso direto não é marcado. A linguagem avança aos borbotões e é como se as palavras fosse “despejadas” sobre o leitor. É contada a história de Gilmar, que foi levado pelo tio Gesualdo para São Paulo. O rapaz, que iria fazer carreira como jogador de futebol, sofreu contusão séria no joelho, quando estava com vinte e oito anos, e teve de abandonar o sonho. Virou dono de botequim em São Paulo, casou-se e teve filhos. Inicia-se com:

Bem de vida em São Paulo, onde se entretinha, pano-de-prato descerrado no ombro, por detrás do balcão em U de um bar-e-lanchonete na Avenida do Cursino, na Saúde, com empenho suficiente para adquirir um sobradinho geminado na Vila das Mercês, Gilmar garantia a jura de nunca mais pôr os pés em Cataguases, tão sério o intento que comprou um terreno, a prestações, no Cemitério das Colinas, em São Bernardo do Campo, para se assegurar de não ver desrespeitada sua vontade última, decisão tomada ainda rapaz, nem penugem na cara, que sua mãe, convencida da persistente tenacidade, acabou reconhecendo como verdadeira, [...] (OMI, 2005, p. 29).

“Disney” é o título do subcapítulo dois, em que a linguagem continua a ser usada como no fragmento anterior. Nele não chega a ocorrer sequer um ponto finalizador de período. Transcrevemos parte inicial:

Até que o Gildo, num despropósito de janeiro suarento, apeando de Cataguases, pós Natal e réveillon, anunciou, a mãe estava pensando desfazer da casa da Vila Teresa, onde, há quarenta e cinco anos, desde a chuva de arroz na porta da igreja, Ai, Marciano!, que Deus o tenha!, vivia, despertada a infância, nariz estilando, arrepiada com o frio que emanava da parede-e-meia úmida, tosse na penumbra de luzes acesas mesmo dia claro, dividir o dinheiro, mudar para Santo Antônio de Pádua e [...] (OMI, 2005, p. 33).

No subcapítulo três, “O espaço no tempo”, a linguagem que até então corria livre organiza-se pelos travessões. O fragmento é constituído apenas de discurso direto. Gilmar tenta fugir dos sentimentos em relação à cidade de origem e ao passado, mas a notícia da demolição da casa o surpreende. Gildo e Gilmar conversam, por telefone, sobre a venda do imóvel. Inicia-se o subcapítulo com:

— Alô? Gilmar? É o Gildo.
— Ô Gildo! Já chegou?
— Inda agorinha.
— E lá?
— Tudo nos conformes. Deixei a mãe em Santo Antônio de Pádua. Ela está superfeliz, cara, só vendo...
— Legal.
— Recebeu o dinheiro direitinho? (OMI, 2005, p. 34).

A conversa continua com predomínio de falas curtíssimas e muito mais se depreende o sentido pelo silêncio, pelo não dito, do que pelo que é explicitado no diálogo banal.

“O porão” é o texto final: nele a memória poetiza o passado. No *flashback*, há predomínio do uso literário da língua. Sobressaem as figuras de linguagem e a adjetivação. Esse subcapítulo se organiza em parágrafos e apenas há ausência de ponto no primeiro. A partir do segundo, cuja parte inicial transcrevemos abaixo, o ponto reaparece marcando os períodos normalmente. O tom poético perpassa o texto. Acontecem as brincadeiras infantis no quintal, no tempo da infância na casa paterna:

O quintal, o campo de futebol. Traves de chinelos e quinas, bola pererecando por entre as pernas magoadas dos moleques. Certa tarde — era julho, o de dias corrompidos — exauriam-se numa partida o Lucas, o Marquinho, o Tiquinho, o Gilmar — blusa laranja, gola cacharrel e enregelados pés nus de esfolados recentes, como esquecer? Vergada sobre a toalha-de-plástico verde que cobria o tampo da

mesa da cozinha, a paciência da mãe catava feijão, os óculos pesando a madeira carcomida do rosto. Vizinho, o locutor da Rádio Cataguases tropeçava, emocionado, nas lágrimas da carta de uma ouvinte. Ao longe, as águas do Rio Pomba diluíam as horas do relógio. (OMI, 2005, p. 36).

A narrativa continua focalizando o problema criado quando a bola, arremessada por Tiquinho, “aquele sarará sem pai”, perde-se pelo porão. Obrigado pelos colegas a procurá-la, o garoto desaparece debaixo da casa. Eles escondem dos adultos o fato de Tiquinho ter sumido. A maneira como é descrito o que acontece depois é de tom altamente emocional. Exemplificamos com alguns trechos:

Tiquinho!, Gilmar sussurrou, Tiquinho! E agora?, perguntou, voltando-se para os amigos. Vamos esperar, comandou o Lucas. E se ele não voltar?, tremeu o Marquinho. [...]

À noite, ansioso, Gilmar aguardou a mãe na ladainha infundável e, apagada a luz, deslizou da cama para o assoalho, noturnos barulhos, na intenção de decifrar o mapa que se desdobrava incógnito por sob o quarto. [...] Na madrugada, cismou escutar, a voz do Tiquinho?, Gilmar! Gilmar!, tão longe, Gilmar!, os pés encaminharam-no na direção do quintal, ao escancarar a porta uma lufada gelada abraçou-o, carregando-o para junto do respiradouro, Tiquinho!, chamou, Tiquinho!, insistiu, as corredeiras do Rio Pomba desmoronavam por entre as estrelas de um céu absurdamente despido de nuvens. Está queimando de febre, constatou a mãe, pela manhã, Garganta inflamada, completou o médico do Posto de Saúde, Até variou, condeu-se a mãe, preocupada. (OMI, 2005, pp. 37-38).

A linguagem, no texto transcrito, passa por leve alteração acompanhando a emoção da personagem. Termina sem que fique muito claro se quem teve febre foi Tiquinho ou Gilmar, mas parece ter sido o primeiro. Espaço duplo, para indicar a passagem do tempo, separa esse parágrafo dos dois, curtos, que se seguem e registram morte e migração:

Em dois anos, Marquinho morreu atropelado por um cata-níquel, bem em frente à venda do seu Antônio Português, na boca do Beco do Zé Pinto.

Ainda adolescente, Lucas mudou para os Estados Unidos, Boston, de onde engordava de dólares a dona Eucy, Filho igual..., ela comentava com a vizinhança invejosa, ...está para nascer! (OMI, 2005, p. 38).

O parágrafo final, de uma única linha, separa-se por espaço duplo marcando a volta ao presente da narrativa: “Vinte e cinco anos depois, urgia Gilmar voltar a Cataguases”.

O capítulo é um bom exemplo de como Ruffato vale-se da linguagem como recurso semântico para adensamento expressivo, criando uma linguagem-processo ou contorcionista, conforme registramos anteriormente. A desorganização e a organização textual, a mistura da fala de personagem com discurso de narrador, os trechos poéticos mesclados àqueles em palavras chulas predominam, a variação dos tons do texto (cf. LIMA, 1980, p. 19-22), a alteração da linguagem de descuidada para elaborada num registro literário em que se destacam figuras de linguagem e adjetivação original, tudo isso ilustra a força e o estilo do texto ruffatiano. O tema simples, a venda e a posterior demolição de uma casa da família, valoriza-se pela linguagem usada para explicitá-lo. A leitura das nove páginas e meia que compõem a narrativa é necessária para melhor compreensão das afirmações feitas (cf. *O mundo inimigo*, pp. 29-38).

O capítulo três liga-se aos anteriores principalmente por uma personagem. Também a cidade (Cataguases) e o rio (o Pomba) estabelecem ligação. Luzimar, um dos amigos da parte inicial de *O mundo inimigo*, aparecera antes, adulto, como um dos protagonistas. Em “O barco”, a personagem é ainda um menino e tem menos destaque, porque muitas histórias e personagens surgem nos dezessete fragmentos (ou subcapítulos), separados por espaço duplo, que compõem o capítulo. Uma família cataguasense, de classe média, é focalizada. Na casa de dona Geralda, viúva do já falecido doutor Romualdo, que fora médico e político, trabalha Marlindo. A narrativa inicia-se quando este pede à patroa que o deixe levar para o trabalho o filho, Luzimar. A mulher, embora a contragosto, consente:

— Está bem. Tem quanto? Dez? Taludinho? Põe uma enxada na mão dele, manda capinar o quintal até a beira do rio... Dou uns trocados pra ele, se ficar bom. Mas, o Osvaldo...

— Ele vai gostar, a senhora vai ver... vai gostar... O menino é bonzinho... Comportado... Não vai dar trabalho... (OMI, 2005, p. 41).

Esse diálogo encerra o primeiro subcapítulo do texto. Nele são mencionados os responsáveis pelo título: Osvaldo, de quem Marlindo toma conta, porque o rapaz tem problemas emocionais, e Luzimar, que, por lhe ser prometido um jogo de botão, furta um barco para o moço. O menino torna-se, assim, indiretamente responsável por Osvaldo ter fugido de casa. No trecho final de “O barco”, transcrito abaixo, o pensamento de Luzimar aparece em *itálico*, entre parênteses:

A campainha estrilou. Daí pouco,
[...] sumiu, seu Marlindo, sumiu... que desgraceira...
(*Meu jogo-de-botão!*)

Marlindo gaguejou qualquer coisa e Luzimar desatou a correr. Dobrou o caminhezinho de pés-de-moleque, cruzou com a tartaruguinha esquipático que adornava o tanque-de-cimento de águas muscosas, vislumbrou, na varanda da cozinha, a cadeira-de-palhinha furada, vazia, ganhou o quintal, lanhou a perna nos espinhos de uma roseira, afundou os chinelos no barro fedido e movediço da margem do rio,

(*Minha nossa! E agora?*)

— Luzimar! (OMI, 2005, p. 59).

No capítulo, os *flashbacks* são muitos e contam as histórias de Marlindo, de Osvaldo, de doutor Romualdo, de dona Geralda e de outros. Às vezes, a mesma personagem é focalizada mais de uma vez. O furto do barco e a fuga de Osvaldo não constituem o fulcro do capítulo, apesar de originarem o título. Destacaremos alguns trechos, como o subcapítulo quatro, na página quarenta e três. Nele o discurso do narrador mistura os registros culto e a popular. É interessante observar alguns aspectos, como a colocação pronominal enclítica da primeira linha (“encocorava-se”) que tem oposição na próclise em início de período, na penúltima linha (“Se entregava”). Nesse fragmento, o uso de pontos tem valor semântico e acentua aspectos descritivos da personagem. Quando a camada linguística se refere aos momentos depressivos de Osvaldo, as frases nominais predominam e os pontos chegam a ser usados após cada palavra. Elas acentuam a força dos adjetivos e, ao mesmo tempo, servem para compactar a expressão. No entanto, quando a narrativa assinala a agitação da personagem, as frases mudam para verbais, inclusive havendo repetição, com valor

semântico, dos verbos, enquanto os pontos exercem apenas a função habitual de marcar final de período:

De vez em quando, Osvaldo encocorava-se num canto, jururu, gato comido de lagartixa. Cabisbaixo. Alheado. Mudo. Olhos vidrados. Para dentro. Desfalecido. Outras horas, agitava-se: falava, falava, falava. Os braços conversavam com o vento, as árvores, a cabeleira esverdeada do mato. Ficava nervoso. Um bicho carpinteiro subia-descia. Vontade de esmurrar o chão. Pular o muro, sair a galope. Pegar uma acha e rebentar a cabeça do cachorro que latia, latia, latia onde? Tampar os ouvidos, não mais escutar as agônicas águas do rio que escorriam sem paragem. Dois maços de mata-rato por dia. Um aceso no outro. Fumaça esvaindo pela boca, nariz. Veneno no sangue. Se entregava. Ficava quietinho, quietinho. Mocheado. Desfalecido. (OMI, 2005, p. 43).

Observa-se ainda, nesse trecho, o aproveitamento semântico da sonoridade das palavras, principalmente da nasalização e dos sons das vogais “a”, “i” e “u”. Para descrição dos momentos de recolhimento da personagem, predominam o som lúgubre da vogal “u” e a nasalização (“quando”, “canto”, “jururu”, “mudo”, “dentro”, “vento”...), enquanto nos de agitação sobressai o som aberto e livre da vogal “a” ou a alternância de “a” e “u”(“falava”, “esmurrar”, “pular”, “acha”, “escutar”, “águas”, “fumaça”). O som cortante e agudo do “i” completa a sonoridade do trecho, como que marcando a dilaceração emocional da personagem (“comido”, “vidrados”, “desfalecido”, “agitava-se”, “bicho-carpinteiro”, “subia-descia”, “sair”, “latia”, “escorriam”, “nariz”, “quietinho”, “desfalecido”...).

No capítulo “O Barco”, merece também atenção o fragmento nove, no final da página quarenta e nove e parte da cinquenta. Nele, destaca-se a visão preconceituosa de Adelaide, que fora criada pelo pai de doutor Romualdo e mantinha-se empregada na casa de dona Geralda. Há predomínio de vocábulos populares no texto e emissão de conceitos baseados numa visão popular do tipo “Ah, os justos pagam pelos pecadores!” (p.50). Adelaide mostra desagrado por dona Geralda. Julgava a patroa uma incapaz por não tomar conta da própria casa, não lavar, não cozinhar e não executar outras tarefas domésticas. A ela atribui a culpa por boatos sobre doutor Romualdo ter amantes. Segundo Adelaide: “Tudo invencionice!” (p. 50). Também se irrita com Osvaldo, que julga não ter doença nenhuma:

“[...] via a dona Geralda e o doutor Romualdo passando a mão na cabeça do caçula, por tudo e por nada. O menino é doentinho, Adelaide, não vê? Doentinho! Sei! Puxou a mãe, o inconho! Branquelo, luxento, moleirão. Desde de pequeno aquela coisa. Retardou no andar, retardou no falar, o estrupício. Fosse filho dela, colocava nos trilhos em dois tempos. Sapecava uns tapas na bunda, um safanão nas orelhas,

um beliscão nos vazios, e pronto!, virava gente. Mas, não. Deixaram crescer assim, metido a besta, tonto, desgostoso de tudo. Tão diferente da Dete!” (OMI, 2005, p. 50).

A visão de Adelaide, tanto em relação à patroa quanto a Osvaldo, representa o senso comum da época: mulher tem de dar conta da casa, ser trabalhadeira e doença emocional não existe, devendo ser curada com uns “safanões”. Antes, no subcapítulo anterior, na página quarenta e oito, que tem outra voz narrativa (a do narrador principal), a doença de Osvaldo é vista diferentemente, sem preconceito. Adelaide, além do mais, demonstra clara preferência por Bernadete, a filha do casal, que foi para São Paulo. A empregada emociona-se ao lembrar-se da promessa da moça: “Adelaide, um dia vou trazer você pra cá, mulher, deixa estar!” (p. 50). Se Adelaide abomina dona Geralda, reprova Osvaldo e prefere Bernadete, também opta por endeusar doutor Romualdo, que já morreu,

O mal do doutor Romualdo, raciocinava Adelaide, foi ter casado com uma mulher que nunca tinha colocado os pés numa cozinha, que nunca tinha lavado uma muda de roupa, que nunca tinha sujado as mãos num cocô de neném. Que parecia estar sempre de caganeira, com aquela cara-de-quem-comeu-e-não-gostou. Que toda vez que ficava de-barriga quase que ia para o outro mundo. Parecia de louça, a diaba. (OMI, 2005, p. 49).

A empregada, maniqueisticamente, divide a pequena família de quatro membros em dois grupos: o dos maus, representado por dona Geralda e Osvaldo; o dos bons, integrado por doutor Romualdo e Bernadete. Não há concessões em relação ao primeiro, que contraria a visão tradicional do que seja uma mulher, do que seja uma doença. Para o segundo, só aplausos e afeto.

Vale igualmente destacar o fragmento quatorze, na página cinquenta e cinco. Nele, o narrador, onisciente, focaliza Marlindo lembrando-se de um tempo passado quando ainda não trabalhava na casa da viúva de doutor Romualdo. O narrador é de terceira pessoa, mas a visão das pessoas e dos fatos é a de Marlindo. Aliás, a multiplicidade de vozes narrativas é muito forte no capítulo “O barco”. Nesse subcapítulo quatorze, há observações sobre o enterro do médico, a ausência dos filhos, a quantidade de amantes: “O caixão foi disputado por várias mulheres: mocinhas de família, senhoras adamadas, senhoras com filho-de-colo, senhoras com cara de muitos amigos.” (p. 55). Há ainda comentários sobre o fato de ele sempre ganhar eleições, protegido pelos Prata, sobre o voto de cabresto, sobre a opressão sofrida pelos operários nas fábricas, sobre a injustiça, sobre o desemprego por desobediência ao voto exigido:

[...] Eleição, ganhava uma agarrada na outra, verdade que ajeitadas pelas mãos dos Prata. Em-antes de adentrar a seção para votar, o eleitor soletrava o nome para o cabo-eleitoral conferir na lista dos empregados das fábricas. Se as urnas parissem menos votos que os garantidos, ia a fieira inteira para o olho da rua. Sem dó, sem piedade. (OMI, 2005, p. 56).

Nesse fragmento, também é mostrada a opinião de Marlindo, não preconceituosa como a de Adelaide, sobre Osvaldo:

O rapaz Osvaldo era assim, meio bobo, abobado, abobalhado, besteiro, mas nunca trabalhoso, só às vezes, quando cismava de encopar num canto, banzeiro, aluado, estuporado, ou às vezes quando baixava um faniquito, uma comichão⁴⁰, uma desordem no lá-dentro-dele... Mas obrigação era mesmo dar remédio-tranquilizante nas horas certas e injeção de calmante nos estados-de-nervo. (OMI, 2005, p. 56).

A injusta distinção social entre as classes é denunciada quando ficam bem assinaladas a superioridade e a indiferença de dona Geralda ao tratar Marlindo. Ele não é visto por ela como um ser humano digno de atenção. Apenas serviçal e, portanto, inferior:

Não se conformava era com o desprezo da dona Geralda. Nunca pôde pôr sequer o bico da botina no assoalho da sala. Na cozinha entrara uma que outra vez, desabusado, para encher um copo d'água na talha ou para sujar o fundo de uma caneca de café da garrafa-térmica. A comida, engolia na varanda, sentado nos degraus da escada que dava para o quintal, prato equilibrando na planta da mão, garfo virando a massa de arroz-com-feijão, angu-e-couve, uma isca-de-carne. Da dona Geralda, conseguia arrancar nada, nem oi, nem ai, boca-de-siri, o dia inteiro alinhavando a passagem das horas, perdida no antigamente, olhos pastejando estranhezas, solidões, silêncios, tristezas... (OMI, 2005, p. 56).

Ruffato, nesse subcapítulo de “O barco”, denuncia a injustiça e a opressão social presentes na sociedade capitalista, industrial, da segunda metade do século XX e o faz narrando, num texto ficcional extremamente fiel à realidade, sem exacerbação, sem tom grandiloquente. Apenas o fato, o homem e a poesia, mesmo na descrição de situações banais do cotidiano dos espoliados, bastam para Ruffato atingir o leitor, comovendo-o e vencendo a indiferença pelo outro.

⁴⁰ Ao usar o vocábulo “comichão” no feminino, Ruffato prende-se à norma culta. Popularmente, o mineiro diz “um comichão”.

O capítulo quatro, “A solução”, estruturado em oito partes separadas por espaços duplos, sem *flashbacks*, liga-se ao anterior por protagonizá-lo a operária Hélia, irmã de Luzimar, ambos filhos de seu Marlindo e dona Zulmira. A família mora no Beco do Zé Pinto, em Cataguases. A moça acalenta o sonho de ascender socialmente para fugir às agruras da vida difícil e limitada como trabalhadora de indústria. Revoltada com a condição social, nega até as origens, a família simples, mas honesta, de que se envergonha. Igualmente despreza Plínio, apelidado Maripá, ridicularizando-o com as amigas Márcia e Toninha, por julgá-lo um bobo, um rapaz que não sabe falar direito. Termina o namoro com Plínio e fica imaginando que um “príncipe encantado”, rico e bonito, virá mudar sua vida miserável de operária. No final, descrente e desesperada, está pensando em jogar-se no rio Pomba, dando fim à vida, quando Plínio, o Maripá, aparece e a reconduz ao Beco do Zé Pinto, à família pobre. Ou seja, naufraga o sonho de Hélia. A narrativa mostra o que era comum numa pequena cidade de interior mineiro, por volta da década de setenta do século passado: a impossibilidade de uma mulher, principalmente se proletária, conseguir alguma alteração de situação social. Inútil tentar a realização de sonhos, mesmo o de “vender-se” a homem rico e belo, a algum príncipe acalentado na fantasia. Hélia vai seguir o destino traçado para operárias pobres, cumprir a sina.

O capítulo cinco, “A mancha”, não representa a sequência da narrativa anterior, mas vincula-se a ela por tratar da questão da mulher cuja vida se restringe pela opressão social e pelo espaço, o Beco do Zé Pinto na cidade operária de Cataguases. É trágica a morte de Marquinho “em-antes de completar dez anos, atropelado por um cata-níquel numa segunda-feira de agosto, todo serelepe, orgulhoso da rabiola e do cortante do seu pequeno papagaio.” (p. 75). Filho de Bibica, ex-meretriz, não tem pai, porque seu Antônio Português, homem casado, dono de venda, nunca assumiu a paternidade. Tendo levado Bibica, que já havia deixado a vida de prostituição, a relacionar-se sexualmente com ele, abandona-a

depois de satisfazer o desejo e ainda ignora o filho, Marquinho, fruto da relação. Completamente indiferente aos dois, o português representa a exploração social da mulher pelo mais poderoso e a facilidade com que homens dessa época negavam a paternidade sem nenhum escrúpulo. Dolorosa a cena da mãe que encontra o filho morto:

Bibica batia roupa, debruçada no tanque, quando ouviu a freada brusca. O pelo de seus braços arrupiu-se, enxugou as mãos no avental, por instantes paralisada, fora-de-si. Naquela noite tinha tido um sonho ruim... dentes... dentes podres... não se lembrava direito... parecia um aviso... Desnorteada subiu para a rua. Ao chegar ao passeio, Dona Zulmira a abraçou, em prantos. “Que desgraça, Bibica, que desgraça!” Zumbi, se desvencilhou, um caminhão de toras encostado em frente à mercearia do seu Antônio Português, um cata-níquel parado, na direção contrária. Arrastando pernas de chumbo, abriu uma clareira no ajuntamento e se deparou com o corpinho caído sob as rodas do ônibus, uma poça de sangue, a cabeça esmigalhada, o sol escureceu.” (OMI, 2005, p. 76-77).

Toda a dramaticidade de vidas miseráveis exploradas por homens que se tornam irremediavelmente frios e indiferentes com os outros, até com os seres por eles gerados, fica exposta nesse capítulo de *O mundo inimigo*. Diante da loja pertencente ao pai, que o menino desconhece e que também o ignora, morre Marquinho. Depois, nada se modifica; apenas “Os dois caixeiros da Mercearia Brasil esfregaram, várias vezes, o sangue que grudou nos paralelepípedos. Até soda cáustica usaram. Mas a mancha ficou lá. Depois, quando ninguém mais se lembrava do Marquinho, ela desapareceu.” (p. 85).

O que de fato representa “mancha”, título desse capítulo? Bibica considerava-se uma pessoa com mancha, “Sofria com a fama de perdida, queria apagar aquela passagem de sua vida, uma gosma, uma lepra, uma **mancha**, que não saía nem esfregando com todo o sabão do mundo. Dessa falha se aproveitou seu Antônio, o português, bode velho.” (p.77, grifo nosso). Marquinho virou apenas uma mancha na porta da mercearia do pai que o negara. Mas a mancha de fato é a que a narrativa sugere sem apontar diretamente: está no espoliador do outro, no opressor. No caso, no homem que usa a mulher como objeto, tão pragmaticamente considerada, que o filho que gera é mais um objeto a ser ignorado.

No capítulo seis, “Jorge Pelado”, reaparece Jorginho que fora apenas mencionado no primeiro capítulo, “Amigos”, quando Gildo se lembra dos garotos que jogavam futebol: “— Sabe?, eu ainda lembro direitinho da escalação do nosso time... Quer ver? Espera aí... Ó: Reginaldo, Gildo, Jorge Pelado, Caboré e Luzimar; Remildo, Ailton e Gilmar; Dinim, Paco e Vicente Cambota” (p. 20). Também em “A mancha” há uma menção a ele no discurso do narrador: “Viu a Bibica e o Jorginho irem para a cama, ouviu os passos da Dusanjos do Alemão chegando do culto, os cochichos da Márcia, da Toninha e da Hélia voltando da praça, os tropicões do Zunga vindo da Ilha a desoras.” (p. 75). Ruffato costuma estabelecer ligações tão tênues entre capítulos, que passam despercebidas numa primeira leitura. Mas o de número seis tem ainda liame com o anterior, “A mancha”, pelo fato de Jorge ser irmão de Marquinhos, o que morreu. É, portanto, filho de Bibica, a ex-prostituta que tem outro filho: Zunga.

No dois subcapítulos que constituem o texto, “Agonia” e “Lamentação”, a miséria, a injustiça social, a exploração do pobre pelo mais rico, a migração forçada, a morte, tudo isso é mostrado com fulcro na vida desgraçada de Jorge Pelado, o segundo filho da prostituta Bibica, e na dela própria. O primeiro filho, Zunga, acometido por paratifo, necessitava de remédio, que foi vendido fiado com a condição de a conta ser paga na manhã seguinte. Bibica, durante a noite, entregou-se com afincio ao ofício de prostituta, visando ao pagamento da dívida. Nenhuma revolta ela demonstra e, como se não bastasse, ainda se mostra agradecida ao farmacêutico que lhe deu algumas poucas horas para quitar o débito. É a sujeição ao destino miserável, o conformismo social. Na aflição, esqueceu-se da proteção: banhar-se em vinagre. Fica, então, grávida de Jorge, nome dado em homenagem a São Jorge. O menino, mencionado como “filho de quatro pais” em virtude da situação em que foi gerado, andava sempre sem roupa, por falta mesmo de ter, por isso ficou com o apelido de Jorge Pelado. Neste capítulo, como também em “A mancha”, Bibica, prostituta e ex-prostituta

depois, tem o discurso marcado pelo religioso. Ela sempre acredita que Deus ou os santos vão ajudá-la. É a mesma personagem que, em “A mancha”, cede ao desejo por seu Antônio Português e engravida do terceiro filho, Marquinho, que morre atropelado.

No subcapítulo “Agonia”, os *flashbacks* se misturam sem delimitação muito clara. Da página noventa e um à noventa e sete, há um único parágrafo. A fala ou o pensamento de Jorge Pelado sempre aparecem em tamanho de fonte menor. De modo geral, no entanto, o negrito é usado para o discurso direto e o itálico para pensamento. No subcapítulo “Lamentação”, os seis parágrafos que o constituem se iniciam anaforicamente por “Jorginho menino bom, atencioso, bem mandado, um brinco [...]”, após o que é narrado algo sobre Jorginho. No sexto e último parágrafo, o trecho repetido tem continuidade: “sim, um brinco, Bibica repetia em voz alta, anos e anos depois, quase cega, arrastando as varizes pelo assoalho dos corredores úmidos do Asilo São Vicente de Paula, já sem forças para nada, [...]” (pp. 105-106). A mulher, cuja história trágica e miserável começa a se formar no capítulo anterior e se completa neste, tem vida muito sofrida, principalmente em consequência do que acontece com os três filhos. Zunga, o mais velho, estava sempre bêbado:

[...] vendendo bicho pro doutor Normando, negócio arriscoso, sempre negaceando da polícia, uma preocupação danada, de vez em quando ia preso, uma vergonha, meu deus!, dormia lá na cadeia, mas logo-logo era solto, o doutor Normando tinha influência, casado com uma Prata — nomes de ruas, donos das fábricas — e Zunga na vida de novo, gastando na Ilha o pouco que ganhava, mulher-dama e buraco [...] (OMI, 2005, p. 103)

Jorginho furta uma bola e uma bicicleta. O ato ilegal não aparece no texto como algo que denigra sua imagem. Há condescendência em relação ao delito cometido. Para não ser preso, é obrigado a migrar, menino ainda, para o Rio. Jamais voltou e não tiveram sequer notícias dele. Parece que foi morto, como se pode deduzir do trecho final de “Agonia”:

Jorge Pelado fecha os olhos. *Foi um sonho?* Abriu os olhos, Bibica estumava o fogo, assoprando com força, com força, com força, até que fagulhas espargidas pela boca

do fuzil sapecaram a escuridão, alastrando na madrugada. Depois, bem devagar, um silêncio imenso assentou sobre todas as coisas. (OMI,2005, p. 97).

Bibica termina os dias num asilo, sem consciência do que é realidade e do que é imaginação. Ela parece confundir São Jorge e Jorginho:

[...] *Zunga?*, as coisas viraram fumaça minha cabeça ficou oca, que coisa!, não lembro de mais nada direito, **Aquele do retrato, lembra?, o do cavalo branco, vistoso, lembra?**, deus paitodopoderoso, de vez em quando passa voando por cima do telhado, atarefado, conta pra ninguém não, mas às vezes ele para, apeia, amarra o cabresto no pau da varanda, agacha perto do fogão-de-lenha, toma um café, come uma bolacha-maria, fuma um cigarrinho-de-palha, fumo goiano que eu pico pra ele, e garra a prosear, diz-que casou com uma princesa, safado!, uma moça loura de olho azul, que nem Santa Catarina, diz-que é assim, unha-e-carne, com os anjos lá de cima, e que mora num castelo enorme no sertão do mundo, mas, se chega gente, ih!, desanda, ele some, porque não tem tempo pra ficar jogando conversa fora com os outros não, tem muito dragão espalhado por esse mundão de deus, gente, é muito serviço, ó, ouviu?, êta ferro!, é ele, meu filho!, é menino de cu riscado! (OMI,2005, p. 106).

A mãe de Jorge Pelado, mulher espoliada por uma sociedade cruel, termina os dias miseráveis na demência e a religiosidade povoa a imaginação desgovernada.

“Ciranda”, o sétimo capítulo do livro, divide-se em dez episódios ou fragmentos numerados. Neles são narradas as aventuras do filho mais velho de Bibica, Zunga, cujo caráter duvidoso se delineia a partir do primeiro episódio, que começa com ele se curando de uma bebedeira para terminar o dia novamente bêbedo. Furta o dinheiro que a mãe guardara escondido, destinado ao pagamento do aluguel de barraco no Beco do Zé Pinto. Mostra comportamento duplo e falso: na ausência de Bibica, xinga-a desrespeitosamente, embora não aja assim na presença. Aliás, a duplicidade é característica da personagem. Ele, além de alcoólatra, esconde de todos sua pedofilia, agindo sempre muito sorrateiramente. Depois de tentar abordar um menino no cinema e ficar em pânico por julgar que seria denunciado ao gerente, consegue chegar à praça tranquilo e manter-se assim na conversa com Marlindo, o pipoqueiro, que se tornou crente. O diálogo é comum e apenas se destaca quando Zunga mostra um pouquinho de preocupação com o meio ambiente, comentando a poluição do rio

Pomba. A fala serve para apontar a irresponsabilidade de capitalistas que já não se importavam, desde a época, com a preservação ambiental:

“Vai ser engraçado, seu Marlindo. Vocês vão sair de lá tudo colorido.”

“Colorido?”

“É. O senhor nunca viu a tinta que sai lá da Industrial?”

“Já.”

“Então, vocês vão sair da água tudo lambrecado. Afora o cheiro: ninguém vai conseguir ficar perto de vocês fedendo a bosta.”

“Quê isso, Zunga!”

“Uai, seu Marlindo, estou falando alguma mentira? Todo mundo sabe que o Rio Pomba é isso: bosta, mijo e tinta. Nem os peixes aguentaram, seu Marlindo, nem os peixes!”

O homem tira o chapéu, coça a cabeça e coloca no fogareiro outra caçarola de milho-alho. (OMI, 2005, p. 114).

Os diálogos são marcados por aspas e os pensamentos aparecem em *itálico*. No entanto, na página cento e treze, quando Zunga, com segundas intenções, oferece bala a um menino numa *matinê* de cinema, o diálogo entre os dois é destacado pelo **negrito**.

“Paisagem sem história”, capítulo oito, em prosa poética, tem como tema central Cidinha, uma prostituta da Ilha, que inicia no sexo Luzimar, filho do pipoqueiro Marlindo e da lavadeira Zulmira. No início, há predominância do descritivo que se realiza por enumeração minuciosa para caracterizar o quarto de Cidinha. As figuras de linguagem são numerosas, poetizando o texto. Os diminutivos, usados com valor afetivo, servem adequadamente para despertar a compaixão do leitor, porque também indicam semanticamente o pouco, o mínimo que a vida reservou à meretriz. O título sugere igualmente a mesma idéia: Cidinha tem apenas aquele quarto por onde passam homens e homens, deles ficando o dinheiro e as doenças. Suas raízes de vida se restringem a quatro fotos e a pequenos objetos de uso pessoal. Na página cento e trinta, as aspas e o *itálico* abrem o texto para o espaço da memória dolorosa do enterro da mãe e da rejeição do pai. A partir dessa situação de dupla perda, pela morte e pela rejeição, Cidinha encontra a vida possível e acaba indo para a

Ilha, trabalhar como prostituta, passando pela dor do isolamento e da exclusão. Há resquício romântico-alencariano na finalização do texto:

[...] E os dias espreguiçavam, piava a invisível juriti, o sol carreava o nascente para o poente, as noites se recolhiam, recatadas, e a mãe, essa nunca que voltava, *Mãe?*, sabão-de-abacate no tacho-de-cobre, porco berrando no terreiro, toicinho, um rosto?, nada, *Mãe?*, *Mãe?*

Além, sobre, sob: o dilúvio. (OMI, 2005, p. 131).

“A danação”, capítulo nove, resume a miséria e a inadaptação do migrante. Com dez, onze anos de idade, Zito Pereira sai da Serra da Onça, deixando pai e mãe para trás, e vai buscar trabalho em Cataguases. Daí migra, depois, para São Paulo, onde o mundo fica mais inimigo:

Na Serra da Onça ajudava o pai na manutenção da feira de filhos, um a cada ano, metade anjinhos enterrados no quintal, metade doentinhos que teimava em falar, comer... Quando completou dez, onze anos, a roça de milho e fumo, que tocavam à-meia, desandou, empurrando-o para longe das asas da mãe. Arranjou-se em Cataguases, nos fundos de uma oficina mecânica, entrou no Senai, Deus sabe como, e de lá atirou-se à vala comum, São Paulo. (OMI, 2005, p. 136)

Nessa “vala comum”, Zito, solitário e inadaptado, sofre saudade da terra e busca, nos rostos desconhecidos, as fisionomias dos cataguasenses:

Domingo batia pernas, encovado numa blusa de lã verde, à procura de um rosto conhecido, disseram que São Paulo estava repleta de contrerrâneos, *Mas onde?* Tomava café, acendia um Imperador sem filtro, e o que enxergava não era as centenas de pessoas zanzando esbaforidas pela Praça Clóvis Bevilácqua, mas moças e rapazes, braços dados, rodando a Praça Rui Barbosa, em Cataguases, depois do cinema; e o que respirava não era o odor de fumaça de ônibus e dos carros, mas o cheiro de pipoca que inundava o centro da cidade, sábado à noite. (OMI, 2005, p. 136)

Além disso, passava pelo sofrimento de não ter sequer a identidade reconhecida. Para os outros, era apenas “Mineiro. Nem nome tinha. Mineiro. Na firma em Diadema, na pensão do Ipiranga. E nem isso, quando percorria, anônimo, a cidade”. (p. 139). A situação melhora

um pouco quando se apaixona pela cearense Gracinha. No entanto, desentendem-se e não há retorno. Depois de três anos, deixa a terra em que se sente estranho e perdido e volta para Cataguases, onde começa a trabalhar numa indústria, a Manufatora, e a jogar no time de futebol da empresa. Conhece a morena Hilda, com quem se casa e tem cinco filhos. A vida de Zito parecia correr tranquila, mas, após quinze anos de trabalho, é demitido da Manufatora sem muita explicação. Inconformado, agride com uma faca Ezequias, o encarregado que lhe comunicara a perda do emprego. Zito é preso. Aliás, o capítulo começa assim, com ele no presídio. Depois, intercalam-se com o presente da narrativa os *flashbacks* através dos quais a história do migrante vai sendo contada: um parágrafo para o presente da narrativa, outro para o passado, até se juntarem o presente (a tentativa de homicídio) e os *flashbacks*, no último parágrafo, na página cento e quarenta e três. Nesse texto, o negrito marca o discurso direto e o itálico assinala o pensamento. O Beco do Zé Pinto e o fato de Zito ser um migrante estabelecem o nexos da narrativa com os outros capítulos. Como acontece também com diversas personagens ruffatianas, a migração só lhes traz infortúnio e, algumas vezes, é uma desgraça completa, como no caso de Zito Pereira. O título do capítulo resume bem: é a danação.

“A decisão”, o décimo capítulo de *O mundo inimigo*, dividido pelo espaço duplo em nove partes, narra as malandragens de Vanim, que se casa com Zazá, moça bem comportada, muito diferente do marido seresteiro. Ele, após um ano de casamento, entedia-se com a vida rotineira e, tapeando a uns e a outros, consegue cantar na rádio Cataguases, no programa “Meu coração sertanejo”, de Edegar de Souza. No entanto, quer mais fama, ser conhecido no país. Fazendo uso da mentira, afasta Zazá de casa, vende a Zé Pinto, o dono do Beco, tudo o que há no barraco e vai para o Rio em busca de sucesso e vida confortável. A migração, no texto, representa uma espécie de subtema, pois se destacam realmente as aventuras pouco

escrupulosas de Vanim, que representa o “bom malandro brasileiro”. Ele sente remorso, pensa em Zazá, mas entra no ônibus e prossegue:

“[...] Cataguases sumiu atrás dos morros, o breu da noite, vontade de levantar, falar para o motorista que tinha esquecido os documentos em casa, *Vê se pode, não sei onde estou com a cabeça, pode parar aí mesmo, seguir viagem, tem problema não*, e descer, voltar no beco, conversar com o seu Zé Pinto, *Vamos esquecer aquele negócio, seu Zé, pensei melhor, bobagem minha*, ele ia entender, seu corpo não se mexeu, *Meu deus, a Zazá vai querer me matar...*

No meio da escuridão o ônibus engolindo o asfalto. (OMI, 2005, p. 169).

O penúltimo capítulo, “Um outro mundo”, difere estruturalmente da maior parte dos outros, pois não há divisão em fragmentos ou partes. Há um único parágrafo, da página cento e setenta e três à cento e oitenta e seis, em que o presente da narrativa e os *flashbacks* se acumulam. A marcação para as falas praticamente inexistente. Limita-se a negrito para a voz da empregada dizendo “**Bom dia, seu Zé.**”, na página cento e setenta e três, e “**Seu Zé, o almoço está na mesa.**”, na página cento e setenta e nove. Predomina um discurso indireto livre em que o discurso do narrador sofre muitas intervenções do protagonista. No entanto, apesar de bastante fundida, a voz narrativa ganha, em alguns trechos, mais oralidade e apresenta-se nitidamente como a da personagem. É importante observar que, até nessa situação, é mantida a terceira pessoa. Delineia-se, em traços realistas, a decadência física do mesquinho dono do beco onde viviam e sofriam os proletários miseráveis. A personagem é um opressor, um explorador. Sempre extraiu o que pôde dos mais pobres, sugou-lhes a vida, o dinheiro, não os vendo como seres humanos. Apenas lhe interessava que pagassem o aluguel dos barracos deploráveis. Impiedoso e frio, não se importava com o destino que pudessem ter. Tranquilizava-se dizendo para si mesmo que não tinha nada a ver com a miséria das pessoas que explorava. O presente da narrativa focaliza-o velho, sozinho, preso à televisão e a lembranças pobres em afeto. Também a decadência do beco e das casas, quase destruídas, é exposta. O capítulo seguinte, o último, reafirmará ambas as situações.

“Vertigem” finaliza *O mundo inimigo* tratando novamente de perdas, de solidão, de dissolução de vínculos e também de decadência e da impossibilidade de recuperar as relações afetivas perdidas no espaço e no tempo. Amaro, o migrante que deixou Cataguases para viver em São Paulo, poucas vezes retornara à cidade e agora regressa, doente. Se partira em busca de um sonho, volta motivado igualmente por outro: reencontrar a mulher que amara na adolescência. Julgamos interessante reproduzir partes do primeiro parágrafo que registra, poeticamente, a nostalgia e o desconsolo do retorno do migrante:

As vezes que ia a Cataguases, não muitas, é certo, [...] acordava na divisa do Estado do Rio de Janeiro com Minas Gerais, sacolejo num buraco, asfalto estragado, e, abertos, os olhos pastejavam adivinhando montanhas ao longe, do outro lado do Rio Paraíba, fosse inverno, verão, e um cheiro penetrava em suas narinas, capim serenado, mel das matas, lenha esfumando em café, em caldeirão de feijão, mugidos longínquos, *ê boi! ê boi!*, e o corpo espreguiçava espantando o sono, pássaros assustados tontos abandonando árvores solitárias, seriemas saltando em terrenos pedregosos. Por isso, quando um passageiro, esforçando-se para retirar uma bolsa do bagageiro, deixou que um pacote caísse sobre ele, despertando-o, custou a acreditar que o ônibus, motor desligado, já havia estacionado na rodoviária [...]. Levantou-se, contrariado, a manhã desembarcada pela janela, vozes, vaivém de malas, sacolas, embrulhos, *Ê!, Ê!, Ê!*, e sentiu-se melancolicamente velho, irremediavelmente doente. (OMI, 2005, p. 189).

Amaro hospeda-se no Hotel dos Viajantes, cuja região próxima é descrita minuciosamente, à maneira realista/naturalista, diferentemente do trecho transcrito em que há descrição feita mais ao modo romântico. O migrante, depois de instalado, sai em busca da Margarida, a mulher amada. Nesse périplo, encontra um Zé Pinto tão decadente e destruído quanto o beco que tem o nome dele. De Zé Pinto, com saúde e consciência deterioradas, Amaro não consegue informações sobre o paradeiro da amada, mas seu Antônio Português, embora muito velho, ainda guarda a memória saudável. O migrante segue as indicações dele, no entanto a Margarida que encontra é outra. Amaro volta a perseguir o sonho de achar a mulher e acaba conseguindo. Ela está internada num hospício em Juiz de Fora. Não o reconhece, confundindo-o com um Pereira, nome que repete em sua loucura. Amaro sai

correndo do hospital, apavorado diante da inutilidade da busca. A idealização de recuperar a paixão, abandonada por anos e anos, destrói-se no encontro com a realidade:

Então, as pernas do homem caminharam rapidamente em direção à porta, seus olhos buscaram nos labirintos de corredores a saída do prédio, e, arfando, cruzaram brancos uniformes apressados, assustados visitantes, intrigados pacientes, **Socorro!Socorro! Socorro!**, escadas pinturas descascadas latões de lixo roupões **Socorro! ocorro! orro!** (OMI, 2005, p. 202).

Nesse final, Ruffato vale-se, na prosa, de recurso concretista, para adensamento semântico. A fragmentação da palavra “socorro” acrescenta, por proximidade de som, outro significado ao vocábulo. A sequência “socorro! ocorro! orro!” evoca outra: “socorro! orro! horror!” Fica bem marcado o sentimento de horror do migrante diante da miséria, decadência, dissolução, impossibilidade de recuperar o que não foi vivido, o que foi interrompido pela necessidade de migração em busca de uma “vida melhor”, que também não aconteceu. Vem a vertigem de saber-se sempre deslocado, desequilibrado, como parte desprezada de uma sociedade capitalista, cruel e devoradora. A ela importam os dominantes, detentores do capital, da vida, da saúde, do poder de opção. Para os outros, está destinado um mundo inimigo, de diferenças abissais e impossibilidades infernais. O texto ruffatiano denuncia essa situação, expondo-a, apenas expondo-a, às vezes crua, às vezes prosaica, às vezes poeticamente.

4.2.2 Espaço da linguagem: os clíticos pronominais

Ruffato, como o faz em relação a outros fatos da língua, mostra-se bastante livre quanto à colocação dos pronomes oblíquos átonos. No entanto, contrariamente ao que se poderia esperar de um autor de ruptura com o tradicional, demonstra muitas vezes opção pela

ênclise. Antes de entrarmos em exemplificações, parece-nos interessante tecer breves considerações sobre a questão.

São antigas no Português do Brasil as discussões sobre a colocação pronominal e, embora José de Alencar, ainda no século XIX, tenha buscado atender ao modo brasileiro de colocar os átonos, muito tempo se passaria e muitas discussões aconteceriam até que os modernistas, no início do século XX, voltassem a se rebelar contra o hábito de escritores e intelectuais brasileiros de se submeterem a normas referentes ao Português de Portugal. Mesmo assim, a questão continuou. Lembram-nos Duarte e Pagotto:

Na história do português e na formulação de teorias gramaticais, os clíticos pronominais ocupam lugar de destaque, em função de seu estatuto híbrido. Em conexão com seu estatuto ambíguo, a posição que eles podem ocupar na frase emerge como um problema duplamente complexo: como dar conta da posição de uma entidade da qual não se sabe, claramente, se tem existência transparente na sintaxe? Para além dos problemas teóricos envolvidos no estatuto dos clíticos, [...] há o caso específico das alterações que sofreram na história do português, em especial as mudanças envolvendo sua posição na sentença. Em português medieval, o sistema parece ter sido diferente do português clássico, que por sua vez se transforma no português do Brasil e de Portugal modernos. A posição que os clíticos têm podido ocupar na frase tem oscilado muito, o que levou Mattos e Silva, com muita propriedade, a chamar de *dança* a história dessas possibilidades. [...] (2005).

Aproveitamos a expressão usada por Mattos e Silva, transferindo-a para o escritor mineiro, uma vez que ele exemplifica bem essa “dança”. A atualidade do texto ruffatiano se manifesta também na colocação dos clíticos. Encontramos nele muitas colocações enclíticas, mas é importante observar que isso vem também acontecendo na linguagem jornalística e até mesmo na acadêmica, ou seja, a ênclise surge inesperada nesses textos: primeiro por não atender a uma norma, nem mesmo em acordo com o uso lusitano; segundo por contrariar a tendência brasileira à próclise, seja em início de período, seja em outros casos. Como Ruffato, alguns outros autores tendem ao uso generalizado da ênclise. O fato parece retratar uma tendência contemporânea de total liberdade no caso da colocação pronominal. Aliás, há décadas, Lessa, em *O modernismo brasileiro e a língua portuguesa*, preconizava:

Não vemos razões para se disciplinar o uso do pronome nesta ou naquela posição. O coloquemos com a mesma naturalidade com que o fazemos em relação a outra palavra qualquer. Se à frase “Comprei dois livros”, por exemplo, quisermos acrescentar o advérbio *ontem*, nada obstará a que o empreguemos no começo da oração — “*Ontem* comprei dois livros” —, ou que usemos no fim — “Comprei dois livros *ontem*” —, diferenciando-se os três enunciados por nuances estilísticas. Então, da mesma forma, por que não poderemos dizer ou escrever, indiferentemente: “Não *te* quero enganar”, “Não quero-*te* enganar”, “Não quero *te* enganar”, “Não quero enganar-*te*”?... (1976, p. 128).

É assim, com liberdade, acompanhando tendência atual, que o romancista de *Inferno provisório* dispõe os pronomes oblíquos no texto. Ruffato usa comumente a ênclise na presença dos conhecidos elementos atratores, que levam à próclise no Português europeu. Em *Mamma, son tanto felice*, encontramos:

[...] **embora doessem-lhe** quantos inascidos! [...] (MSTF, 2005, p. 15).
 [...] tão calado **que assustava-se** [...] (MSTF, 2005, p. 18).
 [...] sem atentar **que rendia-se** às formigas-cabeçudas e [...] (MSTF, 2005, p. 23).
 [...] acham que não desconfia... a Rabuda... **já presente-a**, ao calcanhar... (MSTF, 2005, p. 31).
 [...] ocasiões **em que emparedava-se** na algaravia da cozinha, [...] (MSTF, 2005, p. 32).
 Últimos tempos, acenaram reconciliações, mas **já afastavam-nas** intransponíveis fossos de ressentimento. (MSTF, 2005, p. 39).
 [...] mas **nada tolhia-me** de ouvir os berros. (MSTF, 2005, p. 50).
Quando aproximou-se do paiol, viu um moleque brincando [...] (MSTF, 2005, p. 54).
 [...] **de onde avistava-se** um naco da estrada que liga Juiz de Fora à Rio-Bahia. (MSTF, 2005, p.138).⁴¹

Em *O mundo inimigo*, também se encontram exemplos do mesmo tipo:

[...] e **de lá atirou-se** à vala comum [...] (OMI, 2005, p.136).
 [...] um muro alto que findava numa cerca de bambu, firmemente abraçado pelo arame-farpado, **que estendia-se** até quase [...] (OMI, 2005, p. 54).
 [...] apreciaram bastante o moço de espáduas largas, cara quadrada, mãos trabalhadeiras, falante, cativoso, despachado, **que comoveu-se** deverasmente [...] (OMI, 2005, p. 66).

O mesmo tipo de colocação dos clíticos encontramos nos volumes três e quatro de *Inferno provisório*:

⁴¹ Todos os grifos nesses exemplos e nos seguintes de “Os clíticos pronominais” são nossos.

[...] **justo ali armara-se** uma tocaia [...]. (VPN, 2006, p. 49).
 [...] Já não o respeitavam crianças nem viralatas, **que perseguiam-no**, em algazarra, trôpego e incongruente,[...]. (VPN, 2006, p. 126).
 [...] aquele **com quem embriagara-se** das cinzas de um certo julho [...]. (OLI, 2008, p. 15).
 [...] **Quando assenhorou-se** de todo o espaço do quadro, escreveu, [...]. (OLI, 2008, p. 50).

No entanto, do mesmo modo que faz uso da ênclise em situações que a norma aconselha a próclise, o autor a utiliza de forma tradicional em situações que os modernistas do início do século XX provavelmente optariam pela próclise. Assim no primeiro volume de *Inferno provisório*, temos:

[...] A mulher recolhia roupa do varal apalpando as mudas estendidas, enconstando-as à pele do rosto para sentir a umidade e, se arranhavam, **dobrava-as e jogava-as** junto com os pregadores de madeira na tina [...] (MSTF, 2005, p. 29).
 As crianças **acompanharam-na**, curiosas, agarradas em seu vestido.(MSTF, 2005, p. 75).
 A mulher **espantou-se** [...] (MSTF, 2005, p. 76).

Em *O mundo inimigo*, *Vista parcial da noite* e *O livro das impossibilidades*, pode-se constatar a mesma tendência:

O homem e o menino **seguiram-na**, calados. (OMI, 2005, p. 43).
 A morte **abateu-o**, estupidamente. (OMI, 2005, p. 46).
 O pai **agarrou-se** ao balcão do bar, o garçom **cumprimentou-o** amistosamente [...] (OMI, 2005, p. 52).
 Márcia **debruçou-se** no parapeito da janela, [...] (OMI, 2005, p. 64)
 [...] mas Hélia **ignorou-a**, [...] (OMI, 2005, p. 65)
 [...] um casal **atrasa-se** olhando uma vitrina [...] (OMI, 2005, p. 69).
 [...] Analfabetos de couro, os pés **rebentam-se** de bolhas, como cogumelos. (VPN, 2006, p. 16).
 [...] na saída um atrevido **afrontava-o**, [...]. (VPN, 2006, p. 47).
 [...] e os pés doentes **conduziram-na**, [...]. (OLI, 2008, p. 24).
 E novamente esboçaram risos e **engoliram-nos**. (OLI, 2008, p. 31).

A próclise, em início de período e em outras construções, também ocorre no texto do autor como em:

Nos encontramos durante três meses, de segunda a sexta-feira.(MSTF, 2005, p. 68).

Fumaça esvaindo pela boca, nariz. Veneno no sangue. **Se entregava.** (OMI, 2005, p. 43)
 [...] ouvir o apito, bater o cartão-de-ponto, e **se enterrar** novamente no ar úmido da tecelagem, [...] (OMI, 2005, p. 70).
 Ao chegar no passeio, dona Zulmira a abraçou, em prantos, “Que desgraça, Bibica, que desgraça!” Zumbi, **se desvencilhou**, [...] (OMI, 2005, p. 76).
 Nervosa, enrubescida, falou, “Menos isso, Lilinho, menos isso...”, **me tomando** o retrato e escondendo-o debaixo de uma pilha de lençóis [...] (MSTF, 2005, pp. 53-54).
Os pássaros e o vento se calaram. Os poucos casais de namorados que ali se tinham refugiado [...] (MSTF, 2005, p. 149).
 [...] ele a encarou, lúbrico, “Dona Bibica”, sussurrou, envolvendo-a em seus braços, **o gosto de fernet se misturando** ao de fumo ordinário. [...] ele a soltou, **se recompondo**, [...] (OMI, 2005, p. 78).
 [...] observa **a fila**, devagar, **se mover** [...] (OMI, 2005, p. 112).
 E o medo e a solidão **foram se agigantando** dentro dele. (MSTF, 2005, p. 88).
Não podia se dar ao luxo de morrer assim, hora para outra, sem ter feito as coisas que queria. (OMI, 2005, p.150).

Acontecem ainda construções inesperadas no texto de um autor contemporâneo inovador, como:

[...] passamos as mãos pelo corpo para nos certificarmos de que não, não há nenhum buraco por onde **se nos esteja escapando**, sorrateira, a vida. (VPN, 2006, p. 17).
 À noite, recolhida ao mormaço do lençol, **afigurou-se-lhe** escutar apitos de grilos ritmando tambores de sapos, [...]. (VPN, 2006, p. 34).

Além dos citados, podemos encontrar outros exemplos interessantes das mais diversas formas de colocação dos clíticos no texto ruffatiano (vide anexo 2).

A liberdade com que Ruffato utiliza a ênclise ou a próclise retrata, pois, tendência atual e aponta para o fato de as questões normativas não mais preocuparem os escritores contemporâneos, como antigamente. Aliás, Lessa comenta que o autor de *O coronel e o lobisomem* parecia importar-se com a colocação pronominal:

[...] Em “Uma espécie de prefácio” ao seu primeiro livro — *Olha para o Céu, Frederico!* —, cuja primeira edição é de 1939, José Cândido de Carvalho faz o personagem, que supostamente é o autor do romance em apreço, confessar sem rebuços que, tendo-se decidido a escrevê-lo, “a maior dificuldade estava nos pronomes, na colocação dos bichinhos”. (1976, p. 129).

Baseando-se em estudo de Schei (2000), Duarte e Pagotto chegam à conclusão de que:

No caso dos escritores brasileiros [...], é possível perceber que há uma “opção” estilística pessoal, de tal sorte que essa opção se sujeita a certas determinações estruturais. Assim, podemos falar em escritores proclíticos e escritores enclíticos. [...]

Ou seja, há escritores que fazem próclise em todos os contextos e aqueles que só a incorporam quando se trata de verbo antecedido pelo sujeito; outros há que são mais ou menos permeáveis segundo certos contextos estruturais. Isso mostra que ainda há uma relativa influência normativa na literatura atual, mas sua atuação é filtrada no coador dos contextos estruturais. Assim, o processo de incorporação de elementos da língua falada passa por determinadas condições estruturais que ainda não sabemos precisar muito bem. (2005).

As observações que fizemos sobre colocação pronominal, na prosa narrativa ruffatiana, não tomaram por base levantamento estatístico nem pretenderam ser exaustivas. No entanto, sugerem a existência de campo fértil para pesquisadores interessados na questão e indicam ser Ruffato um “escritor enclítico”. Reafirmam, além do mais, uma possível tendência atual quanto à disposição dos clíticos. Vale registrar que, em *Vista parcial da noite*, a ocorrência de ênclise suplanta a de qualquer outra possível colocação dos clíticos (cf. anexo 2).

4.3 VISTA PARCIAL DA NOITE

Os versos de Ferreira Gullar que servem de epígrafe para o terceiro volume de *Inferno provisório* são bastante apropriados, embora fique a dúvida após a leitura do romance: algo flore na miséria perversa em que vivem os proletários — ou tudo apodrece? De qualquer forma, a poesia da epígrafe se esparramará, muitas vezes, na prosa ruffatiana, pois o olhar sensível do autor ilumina poeticamente a tristeza e o abandono que assolam as vidas dos excluídos, na sociedade perversa da cidade interiorana. Nesse sentido, o texto de Gullar se prolonga e pressagia bem *Vista parcial da noite*. Vale repeti-los: “Sobre o leito de sal, sou luz e gesso:/ duplo espelho — o precário do precário./ Flore um lado de mim? Do outro, ao contrário,/ de silêncio em silêncio me apodreço”.

Em *Vista parcial da noite*, o macroespaço continua sendo o mesmo de *O mundo inimigo*, Cataguases; no entanto muitas das histórias não acontecem mais no Beco do Zé

Pinto, deslocam-se para o bairro Paraíso. Em sete dos onze capítulos, o tempo ou é explicitamente indicado, ou dedutível a partir de detalhes. No sentido cronológico, pois, o volume três é mais preciso que o anterior. A década de setenta do século passado fica bem marcada como o tempo das narrativas. Do ponto de vista político-social, há menção às injustiças e à crueldade do regime militar pós-revolução de 64. O delegado doutor Aníbal Rezende é a personagem que representa a autoridade arbitrária e cruel da época da ditadura, nas histórias de “O ataque”, na página cinquenta e três, e de “O morto”, na página cento e vinte e nove. Excluindo-as e também à primeira do romance, “Inimigos no quintal”, podemos dizer que todas as outras registram vidas tão sofredoras, que nelas não sobra lugar para elucubrações políticas. Parece que a miséria e a ignorância as excluem igualmente nesse aspecto de participação nos problemas político-sociais brasileiros. Quando muito a voz solitária e tímida de uma personagem, como Raul, o pai de Lalado, no capítulo “Roupas no varal”, expressa alguma revolta. No entanto, se não encontramos, na prosa ruffatiana, muitas referências diretas a problemas sociopolíticos, as próprias histórias e o modo como são contadas representam denúncia contundente da situação dolorosa e desesperançada de brasileiros que constituem a maioria da população.

Em *Vista parcial da noite*, a prosa ruffatiana — às vezes elíptica; às vezes, mais do que isso, cortada em seu fio sintático — conduz-se pelo fio indicador de miséria e sofrimento que une as histórias, fazendo-as — no conjunto — mais fortes como denunciadoras da exploração que leva ao aviltamento do homem. O texto provoca-nos a voltar a João Cabral para um *tecendo a noite*⁴²:

Um miserável sozinho não arma a noite:
ele precisará sempre de outros.
De um que recolha o lamento que ele
e o some a outro; de um outro miserável
que recolha o lamento que um miserável antes

⁴² Texto da autora da tese.

e o grite a outro; e de outros
que com muitos outros miseráveis se unam
as teias de dor de seus silêncios acuados,
para que a denúncia, desde uma veia fina
se vá veiculando entre todos.

E se compondo em texto, entre todos,
se mostrando renda, onde entrem todos,
se entrenarrando para todos, no texto
(a noite) que arrepiava livre de animação.
A noite, texto de um tecer tão corpóreo
que, tecido, se denuncia por si: luz patrão.

4.3.1 Os onze capítulos de *Vista parcial da noite*

O primeiro capítulo, “Inimigos no quintal”, abre o volume em tom poético: “Ahn?!, as rolinhas ruflaram ariscas as asas, mergulhando-as no silêncio úmido de dezembro. Que foi? *Que foi?* Ahn?!, ciscavam, arrulhando, ainda ali, Com que assustaram? Hirta, agora, a cadeira-de-balanço” (p. 15). No entanto, a esse tom logo se contrapõe a decadência de Simão, cujo final de vida é atormentado pelo delírio do que viveu como participante da Força Expedicionária Brasileira (FEB). O barulho de crianças brincando no quintal basta para desencadear um estado mental alterado, porque o homem traz “Camuflada no peito, a mina prestes a dissolver o mundo numa golfada de sangue” (p. 15). Os três meninos transformam-se no inimigo que o ameaça. Granadas, morteiros, bombas, mortes, outras lembranças do passado, tudo é destruição e guerra na mente de Simão. O presente torna-se um bloco único de aflição e medo, contaminado pela experiência brutal de ter participado de uma guerra. A adjetivação, nas linhas finais, indica a doença que acometera o ex-pracinha, embora não se possa saber em que época da vida: “Braços esquizofrênicos apressam-se em refugiar-se sob as árvores” (p. 18). Enquanto o pânico por estar em plena guerra desespera o velho, o inimigo que invadira sua frágil paz, desencadeando a alucinação, confirma-se para o leitor, mas não para o ex-pracinha: “Três calções sujos, pernas finas, costelas à mostra escalam o muro, apavorados,

num rastro de mangas-ubá, pintadinhas de preto, tão maduras” (p. 18). Na mente de Simão, continuam “A sirene! Os aviões! As bombas!” e “A cabeça rompe em estilhaços” (p. 18).

Como lhe é peculiar, Ruffato se vale de fontes diferentes que servem não apenas para assinalar falas ou pensamentos de vozes diversas, mas também atuam como marcadores temporais num capítulo, de quase quatro páginas, condensado num único parágrafo. Vale destacar os três curtos trechos entrecortados, apenas eles em negrito, que representam a voz do poder vigente. Distribuídos pelas páginas quinze, dezesseis e dezoito, parecem representar o que ouviu o pracinha, no passado, em alguma cerimônia oficial e soam no texto levemente irônicos, assinalando a presença do autor na narrativa. Embora marcados em negrito, o que dá a eles destaque especial, ainda são circundados pelas aspas: “**...lídimo portador da grande paz que o mundo hoje...**” (p. 15), “**Por mais terra que eu percorra, não permita Deus que eu...**” (p. 16), “**...é a afirmação de nossa consciência nacional, em torno das mais nobres ideias que os...**” (p.18). No segundo exemplo, o nacionalismo de Gonçalves Dias serve a sutil crítica social. No entanto, não há qualquer menção explícita à ditadura de Getúlio Vargas e à situação política brasileira na época. Como em outros textos, Ruffato mais insinua denúncias sociais do que as faz.

No capítulo seguinte, “A homenagem”, o presente da narrativa fica bem indicado: 1973. O enredo é simples: Teresinha, filha de dona Fátima (Maria de Fátima Ribeiro) e de Zé Bundinha (José Feliciano Martins), convence a mãe a participar de baile no Clube do Remo, em Cataguases, quando seriam homenageadas as antigas rainhas do carnaval. Dona Fátima, que, como costureira, sustentava a família de dois filhos (Teresinha e Isidoro, o Caburé) e marido alcoólatra, havia sido uma delas, a de 1956. Apesar dos protestos veementes do marido, a mulher vai com a filha receber a homenagem. Sente-se deslocada na festa, ainda mais que Teresinha havia sumido no meio dos carnavalescos, preocupada apenas consigo própria, com divertir-se, aproveitando a ocasião inusitada. Depois de receber uma placa de

prata, acondicionada num estojo de veludo azul, a mulher volta sozinha para casa sem reencontrar a filha. No entanto, se o enredo principal é simples, a forma de narrá-lo não o é. Os *flashbacks* se multiplicam e se enovelam, um interceptando o outro num movimento caleidoscópico, para o qual ainda contribuem a variedade de fontes, a alteração do tamanho delas, o uso incomum de um único parêntese⁴³, além da utilização de itálico, de negrito, de dois pontos e quatro pontos — esses dois últimos em substituição aos travessões introdutores de discurso direto (cf. páginas 35-36). Em meio ao que chamaríamos de “tumulto gráfico-visual”, entrecruzam-se, acronologicamente, as histórias do primeiro encontro de Fátima e Zé Bundinha, do pedido de casamento, dos anos iniciais de vida em comum, do nascimento dos filhos, do desemprego e das bebedeiras do marido, entre outras. Também ocorre de confluírem para um único os *flashbacks* que vinham se alternando (cf. p. 31). Em função de tudo isso, o enredo quase banal torna-se complexo, e o leitor que não conseguir entrar no ritmo desse emaranhado narrativo terá dificuldade para compreender o texto que, de fato, não oferece nenhuma dificuldade de interpretação. A temática é recorrente na obra: a mulher que faz tudo pela família, mas fica sozinha (no caso, até estando ainda acompanhada de filhos e marido), o alcoolismo masculino que leva à violência familiar, o desejo de ascensão social da mulher mais jovem. Como em algumas outras histórias do macrorromance *Inferno provisório*, o Clube Social e o Clube do Remo representam objeto de desejo, símbolo de poder social. Teresinha pretendia que a festa de seus quinze anos fosse no Clube Social, o que não aconteceu. Da mesma maneira, invejava os que via divertindo-se na piscina e nas quadras do Clube do Remo, lugar impossível para ela. É por isso que se entusiasma com a ideia de ter acesso a um desses locais em virtude de a mãe ter sido uma rainha de carnaval e estar programada uma homenagem, no Clube do Remo, às ex-rainhas carnavalescas. Antes havia pensado que “Nunca transporia os umbrais daquele mundo

⁴³ O parêntese normalmente utilizado para finalizar é empregado pelo autor para iniciar texto e vice-versa. Vide p. 24-25 em que um *flashback* é iniciado por) e finalizado por (incommumente.

interdito, nunca!” (p. 38). Quando consegue, ainda que por vias indiretas, perde-se seduzida pelo ambiente e abandona a mãe para mergulhar, cinderela, no sonho que, provavelmente, não se repetirá. À mãe, dona Fátima, a costureira sofrida, resta a aflição de procurar pela filha: “Ela é assim, morena chocolate, cabelos pretinhos encaracolados, fornida de corpo, heim? Não? Vestida de odalisca...” (p. 40). Dona Fátima se pergunta, na solidão de voltar sozinha, tarde da noite, para casa: “*Essa menina, meu deus!, o que vai ser?*” (p. 41). O texto, com suas idas e vindas, recursos e mais recursos visuais, tornados possíveis pelo fato de o computador ter revolucionado as opções de escrita, traz uma chancela ruffatiana: o tom poético ainda que extraído da miséria exposta em detalhes quase naturalistas. Nas páginas trinta e nove e quarenta, vale observar como o autor usa a linguagem para reproduzir a sonoridade do ambiente carnavalesco. O discurso do narrador fica entrecortado pela música cantada, pela fala do radialista, pelo pensamento de dona Fátima e até pela presença, no texto, de rubricas⁴⁴, mas tudo bem marcado por itálico, negrito, tamanho de fonte, parênteses. No caso, há a intenção de sonorizar o texto pelo entrecruzamento de discursos.

No terceiro capítulo, “Estação das águas”, Isidoro, apelidado Caburé, é focalizado na narrativa. Ele é o outro filho de dona Fátima e Zé Bundinha e irmão de Teresinha, a que levou a mãe para o baile carnavalesco das ex-rainhas de carnaval. No entanto, agora não há festas, ainda que malfadadas: apenas as artes e a desgraça do garoto que é rotineiramente espancado pelo pai bêbado. A história começa e termina com o mesmo texto, indicando desse modo a repetição e a perpetuidade de situação desastrosa:

Estropiados, os pés afundam na areia podre do braço-do-rio. O silêncio de fim-de-tarde de dezembro só o corrói o revoltaio da passarinhama em seus curtos voos pelas grimpas das árvores e o chuá-chuá das águas embrutecidas que carregiam tumultuosas galhos e troncos. Ao longe, ê-ê-ê da molecada jogando pelada, cicio das mulheres recolhendo roupa do quarador, íiin-nhô! de uma mãe conclamando o filho, vrum de um carro, risos abafados... De coque, Caburé cafunga, doloridos lanhos nas costas, braços, pernas, rosto, [...] (VPN, 2006, p. 45).

⁴⁴ “Rubrica” tomada no sentido de ““indicação escrita de como deve ser executado um trecho musical, uma mudança de cenário, um movimento cênico, uma fala, um gesto do ator, etc.” (AURÉLIO, 2009).

Embora o trecho ganhe depois, na página cinquenta e um, um ponto final após “rosto”, a repetição acaba indicando, como dissemos, a circularidade de um agir social que se mantém: a de violência em famílias de classe pobre, quando a falta de perspectiva de vida e o alcoolismo se juntam desastrosamente. A insensibilidade paterna é assustadora. Em determinado momento da narrativa (p. 50), a fúria de Zé Bundinha, desempregado e sempre bêbado, ao surrar o filho é de tal violência, que quase chega a matá-lo. Não fosse a intervenção de moradores do Beco do Zé Pinto, e a do próprio dono do beco, a desgraça teria sido completa. Há uma desproporção entre as artes próprias de um garoto da idade de Caburé e o ódio e a violência do pai:

“Tudo tem limite! Eu rebento esse filho-da-mãe”. Avançou ao batente da porta da cozinha, tomou da tala-de-couro e desatinado caçou-o, debaixo das camas e em cima dos telhados, bradando, “Cadê o desgraçado? Cadê o desgraçado?”, até localizá-lo encolhido dentro do guarda-roupa da Bibica, de onde arrancou-o, arrastando-o pela braço, “É só desgosto, esse capeta!”. Então, passou a espancá-lo, e com tal violência que, apiedados, os vizinhos suplicaram, “Chega, Zé, Chega, que você mata esse menino”. A dona Fatinha buscou atracar-se com ele, mas, impelida contra a parede, esfolou o braço e joelho, recolhida à cama a poder de maracugina. Desceram Zé Pinto e Zé Preguiça e aplicaram-lhe uma gravata, e as mulheres enfurecidas socaram-lhe a cabeça para que largasse o Isidoro, “Solta!, Solta!”, que num átimo desapareceu. (VPN, 2006, p. 50).

Não há provisoriedade na situação, apenas a permanência imbatível de um inferno alimentado pela miséria de pessoas marginalizadas, repetindo, dentro da própria casa, a violência que aprenderam com a sociedade cruel que as condenou a uma vida sem perspectivas. Para suportá-la, perdem-se no álcool e na irracionalidade. Se alguns se mantêm sensíveis e humanos apesar de tudo, outros sucumbem. Ruffato consegue, narrando as artes de um garoto e as desventuras consequentes da falta de amor paterno, expor a triste situação de pessoas a quem de nada vale a honestidade, porque a pobreza não lhes deixa possibilidade de escolha.

No quarto capítulo, “O ataque”, o leitor chega a pensar que a história não será infeliz, que os proletários usufruirão de seu trabalho honrado. Tião, dono de uma quitanda, e Eni, lavadeira, têm três filhos: Reginaldo, operário; Mirtes, também operária; o menino de onze anos, que é personagem-narrador e o desencadeador, involuntário, de perdas. A família consegue casa própria e estão todos muito alegres, principalmente a mãe que também ganhou do marido e dos filhos mais velhos uma televisão para acompanhar as novelas. O ano é o de 1972. Acontece que o filho menor ouviu de madrugada a rádio BBC de Londres avisar aos ouvintes de um ataque alemão a Cataguases. Pela manhã, deram-lhe remédio para baixar a febre e a vida continuou. Porém, o garoto insistia na veracidade do que ouvira, além de afirmar ter escutado outra vez:

“Aqui, Rádio BBC, transmitindo desde Londres, em mais uma emissão em português. Seguem novas instruções ao povo de Cataguases: o ataque alemão, segundo agentes da CIA, deverá ocorrer no fim de dezembro. Vinda do leste, uma esquadrilha bombardeará impiedosamente a cidade, abrindo caminho para a Cavalaria e a Infantaria. Mais uma vez, recomendamos: mobilizem-se!” [...] (VPN, 2006, p. 64).

E o pior aconteceu: o pai acreditou no filho e “iniciou uma peregrinação, na tentativa de fazer-se ouvir pelas autoridades competentes” (p. 64). Essas, apresentadas satiricamente, mostram as mazelas de cada tipo social. A situação aponta certa condescendência de Ruffato com o padre, o diretor de escola e o médico. O quitandeiro procura pelo prefeito, sempre ausente da cidade; encontra-se com o vereador fingidor, que se dispõe a ajudar, embora esteja distante de fazê-lo; ouve o padre que minimiza o problema sem prestar ajuda efetiva; depara-se com Zé Pinto aconselhando a violência e continua o itinerário, buscando quem o ouça e ao filho. A credulidade de Tião deixa clara, além da ingenuidade e da ignorância, a total alienação política do proletário. Ele acredita no inacreditável, apesar de advertido do equívoco:

O diretor do Colégio Cataguases, professor Guaraciaba dos Reis, atrás de uma enorme mesa de cabiúna, adornada por um solitário vazio e um pequeno busto grego de gesso, “Seu Sebastião... seu Sebastião... Antes de mais nada deixe-me esclarecer uma coisa: desde que perderam a Segunda Guerra Mundial, em 1945, em 1945!, repito, os alemães nem Forças Armadas têm mais... E, não fosse isso, imagine, seu Sebastião, essa notícia já seria do conhecimento, no mínimo, do Presidente da República, o senhor concorda? Além do quê, cá entre nós, se alguém fosse atacar o Brasil, por quê que iria começar logo por Cataguases?, heim, seu Sebastião, me explica, por que logo por Cataguases? [...] (VPN, 2006, p. 65).

O diretor aconselha-o a levar o filho a um psiquiatra. O delegado ratifica a indicação, embora antes submeta Tião a uma inquirição exaustiva. Aliás, o discurso dele é eivado dos chavões comuns na época da ditadura militar de 64, modo que Ruffato utiliza para crítica velada. A fala do doutor Aníbal Resende, o delegado, pode soar cômica nos dias atuais, porém reflete o ridículo de acusações habituais naquela época em cidades interioranas. Depois de pressionar o pobre homem, de explicar ignorantemente o comunismo, de julgar que o quitandeiro, por estar apoiando o filho na crença de ataque alemão à cidade, possa ser um comunista, faz ao homem o pior dos males, tirando-lhe bem material precioso para qualquer cidadão pobre, principalmente naquele tempo:

[...] Como posso ter certeza de que o senhor, seu Sebastião, não é comunista, se o senhor está agindo como um? [...] Agora, a partir de hoje o senhor está proibido, proibido, entendeu?, de abrir a boca pra falar sobre isso. Proibido! Outra coisa: vamos confiscar, temporariamente apenas, todos os aparelhos de rádio e televisão que o senhor possua em casa... **(gritando)** Eu não tenho nada com isso! Se o senhor ainda está pagando a televisão, problema seu! (VPN, 2006, p. 67).

Depois ainda o ameaça com o desemprego dos filhos:

Bom, o Reginaldo trabalha na Manufatora, não é mesmo? [...] A Mirtes trabalha na sala-de-pano da Industrial?, belo emprego, heim, seu Sebastião?, belo emprego! Os filhos bem encaminhados, graças a Deus... **(comovido)** Pois é, e tem gente que jura que o senhor é comunista, só pra ver os seus filhos serem mandados embora, só pra ver a família do senhor passando dificuldades... Que mundo esse, seu Sebastião, que mundo! **(amigo)** Ah, não esquece de levar o menino no psiquiatra, [...] (VPN, 2006, p. 67).

Com a consulta ao médico, Sebastião encerra sua peregrinação e inicia-se num processo de decadência. O diagnóstico, para o menino, de esquizofrenia muda a trajetória de toda a família, que,

além do mais, ainda sofre discriminação: os vizinhos evitam a convivência. A mãe perde o encanto com a casa, agora sem televisão, sem amigos:

[...] Sentia-se dona de doença-ruim, mal-do-sangue, levantava-se, suspirava, procurava, através da janela, uma explicação, as roupas ressecando penduradas no varal, empilhadas no guarda-roupa para passar, a janta por-fazer, a poeira acumulando-se no amarelão, esmagrecida, entojada, cabelos desgrehados, varizes estupidadas, “Tião, o menino é doido, Tião? É doido?” (VPN, 2006, p. 68).

Também o pai entrega-se à tristeza, perdendo a vontade de progredir e amortecendo-se na bebida. Em suma, a família volta à vala comum, ao destino de pobreza, doença e alcoolismo. O menino, dominado pelo sentimento persecutório, constrói esconderijo, cavando buraco debaixo da própria cama, para proteger-se do ataque alemão. A desgraça vence as personagens ruffatianas que, inicialmente, pareciam favorecidas por melhor destino que o de outras semelhantes. Em relação a esse capítulo, é importante observar como ficam perceptíveis as marcas do autor no discurso do narrador, principalmente quando o delegado interroga o pai, suspeito de ser comunista. É que o narrador de primeira pessoa, um garoto simples do interior mineiro, com seus onze anos de idade e com a alucinação de um ataque alemão, não poderia ter a percepção acurada nem da técnica inquisitiva usada pelo delegado, nem das intenções da autoridade muito bem disfarçadas e capciosas, o que seria possível apenas ao autor (cf. pp. 66-67). Principalmente as rubricas em negrito, indicativas não só de ações do delegado, mas também do estado emocional que finge para pressionar melhor o pai do menino, mostram bem a presença não dissimulada do autor. Fossem elas do narrador caracterizariam incoerência narrativa por ser impossível a um garotinho interiorano, ainda mais delirante, ter a madura sensibilidade de perceber as intenções do delegado. Sabemos que “a instância enunciativa deixa, de maneira visível ou não, suas marcas no enunciado que produz [...], são, na realidade, projeções dos sujeitos da enunciação” (URBANO, 2000, p. 54); encontrá-las assim perceptíveis é interessante. Vejamos, a título de ilustração, fragmentos do texto e todas as rubricas das páginas sessenta e seis e sessenta e sete. São relativas ao delegado na ocasião em que

interroga Sebastião, suspeito de ser comunista por acreditar no que diz o filho sobre ataque alemão a Cataguases. Algumas, além do negrito, são destacadas também pelo itálico:

O delegado, doutor Aníbal Resende, apertou a mão do meu pai (*camarada*) “Obrigada, seu Sebastião, por ter aceitado o nosso convite. [...] nós vamos esclarecer agora... (**Acende um cigarro**) Pode se sentar [...] vamos direto ao ponto: (*irônico, a voz alterada*) Que raio de história é essa que o senhor anda espalhando por aí [...] Quem foi que inventou uma besteira tão grande, seu Sebastião? (*compreensivo, a voz mais baixa*) Seu Sebastião, deixe-me explicar uma coisa pro senhor: [...] já ouviu falar dos comunistas? (*didático*) Existe em nosso país gente que quer implantar o terror, irmão matando irmão, (*a voz amplifica-se, o suor escorre da testa*) (**As mãos gesticulam, teatrais**) quer ver o Brasil nas mãos dos comunistas, da Rússia! [...] onde não há lei, onde reinam a anarquia, a bagunça, a perdição... (*gritando*) São esses comunistas, seu Sebastião, que divulgam notícias como a que o senhor anda espalhando, com o objetivo de provocar o pânico, a desordem, a desconfiança... (*esmurra a mesa*) (**Levanta-se, acende outro cigarro, acalma-se**) Seu Sebastião... seu Sebastião... [...] e queria que me respondesse com toda sinceridade: (*fixa seus olhos nos olhos do meu pai*) Seu Sebastião [...] O senhor sabe quem é comunista? Não? (**Senta-se, limpa o rosto com um lenço, enfia-o de novo no bolso de trás da calça**) (*sarcástico*) Nem nós, seu Sebastião... [...] vamos dar um voto de confiança pro senhor, seu Sebastião. (*autoritário*) Agora, [...] está proibido, proibido, entendeu?, de abrir a boca pra falar sobre isso. Proibido! Outra coisa vamos confiscar [...] todos os aparelhos de rádio e televisão que o senhor possua em casa... (*gritando*) Eu não tenho nada com isso! [...] Estou sendo seu amigo, seu Sebastião, não sei se o senhor percebeu? (**Acende mais um cigarro pega um papelzinho na gaveta**) (*a voz mais mansa, confidente*) O senhor tem um filho... [...] Os filhos bem encaminhados, graças a Deus... (*comovido*) Pois é, e tem gente que jura que o senhor é comunista, só pra ver os seus filhos serem mandados embora [...] que mundo! (*amigo*) Ah, não esquece de levar o menino no psiquiatra [...]; (VPN, 2006, pp. 66-67).

A presença indireta de qualquer autor no texto que constrói é fato não questionável, porém a curiosidade do texto acima transcrito fragmentariamente está em ela ser explícita a tal ponto, que, se não admitida, teríamos de aceitar a incoerência da narrativa nesse trecho, uma vez que, como já afirmamos, o personagem-narrador — imaturo e desequilibrado emocionalmente — não seria capaz de observação tão sutil das simulações e premeditação do delegado.

No quinto capítulo, “Aquele Natal inesquecível”, na página setenta e um, volta, obviamente com variação, o tema do pai bêbado que bate na mulher e nos filhos. Fernando é um garoto que conseguiu trabalhar temporariamente, na época do natal, num armazinho. Com isso, obteve uns presentinhos para a família e também ganhou do patrão, apelidado Boi, uma “lembrancinha”. Foi para casa, tarde da noite, muito feliz, conduzindo sua bicicleta pelas ruas enfeitadas. Esperava-o a tristeza de encontrar a mãe — mais uma vez — com o rosto

deformado pela surra recebida do marido alcoolizado, que já nem estava no lugar. Fernando desistiu da alegria que julgara possível, sequer interessou-se pela comida que a mãe guardara para ele e:

[...] afastou-se, embrenhando-se no negrume azulado, o vento fresco da madrugada enxotou o sono. Na borda da cisterna apoiou o pé esquerdo e então sobressaiu o volume do bolso da calça, “...**uma lembrancinha...**”. Rasgou o papel e os dedos adivinharam o canivete-suíço: abridores de-garrafa e de-lata, saca-rolhas, chaves de fenda e Phillips, punção, pinça, lixa-de-unha, tesourinha... a lâmina... (VPN, 2006, p. 76).

No vocábulo “lâmina”, fica explicitada a raiva que a personagem não verbalizou, quando encontrou sua casa, na noite “inesquecível”, completamente fora do quadro alegre de natal. O ódio pelo pai, o causador da tristeza familiar, e o desejo de vingança ficam claros na palavra que finaliza o capítulo. A narrativa, bastante linear, ocupa pouco mais do que três páginas e tem o discurso direto assinalado por negrito. Os travessões são usados para o mesmo fim apenas na página setenta e três, quando o garoto atende a um freguês retardatário. Não há justificativa aparente para isso, nem para o uso de parênteses invertidos para marcar rápido *flashback* na página setenta e quatro. Chamamos de parênteses invertidos pelo fato de o autor usar o sinal de fechar para abrir e vice-versa.

Já no sexto capítulo, “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, na página setenta e sete, embora a narrativa apresente certa sequência cronológica, *flashbacks* vão cortando a linearidade da história. Essa se inicia com o pai, numa manhã fria de junho, acordando Cláudio, o segundo filho de quatro, de oito anos, único homem. Coloca-o na garupa da bicicleta; impede, com violência, que o cachorro os acompanhe e parte em direção a um destino que o garoto desconhece. Enquanto vai atravessando a cidade, vão acontecendo os *flashbacks*. O primeiro é sobre a esperteza, a inteligência e o comportamento correto de Cláudio, o filho preferido de quem o homem muito se orgulha. O segundo representa uma volta à infância do próprio Baiano, que, desde de novo, detestava emprego fixo, o que irritava seu Chicão, o violento e ignorante pai

dele, que acabou expulsando-o de casa. Baiano vai parar no Rio de Janeiro, onde, pela primeira e única vez, trabalha como empregado fixo. Aprende a ser mecânico de bicicletas, ofício repetitivo, mas igualmente a gostar de cachaça. Sai da bicicletaria, em Bangu, para gastar horas com aguardente, aperitivos e conversa fiada. Quando volta a Cataguases, num dia 15 de novembro de 1960 ou 1961, apaixona-se por uma morena; para ficar com ela, não volta mais para o emprego em Bangu. O terceiro *flashback* focaliza as diversas funções que Baiano, como biscateiro, exerce na cidade mineira depois do retorno. De todas, uma traz satisfação ao homem: a de ser perito em encontrar corpos no rio Pomba. Aliás, no capítulo “O alemão e a puria”, na página cento e sete de *Mamma, son tanto felice*, primeiro volume da pentalogia, Baiano participa secundariamente da história: é ele quem procura o corpo do Alemão no rio. O quarto *flashback* acontece quando o menino, aflito na garupa da bicicleta do pai, cujo comportamento está estranhando, recorda a mãe, a casa, as irmãs e o próprio pai num passado mais feliz, antes de o casal se separar. É tirado dessa lembrança pela voz de Baiano que lhe pergunta se ele sente saudade da mãe. Nessa hora já estão próximos do destino, um ponto qualquer perto da “Ponte do Sabiá” (p. 88), numa estrada quase abandonada:

[...] Você... Você ainda sente...

— falta... da sua mãe?, a voz, reticente, condensava-se em vapor.

— Ahn?

— Heim?

O pai apeou, aprumou a bicicleta no descanso, sorveu um gole da garrafinha de cachaça. “Sente”?” (VPN, 2006, p. 87)

A resposta não vem, porque a narrativa é novamente interrompida por *flashback*, o quinto. Nele, a narração da noite em que o garoto acordou e encontrou o pai completamente bêbado a ponto de cair no chão. Nessa hora, Cláudio chamou pela mãe, mas “do chão o pai, lábios sangrando, vociferou, possesso: ‘Você não tem mais mãe não, desgraçado. Você não tem mais mãe não!’ (p. 87)”. Desde então, jamais alguém voltou a falar sequer o nome dela: foram todos proibidos de fazê-lo. Dentro desse *flashback*, outro acontece para a lembrança da alegria e felicidade da

família no aniversário do menino, um ano antes. Só depois há retorno ao presente da narrativa com a resposta do garoto, na metade da página oitenta e oito, à pergunta feita quase no início da página oitenta e sete. Se o leitor se distrai, pode confundir-se, apesar da simplicidade do corte na narrativa. Acontece que ele não é marcado de nenhuma forma, daí a necessidade de leitura atenta. Depois da resposta (“— Sinto não, o menino respondeu, como latejasse de novo a saudade cicatrizada.”), Baiano arruma-se para entrar no rio Pardo, onde costumava pescar. Trechos entre parênteses, precedidos de travessão, simulam falas anteriores ao presente e cortam o fio narrativo central. O homem se joga na água gelada e chama o filho, que resiste por causa do frio, mas cede à insistência do pai, que lhe indica um ponto que diz ser raso. Acontece, então, o que fora premeditado pelo pai: o afogamento de Cláudio. O menino morre depois de muito pedir socorro a Baiano, que nada faz para salvá-lo. Espera apenas para, depois, amarrar um fio de náilon no tornozelo do cadáver e a outra ponta na própria cintura. Devolve o corpinho às águas para ocupar-se do próprio enforcamento. Nessas páginas finais (da metade da oitenta e oito à noventa e dois), o autor usa diversos recursos gráfico-visuais que servem para intrigar e manter atento o leitor. De certa forma, o inusitado da forma narrativa também funciona para semiocultar a crueldade do que vai sendo contado:

Baiano caminhou devagar até a beira do Rio Pardo,
(— Uma carretilha de náilon.)
inverno, costelas à mostra, pedras e bancos de areia, o leito desencostou,
(— Três metros de corda-bacalhau.)
sentiu a temperatura, *Um gelo!*,
Desenfieiro os lambaris os cascudos as traíras no tanque, “Cláudio, pega uma faca pra mim”,
descamou-os, eviscerou-os, os gatos desvairados na miação, “Onde o senhor pegou esses peixes, pai?”,
“Lá pros lados da Ponte do Sabiá”, o hálito acre de cachaça. “Pede pra sua irmã lambuzar eles de fubá e
fritar”.⁴⁵
(— Você tem que pensar é nas crianças... Quatro bocas pra criar)
livrou-se da blusa, da camisa, da calça, dos chinelos. Sentado, o menino
acompanhou, curioso, a barriga redonda estufando o calção avançar, cirandear,
arfando molhar os pulsos, a cabeça, e engolfar-se, espirrando pingos nas touceiras da
margem, afugentando o silêncio. (VPN, 2006, pp. 88-89).

⁴⁵ A fonte foi diminuída como no texto do autor.

Após esse trecho, vem a conversa do pai com o filho. Baiano insiste que o menino entre na água gelada e só com muita persistência consegue convencê-lo. A partir daí é narrada a agonia de Cláudio. A palavra “submergiu” se repete cinco vezes, centralizada e disposta em vertical no texto (cf. p. 89-91). O autor, como em outras oportunidades, faz uso de recurso concretista na prosa. O ir ao fundo e voltar à tona fica bem caracterizado. Além disso, a aflição do garoto ao se afogar passa da narrativa para a camada significativa da linguagem, que se altera também sob outros aspectos, perde a pontuação, interrompe-se até que, submerso para sempre o corpo de oito anos nas águas do rio Pardo, tudo — inclusive a linguagem — volta à estranha tranquilidade posterior ao consumado. A tragédia ainda não terminou, mas a linguagem dessa vez não se altera, porque o gesto de Baiano, embora indicador de desespero, é frio e planejado. Ele, enquanto continua lembrando o passado, o ter sido abandonado pela mulher, finaliza os preparativos para o suicídio, prendendo o pescoço “na forca amanhada na véspera” (p. 92). Joga-se para a morte. O fio de náilon une os cadáveres de pai e filho.

O sétimo capítulo, “Roupas no varal”, na página noventa e três, é uma história cujos enredo e estrutura não apresentam complicações e cuja linguagem se mantém sintaticamente organizada, havendo nela alguma alteração apenas no final do texto, quando a personagem relembra o passado. Há, na página noventa e sete, o aproveitamento de uma lista de compras para assinalar a pobreza pela parcimônia da compra; o destaque gráfico-visual não deixa a listinha passar despercebida. Fora isso, temos a história de Aguinaldo, o Lalado, que consegue emprego de motorista do Armazém do Lino; sua função é entregar compras em domicílio. Uma delas é para uma casa de prostituição onde descobre que a meretriz que se esquivava dele é uma ex-colega de escola, na infância. Não chega a conversar com ela, nem há reencontro. O capítulo aproxima-se mais de uma crônica do que de um conto. Vale destacar o desabafo do pai do motorista:

[...] O pai ultrapassa o portal, embrulho de pães-de-sal⁴⁶ quentes na mão. “Já de pé, Aguinaldo?” “É...” “Aqui em casa ninguém perde hora...” “Pelo menos ‘um’ filho meu não vai trabalhar pros Prata!” “Ô Raul, não cospe no prato que você come não... A nossa família...” “Exploradores!, o que eles são.” “Ih, começou cedo a mixórdia hoje...” (VPN, 2006, p. 96, aspas duplas e simples como no texto).

Os Prata representam os donos de indústria em Cataguases e poucas vezes, na obra de Ruffato, a revolta do operariado contra eles é explícita. Nesse caso, no entanto, Raul é bem claro na expressão de sentimentos em relação aos poderosos do lugar. Porém, logo após esse trecho, quando Lalado, o filho de Raul, recebe do dono do armazém a kombi para dirigir, não há comentário algum em relação ao “Brasil, ame-o ou deixe-o”, frase que, ou adesivada aos vidros de carros, ou pregada em outros lugares, na década de setenta do século passado, indicava a concordância com o regime ditatorial. No texto, talvez nem seja percebida por leitores mais jovens; serve apenas para descrever apropriadamente o veículo, caracterizando-o como da época: “Seu Lino entregou-lhe o molho atado a um chaveiro do Lions, ‘Responsabilidade sua, heim!’, vidro traseiro Brasil, ame-o ou deixe-o, rasgo no banco-carona, tigre da Esso pendurado no retrovisor interno, vazio o porta-luvas” (p. 96). Às vezes chega a ser impressionante como o autor, que tem projeto político na execução de sua obra, atravessa — ainda que ficcionalmente — o período desumano da ditadura, que se estendeu no país da década de sessenta à metade da década de oitenta, sem mencionar as atrocidades da época. No entanto, esse fato parece fazer parte do propósito ruffatiano de atuar sem alarde. Aliás, mesmo como cataguasense, atualmente costuma avalizar o empresariamento cultural na cidade onde nasceu, apesar de ter poder de voz. Editado várias vezes pelas indústrias cataguasenses, Ruffato acaba fortalecendo o poder econômico no exercício de um mecenato controlador que prevalece no lugar. Até hoje a cidade é, na vida real, dominada pelos “Prata” retratados na ficção ruffatiana e eles ainda fazem valer para Cataguases, obviamente de outro modo, o slogan do “ame-a ou deixe-a”. Inacreditável, mas o

⁴⁶ “Pães de sal” com hífen no texto.

escritor consegue inteligentemente o inesperado: amá-la, deixá-la e ser reverenciado pelo próprio sistema que critica e o patrocina aqui e ali, por pretender usufruir da “grandeza” de ter, entre os seus, um proletário, ou descendente de operários, ou possível operário erguido à condição de autor reconhecido nacionalmente. Felizmente Ruffato consegue manter-se livre ao escrever, porque faz bem a todos que, pós-revolução de 64, pensadores independentes tenham sobrevivido. Perigoso esquecer aquela época dolorosa, quando foram exilados — ou sumariamente extintos — muitos intelectuais e artistas, por terem visão própria a respeito do que seria melhor para a pátria. Hoje não há como silenciar, não há como não perguntar por que continuam impunes e acobertados os que mataram, sepultaram, esconderam corpos. Onde estão os que morreram? Onde estão os que mataram? Onde estão os que fingem que nada aconteceu? Há corpos insepultos gritando — em pleno início de século XXI — para que a justiça se faça. O Brasil é, ainda hoje, um país distorcido, míope, incapaz de rever com coragem a história de um período negro. Não há literatura sem consequência social, por mais imperceptível que sejam seus efeitos. Geralmente, ou a literatura marginaliza ou se marginaliza para integrar e atuar. Ruffato, no entanto, consegue equilíbrio difícil, não radical: ele expõe e estampa — às vezes de forma contundente, às vezes de modo sutil e disfarçado — uma sociedade que espolia os mais fracos do direito inalienável de ter vida digna. O “Brasil, ame-o ou deixe-o”, jogado displicente na narrativa, é um lembrete discreto, contudo evoca triste tempo da história brasileira.

O oitavo capítulo, “Cicatrizes (uma história de futebol)”, na página cento e um, passa-se em 1970, portanto no período extremamente repressor do governo militar de Emílio Garrastazu Médici, mas a narrativa tem como tema a vida triste de um carroceiro, seu Miguel, e a criação por ele de um time de futebol, o Botafogo Futebol Clube, de Cataguases, o Botafoguinho do Paraíso. Não há qualquer menção à situação política, na longa epígrafe, na página cento e três, que registra 21 de junho de 1970 como “uma das mais importantes datas

da História do Brasil”, aquela em que a seleção brasileira de futebol, tricampeã, conquista a Taça Jules Rimet. É também quando “o ‘Botafoguinho do Paraíso [...] desmantelou, invicto, após vinte partidas disputadas entre agosto e dezembro daquele ano”(p. 103). Na epígrafe, o último período justifica: “E, para avivar a memória, que vai esvanecendo, construímos esse breve relato”. Segue-se o texto que primeiro narra a pobreza e as desventuras de seu Miguel, de dona Creusa e da família, para depois contar como o carroceiro cria o time de futebol. A narrativa tem os *flashbacks*, não muitos, destacados por letra de fonte diferente. O casal de migrantes estava na miséria, alojado com os filhos numa garagem de um bairro cataguasense; ele, desesperado, pensava até em suicídio. Foi quando um acerto de herança da família Justi, a que pertencia Creusa, permitiu que o marido adquirisse uma carroça, o ponto na praça da Estação e comprasse, a prestação, um lote no bairro Paraíso para construir um casebre. Ele, no entanto, havia sido tapeado, porque o ponto da carroça passou logo a não valer muito, em virtude de o trem, que passava pela praça, não mais transportar passageiros como antes e, com isso, escassearem-se as corridas. Desalentado, Miguel teve a situação piorada pelo diagnóstico de séria doença do coração. Entregou-se ao desânimo, mas tentava reagir. Ao saber que Paco, seu filho, jogava futebol em outro bairro, teve a ideia de fundar um time. Cuidou dos preparativos, ajudado pela mulher, recebeu doações e partiu para a realização do sonho simples. As vitórias vieram e o time chegou até a viajar para disputar partidas em cidadezinhas próximas a Cataguases. Miguel representa uma das personagens de exceção na narrativa ruffatiana, por reagir positivamente às dificuldades da vida.

O nono capítulo, “Vicente Cambota”, na página cento e dezenove, é uma narrativa linear de oito páginas e meia, que se poderia resumir como sendo a história do nascimento, vida e morte de Asclepiades de Souza, filho de Maria de Souza e de pai desconhecido. A miséria é a companheira inseparável do infeliz, que logo passa a ser chamado de Vicente. A mãe enlouquece e é levada para o hospício, em Barbacena, de onde jamais sairá. Quando rapazinho, ele ainda consegue um certo equilíbrio, realizando pequenos trabalhos esporádicos

e vivendo da ajuda das pessoas. No entanto, logo começa a se perder na cachaça e na jogatina. Em pouco tempo, seu fim se aproxima; consumido pelos vícios e também pela doença, não há chance para ele, que já nasceu destinado a ser um excluído social. Para contar a última etapa de vida de Vicente Cambota, o autor faz uso de fonte menor num texto circundado de chaves, que se inicia em minúscula e termina sem ponto; aliás, não há um só ponto em todo o trecho (cf. pp. 126 e 127). O tamanho da fonte diminui como vai sumindo a vida da personagem, cujo fim se precipita como igualmente se precipita o texto, que vai indo aos borbotões pelo fato de não haver pausa mais forte indicada por ponto. Fora isso e a utilização de fonte imitativa de letra manuscrita logo no início do capítulo, na página cento e dezenove, a narrativa não apresenta inovação e é, como dissemos, linear.

O penúltimo capítulo, “O morto”, na página cento e vinte e nove, traz de volta o delegado Aníbal Resende, a autoridade que em “O ataque”, na página cinquenta e três, é o inquisidor quase ridículo que enxerga atitudes comunistas e perigosas em criaturas ingênuas e ignorantes. Ele volta repetindo o feito, que tem consequência muito mais desastrosa: a morte. A vítima é um pobre dono de circo miserável, que passa por Cataguases. Permínio Pedroso Alves é submetido ao tendencioso interrogatório do delegado e, depois, sumária e sigilosamente executado. Outro coitado, o desempregado Rinaldo Soares Neto, o Netinho, “confessa” o crime. A narrativa perde a linearidade das anteriores, distribuindo-se em quatro blocos não sequenciais. No quarto, a narrativa é interrompida bruscamente — o que de fato aconteceu não é narrado — para seguir-se, reproduzida visualmente como se tirada de jornal, a notícia “Crime de Homicídio”, publicada no jornal *Correio da cidade*, de domingo, 19 de maio de 1975, na coluna “Ronda policial”, na página quatro. Nela, é reproduzida a “versão oficial” dos fatos. A verdade é falseada, tornando possível a continuidade do trabalho covarde de eliminar supostos inimigos da sociedade e do regime. Interessante, para correlacionar com a inquirição feita pela mesma autoridade em “O ataque”, história da página cinquenta e três,

comentar e reproduzir trechos do interrogatório do delegado doutor Aníbal Resende, novamente em ação desastrosa:

Comprimiu frenético o cigarro no cinzeiro-de-plástico transbordante, derramando cinzas. Deslizou as costas da mão direita pelo tampo da mesa, assoprou, empurrando os resíduos para o assoalho recoberto de poeira.

— O senhor sabe por que está aqui?

— Não, senhor.

— Muito bem. Sou o doutor Aníbal Resende!

— Permínio Pedroso Alves, seu criado, [...]

[...]

— Senhor Alves, repetiu exasperado, quem deu autorização pro senhor montar essa tourada aqui?

— Autorização?!

[...]

O delegado deu um tapa na mesa, profundamente agastado. Ergueu-se, rosto afogueado, acendeu um cigarro, vociferou:

— É por isso, justamente por isso, que o país não anda! Ninguém colabora! Se fizessem como nós, e nem estou me gabando, apenas cumpro meu dever, mas se fizessem como nós, o Brasil seria outro país, ah, seria! (VPN, 2006, pp. 137-138).

O delegado, típico exemplo de autoridade inapta e inepta, mas muito adequada ao regime militar pós-golpe de 1964, continua amedrontando o inofensivo Pedroso, buscando provas inexistentes de periculosidade num inocente. O fato de o circense, quando jovem, ter abandonado os estudos para ser padre, de não ser católico praticante, de rezar para o Senhor do Bonfim — santo, segundo doutor Aníbal, “ligado à macumba” — todos esses acontecimentos banais na vida de qualquer indivíduo iam assegurando ao delegado que Pedroso era culpado. Ridiculamente ciente de seu dever, continua:

— Um sujeito como o senhor, instruído, que desconhece pouso... pode ser um ótimo agente etiológico da subversão...

— Agente o quê?

— Agente eti... Uma pessoa assim, aparentemente inofensiva.. O senhor gosta de ler?

— É meu vício...

— Vício?!

— Os livros...

— De que tipo?

— Aventuras...

— Aventuras?

— É, Júlio Verne, Gulliver, Ilha do Tesouro... E teatro...

— Teatro?

— É... eu... eu represento uma peça... pequeninha... antes da tourada... um monólogo... já foi maior antes, mas...

— Um monólogo?! De quem?

— Meu mesmo... (VPN, 2006, p. 140).

O desafortunado, sem de longe adivinhar a própria desgraça, assina assim sua sentença de morte. O delegado quer ver o texto, mas o homem lhe diz que sabia só de cabeça o que costumava contar sobre a vida dos toureiros. O inquisidor decide que Permínio Alves recitará:

E, alçando-se, acendeu um cigarro, escancarou a porta com estardalhaço, “Sargento! Sargento!”, a cara balofa irrompeu na antessala, “Traga seus comandados aqui! Imediatamente!” Narciso murchou a barriga, estufou o peito, e invadiu o recinto, com alarde, junto a três soldados.

— Sim, doutor!

— Encostem-se na estante. O seu Alves vai apresentar uma coisa. (VPN, 2006, p. 141).

Nada mais é narrado, porém o silêncio na narrativa conta muito mais, porque explicita o que acontecia na época: crimes brutais e covardes eram cometidos — por decisão de autoridades equivocadas ou mal-intencionadas — e o silêncio encobria tudo. O texto, como já dissemos, encerra-se com a notícia da morte de Permínio Pedroso Alves, o dono de um cirquinho quase aos pedaços, que teve a infelicidade de passar por Cataguases e cair nas mãos de doutor Aníbal Resende, membro da diretoria do Lions Clube, delegado cumpridor dos deveres, cidadão respeitável. Ruffato é sutil ao denunciar e vale-se de silêncio semântico, altamente significativo, para isso. Para quem quiser ler, fica o registro de dolorosa época de nossa história.

“Haveres”, capítulo final de *Vista parcial da noite*, na página cento e quarenta e três, retoma o tema, bastante explorado em *O mundo inimigo*, da solidão e abandono, na velhice, da mulher cujos filhos migraram para os grandes centros em busca de uma vida melhor. Em algumas das histórias em que isso acontece, geralmente o marido já morreu. No caso de dona Juventina, o marido a abandonou para viver com mulher mais jovem, que o explorou, gastando seu parco dinheiro, traindo-o com outros homens, expondo-o ao ridículo e deixando-o só e decadente, na miséria. A história de Milton é, no entanto, muito secundária e agrega-se à principal. O casal teve quatro filhos: Cléber, Verônica, Cassiana e Renatim. O emprego que conseguem na cidade, mesmo

o de operários nas indústrias cataguasenses, é sem futuro. Por isso, deixam o lugar. A distância e o tempo enfraquece, ou quase aniquila, os laços familiares. Dona Juventina, talvez até pela imensa capacidade de compreender que os filhos não tenham tempo algum para ela, acaba ficando apenas com a companhia de Barão, um cachorro que encontrou nas ruas e tomou como seu, e a ajuda de Mirtes, a vizinha, no bairro Paraíso, em Cataguases. Triste a visita que ela faz a São Paulo a convite do filho Cléber, que custeia a viagem. Recebida como um transtorno por Quitéria, a nora, e por Michele e Miltim, os netos, pensa em visitar a filha Verônica e o genro, também estabelecidos em São Paulo, mas ninguém pode pegá-la e ninguém pode levá-la. O fato gera briga entre os irmãos. Desalentada, decide:

Meu filho, me faz uma caridade, me leva na rodoviária que eu quero voltar pra Cataguases, Quê isso, mãe, de jeito nenhum!, Por favor... No sábado almoçaram no Demarchi, frango com polenta, e, como se despedia, cercaram-na de rapapés, a Quitéria teve o desplante de comentar, Mas a dona Juventina já vai?, tão rápido! Conteve-se muda, acoitada observando a indisfarçável alegria dos netos, Michele... Miltim..., e aceitou a cerveja que o filho oferecia, aliviado. (VPN, 2006, p. 153).

Resta-lhe, na volta a Cataguases, novamente a companhia de Barão, o cachorro pachorrento, e a solidariedade da vizinha, embora, de vez em quando, seja surpreendida por Cassiana, a filha que fora “desafiadora em suas indecentes minissaias, sábados e domingos enfiada no Pele-e-Osso, dançando, fumando e bebendo como uma zinha, chegando tarde, rebelde, na boca-do-povo” (p. 154). Apenas essa filha, que continua solteira por julgar que “homem só serve pra trepar... mais nada” (p. 154), telefona todo mês, manda — e o silêncio textual insinua que homem serve para algo mais — um pouco de dinheiro, presentes nos aniversários, no natal e:

incerta aparece todo ano, e se no princípio condenava suas extravagâncias, acabou compreendendo que assim se sentia bem, amalucada. Chegava espalhafatosa sem aviso, Mãezinha, minha querida, cigarro entre os dedos, Passa um café fresco pra nós, pousando dois, três dias, sem esquentar lugar. Novidadeira, inventava, Hoje vamos jantar no Azulão, Mas, minha filha, e aprontavam-se para a churrascaria chique da cidade, Hoje vamos comer salpicão, e corria para a cozinha, Hoje vamos bater perna no comércio, e gastavam as tardes remexendo mercadorias nas lojas. E ia-se, deixando um rastro de Poison pela casa. (VPN, 2006, p. 154).

Para dona Juventina, restou pouco de amor e gratidão: as aparições súbitas de Cassiana e, entre outras não cumpridas, a promessa de que — um dia — seria levada para conhecer o apartamento da filha em Brasília..

A última história de *Vista parcial da noite* termina com indicação explícita de tempo, como acontece com outras do romance:

“Na passagem de ano do milênio, o telefone soou onze da noite, o coração aos murros, Uma desgraça, meu Deus, do outro lado a voz sufocada pelos estrondos, Feliz Ano Novo! Feliz Ano Novo!, Mas, minha filha, ainda nem é meia-noite, Aqui já é, mãe, aqui já é, Onde você está, minha nossa senhora?, Nova Iorque!, mãe, Nova Iorque! (VPN, 2006, p. 154).

No entanto, é bom reafirmar que esse terceiro volume de *Inferno provisório*, embora tenha quase todos os contos-capítulos situados temporalmente na década de setenta do século passado, não continua sequencialmente, de forma exata, *O mundo inimigo*, volume dois da pentalogia.

4.3.2 Espaço da linguagem: valor semântico da estruturação sintática

Sem a pretensão de utilizar, para nossa análise, as pesquisas sobre a relação entre sintaxe e semântica, nem a de atingir as inúmeras possibilidades de exemplificação que o texto ruffatiano permite, limitamo-nos, seguindo o que nos sugere o texto de *Inferno provisório*, a apontar alguns exemplos indicadores do quanto a estruturação sintática tem de valor semântico na narrativa ruffatiana. Aliás, a alteração da linguagem ruffatiana, que já vimos comentando e apontando ao longo desta tese, esteia-se fortemente nesse recurso.

Desde o primeiro volume de *Inferno provisório*, podemos constatar como o autor usa a sintaxe da língua portuguesa para, estruturando os períodos normalmente ou desestruturando-os, obter com isso efeito semântico. Ele busca valer-se da linguagem para obter os mais expressivos efeitos que possa. Às vezes, realiza alteração da ordem sintática,

sendo comum a construção com antecipação do complemento verbal, que pode ou não repetir-se pleonasticamente:

[...] enquanto a moça ele arrancou de dentro do quarto [...]. (MSTF, 2005, p. 19).

A morte, a viver assim, preferia. [...] ensombrada no banheiro com vergonha de pelada estar frente à filha, à vizinha, à conhecida, ela, que na claridão nem o finado marido a vislumbrava nua... (MSTF, 2005, p. 32)

[...] O pão que o diabo amassou, comera com gosto. (OMI, 2005, p. 43).

O lote, no Paraíso, compraram-no a prestações, o bairro ainda banguelo, uma lonjura, nem água, nem força, calçamento então!, e escola?! (VPN, 2006, p. 105).

[...] Lua-de-mel saboreou-a num hotelzinho em Volta Redonda, metade do caminho, a língua de fogo da chaminé imensa lambe o retângulo azulado da janela escancarada, terceiro andar, enxame de metalúrgicos troca de turno ao longe. (OLI, 2008, p. 17).

E encaminhou-se, besuntando o corredor seu perfume adocicado. (OLI, 2008, p. 34).

[...] O cachorro-quente comeram abrigados sob uma marquise, agência do Banco Nacional, nas pastilhas brancas das colunas cartazes **PROCURA-SE**. (OLI, 2008, p. 49).

Interessante observar que a alteração da ordem direta acontece também em trechos em que, havendo interferência de personagens do povo no discurso do narrador, misturam-se os registros linguísticos, como neste *flashback*:

Roupa? Lavara muitas. As finas, do povo que morava na Rua do Comércio, na Praça da Estação, na Avenida, médicos, advogados, juízes, sim, juízes!, lembra?, doutor Maurício!, bom, sério, tratava as gentes como se igual... Calças ricas, tropical, linho, gabardine, tricoline, tergal... Mas também vestidos tristes das mulheres da Ilha, paetês, vidrilhos, lese... E a chita, o brim dos da vala-comum... Quanto tecido suas mãos enrugadas enxaguaram, branco e de-cor, de-ver-deus e de-ficar-em-casa, de-baixo e de-sair. Quem iria cuidar? Cinquenta anos! As trouxas, conhecia-as, uma a uma, de cheirar. E, hora para outra, somem as forças para uma cueca, uma calcinha, um par-de-meias, o lodo lambendo o esfregador do tanque... Uma laranja forçando o por-detrás dos pulmões. Bobos! Tinha visto a radiografia, ouvido o sussurro, “É grave”, pensam que não sabe... a Doença... acham que não desconfia... a Rabuda... já presente-a, ao calcanhar... (MSTF, 2005, p. 30-31).

Outras vezes, a sintaxe, diríamos, é “atropelada” para servir semanticamente de intensificadora do que é expresso lexicamente. No trecho que transcrevemos abaixo, pertencente a “Sulfato de morfina” (MSTF, 2005, p. 27), como também acontece em “A

expição” (MSTF, 2005, p. 71), mortes se misturam tragicamente, as já acontecidas e a que está acontecendo, como se, no final da vida, mortos e quase mortos se encontrassem numa desgraça final que os reúne. Para expressar a dramaticidade da situação, a sintaxe modifica-se. Assim, o fragmento transcrito inicia-se organizado do ponto de vista sintático, mas vai se desarticulando em um e outro período para ampliar a significação e exprimir a intensidade da emoção diante da morte. Dona Paula, a lavadeira, está morrendo e lembra a morte do pai:

(Põe a coberta devagar... senão ela acaba acordando... Isso...)

Inferno, não o do catecismo, labaredas fustigando condenados, tridentes sujigando pecadores, gritos de tardios arrependimentos, mas outro, encenado em certa casa,[...] e o pai, dilacerante quentura na boca-do-estômago, enfermou, mofinou, secou, até render-se, quarta-feira, agosto, quatro, impossível esquecer, à charrete, olhos espantados com a dor, como agora os seus, a camisola desdobrada sobre o abdome em chamas, as mesmas que o consumiram, ele, que não tossia, como não tosse, que não reclamava, como não reclama, que se esvaiu em silêncio e solidão e remorso, mas não sabia ainda que o via pela última vez,

Papai!

o rosto crispado, **O que o senhor enxerga?**

Papai!

e ele berrou, raro fato, cordato que era, calmo, tranquilo, só se manifestava agitado quando acercavam visitas, [...]

Papai!

no hospital Santa Isabel, em Ubá, abriram urgência sua barriga, nem o operaram,

Desgraçados!, Desgraçados!

— **A senhora está**

o homem alto, bonito, espigado, que mais gostava de ouvir, marmoreamente esticado sobre a laje,

— **Dona Paula?**

enterrado no cemitério de Rodeiro, onde convivem seus mortos e, em breve,

Por quê, meu Deus?

também estará.

[...] (MSTF, 2005, pp. 40-42).

Em todo esse capítulo, “Sulfato de morfina” (MSTF, 2005, p. 27), a sintaxe vai se articulando e se desarticulando. No primeiro parágrafo (p. 29), apresenta-se organizada sintaticamente para, no segundo (p. 29), alterar-se um pouco. As enumerações se sucedem separadas apenas por vírgulas, intercaladas às vezes pelo pensamento da personagem. Estruturado dessa forma, o trecho acompanha, na camada sintática, o desnorteamento da mulher diante da rotina a que é obrigada pela pobreza, intensificando a camada semântica e o poder de expressão. Transcrevemos apenas os inícios dos parágrafos:

Outro acesso de tosse. A mulher recolhia roupa do varal apalpando as mudas estendidas, encostando-as à pele do rosto para sentir a umidade e, se arranhavam, dobrava-as e jogava-as junto com os pregadores de madeira na tina de plástico verde-escuro que empurrava ao longo do quintal com a ponta do chinelo-de-dedo de solas gastas. Agônico, o sol afundava por entre as meias-laranjas. [...] (MSTF, 2005, início do primeiro parágrafo, p. 29).

Vizinha, a filha titubeou em acudi-la. Ansiosa, barriga no fogão-a-gás, colher-de-pau remexendo nervosa o angu, a trêmula tampa da panela de feijão, o gorduroso vapor do arroz, a abobrinha-d'água ralada descansando num tuperwear, aguardava o marido aportar da fábrica, estômago às costas, e a erupção das crianças de volta da escola, reclamonas, demorasse muito, *Meu Deus!*, panelas, talheres, pratos se acumulando no fundo da pia, *Tanta coisa por fazer!*, acabaria perdendo o capítulo da novela-das-sete. [...] (MSTF, 2005, início do segundo parágrafo, p. 29).

Pelos parágrafos seguintes, persiste a variedade da estruturação sintático-semântica, que, além de adensar a significação, vai moldando a linguagem de acordo com as situações narrativas.

Em “O segredo”, última história de *Mamma, son tanto felice*, o estado de desatino e confusão em que se encontra o professor Francisco Pretti, sufocado pelo relacionamento com Silvana, a companheira cuja morte planeja, é indicado pela sintaxe interrompida, entrecortada. Mesmo se tratando de monólogo interior, caso em que a desarticulação dos períodos é previsível, o fragmento interessa por ser ilustrativo de estruturação sintática usada com valor semântico:

Bach? Ou Beethoven? Não, talvez seja melhor Meu Deus, em que a minha vida se transformou... Mas, eu busquei isso... Eu sou culpado Onde, meus livros? Não tenho espaço dentro da minha própria casa! Ela tomou conta de Ah!, se eu pudesse voltar atrás... Esquecer... Dormir e acordar e descobrir que foi um pesadelo... Um pesadelo horrível e que Quantos anos me restam ainda? Quantos anos? Ela me sufoca. [...] Por que não me matam de uma vez, ao invés de ficarem conversando ao pé do ouvido quando passo, ao invés de rirem às escondidas, ao invés de Será que mereço essa condenação? [...] E se eu pusesse veneno na Não, não posso ficar pensando nessas coisas Vou acabar Meu Deus, por que não vens em meu auxílio? Por quê? (MSTF, 2005, pp.158-159).

No entanto, logo a seguir, ainda na página cento e cinquenta e nove, o fragmento seguinte organiza-se sintaticamente, adaptando-se à situação expressiva:

) Um dia apareceu por lá um padre, francês, o padre Marcel, Marcelo. Eu estava de cama, tinha tido um febrão à noite, não me lembro por quê, ele chegou de charrete, cumprimentou minha mãe, encostou a barriga na meia-parede que separava a cozinha do quintal, comeu broa de milho acabado de ser cozida, perguntou pelas criações, falou do tempo, das suas expectativas em relação à comunidade e ficou esperando meu pai descer do pasto. Quando chegou para almoçar, o padre catou ele e foram se sentar na sala, um luxo, já que o cômodo só era usado quando recebíamos visitas muito ilustres, um parente de longe, um compadre... Ficaram lá conversando bem umas duas horas. (MSTF, 2005, p. 159-160).

O trecho citado, um *flashback* em registro informal, apresenta a ordenação sintática de praxe, em virtude de não haver nenhum motivo semântico para que seja modificada.

Em *Vista parcial da noite*, a história “A homenagem”, na página dezenove, como outros textos de *Inferno provisório*, apresenta trechos que exemplificam como Ruffato, para descrever com exatidão o ambiente em que se movimentam as personagens, usa, além de outros recursos, a sintaxe para sonorizar o texto:

Tarde, pálpebras cerrando involuntárias, apareceu o Márcio Toledo, voz desconforme à franzinice, *Ah, é esse o tal... Boa noite!*, foliões migram da pista às mesas, **Boa noite, senhoras e senhores!**, fraques brancos revoam em direção ao bar, aos banheiros, *Cadê a Teresinha, meu deus?* **Com o patrocínio do Armazém do Lino, a Rádio Cataguases faz agora uma singela homenagem àquelas que emprestaram sua beleza e simpatia aos carnavais de antigamente. [...]Agradecemos ainda ao excelentíssimo senhor prefeito municipal doutor Armando Prata, aqui representado pelo** *Cadê a Teresinha, meu Deus?*

...de 1955!

— Maria de Fátima Ribeiro Martins! Rainha do Carnaval de 1956!

E ofertou o estojo de veludo azul que aninhava uma placa de prata retorcida:

[...]

que contribuíram para o sucesso desse evento, o nosso muito obrigado! Agora, de volta com vocês, Maestro Dedinho e sua Orquestra!!!

Chiquita bacana lá da Martinica / Se veste com uma casca de banana nanica Retiradas as cadeiras, o pequeno tablado ocuparam-no fantasias mais afoitas, menos inibidas. Acuada, dona Fátima, estojo azul preso à mão esquerda, enveredou por entre a multidão eufórica *Existencialista com toda a razão / Só faz o que manda / O seu coração* à cata da Teresinha, *Meu Deus, onde essa menina se meteu?* Volteou acima-abaxo o salão, [...] (VPN, 2006, p. 39-40).

A estruturação sintática serve igualmente para expressar conturbação emocional, como no trecho abaixo em que, aliada a diálogos que se atropelam, provoca alteração linguística. A

pontuação e as frases curtas reforçam o valor semântico da linguagem, que serve, assim, para traduzir a agitação, a confusão na hora da briga de marido e mulher:

Vou te matar, desgraçada!, berra, Fátima escapa, derrubando vasilhas, **Socorro!**, Zé Bundinha a alcança na sala, desfecha-lhe um tapa, outro, em desespero Teresinha agarra-se às pernas do pai, **Larga a mãe, larga!**, a mulher se desvencilha, corre para fora, Isidoro chora, **Acudam, que ele está me matando! Larga a mãe, pai!, larga ela!** Zunga: **Para, Zé, para!** Bibica: **Chama a polícia, minha nossa senhora!** Dona Olga: **Para, Zé!** Hilda: **Chama a polícia! Ele vai matar a Fátima!** Zito Pereira imobiliza-o numa chave-de-braço, caem contra a cerca de bambu. Revólver na mão, **Quê que houve, aí, quê que houve?**, espantadas, as mulheres espalham-se, aos gritos, **Santo deus!, Carece disso não, seu Zé Pinto!, Eu já falei que não quero bagunça por aqui, não falei? Eu já**⁴⁷ (VPN, 2006, p. 36).

Algumas vezes, a alteração da linguagem serve à ênfase do descritivo, como neste exemplo em que também traduz a pressa dos rapazes de chegar ao Cine Metrôpole:

Na estação da Sé desembarcaram — pombas disputam despojos entre nuvens de calças que infestam a praça, as impassíveis torres da Catedral à espreita —;
despachando-se em algazarra pela Rua Direita — vaidosas, as lojas formoseiam o estreito corredor —
atravessaram a Praça do Patriarca — esgana a garganta a fétida fumaça —,
transpuseram o Viaduto do Chá — o leito do Anhangabaú, caótico autorama —,
percorreram a Rua Xavier de Toledo — deve haver qualquer coisa atávica nestas feições sorumbáticas —
e
Praça Dom José Gaspar! **Cine Metrôpole!**, rugiu o Jimmy. (OLI, 2008, p. 43).

A partir do momento em que chegam ao lugar pretendido, a linguagem ordena-se:

Braços entrelaçados, arremedaram uma dança indígena, rito de guerra do grupo, misto de lembranças das cerimônias religiosas amazônidas exibidas no Programa Amaral Neto, o Repórter, e passos ritmados dos peles-vermelhas dos faroestes norte-americanos.

Recolheu o dinheiro, contou, comprou os ingressos, o Nílson: **Você já ouviu falar do Led Zeppelin, primo?** (OLI, 2008, p. 43).

Numerosos são os valores semânticos que a estruturação sintática pode ter na prosa ruffatiana. Muitos deles estão expostos, de forma esparsa, na análise dos romances que

⁴⁷ O trecho termina assim mesmo, sem nenhuma pontuação. Segue-se parágrafo com recuo.

compõem *Inferno provisório*. No entanto, como afirmamos inicialmente, tivemos a intenção de exemplificar apenas, sem nos determos em estudo minucioso que certamente a expressividade do tema mereceria.

4.4 O LIVRO DAS IMPOSSIBILIDADES

Em *O livro das impossibilidades*, as narrativas apresentam enredo mais ordenado e linguagem menos fragmentada, mesmo que sejam às vezes numerosos os *flashbacks*. A temática político-social é mais evidente. No primeiro capítulo, insinua-se a ideia de que o migrante obtém relativo sucesso no centro maior, enquanto o não migrante permanece em situação menos favorável. Na metrópole, o assalariado usufrui de algum — e pouco — conforto, às vezes ouve música: “Arrastando uma felpuda manta azul, cheiro de muito guardar, entornou-a sobre o sofá, **Pode acampar aí, primo... Se estiver a fim, liga a televisão...** e desceu as escadas, apressado” (p. 32). Também assiste a novelas e, vez ou outra, depara com algum jornal (“Nelly [...] acendeu um Shelton, depositou o cigarro no cinzeiro, espalmou o **O Estado de São Paulo**” (p. 38).) ou livro:

[...] Pensou ver televisão, mas temeu-se inoportuno. Deliberou então cuidadoso explorar o cômodo: e tanto bisbilhotou que, poeirento, descaído por sob o catálogo-de-telefone, revelou-se um livro, capa dura, figuras entremeando as páginas. *Os últimos dias de Pompéia*, Lord Bulwer Lytton. Carregou-o para um canto e, abrindo-o, irrompeu na sala o calor da manhã de 24 de agosto de 79, aquecendo outra, esta agora, mil e novecentos anos além. Consumiu-se, o dia e o livro avançando metade afora (OLI, 2008, p. 33).

No entanto, apesar das pequenas conquistas culturais ou pseudoculturais (cf. páginas 34, 36, 123 a 125, 148, 149), algumas resultado da extensão da facilidade de consumo de certos produtos para parcela maior da população nacional, a miséria permanece corroendo a vida dos indivíduos injustiçados socialmente, do mesmo jeito que acontecia em *Mamma, son*

tanto felice, quando se perdiam na falta de oportunidade no interior de Minas. Em *O livro das impossibilidades*, a desilusão é constatável: São Paulo, e o mesmo acontece com o Rio, não era o paraíso sonhado pelos mineiros que deixaram a terra natal para se espremerem em quartos de pensões ou de casas acanhadas. Voltam, como tema, a migração, o esfacelamento afetivo, a dissolução da família, o sofrimento e a solidão dos mais velhos e, como acontece em outras histórias de *Inferno provisório*, a dor existencial da mulher idosa é focalizada. No capítulo “Era uma vez”, o primeiro de *O livro das impossibilidades*, a fala da Alzira, a madrinha de Guto, que a visita em São Paulo, deixa perceptível o fato:

A velha, enxugando as mãos no avental, tomou a bolsa-de-viagem de napa, largou-a junto à cristaleira.

— Ai, meu filho, você não sabe como me deixa contente, dissera, concitando-o a acompanhá-la à cozinha — “Estou lavando o chiqueirinho do Pitoco” —, hoje em dia ninguém mais quer saber de velho... A Natália, o Nílson, que moram em cima da nossa cabeça, passam tempos sem aparecer...)

Não sei... mas eu sinto que nunca mais vou voltar em Cataguases... O Olegário, coitado, nesse estado... Eu... esse caco que você está vendo... E a Nely já avisou que vamos ser enterrados aqui mesmo em São Paulo... todo mundo... Já tem até a catatumba do Cemitério da Vila Mariana, onde está o finado Dimas, que Deus o tenha... Ela não quer mais saber de Cataguases... Da última vez, chegou danada falando que não põe mais os pés lá... Está certa, o lugar dela é aqui... foi aqui que as coisas aprumaram... Mas... As outras meninas, você não conheceu não, não é?, a Janderly e a Marly... elas têm filho pequeno, maridos cada um de um lugar... as obrigações... Além do quê, elas sempre implicaram com Cataguases... Fazer o que lá, mãe?, elas ficam bravas quando eu toco no assunto... Com a minha caçula, a Janderly, nem conto... Ela veio pra cá cedo... foi criada aqui mesmo nesta rua... e novinha ainda mudou pro interior... Mas eu, meu filho, eu queria... queria muito rever os meus... sinto muita saudade... A minha mãe, o meu pai, que Deus os tenha, estão sepultados lá... Tem a minha irmã, a Nilma, que mora na Vila Minalda... Nós éramos muito ligadas... Fazemos aniversário com diferença de quatro dias, acredita? Quatro dias!... E tem o Jadir, meu irmão do meio, que mexe com venda em Pirapetinga... Nossa família é toda de lá... Ainda tem os sobrinhos, os primos, tios⁴⁸ (OLI, 2008, pp. 59-60)

O tom melancólico do fragmento, entrecortado por inúmeras reticências, mostra a menos valia, o desencanto do migrante que perde os referenciais, transplantado para terra outra que não a sua, onde se sente afetivamente falto dos laços familiares, não apenas por ter

⁴⁸ O fragmento termina assim mesmo, sem ponto. No centro da linha seguinte, cinco estrelinhas, semelhantes a asteriscos, são usadas. O parágrafo posterior inicia-se com o chamado de Olegário, o marido doente. O “**Alzira!**” interrompe a divagação da velha e assusta Guto, o rapazinho do interior mineiro.

deixado para trás muitos parentes, mas também por conviver pouco com os próximos, consumidos que ficaram no ritmo frenético de ganhar suado pão em megalópoles madrastas.

Em *O livro das impossibilidades*, permanece o lamento pelos desfavorecidos social e economicamente, já presente desde o primeiro volume do macrorromance. A saga individual não importa a não ser como representativa da história de um grupo, geralmente o dos proletários, ou como confirmadora da vida miserável e sofredora da classe. O indivíduo é sempre parte de um conjunto ou subconjunto, existindo a partir do grupo. A personagem ruffatiana corrobora a ideia atual de que “as múltiplas contaminações ideológicas, religiosas, publicitárias tornam empiricamente caduco o antigo princípio de individualização, pedra de toque do pensamento ocidental” (MAFFESOLI, 2004, p. 96). Nelly, por exemplo, personagem de “Era uma vez”, a primeira história de *O livro das impossibilidades*, representa aquela que realizou o desejo comum da cataguasense de classe social menos favorecida, na segunda metade do século XX: encontrar o príncipe que a tirasse da vida sem perspectivas e a levasse embora. Acontece que Dimas, com quem a moça se casou e foi para São Paulo, era um fracassado, que acabou se matando. A ela, atribuíram o suicídio do marido, que teria ficado desgostoso com o fato de ter esposa muito independente, diferente do que os padrões culturais interioranos elegiam, na época, como mulher adequada, correta. Nelly representa muito bem o quanto a migração leva à exclusão aquele que partiu. Assumindo os valores culturais da nova sociedade a que passa a pertencer, para nela ser aceito, o migrante torna-se e sente-se estranho na terra natal de cuja cultura não mais comunga. Como decorrência, muitas vezes, sobrevêm a solidão e o sentimento de não pertencimento, que são muito perceptíveis nessa migrante, assim como em outras personagens ruffatianas. No primeiro capítulo de *O mundo inimigo*, página treze, por exemplo, “Amigos” mostra-nos a personagem Gildo passando pelo mesmo dilema. No entanto, se ele insiste em voltar à cidade de origem, apesar do sofrimento que o retorno significa, Nelly opta pelo contrário: “Para apartar-se das

maledicências, dos disse-me-disse, das invencionices que pudessem machucar os ouvidos da Natália, do Nílson, mais as visitas minguavam” (p. 35). Pensa proteger os filhos, mas está protegendo a si própria do enfrentamento de ser uma excluída, uma estranha, rejeitada como estrangeira na terra de que provém. Ela oscila entre o fato de ser a mulher em que se transformou — ousada, independente, livre — e o desejo de ter sido outra, conformada, bem-casada e dependente. Essa divisão interior evidencia-se quando, ao pedir a Guto notícias dos conterrâneos, mostra o que deseja para a filha Natália:

— E ela?, continua com os salgadinhos pra fora? Ai, aquelas empadinhas!... E o rissole?! Nossa Senhora! O Vantuir? Na Industrial? E o Lalado? Motorista!? Que beleza! A Júlia namorando? E você? Não? A Natália está linda, não é mesmo? Queria tanto que ela arrumasse um rapaz com a cabeça no lugar!... Alguém que desse a ela um prumo, uma segurança... Afinal, uma mulher... no nosso mundo... Só eu sei o quanto sofro por ter ideias... por querer pensar com a minha cabeça... (OLI, 2008, p. 13).

Apesar de negar os vínculos com a terra natal e recusar-se ao retorno, ela sente saudade dos conterrâneos e interesse por eles.

Possivelmente em função de a personagem ruffatiana ser representativa de um grupo, a descrição acontece, principalmente para personagens secundárias, de um só ímpeto, enumerativamente, caracterizando-se também em virtude de seu espaço e de sua fala: “O cabeludo-barbudo japona-camuflada do Exército calça-lee botina dispunha garrafas na geladeira, volveu, surpreso: **Oi, gatinha! Chega aí!** (p. 53). Aliás, a enumeração, reafirmamos, é recurso de que se vale o autor constantemente (cf. páginas 128, 129, 130, 140, 144, 147, 153), até mesmo para expor o discurso direto, que costuma aparecer sem travessões, sendo jogado de supetão, às vezes em negrito ou em itálico ou em outra forma qualquer, para acelerar a narração, embora, em alguns trechos, o enumerar pareça servir mais a um discurso prolixo e detalhista:

Ao rallo do padre, **Onde já se viu?! Uma vergonha! Vamos andando! Vamos andando!**, despertou, látégos na cabeça, arrependido do estômago, desentendido, o que fazia ali assim, espojado? Beira-muro, no sobrepasso lembranças cadentes: tarde anterior engolia umas-e-outras no botequim do Zé Pinto em roda de uma mesa-de-sinuca, parceiro do Presidente, adversariando o Zunga e o Zé Bundinha, dona Zulmira adentrou encabulada, vista relevando a cerâmica vermelha manchada de poças, bramas e pingas, escarros e pegadas de mijo, salpicada de bitucas e paus-de-fósforo, assopradas de cinzas e pó-de-giz e na morna sombra sufocada de fumaça, ciciou, **Matias, ô Matias, desce lá que a Nazaré está passando mal...** Entretido, se matasse a bola sete riscava mais um traço no quadro-negro, finda mais uma partida, a última, *por que não?*, na ponta, falou, **Já vou, dona Zulmira, obrigado, pode ir indo que**, mas o desgramado do taco espirrou, empurrando a “negra” para a boca-da-caçapa, cuja o Zunga, de manhã, arrebatou de trivela, humilhado. E, *bosta!*, outra mão, que a disputa é para tresantonte, nem nhenhenhém, nem quês-quês, **Mais uma branca e outra cerveja, seu Zé, o negócio não é mole não.** E, jogo de otários, escorregaram cores no tapete verde e cachaças goela abaixo, até que o Capeta, o próprio, surgiu, **E aí?, o povinho não se anima não?**, e os quatro, menos o Zé Bundinha, compromissado e temeroso, encerraram a questão e, doidos por um bloco-do-sujo, baixaram na Ilha, de onde, pós vermutes, fernetes, são-rafaéis, coquinhos, camparis, martínis-doces, underbergues, catuaba-jurubebas, maravilhas-de-são-roque, rabos-de-galo e uísques nacionais, ovos coloridos e de-codorna, salames e queijos-prato, jilós cozidos e pés-de-galinha, azeitonas e coxinhas, emergiram na Avenida Astolfo Dutra, paralelepípedos e reco-recos. Duas vezes Matias rodopiou, piorra, desafastando engraçadinhos que, **!ôôôôôôôô!**, nas frinchas do mal-ajambrado fraldão improvisado do lençol branco-encardido exploraram seu rabo com o indicador, **!êêêêêê!**, *quê que isso?*, *porra!*, **Merda!, quê que isso?, caralho!**, estatelado no chão, cotovelos e joelhos esfolados. Zonzo, amparado a um bunda-e-peito recheado de panos, fronha embalsamando a cabeça, esbarrou, **Zé Preguiça!, Zé Preguiça, caramba!, meu irmão!; Matias, para! para, Matias!, ouve aqui ó, presta atenção, Matias, porra!, Matias... nasceu... é menino... a Nazaré quer, sim!,sim!**, (OLI, 2008, pp. 92-94, col.1).

O fragmento, do capítulo “Zezé & Dinim (sombras do triunfo de ontem)”, reafirma também a oralidade da escrita ruffatiana. Além disso, confirma-se igualmente o que acontece em *Inferno provisório* e em outros textos de Ruffato: o fato de o autor submeter a linguagem ao que chamamos de “contorcionismo linguístico”. A linguagem-processo altera-se — às vezes mais, às vezes menos (cf. p. 59), às vezes muito pouco —; abarrota-se de figuras, de palavras; subverte a norma culta ou adapta-se a ela, valendo-se ou não da oralidade no discurso do narrador; locupleta-se de adjetivação ou retrai-se para o uso incomum de expressão substantiva, geralmente neológica e hifenizada, para substituir o adjetivo; vale-se de inversão da ordem sintática, algumas vezes bem acentuadamente, ou retorna tranquila e bem-comportada à ordem direta; cria palavras ou utiliza quase arcaísmos, como o uso do verbo “enquizar” na página vinte de *Mamma, son tanto felice*: “[...] um meeiro fuinhoso,

que enquizilou na partilha de uma ressoca [...]”. Enfim, o autor busca dar à linguagem dinamicidade extrema, sendo interessante observar que as alterações tanto podem acontecer numa mesma página, como esparejadas por uma ou algumas páginas. A narrativa, muitas vezes não linear, encerra silêncio responsável por saltos bruscos no desenrolar da trama (cf. páginas 58-59) e exige atenção redobrada do leitor também nos casos em que o romancista, para retratar determinada época, une fidelidade descritiva com síntese excessiva, como nas páginas sessenta e dois e sessenta e três:

— Compadre! Vem, vamos entrando...
A corrente serpenteia três vezes por entre as hastes do portão-de-ferro. Zonzo, Guto pula da poltrona de molas estufadas.
RAUL: Este é o Hélton, futuro genro do Juca.
ALZIRA: Prazer! Não quer entrar, tomar um cafezinho?
HÉLTON: Não senhora, muito obrigado, deixa pra uma outra vez...
GUTO: Pai!
RAUL: Ô Luís Augusto, vem cá, deixa eu te apresentar o Hélton. O Hélton é namorado da Lidianne, sua prima, filha mais velha do Juca...
GUTO: Oi.
ALZIRA: Não quer mesmo entrar?
HÉLTON: Não, obrigado... Bom, então, está entregue, não é, seu Raul?
RAUL: Obrigado, Hélton. Vai com Deus, meu filho. Dá lembranças a todos lá...
HÉLTON: Boa viagem, seu Raul. Tchau, Luís Augusto, boa viagem. Prazer, dona Alzira.
RAUL: Aparece lá, em Cataguases...
HÉLTON: Quem sabe um dia, seu Raul...
Bateu a porta do TL com força, deu a partida, desapareceu Rua das Monções abaixo.

No fragmento acima, o valor semântico de “TL” só pode ser dado pelo contexto e exige atenção redobrada do leitor que não tenha vivido o tempo em foco, ficando, para ele, mais complexo perceber que se trata de um carro da Volkswagen, fabricado na década de 70. Nesses, e em outros casos, regionalismos e expressões orais reproduzidas com exatidão dificultam, como já comentamos, a leitura, principalmente se realizada de forma tradicional, ou seja, com muitas interrupções ou com intervalos de tempo mais extensos entre as retomadas.

Ruffato quase sempre surpreende com as inovações, variando-as como bem entende. Parece interessar a ele, sobretudo, a ruptura, inclusive em relação aos próprios textos, ainda que os retome ou os repita, como observamos anteriormente. Embora possa parecer paradoxal a afirmativa, diríamos que até a repetição é, em Ruffato, uma forma de romper, pois costuma, com a troca de lugar ou de gênero, fazer com que um texto represente ruptura em relação ao que repete. A subversão de recursos narrativos é interessante, como acontece na página sessenta e cinco de *O livro das impossibilidades*. No final do primeiro capítulo, a resposta à pergunta da personagem vem do narrador, que assim se trai como personagem, constituindo uma espécie de inversão do discurso indireto livre:

O pai estacou por um momento, acendeu um cigarro, pôs-se a examinar extasiado a multicolorida cúpula da rodoviária. Depois, as fatigadas pernas aflitas driblaram guimbas, paus-de-fósforo, copos-de-plástico, papéis, guardanapos, esgarros, e encaminharam-se determinadas à lanchonete. **Quer comer alguma coisa? Não, pai... Não era bom você comer alguma coisa? A viagem é longa... Não, pai, estou com fome não... Um cafezinho, por favor.**⁴⁹

O pai acomodou as bolsas-de-napa de viagem no bagageiro, sentou-se, acendeu um cigarro.

— E então, meu filho, o quê que você achou de São Paulo?

Lá fora, na suja rua escassamente iluminada, um homem, vestes esfarrapadas abandonado ao relento, expõe a perna, pútrida chaga, escoltado por três melancólicos vira-latas.

O capítulo termina, portanto, com o discurso do narrador, que usurpa o espaço da personagem e responde por ela, expondo a miséria de um habitante de São Paulo como resposta a “— E então, meu filho, o quê que você achou de São Paulo?”

4.4.1 Os três capítulos de *O livro das impossibilidades*

⁴⁹ Espaço que se segue obedece ao texto do autor.

O primeiro capítulo, “Era uma vez”, na página treze, inicia-se com breve fragmento de dezenove linhas, com foco na década de noventa do século passado (1991), quando Luís Augusto, o Guto, reconhece num segurança do Mappin “o mesmo Nílson anos menos — aquele com quem embriagara-se das cinzas de um certo julho” (p. 15). Não se atreve a aproximar-se do antigo conhecido, mas as lembranças despertadas levam à superposição de *flashbacks*, inicialmente com subtítulos que têm os nomes da irmã (Natália), da mãe (Nelly) e do pai (Dimas) de Nílson e focalizam tempo anterior à viagem de Guto e de seu pai (Raul) a São Paulo. Vem depois fragmento intitulado “Viagem” que começa com Jânua despedindo-se do marido Raul e do filho na rodoviária de Cataguases, mas logo o texto é interrompido, na página vinte e um, em “Começa a viagem:” e abre-se um parêntese para mostrar quantas vezes a ida a São Paulo fora adiada, “(Há anos ensaiava, **Jânua, está passando da hora de ir ver o Juca!**, mas as tribulações [...]).” Essa frase, em negrito, repete-se três vezes, servindo a outros *flashbacks* que retrocedem a narrativa a tempos anteriores, inclusive com deslocamento espacial para Rodeiro de Ubá, certamente na década de cinquenta do século passado, na época em que Raul e o irmão “reviravam leiras encharcadas de arroz, [...] numa barroca à-meia esquecida para os lados d’Os Gomes, em Rodeiro, atolados até os joelhos, até os cabelos embarreados” (OLI, 2008, p. 22). Na página vinte e quatro, os parênteses se fecham para começar um fragmento maior, “São Paulo”, subdividido em outros seis de “**Julho, 3, sábado**” a “**Julho, 8, quinta-feira**”, correspondentes aos seis dias de 1976, reveladores para Guto, quando ele ficou na capital, enquanto o pai ia visitar o irmão Juca em São Bernardo. Inicialmente o leitor pode ter a impressão de perder-se num labirinto temporal, em que se misturam acronologicamente cinco décadas, de cinquenta a noventa do século XXI, mas à medida que se embrenha pelo texto fica tudo muito bem delimitado e simples.

A narrativa organiza-se, pois, com eixo nas aventuras de um jovem cataguasense inexperiente e tímido. A casa em que é acolhido tem o andar de cima ocupado pela enfermeira

Nelly, que se casou com Dimas e migrou de Cataguases para a capital paulista, levando depois para lá três irmãs (no presente da narrativa, já morando em outras cidades de São Paulo) e os pais. Esses residem no andar térreo da casa. Guto, apaixonado por Natália, que conhecera antes desses dias de julho de 1976, acompanha-a e também a Nílson pela cidade. O rapazinho de cidade grande tem sua turma de amigos, cujo comportamento parece surpreender o provinciano. Nílson, que normalmente foge às aulas, resolve aparecer na escola e leva o hóspede com ele. O ano da visita, já indicado no início, na página quinze, “ [...] nele ficara o vidro daqueles nomes, esmigalhados para nunca numa data qualquer de 1976 [...], é confirmado quando, na página cinquenta, o professor do paulista escreve no quadro escolar: “Prof. Kazuo- 76/06/06”. Apenas houve um descuido aí em relação ao mês. Seria Kazuo um professor tão distraído a ponto de registrar a data da aula equivocadamente, ou foi um lapso do autor, que, como já observamos antes, nem sempre parece preocupado com a microcronologia? O fato é que a data deveria ser 76/07/06, porque o mês era o de julho. Seria bom reparar ainda que, na página trinta e três, fica a impressão de que o ano seria o de 1979 e não o de 1976, porque, no final do primeiro fragmento, está:

[...] tanto bisbilhotou que, poeirento, descaído por sob o catálogo-de-telefone, revelou-se um livro, capa dura, figuras entremeando as páginas, *Os últimos dias de Pompéia*, Lord Bulwer Lytton. Carregou-o para um canto e, abrindo-o, irrompeu na sala o calor da manhã de 24 de agosto de 79, aquecendo outra, esta agora, mil e novecentos anos além.

Teríamos, pois, somando os números, o ano de 1979. No entanto, o ano é o de 1976, como o indicam a anotação do professor no quadro e também a observação: “ [...] nele ficara o vidro daqueles nomes, esmigalhados para nunca numa data qualquer de 1976 [...]” (p. 15).

Em “Era uma vez”, o tom poético toma o texto em um e outro momentos, como neste em que o suicídio de Dimas é descrito:

Esgueirava:
 chafurda os pés, barro fedorento que ladeia o Rio Pomba, calombos de picadas,
 escorrem mijó e bosta, a margem oposta infesta uma capoeira de capim-d'angola, os
 redemunhos;
 urubus deslizam azuis, observa deitado na rala grama do barranco, nuvens se
 ocultam atrás da mata, ramo de capim entre-dentes, silêncio;
 gosto de hóstia emaranhado na boca;
 o lusco-fusco de dentro da arca, **Onde se meteu esse peste?**
 o giz na mão da professora risca o quadro-negro, **bê-á bá, bê-é bê, bê-i bi**
 engancha-se nas grimpas de mangueiras, folhas e pedras embaixo,
 o caldeirão balança rumo à Usina, **Segura direito, menino!, senão mistura tudo,**
coitado do seu
 Morto.
 Invisível, desejava-se, embora os olhos azuis.
 Morto.
 : lembra um galã a foto preto&branco sobre o criado-mudo, cabeceira da cama da
 Nelly. (OLI, 2008, p. 20).

Como também o faz em trecho descritivo da página trinta e quatro da mesma história, o autor grafa “a foto preto&branco” em lugar de preto e branco. A locução “preto e branco” pode ser escrita *P&B*, *p&b* e *PB* (cf. HOUAISS, 2001 e 2009). Provavelmente, Ruffato tira dessas siglas⁵⁰ a idéia de substituir o “e” por “&”, o que parece desnecessário, uma vez que a substituição não agrega valor semântico ao enunciado nem representa ruptura inovadora. Esporadicamente, tem-se a impressão, como nesse caso, de que o escritor vai usando ludicamente parênteses, hifens, negrito, itálico e outros símbolos, não se importando com as convenções oficiais que facilitam a compreensão da escrita. Isso acontece, como já mencionamos antes, quando abre parênteses com o sinal de fechar e fecha-os com o sinal de abri-los, sem motivo significativo para isso; quando, como na página trinta e oito de *O livro das impossibilidades*, usa excesso de realce para destacar a palavra “pausa”: parênteses, fonte bem diferente e itálico. Ruffato é ágil em valer-se adequadamente de novas possibilidades gráfico-visuais, principalmente das que se tornaram mais acessíveis desde que o computador substituiu a máquina de escrever, a caneta ou o lápis do escritor. No entanto, diferentemente das inovações altamente significativas de que se vale para adensamento semântico do texto, como temos destacado no estudo da narrativa ruffatiana, o uso de & em lugar da vogal “e”

⁵⁰ Aurélio dá como abreviatura, mas parece mais lógico considerar uma sigla, como Houaiss.

também parece não se justificar, em oposição ao que ocorre no mesmo texto, logo na página seguinte, a trinta e cinco, quando o romancista registra a voz popular, a fofoca, em fonte menor, o que sugere ao leitor a situação de burburinho e alcovitice.

No segundo capítulo, “Carta a uma jovem senhora”, na página sessenta e sete, o romancista faz bom uso da variedade de fontes, o que vem, inclusive, facilitar a compreensão do texto. Além do itálico, que assinala a interferência da personagem no discurso narrativo, três tipos de fontes são usadas: uma para o discurso do narrador; outra para os *flashs*, e outra ainda, estilo manuscrito, para a carta que vai sendo escrita. Além disso, o diálogo, quando menos importante, vem entre aspas e em sequência, ou seja, não fica em linhas diferentes; quando mais significativo, é separado por travessões e registrado em linhas diversas. A história, que corresponde à publicada como conto na página oitenta e um do livro (*os sobreviventes*), em 2000, é a de Aílton e de sua antiga paixão por Laura, moça que ele queria namorar quando era jovem e vivia em Cataguases, embora não o tenha conseguido nunca. Num quarto de hotel, na avenida São João, em São Paulo, começa a escrever para ela, tentando resgatar o passado. A dificuldade de redigir a carta gera os textos dos *flashbacks*, que vão se sucedendo. O passado vai, assim, sendo recuperado, ficando explícita a frustração e a mágoa do homem em virtude da impossibilidade de consumação de seu amor por Laura. No final, Aílton é salvo pela escrita: a carta, que inicialmente pretendia enviar à mulher, liberta-o do amor que alimentara e idealizara por muitos anos:

Subiu as escadas, entrou no quarto, engoliu mais um copo de uísque, acendeu outro cigarro.

Arrancou as páginas manuscritas do bloco de cartas, releu-as, amassou-as, jogou-as no cesto de lixo.

Escancarou a janela, tirou do bolso a folha onde a Mirtes rabiscara o endereço e o número do telefone da Laura, picou-a, esparramou os pedacinhos pela avenida vazia. (OLI, 2008, p. 87)

Escrever torna Aílton livre do passado e de qualquer ligação com Laura. E o texto ruffatiano confirma, assim, o poder catártico da escrita, que literariamente Clarice Lispector sintetizou com propriedade em *Um sopro de vida*: “Às vezes escrever uma só linha basta para salvar o próprio coração” (1978, p. 100). Aliás, o texto de Ruffato mostra ainda, em outro sentido, o poder da escrita. É que Jacinto, o inimigo amoroso do protagonista, mantivera Laura presa a ele por muito tempo, porque ela se encantava com as cartas do rapaz que vinham de vários lugares do mundo. Jacinto queria “parecer” — pelo menos, isso! — importante e usou as cartas, enviadas por um marinheiro, a quem pediu o favor de postá-las, de diversos lugares do mundo. Foram cinco cartas que serviram para prender e enganar Laura. Diferentemente, Aílton usou uma carta, apenas uma, para esclarecer seu passado e libertar-se dele. Aílton procurou e encontrou Jacinto, que nunca havia viajado pelo mundo, atrás de um balcão de botequim em Santos, São Paulo, e exigiu dele explicação por ter iludido Laura e muitos outros cataguasenses com as cartas. Jacinto confessou que agiu assim porque queria impressionar, parecer importante, mas considerou o fato como irrelevante (cf. p. 86). Aílton, no entanto, via o acontecimento como um desastre que o fez perder definitivamente oportunidade de namorar Laura, mesmo com Jacinto distante da cidade. Por isso, “inspirou sufregamente, cerrou o punho da mão direita e, com toda a sua força, desfechou um murro no rosto de Jacinto. O corpo ressequido tombou por-detrás do balcão, o nariz sangrando” (p. 86).

A terceira história de *O livro das impossibilidades*, “Zezé & Dinim”, na página oitenta e nove, é dividida em vinte e dois subcapítulos, numerados a partir do segundo, com cronologia bem marcada. Os subtítulos dos blocos narrativos, a partir do que recebe o número um, correspondem a títulos de álbuns musicais da banda Pink Floyd, havendo igualmente coincidência de datas entre as do livro e as da divulgação dos álbuns. Uma leitura da história poderia ser feita a partir da correlação entre a narrativa de cada parte do capítulo e as letras ou mesmo a melodia de músicas de Pink Floyd (vide anexo 3). O texto ruffatiano, nessa última

história de *O livro das impossibilidades*, dialoga, para complementar-se, tanto com a poesia quanto com a ousadia das músicas da banda inglesa, que alcançou enorme sucesso na segunda metade do século vinte. No entanto, não fundamentamos nossa leitura de “Zezé & Dinim” nessa inter-relação, realizando leitura baseada na autonomia do texto.

A narrativa, conforme comentamos anteriormente, abrange o período que vai de fevereiro de 1960, quando nascem os protagonistas, a novembro de 2001. O trecho inicial do Gênesis (1:1-5), na página oitenta e nove, está apostado ao título da história, que começa após duas linhas de repetição onomatopaica, um “Áááá... hã! — Áááá... hã!” (p. 91), reproduzindo som de choro de bebê, após o qual vem a indicação de data: “Este, o 1960: fevereiro, carnaval nos pulmões de um recém-parido”. Começam, então, duas colunas de texto em que são mostradas circunstâncias de nascimento: a da esquerda indica as de José Teixeira Pedro, o Zezé, filho de Matias, um beerrão, e de Nazaré, Maria de Nazaré Teixeira, mulher do lar; a da direita, as de Antônio Dionísio, o Dinim, filho de Afonso, contramestre de uma indústria cataguasense, e de Iracema, que enlouqueceria algum tempo depois. A vida dos dois, que se tangencia em cerca época, volta a correr paralelamente, como paralelas são as colunas, quando a família de Zezé se muda para o Rio, migrando em busca de vida melhor. Ficam separados, sem notícias um do outro, desde novembro de 1971 (cf. p. 110), reencontrando-se só dezessete anos depois, em novembro de 1988 (cf. p. 144), quando Zezé visita o amigo, que está preso em cadeia de Muriaé por tráfico de drogas em Cataguases. Ambos haviam passado por dificuldades, acontecendo-lhes mais desventuras do que venturas. Reatam a antiga amizade e vão descambando juntos para a marginalidade e a destruição. Interessante observar que, quando eram garotos, Zezé era o mais transgressor, enquanto Dinim se mostrava mais ingênuo e menos experiente, como consequência de educação cerceadora. Mais adultos, a situação se inverte.

Como já observamos, o texto é às vezes único, isso quando os dois amigos se encontram; noutras, corre em duas colunas. Há ainda páginas que trazem em branco uma das colunas, enquanto na outra a narrativa prossegue, baseada no que acontece a um só dos protagonistas. Algumas vezes, acontece de um dos textos estar no registro popular, enquanto o outro se apresenta em registro um pouco mais formal. Isso ocorre, por exemplo, no primeiro subcapítulo, páginas noventa e um a noventa e cinco, coluna esquerda, que se inicia com linguagem mais ordenada que a da coluna direita:

Fralda, talco grudado na barriga acervejada, mamadeira pendendo barbante imundo do pescoço, descalço, Matias sibilou bravatas recendendo a álcool no nariz dos médicos, enfermeiros, pais ansiosos e o soldado de plantão, e nem assim ultrapassou o limiar da porta-corrediza da maternidade, pouco mais ou menos meia-noite. Escorçado, recostou-se no vértice do pilar em vê, que, embrulhado em pastilhas brancas, escorava a capela do hospital. [...] (OLI, 2008, p. 91, coluna esquerda).

Depois a linguagem passa a entrecortada, não só em função da oralidade, da mistura de discurso indireto e direto, mas também da interrupção sonora provocada pela balbúrdia e pelos sons do carnaval interferindo no texto (cf. pp. 93-95, coluna esquerda).

Já na coluna da direita, a linguagem é mais sequencial em relação à da esquerda:

Murcha, a cinza do cigarro despencou no ladrilho brilhoso, e Afonso. abaixando-se para recolhê-la, cuspe na ponta do indicador, ouviu a atendente, mirrado sorriso negro, **É menino! Um meninão!, só ven,** atropelada pelo bafafá do lá-de-fora, o soldado de plantão altercado com um pespeguento sujeito alcoolizado, ridiculamente desvestido em sua indumentária de bebê. Médicos e acompanhantes e enfermeiros exaltados expulsaram o energúmeno, que, cambaleante em seus ameaços, exilou-se para debaixo dos fícus do estacionamento. Pernas esverdeadas, indagou, num cochicho, quando reconheceria o rebento. Empalhada no uniforme branco, a mulher retomou a cartilha, **Um meninão!, só vendo!, cinquenta centímetros, três quilos e oitocentos, um sansão! Melhor amanhã, agora a mamãe vai descansar, coitada, tanto esforço,** e esfumou, labiríntica, enquanto Afonso escanteava, cá e lá, o coração asselvajado, peito militar de orgulho, cachoeira despencando ideias, alegria besta, há muito acoitada, [...] (OLI, 2008, pp. 91-92, coluna direita).

A alteração de registros permeia todo o subcapítulo, podendo também ocorrer no texto de uma mesma coluna, conforme comentamos antes. Essa variação não é aleatória,

representando recurso de adensamento semântico, que Ruffato domina com muita propriedade. A linguagem sai do registro popular, às vezes chulo, para o registro culto, com inversão sintática de termos, muita ênclise e adjetivação erudita (“álacre” e “claudicante”), como ocorre no discurso do narrador na página cento e quarenta e três, na coluna direita:

Fugir nem tenta, esfolados braços, joelhos, cotovelos, sangra o nariz, o desobediente calcanhar direito, um revólver acerca sua cabeça, não mais o que fazer, risos de escárnio, **Desafasta! Desafasta!** Algemam-no, arrastam-no, jogam-no de encontro à cara derrotada de Vilma **Vilma... Está tudo bem... Não se preocupe... Está tudo bem...** Após, álares, a sirena extingue-se ao longe. Aos poucos, à multidão que se dissolve misturam-se os estudantes azul-e-branco que regressam da parada do Sete de Setembro, suados, claudicantes. (OLI, 2008, p. 143, col. direita).

No entanto, na página cento e trinta e sete, na coluna esquerda, a linguagem é outra, havendo interferência da personagem Nazaré, mulher simples, no discurso do narrador. Comprova-se que não é Nazaré quem narra pelo “aceitava ver a mãe”; se fosse ela narrando, diria “aceitava me ver”:

A Evelina, **Tão linda!**, babá num condomínio chique em São Conrado, uniforme um asseio, engomadinho, branquinho de doer as vistas, de-começo aceitava ver a mãe na calçada da praia, como acaso, dia quinze, a alemãzinha zoinho azul cabelim clarim uma boneca! aninhada no carrinho, ... **está tudo bem, mãe... aqui ó, uma ajuda pras meninas...** Nunca disse de apresentar ela aos patrões “Vamos dar uma subidinha”, nem ao menos apontar “Alá onde eu trabalho”, tanta vergonha... (OLI, 2008, p. 137, col. esquerda).

No terceiro capítulo de *O livro das impossibilidades*, o negrito é usado para o discurso direto nas duas colunas e, na página noventa e sete, vem em fonte menor por indicar fala que é lembrada no presente da narrativa. No entanto, servindo para destacar conversas de Zezé e Dinim, os travessões são usados no subcapítulo “**18. Pulsação (1995)**”, página cento e quarenta e oito, e no seguinte, “**19. Tem alguém lá fora? (março, 2000)**”, página cento e cinquenta e dois. Antes, só haviam aparecido, no início da página noventa e sete, quando Zezé responde à chamada, em sala de aula. Ruffato costuma valer-se deles quando quer realçar algum diálogo, como já comentamos anteriormente a respeito de seu emprego no

primeiro capítulo de *O mundo inimigo*. Para o que está pensando ou lembrando uma personagem, é utilizado apenas o itálico, que serve ainda para marcar a interferência das personagens no discurso do narrador. Acontece também o uso de fontes diferentes, geralmente para nomes das músicas. Na página cem, no final do primeiro parágrafo, a frase em grego tornou, propositadamente, incompreensível um segredo, não só para os leitores que desconhecem essa língua, mas ainda para os que a compreendem, em virtude de a frase não fazer sentido em grego:

À frente, Dinim, fortudim, saliente, **De um poveroico brado retumban-tí**, peida, ovo-quente, amizade-de-visgo, pelada, papagaio, bilosca, pisse-pisse, loca, fieira de lambari, nadação no Rio Pomba, vidro quebrado, matinê, álbum de fotografia, braço quebrado, dente idem e um segredo: σ υ χ π σ δ ξ α ρ ε σ ρ ρ ε α μ ο ο υ ι ο σ (OLI, 2008, p. 100).

O segredo mantém-se, assim, enigma indecifrável. Parece que, no caso, o autor quis divertir-se com a curiosidade do leitor que saísse em busca do sentido. Algumas páginas depois, diferentemente, uma frase cifrada, constituída de símbolos e sinais, sem aparente correspondência com qualquer fonte, é, no entanto, facilmente compreensível em função do contexto e equivaleria a: “**E as figurinhas?**” (cf. p. 105). É bom, porém, observar que, no terceiro capítulo de *O livro das impossibilidades*, a utilização de negrito, itálico, fontes diferentes e outros recursos gráficos revela-se altamente coerente e adequada, não representando empecilho à compreensão rápida do texto.

A história de Zezé e Dinim mostra o quanto estão destinados à marginalidade aqueles que não têm situação social privilegiada. Embora o último inicialmente usufrua de vida mais organizada e confortável, vai perdendo-se à medida que a doença da mãe ocasiona a dissolução familiar e ele fica no desamparo. Vítima de injustiça do patrão, desempregado, afunda-se em situações marginais. Os dois amigos, a partir de certo momento da narrativa, igualam-se em termos de falta de perspectivas e vão sendo mostrados como vítimas de um

sistema social injusto. Zezé, no Rio, procura emprego e não consegue por lhe faltar qualificação. Dinim, em Cataguases, vive situação semelhante. Em geral, as personagens de Ruffato parecem não ter livre-arbítrio: são levadas ao alcoolismo, ao crime, ao suicídio, ou seja, à destruição por causa da injustiça social. Assim também acontece com Zezé e Dinim, mas o vício do álcool não está entre suas mazelas. Eles vão decaindo por falta de uma estrutura afetivo-familiar que os sustente e também por dificuldade de se inserirem no sistema produtivo, ou seja, falta-lhes chance de serem melhores. A falta de oportunidade, na narrativa ruffatiana, geralmente aparece como causa do desemprego e esse leva os homens ao alcoolismo e à violência contra a mulher e os filhos. Nesse subcapítulo, um exemplo é Matias, pai de Zezé. No início da história, é um alcoólatra, não dá assistência à companheira e surra Zezé. Sai fugido de Cataguases e migra para o Rio de Janeiro, onde, ao conseguir emprego na construção da Ponte Rio-Niterói, deixa o vício sem dificuldade e passa a ter vida comum e até feliz; a família estrutura-se. Terminada a obra, perde o emprego e, a partir daí, descamba novamente para o alcoolismo e vai se consumindo no vício até morrer:

“Matias, coitado, traste sem serventia, labirintava enojado pelos estreitos becos da favela, túrgido graveto de pele turva, de Bandeira apelidado, crueldade do povo, porque trêmulo, todo o tempo ao vento submisso, caquético, bruxuleando desesperado, vazando por todos os poros o homem que um dia havia sido, até concluir-se murundu pobrinho arruinado no cemitério da Cacuia, vencido pela cachaça que dissipou o nada em que naufragos se agarravam.” (OLI, 2008, p. 136, col. esquerda).

Nesse processo, que nos faz lembrar o determinismo social comum em narrativas realista-naturalistas, o indivíduo é sempre vítima; a ele, é impossível fugir da sina. Interessante observar que o ponto inicial da desgraça não é a falta de vontade de lutar contra o destino miserável, tarefa que implicitamente é mostrada como impossível. O homem sucumbe, submete-se e adapta-se à miséria. Resta-lhe a bebida como remédio para anestesiar o sofrimento. Sem dúvida, há também personagens ruffatianas que, embora muito pobres e

pouco favorecidas, vivem simples e honestamente, mas têm mais força as marginalizadas. Ainda há outras, como Zezé e Dinim, cujas causas da desgraça são diferentes.

Na última história desse quarto volume de *Inferno provisório*, vemos que a resignação pode não ser completa e a revolta manifestar-se. Zezé, por exemplo, expressa-a neste trecho:

[...] Muitas as seduções do Zelão, distinto sujeito, chapa desde quando desse-tamaninho-assim, rejeitava-as todas, embora o aluguel atrasado, a comida de xepa, a roupa de bazar-beneficente. Mas, para quê orgulho? Às vezes, enfezava-se, desentendendo-se, vontade de aceitar o três-oitão e perder-se por aí justificando, o olhar de desprezo do filhinho-de-papai, bum!, o chute de humilhação do bacana do prédio um-por-andar, bum!, o arrepio de nojo das garotas bronzeadas que passam o dia de bunda para cima na praia, bum!, a arrogância das madames de cabelo pintado, bum!, o desdém dos carros dos ricos da Zona Sul, bum! E distribuía filipetas de restaurantes em Copacabana em troca de uns poucos caraminguás. (OLI, 2008, p. 141, col. esquerda).

Do mesmo modo, Dinim, quando sai de uma prisão para onde fora por injustiça de seu Lino, o patrão, mostra-se revoltado em pensamento, embora não tome qualquer atitude para mudar a situação: “No caminho de volta, matou o seu Lino variadas vezes de maneiras as mais diversas. Entretanto, à medida que na janela do ônibus apareciam sujos da paisagem conhecida, sua gana amortecia: ele, o único a perder, evitava o passeio do depósito” (p. 140, coluna direita). Dinim, que procurara trabalho honesto como motorista, passa por criminoso no lugar do verdadeiro culpado, esse protegido pela cortina do poder e das aparências sociais. A reação do injustiçado não existe: de antemão, sabe-se derrotado num sistema que sempre mais e mais tira oportunidades dos fracos para fortalecer e avalizar os usufruidores de situação privilegiada. Dinim repete atitude comum: ele, que poderia reclamar, cala-se e ainda foge de um confronto ou mesmo de um simples encontro com seu Lino. Na verdade, tem medo, o mesmo medo que, hoje como antes, continua encurralando e paralisando milhões de brasileiros injustiçados: o de reagir diante do mais forte, fazendo valer seus direitos. É comum ver-se, como acontecia antes, crescer a audácia e a arrogância dos desonestos com poder social, político ou financeiro, enquanto se acovardam muitos honestos por receio de que

prevaleçam a mentira e o cinismo dos corruptos. Ruffato é perspicaz ao expor o medo de Dinim e a desfaçatez do patrão.

Em “Zezé & Dinim”, mesmo que em segundo plano, encontram-se vários temas recorrentes na narrativa ruffatiana, como a migração, o suicídio, o final de vida solitário da mãe de família, entre outros. As drogas constituem assunto, mas não muito enfatizado. Quando Dinim conheceu Vilma, que se tornaria sua mulher, ela era uma viciada. E ele, preso antes por outro motivo, novamente foi detido por esconder drogas em sua casa, atendendo a pedido de Bochecha. Zezé, quando reencontra o amigo na prisão de Muriaé, começa a visitá-lo assiduamente e:

O tempo esclareceu-o que, se desejavam, mal algum havia em empurrar para a cela miasmos de maconha contrabandeados na meia, sacolés de cocaína na cueca. Um pulo, o Dinim dizer, o Bochecha, **Ponta firme, cara, na boa**, poderia assistir, chutação de lata, mãe dos médicos desenganada. **Troca umas ideias com ele, cara, quem sabe...** A empreitada, isso: quinta-feira esbarrava um fulano no Largo do Machado — nunca percebia daonde —, sexta-feira embarcava no ônibus para Cataguases, a bolsa-de-napa marrom. Finzinho do sábado, instruía a entrega da mercadoria — nunca perguntou o quê —, embolsava o envelope, o cachê. [...] Com o que arrecadava imaginou adquirir um teto para mãe; [...] (OLI, 2008, pp. 147-148).

A história deixa uma quase imperceptível sugestão de homossexualidade, após o episódio explícito da brincadeira sexual dos dois amigos, quando estavam com onze anos:

Zezé, vam tocar uma punheta? Uma lufada serpenteia varrendo cismas. Avelhacado, deduziu, **Você toca nimim? Depois eu toco nocê...** Trêmulo, Dinim negaceou, **É besta, sô!**, desconvicto. Zezé: **Toca?** [...] até Dinim ausentar-se sem fôlego no declive e, assustado, permitir lábios langorosos sugar seu pescoço, braços nervosos atarem desnecessariamente braços arreados, um vergão fustigar sua bunda, cega a boca revirar-se dolente à muda, línguas substituindo palavras, e mãos caçam o pinto duro e o gosto salgado invade as narinas e mãos premem cabeças que querem-não-querendo, esbatem-se e revoltam-se, agalopadas, pressão nas têmporas, aí não chupa mais ai ai ai agora você ui dói não aí não chupa mais ai ai ai agora você ui dói não chupa mais ai ai ai agora você ui dói não

Agachado, pedaço de capim entredentes, Zezé vigiava o entra-e-sai de um formigueiro. Dinim catava pedras e arremessava-as para o alto, iludindo-se com sabiás, coleiros, canários.

Uma juriti melancoliza. (OLI, 2008, pp. 109-110)

A partir desse episódio, ocorrido em julho de 1971, nada mais de explícito aconteceu, inclusive, em novembro do mesmo ano, Zezé migra com a família para o Rio de Janeiro e os dois amigos só voltam a se ver muitos anos depois, em novembro de 1988, quando estão com vinte e oito anos. Os subtítulos dados aos subcapítulos é que deixam uma discreta sugestão. Em “**10. Queria que você estivesse aqui (setembro de 1975)**”, página cento e vinte e dois, num Sete de Setembro no Rio de Janeiro, Zezé fica sozinho em casa e lembra-se de Dinim, o que nada representaria não fosse a sugestão velada, no final do texto, do desejo de Zezé. Também em “**15. Um lapso momentâneo da razão (setembro, 1987)**”, Zezé, ao assistir desfile de Sete de Setembro em Cataguases, começa a lembrar-se de Dinim e a pensar onde o amigo estaria. O subtítulo sugere que ele esteja cedendo à emoção. Do mesmo modo, na página cento e quarenta e oito, “**18. Pulsação (1995)**”, é destacada com travessões a conversa entre os dois amigos, que abandonam todos num baile de carnaval, para ficarem trocando confidências numa praça. Dinim deixa até a namorada sozinha, Zezé não tem nenhuma. Além do mais, a história termina, na Penitenciária de Neves, com Dinim, que antes dissera não se lembrar de nada, enquanto Zezé se lembrava de tudo, confessando: “Tenho tanto medo de morrer! Aí, Zezé, [...] comecei a lembrar de tudo também, comecei a lembrar de tudo, Zezé, de tudo!”.

4.4.2 Espaço da linguagem: adjetivação

Outro aspecto importante, como já comentamos esparsamente, para o estudo da prosa ruffatiana, é a análise mais atenta da adjetivação, recurso de que se vale o escritor sem parcimônia. Desnecessário, embora oportuno, lembrar que o adjetivo especifica, detalha o substantivo; poderíamos mesmo dizer que, *lato sensu*, este se refere ao todo enquanto aquele concerne ao detalhe. Curiosamente, a adjetivação ruffatiana atua como forma de recortar a

voz do narrador, dando-lhe caráter de autoridade. Embora a multiplicidade de vozes narrativas seja característica da prosa do escritor, que afirma não lhe servir o narrador onisciente, segundo ele adequado ao romance burguês⁵¹, a falsa ausência de narrador representa, no entanto, um sujeito-narrador mais forte, porque dissimulado no detalhar. A prosa ruffatiana é detalhista e, por isso mesmo, revela a ideologia do sujeito que olha e direciona o olhar do leitor pelo seu. A respeito do detalhamento, afirma Omar Calabrese:

Uma segunda reflexão respeita ao valor a atribuir ao prefixo “de”. A partícula, de facto, não só manifesta uma anterioridade e uma origem do detalhe, como também ilustra a natureza da operação. O detalhe, em suma, é “de-finido”, isto é, tornado perceptível a partir do inteiro e da operação de talho. Só o inteiro e a substância da operação permitem, de facto, a *de-finição* do detalhe, isto é, o gesto de pôr em relevo motivado pelo elemento em relação ao todo a que pertence. [...]

Há um outro mecanismo implícito na operação de detalhar, e este revela muito mais acerca do modo como se constrói o *discurso* por detalhes. Até porque produzir detalhes depende de uma acção explícita de um sujeito sobre um objecto, e pelo facto de inteiro e partes estarem simultaneamente presentes, o discurso por detalhes prevê a aparição de marcos na enunciação, isto é, do *eu-aqui-agora* da produção do discurso. Existem casos em que isto é óbvio, como quando assistimos no cinema ou na televisão ao uso do *zoom*: a aparição de um espaço de enunciação e de um sujeito manifestado por um “olhar” que se aproxima é evidente; outro tanto sucede quando, ainda no cinema ou na televisão, se adoptar um retardador: também aqui imediatamente nos apercebemos da existência de um sujeito-olhar que retarda a visão, e ainda mais sentimos a existência de um tempo de enunciação.

Um último esclarecimento é fornecido pela natureza da operação detalhante, ou melhor, pela sua função. Quando se “lê” um inteiro qualquer por meio de detalhes, torna-se claro que o objectivo é uma espécie de “ver mais” no interior do “todo” analisado. Até ao ponto de descobrir características do inteiro não observáveis à “primeira vista”. A função específica do detalhe, por consequência, é a de re-constituir o sistema de que o detalhe faz parte, descobrindo-lhes leis ou pormenores que anteriormente não se revelavam pertinentes para a sua descrição. A prova disto está em que existem formas de *excesso de detalhe* que fazem que o próprio detalhe se torne sistema: neste caso, perdem-se as coordenadas do sistema de pertença ao inteiro, ou então o inteiro desaparece por completo (1999, pp. 86-87).

A adjetivação, pois, em Ruffato detalha e, ao detalhar, denuncia o olhar do narrador que parecia ausente na multiplicidade aparente de vozes, forma muito comum de o romancista construir o texto ficcional. Desse modo, o adjetivo indicará a presença do sujeito e a ideologia subjacente ao texto. Os adjetivos usados para Guto, um interiorano em visita a São Paulo, nestes dois fragmentos podem ilustrar:

⁵¹ Afirmativa feita em entrevista a Christina Musse, TV Panorama, Rede Globo, Juiz de Fora, em 15 de janeiro de 2006, respondendo a Gilvan Procópio, professor da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Os zombeteiros olhos azuis da Natália intentaram subjugar os encabulados olhos de Guto, mas este os vergastara tão humildes que espojavam na poeira do sinteco (OLI, 2008, p. 30).

Guto sofreu o desejo de afastar-se e seu silêncio bovino constrangeu-os (OLI, 2008, p. 31).

Os olhos do interiorano são “encabulados” e “tão humildes”, seu silêncio é “bovino”, enquanto Natália, que vive em São Paulo, tem olhos “zombeteiros” e “azuis”. Não bastasse o adjetivo “humilde” no superlativo absoluto e sintético, o narrador — neologicamente — intensificou-o com advérbio de intensidade.

O romancista, obviamente, também usa a adjetivação apenas para caracterizar personagens e o faz com propriedade, às vezes de forma inusitada e interessante, às vezes de forma abundante, chegando até a repetir os mesmos adjetivos já usados como nestes dois fragmentos de *O livro das impossibilidades*:

Pareceu-lhe um viralata (sic) houvesse invadido o quarto, baba gangorrande da língua pendurada, que, encontrando aberta a porta, oferecesse o frenético rabo em troca de um afago, ainda que falso. Entretanto, uma menina, espevitados olhos azuis, noturnos cabelos lisos derramados por sobre os ombros magros (OLI, 2008, pp. 15-16).

— Oi, Indira! Oi, Guto!, a Natália aproximou-se, chinelo-de-dedo, calça-lee, camiseta branca, espevitados olhos azuis, noturnos cabelos lisos derramados por sobre os ombros (OLI, 2008, pp. 51-52).

Outros fragmentos, também de *O livro das impossibilidades*, exemplificam o uso de adjetivos pelo escritor:

Lisos cabelos pretos leves, Nelly desabalara, compromissada com um dos milhares que se socorreram da pobreza nas fimbrias industriais de São Paulo. O marido, espigado rapagão tímido e sério, esbarrara [...] (OLI, 2008, p. 17).

Franqueou o guarda-roupa, bafor de naftalina, e, em meio aos cabides asfixiados, puxou uma caixa marchetada, [...] (OLI, 2008, p. 34).

[...] e agarraram-se, à saída, em conversações baldias (OLI, 2008, p. 50).

Ensimesmado, Guto patrulha um comitiva de lavapés que metodistas labirintam-se por entre a folhagem (OLI, 2008, p. 57).

Um menino!, cinquenta centímetros, três quilos e oitocentos, um sansão! Melhor amanhã, agora a mamãe vai descansar, coitada, tanto esforço, e esfumou, labiríntica, enquanto Afonso escanteava, cá e lá, o coração asselvajado, peito militar de orgulho, cachoeira despencando idéias, alegria besta, há muito acoitada, arrevesado no trabalho, contramestre na Manufatora, anos emboscando a aviação de um filho, que, altivo, acreditava, não padeceria como ele, encruzilhado, desgostoso, pé-rapado. Não, nos depois já deslumbrava as melhorias, bunda arriada na beirinha do banco de ripas de madeira envernizada, na sala-de-espera da Casa de Saúde, olhos-de-não-ver magnetizados na branca enfermeira azul que, indicador à boca, solicitava silêncio aos passantes. Devagar, ergueu-se, enviesando-se pelo estacionamento — um sopro morno acariciou o rosto sujo de barba — [...] (OLI, 2008, p. 92, col. 2).

Mas Iracema, branca-embandeirada, propusera [...] (OLI, 2008, p. 94, col. 2).

Às vezes, o adjetivar não chega a ser incomum, como no exemplo abaixo, em que se excetua relativamente “arlequinais” e “empapuçadas”, menos previsíveis que “murcho”, “lancinantes”, “terríveis”, “caracachento”, “improvisado”, “frias”:

Mal se dissiparam as sombras, azulão, os olhos do menino não mais tatearam o peito murcho da mãe, de novo emprenhada. De perrengue em perrengue — lancinantes dores de ouvido, cólicas terríveis, vômitos, diarreias — engatinhou sobre os retalhos arlequinais espalhados pelo úmido chão caracachento, em-dentro do mínimo cercado improvisado, fedor de bolacha-maria molhada e fralda empapuçada de xixi, num porão do Beco do Zé Pinto, de cujas paredes frias minava água (OLI, 2008, p. 95, col. 1).

É interessante também observar os casos em que escritor adjetiva por meio de expressões compostas de substantivos, verbos ou quaisquer outros vocábulos, em geral hifenizadas e transformadas em locuções adjetivas semanticamente expressivas:

[...] mais tarde assustando um companheiro perna-pra-que-te-quero [...] (OLI, 2008, p. 104).

[...] Despejados da casa até-que-boia da Cacuia, mesmo dos escassos móveis apartados, escalaram para o barraco nauseante do Morro do Dendê, os nove soçobrando na imundice de ratos baratas mosquitos — que a Nádia, a filha mais velha, já havia desertado, iludida atrás da fama de um rapaz do Morro da Pixuna, nunca mais (OLI, 2008, p. 136, col. 1).

[...] o chute de humilhação do bacana do prédio um-por-andar [...] (OLI, 2008, p. 141, col.1).

[...] assentado num banco-de-cimento pastilhas brancas [...] (OLI, 2008, p. 144).

Zezé bebericava a caipirinha, arranchado a um canto da ampla varanda recoberta por telhas de amianto, paredes sem reboco, piso ainda-laje-por-acabar [...] (OLI, 2008, p. 146).

A adjetivação aparece ainda, na prosa ruffatiana, destacando-se pela originalidade mesmo em frases já plenas de ênfase, como no fragmento abaixo, em que o adjetivo “aladina” mantém valor de significação, embora esteja na sequência de verbos sinônimos, cujo sentido é intensificado pelo polissíndeto:

Enraivecido, Zezé chutou pensamentos para o meio-fio, *Bosta, sô!*, e candeou-se para além da aglomeração, chilrear de vozes apreensivas, trombetear de foguetes históricos *noventa milhões em ação/ pra frente Brasil/ salve a seleção* e, ao ciscar o monturo, folhas-secas e pontas-de-cigarro e paus-de-fósforo e tampinhas-de-garrafa, a nota amarela reluziu e flamejou e cintilou e ofereceu-se maravilhosamente aladina [...] (OLI, 2008, p. 107).

No fragmento que se segue, o adjetivo “anoitecida”, por ser participial, imprime dinamicidade à adjetivação e, apropriadamente, descreve a transição entre a tarde e a noite: “Em pouco, o mato adensara a tarde anoitecida, passos que se ouviam mastigando folhas maceradas, curiosos esgares das pitangueiras” (OLI, 2008, p. 109).

Conjugando adjetivar, enumerar, não pontuar e dispor as palavras em outra forma, o escritor consegue dar rapidez à narrativa, contudo sem abandonar os detalhes:

Nílson conduz Guto
aclives declives tumultuadas ruas avenidas buzinas motores
carros motocicletas caminhões ônibus fumaça
gente gente gente
sacos de lixo sitiam calçadas esburacadas
bicicletas-de-carga
recostados em camburões fardas alardeiam fuzis revólveres
cassetetes
mendigas mãos misericórdiam misérias
urgentes baratas desviam-se afobadas
casas botequins edifícios lanchonetes bancas de jornais ba-
res ambulantes uma hora e meia escoas pés enregelados
Jardim da Saúde, Vila da Saúde, Vila Gumerindo, Rua

Loefgreen, Rua Santa Cruz, Rua Visconde de Guaratiba⁵² (OLI, 2008, p. 48)

Na prosa ruffatiana, a adjetivação, embora significativa e geralmente original, marca-se, no entanto, mais pelo excesso e constitui, conforme comentamos inicialmente, recurso de que se vale o narrador para fazer valer sua voz.

⁵² Termina assim sem ponto. Segue-se discurso direto iniciado por travessão.

5 ALGUMAS OUTRAS TÁTICAS RUFFATIANAS

O verbo tem que pegar delírio.
(Manoel de Barros)

A extensa multiplicidade de recursos utilizados por Ruffato na construção do literário torna difícil a abordagem de todos eles. O autor se vale de truques num exercício de prestidigitação literária, cujos ágeis lances nem sempre alcançamos. Bom esclarecer que tomamos as palavras “truques” e “prestidigitação” no sentido positivo, como termos relativos a uma arte mágica que nos fascina com seu poder e confirma a habilidade do romancista na composição de sua obra. Dizia Jorge Luis Borges, em palestra proferida em Harvard, na década de sessenta do século XX, transcrita em *Esse ofício do verso*, que “toda literatura é feita de truques, e esses truques — a longo prazo — acabam sendo desvendados” (2000, p. 39). O desvendamento das estratégias ruffatianas pode nos encantar; mais do que tentar revelá-las, no entanto, temos a intenção de ressaltar aspectos significativos e/ou frequentes em *Inferno provisório*, que contribuem para a beleza da obra e assinalam a destreza do romancista. Gostaríamos, contudo, de observar que muitas das táticas ruffatianas, embora também relevantes, não foram focalizadas. Ainda que tenhamos procurado, o mais possível, aprofundar nossa análise para salientar a densidade e a originalidade do texto de Ruffato, muito ainda há para ser desvelado.

Além dos itens analisados ao longo da tese, teceremos ainda algumas considerações sobre as figuras de linguagem e sua importância como recurso semântico em *Inferno provisório*. Metonímias, hipérboles, hipálages, antíteses, polissíndetos se unem à utilização significativa da camada fônica, tornando a prosa ruffatiana altamente estética.

5.1 METAFORIZAÇÃO E TEMPO

Realizamos, do primeiro ao quarto volume de *Inferno provisório*, levantamento amplo e detalhado das inusitadas e belíssimas figuras de linguagem de que se vale o romancista para adensar semanticamente o texto e torná-lo poético e contundente. Desses dados, escolhemos, para análise, um *corpus* de metáforas ligado à temporalidade, dele extraindo diversos exemplos para analisar seu valor semântico no contexto em que se inserem. Algumas vezes, valemo-nos deles para também comentar outras metáforas não concernentes ao tempo, ou mesmo outras figuras de linguagem.

Tomaremos “metáfora” como sinônimo de “imagem” e muitas vezes ocorrerá, portanto, de um termo substituir o outro. Esclarecemos, ainda, que adotamos a expressão “figuras de linguagem”, sem a preocupação de separá-las em figuras de palavras, de sintaxe, de pensamento ou de som, por usarmos como direcionamento o que nos foi indicando a obra estudada. Também, em virtude de não constituírem foco de nosso estudo e por serem facilmente encontráveis até em dicionários, não nos ocupamos com definições.

Se, como registramos anteriormente, Ruffato não se mostra um autor preocupado com a microcronologia, mesmo que algumas vezes chegue a indicar datas, como o faz muitas vezes, são belíssimas as imagens sobre o tempo e permeiam toda a obra. Há, pois, quase substituindo a cronologia de fato, uma outra, poética, metafórica e muito mais expressiva. Ao romancista, interessa também a macrocronologia, para que possa evidenciar o que ocorreu ao longo de décadas de injustiça e de indiferença, que excluíram de uma vida digna muitos e muitos brasileiros entre os quais foram divididas cotas abundantes de miséria, alcoolismo, loucura e impossibilidade de progressão social. O dia a dia do proletário ruffatiano vai exibindo aos olhos do leitor, às vezes com crueza, às vezes com rude poesia, às vezes com metáforas sutis, o quanto a humanidade foi e continua sendo cega, incapaz de realmente enxergar o outro que agoniza em praça pública nos palcos armados com o excesso que locupleta de bens materiais os pobres de espírito.

5.1.1 Em *Mamma, son tanto felice*

Em *Mamma, son tanto felice*, temos aproximadamente quatorze metáforas relacionadas ao tempo e são altamente significativas. Logo na primeira história, há original imagem que caracteriza o caráter de Micheletto, o implacável italiano que mandou matar a própria filha: “[...] comeu sete meses de sua vida [...]” (p. 16). Centrada principalmente no verbo “comer”, assinala a natureza violenta e brutal do homem, até em relação a si mesmo e à utilização de seu tempo. Já a personalidade da infeliz Micheletta, a Chiara Biccio, que teve a vida perdida em dar filhos ao Micheletto, é realçada nessa imagem: “[...] a ampulheta da vida de Chiara Bicio, a Micheletta velha, inverteu-se: ela começou a morrer. E esgotou-se hora a hora, a saúde murchando na sangria estúpida de partos [...]” (p. 21). É a mulher sendo destruída pelo tempo de parir que antigamente lhe era destinado como sina.

No segundo capítulo, “Sulfato de morfina”, o cansaço de dona Paula, a lavadeira que, embora doente e fraca, quase morrendo, continua o trabalho penoso, é acentuado pela metáfora: “Agosto espalhava ciscos pelo chão recém-varrido” (p. 29). Ou seja, o aspecto repetitivo da vida da mulher, que se mantém assim até quando está perto do fim, é acentuado pela metáfora, que contrasta com outra, a que marca o susto de dona Paula ao saber que a vida pulsa forte, embora não mais para ela: “a algazarra de meninos sem camisa pendurados na carroceria, a histeria de imundos cachorros assustaram a tarde, que, abismada, precipitou-se na perambeira do lusco-fusco” (p. 30). É ela que se assusta, é ela que está abismada, é seu tempo que se precipita “na perambeira do lusco-fusco”, porque também é ela quem: “Esmagrecia. Ela, sempre falta de carnes, amparava os ossos pelas paredes da casa minúscula [...]” (p. 29). E a constatação que valia para Chiara, a Micheletta, como para dona Paula, também vale, drástica, para todos nós, seres destinados a definharem com o tempo: “Família... casamento... filhos... uma insidiante epiderme de

mofo impregna todas as histórias, esporos furtivamente carcomendo qualquer esperança... assim, nos primórdios... assim, sempre... [...]” (pp. 39-40).

Em “Aquário”, a terceira história, os “faróis desnudavam o fiapo de julho, que restava encarrapichado na madrugada terminal” (p. 45), denunciando ser tudo resto, resíduo, porque, indiferente, o tempo deixa, quando deixa, apenas “fiapo”. Enterrado o pai, Carlos constata sobre dona Nica: “*Minha mãe virou isso... um caco...*” (p. 45).

No quarto capítulo, “A expiação”, tendo de enfrentar o enterro do pai, o filho, ainda um menino, quer escapulir à inexorabilidade do tempo e da morte:

Queria voltar correndo para casa, jogar-se na cama e dormir, dormir um sono pesado, sem sonhos, e acordar no dia seguinte com seu canário-da-terra cantando, sabendo que lá fora dezembro se espatifava em direção ao Natal e que a vida retomava seus trilhos com o resfolegar de uma maria-fumaça. (MSTF, 2005, p. 85).

Para Zé, o órfão, o “dia seguinte”, dezembro se espatifando em direção ao Natal; enfim, o tempo correndo era a possibilidade de alívio, esperança, rotina. Foneticamente, o som fricativo, alternando-se entre surdo e sonoro, nas palavras “casa”, “se”, “sono pesado”, “sem sonhos”, “seu”, “sabendo”, “dezembro”, “se espatifava”, “resfolegar”, “fumaça”, acentua a ideia do passar veloz do tempo, que era o desejo premente do menino naquela hora.

O “O alemão e a puria”, penúltimo capítulo, começa com o tempo sendo definido poeticamente em meio a um conjunto metafórico que serve para traçar um amanhecer diferente, com a violência de um temporal afetando a vida dos trabalhadores. Na verdade, a imagem prepara para a desgraça que será narrada um pouco depois: a suposta morte de Donato, o Alemão:

Um relâmpago rabiscou o quadro-negro da madrugada, o trovão estilhaçou o cristal de silêncio daquele dezembro suarento.

A luminosidade de um outro raio adivinhou cinco ou seis rapazes, passos apressados, outras tantas moças, sombrinhas na mão.

Minutos empós, em procissão, bicicletas tomaram ruas, a caminho das fábricas.

Quando o apito soou as dez para as seis, os pingos inaugurais explodiram nas costas de uns uns que corriam, cuidando para não chegar atrasado.

Às seis e cinco, o toró.

Dos bueiros entupidos, a enxurrada regurgitou, submergindo paralelepípedos em turbulentos corgos. (MSTF, 2005, p. 109).

O longo sofrimento de Dusanjos, que é despertada pelo “primeiro trovão”, iria começar: o companheiro já não estava a seu lado na cama e talvez nunca mais voltasse. A ambientação para a trama constrói-se por sugestivas metáforas e o trovão que estilhaça “o cristal de silêncio daquele dezembro suarento” vai mesmo partir em mil pedaços a vida da mulher, em virtude do silêncio que se instaura com a notícia de que Donato teria morrido: inicia-se o tempo de seu calvário. A camada fônica do trecho inicial, principalmente pelo jogo com fonemas vibrantes sonoros (“relâmpago”, “rabiscou”, “suarento”) e fricativos surdos e sonoros (“estilhaçou”, “silêncio”, “suarento”, “dezembro”), além de servir a uma espécie de sonorização do texto, intensifica o efeito visual da metaforização.

Na última história, “O segredo”, o protagonista oscila entre Bach e Beethoven, quando “Um raio assusta a noite, explode um trovão. Um vento úmido varre o quintal, penetra enxerido na casa.” (p. 125). No entanto, ele “não ouve o trovão, não sente o vento” (p. 125), inundado pela música que o tira da realidade. Apenas quando as “paredes tremem, o Professor assusta-se, arregala os olhos, num salto está de pé, fecha as folhas da janela” (p. 125). Agora é noite, apenas noite, e a personagem, um homem solitário e sistemático, mergulha na irrealidade e exclama: “Ah!, os tempos felizes da minha miséria...” (p. 136). Na história do Professor, “vento” e “tempo” se repetem como eixos de uma metaforização que indica a fugacidade da vida e a superficialidade da existência da personagem:

[...] o vento aboia um lamento, e a palma de seus pés como que lê antigas pegadas, vence a noite assoberbada, o breu pespega os olhos, o pio da coruja, [...] (MSTF, 2005, p. 140).

[...] Os pássaros e o vento se calaram. [...] Os pássaros e o vento retomaram seus afazeres. E a tarde refez-se em sua agonia. (MSTF, 2005, p. 149).

Os sons nasais, no primeiro (“vento”, “lamento”, “antigas”, “vence”) e no segundo exemplo (“vento”, “calaram”, “retomaram”), completam a sugestão metafórica de fugacidade, acrescentando ainda a ideia de que tudo é também eco longínquo, mas sutilmente atual.

5.1.2 Em *O mundo inimigo*

Aproximadamente trinta metáforas sobre o tempo permeiam os textos de *O mundo inimigo*, servindo, juntamente com outras figuras de linguagem, para intensificar a expressividade da prosa narrativa ruffatiana.

Na primeira história, “Amigos”, Luzimar, “olhando a noite que se esparrama às suas costas, percebe que está tonto, *a soninha vai me encher o saco e com razão*” (p. 24). Retido até tarde, na véspera de Natal, pelo ex-amigo de infância, Gildo, que viera de São Paulo para passar a festa com a mãe, na verdade Luzimar percebe estar em apuros. Em vez de ter conseguido um presente para a mulher Soninha, embebedou-se na companhia de Gildo e “a noite que se esparrama às suas costas” expressa que ele começa a sentir a aflição que se “esparramará”, atingindo a companheira, sozinha e abandonada em casa, sem saber notícias dele. Não há presente para ela e, em lugar das luzes natalinas, uma escuridão ampla toma conta do Natal de todas as personagens.

Em “A demolição”, dona Marta, quando perde o marido e fica com os filhos para educar, tem a ajuda do irmão dele, Gesualdo. Ele mora em São Paulo, mas passa “a frequentar, uma vez por mês, a modesta casa da Vila Teresa, as mãos transbordando futuros, para drenar as mágoas e a desesperança que inundavam os olhos da cunhada” (p. 30). Gesualdo alivia a dor da viúva trazendo o futuro de cada sobrinho, ou seja, a migração. No entanto essas mãos “transbordando futuros”, se, naquele momento, trazem alívio para a dor da mulher, guardam em si a dissolução da família e o abandono, pois ela terminará os dias muito

sozinha, distante dos filhos. Gilmar, quando foi levado da terra natal pelo tio, sentiu que não haveria retorno “logo após sumirem na curva da estrada as luzes dos postes da Vila Minalda que boiavam nas águas mansas do Rio Pomba, última imagem de Cataguases, Nunca mais, pensou, imensos clarões consumiam o que restava de julho” (p. 31). Os “imensos clarões”, vindos do fogo que queimava o mato seco próximo ao asfalto, consumiam, além de julho, o passado de Gilmar, que ele pressentia como completamente irrecuperável. Por isso, “desassossegado, não pregou mais os olhos, assustado com os dedos de fogo que na escuridão tentavam arrancar as estrelas na abóbada da noite fria (p. 31)”. O sentimento de perda das raízes e dos laços familiares é metafórica e hiperbolicamente acentuado pela última imagem e sugere o quanto era difícil para o migrante abandonar tudo para começar outra vida na cidade grande. Aliás, o texto que se segue também reforça essa ideia: “Estamos cruzando o inferno, Gesualdo brincou, engasgado com a fumaça que penetrava pelas frestas, Estamos cruzando o inferno, Gilmar repetia, baixinho, Cataguases ficou para trás, Nunca mais, jurou, Nunca mais [...]” (p. 31). O tempo a tudo corroerá e, muitos anos depois, Gildo, irmão de Gilmar, “num despropósito de janeiro suarento, apeando de Cataguases, pós Natal⁵³ e réveillon, anunciou, a mãe estava pensando desfazer da casa da Vila Teresa” (p. 33). Depois, vendida, será demolida pela nova proprietária, dona Eucy. Nem havia mais como retornar fisicamente ao lugar inicial, pois até a mãe vai embora, no final da vida, para outra cidade.

Em “O barco”, terceiro capítulo, na casa onde viviam a viúva de doutor Romualdo, dona Geralda; o filho com problemas, Osvaldo; Adelaide, a empregada antiga; onde trabalhavam Marlindo e o filho Luzimar, o tempo tinha sentido diferente para cada uma das personagens e as metáforas indicam isso, assim como difere também para outras personagens dos quatro romances em estudo. Se “Na varanda da cozinha, Osvaldo mascava a manhã pasmacenta” (OMI, 2005, p. 41), em “A fábula”, capítulo inicial de *Inferno provisório*,

⁵³ Grafado como no texto.

Micheletto, o italiano decidido, “comeu sete meses de sua vida” (MSTF, 2005, p. 16). Osvaldo é débil, dependente e, por isso, não “come” o tempo com avidez e pressa, como o outro que deseja abrir, com o trabalho, um espaço para si e para a família que pretende ter. Por nada fazer, não ter força para realizar, o rapaz apenas “masca” o tempo com pasmaceira. A hipálage, que transfere o adjetivo “pasmacento” para manhã, apesar de ele referir-se a Osvaldo, aliada ao aproveitamento da camada fônica, acentua a ideia de lentidão e mesmice que a metáfora constrói. E, nesse clima da casa onde tudo é quase passado e onde mora o rapaz apático, “Os dias deixavam-se arrancar nas raízes pelas mãos antigas do Marlindo e pelas mãos neófitas, empapuçadas de calos-de-sangue do Luzimar” (p. 50). Os dois, pai e filho, trabalhavam capinando o extenso quintal e para eles, desafortunadamente, o tempo não podia ser comido ou mastigado, mas devia arrancado com o trabalho duro e suado, a ponto de “calos-de-sangue” marcarem as mãos do menino. Já dona Geralda passava “o dia inteiro alinhavando a passagem das horas, perdida no antigamente, olhos pastejando estranhezas, solidões, silêncios, tristezas...” (p. 56). O passado era mais vivo para a viúva que o presente, por isso apenas “alinhava” o tempo que estava vivendo, sem atribuir-lhe a consistência de “costurar”, enquanto se perdia no antes que havia constituído sua vida de fato. A utilização fônica de fricativas surdas e sonoras (“passagem”, “pastejando”, “estranhezas”, “solidões”, “silêncios”, “tristezas”) sugere fuga, sopro, e era isso o que fazia a viúva fugindo para outro tempo e vivendo o presente apenas com o sopro do passado.

O capítulo quatro, “A solução”, traz-nos a operária Hélia descrente com a mesmice de sua vida sem futuro, não lhe agrada “mastigar” o tempo, embora seja obrigada a fazê-lo. Certa vez, ao sair do trabalho, desiludida, desiste de voltar para casa e repetir a rotina de:

ligar o rádio, almoçar sem vontade, tomar um gole de café requentado, deitar na cama, mastigar os minutos à espera da hora de voltar para a fábrica, pegar o ônibus, aparecer, conversar rapidamente com uma ou outra colega, ouvir o apito, bater o cartão-de-ponto, e se enterrar novamente no ar úmido da tecelagem, todos os dias, todos os meses, todos os anos, até o fim dos tempos... (OMI, 2005, p. 70).

Por sentir os dias como ausência de perspectiva, como repetição mecânica numa indústria, Hélia pensa até em matar-se. A metáfora, comum na linguagem coloquial, de “matar-se de tanto trabalhar” é ressignificada com originalidade no texto ruffatiano, porque é “no ar úmido da tecelagem” que a operária “se enterra”, ou seja, se mata e, na sua visão, a morte será lenta mas inexorável: “todos os dias, todos os meses, todos os anos, até o fim dos tempos...” Essa ideia de algo ruim que se prolonga indefinidamente, expressa pela repetição, dá ao dia a dia operário de Hélia a dimensão de martírio e dor.

Em “A mancha”, quinto capítulo, “a avalanche azul” de uma manhã desencadeará vida e morte na vida de uma mulher:

Bibica levantou cedo para a missa das sete na capela da Casa de Saúde. Ao passar pela venda, as pernas empacaram. Atrás da porta cerrada, rádio ligado, seu Antônio, sabia, quis ir embora, o corpo desobedeceu, *Meu deus!* Bateu uma, duas, três vezes, “Ó, dona Bibica, entra”, a voz em seus ouvidos, reverberando, deixando-a zonza, abobada, a dentadura bonita escondida pelo imenso bigode preto, preto como seus olhos e seus cabelos emplastrados de Glostora. A avalanche azul da manhã, o sol trespassando as garrafas de bebida nas prateleiras, os passarinhos cantando no pé-de-amêndoa, o sotaque do seu Antônio, *só pode ser coisa do demo*, enfeitiçaram Bibica. A porta se fechou às suas costas. (OMI, 2005, p. 80).

A imagem hiperbólica, “A avalanche azul da manhã”, serve para traduzir a intensidade do desejo que tomou conta de Bibica, que vinha fugindo ao assédio de seu Antônio, ao mesmo tempo em que ameniza, momentaneamente, o sentido egoísta e apenas sexual do interesse do homem por ela. O “sol trespassando as garrafas” e “os passarinhos cantando no pé-de-amêndoa” completam a leveza do momento. “A porta se fechou às suas costas”, além do sentido literal, possível, indica o quanto foi absoluta a entrega amorosa de Bibica, que abandonou todo e qualquer receio, todo e qualquer cuidado. Por ceder, ela depois sofrerá duramente as consequências do ato. Engravida-se e, ao comunicar o fato ao dono da venda, é tratada com dureza:

Seu Antônio arrastou Bibica pelo braço até o banheiro fedendo a creolina, imprensando-a contra a parede.

“Ficastes maluca? Queres destruir meu casamento?, desonrar meu nome na praça? Queres me envergonhar frente aos meus filhos? Enlouqueceste, dona Bibica? Com certeza, enlouqueceste!”

Foi até o passeio, olhou um lado e outro, possesso.

“Então vens ao meu comércio para me dizer uma coisa dessas? Eu não acredito! Não tenho nada com isso, dona Bibica! Nada! A senhora me procurou, entrou aqui a balançar o rabo, se engraçando toda pro meu lado. (OMI, 2005, p. 81).

Esse fragmento exhibe o contraste entre o clima quase idílico muito bem traçado pelo autor e a realidade dura e ofensiva que a mulher enfrenta posteriormente: dois tempos diferentes na narrativa. O primeiro, metaforizado, tem poder encantatório para a mulher e o leitor; o segundo, em linguagem comum, exhibe a dura realidade. O filho, Marquinho, jamais será reconhecido por seu Antônio Português, dono da Merceria Brasil. Em frente a esse lugar, o menino morre tragicamente atropelado, quando ainda nem completara dez anos de idade. No velório, Bibica parece imaginar a presença do português:

[...] seu Antônio, terno-gravata azul escuro, ultrapassa o portal, trôpego, para, a mão esquerda aperta o peito, odor de parafina derretida, cambaleia, a testa merejada de suor, acerca-se do caixãozinho, o corpo se contrai numa dor que sobe arrebatando tudo, “Meus deus, quanta miséria!, quanta miséria!”, balbucia, as pernas fremem, ganha o beco, a escuridão o engole.

Apressada, Bibica arrasta-se até a porta, nada, nenhum sinal.

A noite embriaga-se com o cheiro doce das damas-da-noite. (OMI, 2005, pp. 84-85).

A metáfora, “a escuridão o engole”, acentua a hipocrisia de seu Antônio, que se esconde na posição de privilegiado socialmente para negar, até na morte, a paternidade que rejeitou na vida. A metáfora, “A noite embriaga-se com o cheiro doce das damas-da-noite”, traz de volta outro momento, aquele em que “A avalanche azul da manhã, o sol trespassando as garrafas de bebida nas prateleiras, os passarinhos cantando no pé-de-amêndoa” empurraram Bibica para subjugar-se aos falsos encantos e promessas do homem.

Em “Jorge Pelado”, sexto capítulo, quando dois soldados foram ao Beco do Zé Pinto, para procurar Jorge no barraco de Bibica, e “Lentamente caminharam, donos do uniforme e

do dia” (p. 94), os pobres moradores do lugar se amedrontaram. Naquela hora, o “tempo escorreu pelas paredes mal caiadas” (p. 94). A metáfora marca a suspensão da vida deles pelo medo: não sabiam o que aconteceria e a quem os policiais buscavam. O tempo, portanto, não corria: “escorria” lentamente para todos.

O oitavo capítulo, “Paisagem sem história”, abre-se quando:

Uma morna aragem visita o fim da tarde do quarto escancarado, despenteando levemente a solidão de uma frágil teia. Assustada, a minúscula aranha expele um invisível fio, por onde escorrem abdome e pernas, exilando-se por detrás do forro úmido-esverdeado de um guarda-roupa coxo, preto verniz deitado em angico, por cujas portas esbandeiradas entrevê-se aquilo que um dia foram fotografias caprichosamente recortadas de revistas, Amiga, Contigo, Grande Hotel, coladas nas folhas da madeira, e arrancadas à força por alheias mãos descontroladas. (OMI, 2005, p. 127).

O quarto é o de uma prostituta da Ilha, Cidinha, cuja fragilidade de uma vida de sofrimento, não beneficiada por afetos verdadeiros, é evidenciada pela metáfora inicial do texto. “Morna aragem” e “o fim da tarde” marcam poeticamente um dia indefinido, aquele em que a solidão da prostituta poderia, ainda que “levemente”, ser amenizada — isso é o que a metáfora insinua e o texto posteriormente confirma, quando expõe delicadamente a suavidade de um breve encontro da mulher com o menino Luzimar. Para ela, obrigada pela vida e pelo tempo, “lanterna na mão, a revolver, paciente, ruga por ruga, as horas intermináveis da Ilha” (p. 128), Luzimar, com sua inocência, é uma “morna aragem” que chega “despenteando levemente a solidão”.

Em “A decisão”, décimo capítulo, temos a história de Vanim, um homem boêmio, que se casa com Zazá, uma mulher muito comportada. Tudo parece ir bem no primeiro ano do casamento, mas “os dias redemoinhavam no meio do rio” (p. 148). Essa frase encerra a primeira parte do capítulo: da segunda em diante Vanim retoma seu lado malandro, enganador. A imagem dos dias em redemoinho nas águas do rio tem a força de prenúncio para todas as confusões que o homem aprontará até chegar ao ponto de, às escondidas, vender todos os

pertences do casal e ir embora, deixando a mulher desamparada. A noite é o tempo adequado para finalização do capítulo: “No meio da escuridão o ônibus engolindo o asfalto”.(p. 169). Semanticamente, a metáfora enfatiza o fato de o malandro ter destruído (“engolido”) a vida e os sonhos de Zazá, que ficou na “escuridão”.

No penúltimo capítulo, “Um outro mundo”, a mesmice e a ausência de sentido da vida de Zé Pinto, nessa história doente e velho — de nada lhe servindo o dinheiro que ganhou com a exploração mesquinha dos mais pobres — , são indicadas nesta metáfora: “Acordou com a noite de prontidão para render a tarde” (p. 182). Velho, sozinho, preso à televisão, Zé Pinto, quase sempre dormindo, não vivia de fato: apenas assistia ao passar do tempo que lhe restava.

No último capítulo, “Vertigem”, quando Amaro, que deixara Cataguases há muito tempo, volta à cidade em busca de um amor do passado, o tempo de sua chegada apresenta-se mais agradável e vivo: “Levantou-se, contrariado, a manhã desembarcada pela janela, vozes, vaivém de malas, sacolas, embrulhos, Ê!, Ê!, Ê!” (p. 189). Apesar de ele estar doente e sentir-se velho, sua chegada e sua vida ainda guardam um mínimo de esperança e força, diferentemente do que acontecia com a personagem da história anterior.

5.1.3 Em *Vista parcial da noite*

Em *Vista parcial da noite*, como observamos anteriormente, o cronológico é indicado com clareza: a década de setenta do século XX. Talvez por isso, nesse terceiro volume da pentalogia, a metaforização relacionada ao tempo diminua um pouco em relação ao anterior: são aproximadamente treze figuras ligadas à temporalidade. A primeira delas inicia “Inimigos no quintal”, a primeira história: “Ahn?!, as rolinhas ruflaram ariscas as asas, mergulhando-as no silêncio úmido de dezembro” (p. 15). O aproveitamento fônico das consoantes vibrantes (“rolinhas”, “ruflaram”, “ariscas”) aliadas a constritivas fricativas surdas e sonoras (“asas”,

“silêncio”, “dezembro”) sonorizam o texto e rompem com “o silêncio úmido de dezembro”. A leveza da imagem e a suavidade do barulho, indicadas pela metáfora, servem, no entanto, para evidenciar o frágil equilíbrio do velho Simão, que se agita mentalmente e sofre alteração de comportamento com qualquer tipo de ruído. Isso acontece, porque a lembrança da experiência traumatizante vivida na Segunda Guerra Mundial o desestrutura emocionalmente.

Em “Estação das águas”, terceiro capítulo, o infeliz do Isidoro, o Caburé, é um menino que sofre com a violência do pai alcoólatra, de quem sempre leva muitas surras. Além do mais, pensa que, com suas artes infantis, envergonha a mãe diante das freguesas para as quais ela costura. Resolve tomar uma atitude drástica para livrar-se da situação penosa em que vive: “Fugir, talvez, quem sabe, a solução — e assentou o azul da manhã no fundo do embornal, pão-com-manteiga, biscoito-de-maisena, vidro de água, e galgou discreto as escadas do Beco, resoluto, a garganta latejando uma antecipada saudade” (pp. 47-48). A bela imagem de “assentar o azul da manhã no fundo do embornal” mostra que o garoto tinha esperança de que, para ele, pudesse surgir um novo tempo, caso conseguisse livrar-se, com a fuga, da tristeza e escuridão da vida dentro da própria casa. Abastecido de pão, de biscoito, de água e do “azul da manhã”, tudo seria diferente para ele — mas não foi.

Em “O ataque”, quarto capítulo, a história é cronologicamente marcada logo na primeira linha: “No verão de 1972, meus pais tiveram a oportunidade de apertar a mão da felicidade” (p. 55). O último parágrafo, constituído de uma única linha, traz uma leve metáfora em relação ao tempo, “Na folhinha, dezembro dobrado ao meio” (p. 69), que serve para construir desfecho semiaberto. O menino de onze anos, que arruinara a família com o delírio de que os alemães invadiriam Cataguases até o final de dezembro, havia deixado a escola e cavava, debaixo de sua cama, um buraco de um metro e vinte de altura para proteger-se do ataque estrangeiro. O diagnóstico de esquizofrenia para a criança impede conjeturas sobre se

viriam ou não os alemães. Mas ao menino o que aconteceria quando vencesse o prazo estipulado por ele próprio para o ataque?

A história “O profundo silêncio das manhãs de domingo” tem, logo no início, a descrição bastante realçada pela força das metáforas que insinuam a dramaticidade do surpreendente desfecho do capítulo:

[...] Julho, tocaiado na escuridão, arrupiu seu corpo. [...] Da cerração que esmagava a paisagem emergiram as costelas magras do Rex, rabo abanando, a língua frenética lambendo e babando suas mãos, afastou-o; ele insistiu, empurrou-o; ele teimou, impeliu-o; ele perseverou, acertou-lhe um pontapé nos baixios. Magoado, o cachorro, nem um resmungo, refugiou-se num canto do terreiro, borrado pela névoa branca que cobria o mundo.

O chilreio dos pardais sacudia a manhã que tardava. (VPN, 2006, p. 79).

Na primeira metáfora, o “tocaiado” usado para julho, introduz a ideia de emboscada, de perigo, que o substantivo “escuridão” completa adequadamente. Na segunda, a cerração esmagando a paisagem e dela emergindo as costelas magras do cachorro, é principalmente o significado de “esmagar” que ajuda a marcar a originalidade da frase, em razão do valor opositivo entre a leveza da cerração e a ideia de peso e violência trazida pelo verbo em questão. A imagem hiperbólica, “num canto do terreiro, borrado pela névoa branca que cobria o mundo”, integra o conjunto, sugerindo intensificadamente desalento e solidão. O adjetivo-particípio “borrado” coaduna-se semanticamente com o verbo “esmagar”, reafirmando-o. Corta o clima de nebulosidade, de insinuação de perigo, a frase metafórica de chilreio de pardais sacudindo a manhã que tardava. Esse ambiente inicial, descrito com muita destreza, será, de certa forma, retomado no epílogo surpreendente. Nele, em momento crucial da narrativa, a metáfora “A mansa correnteza impele o domingo, dissipando os vapores que sufocam a superfície” (p. 91) recupera, para finalizar, o clima traçado no prólogo.

Em “Cicatrizes (uma história de futebol)”, quando o Botafoguinho do Paraíso, time vencedor organizado pelo carroceiro Miguel, vence uma partida intermunicipal em Recreio, a descrição da alegria pela vitória inicia-se e fecha-se com marcação temporal metafórica:

Sobre arquibancadas vazias, desmorona a tarde quente
 carrinho-de-picolé
 o bêbado macaqueia passos de um samba improvável
 um viralata alardeia-se em covardia
 o doido cospe palavras grunhidos parvoíces
 um mico acata desconfiado pipocas das mãos de um deslum-
 brado garoto
 o soldado assiste displicente aos passes
 uma preguiça flecha em repouso arranha o tempo trepada
 num oiti
 o vento acaricia as folhas das mangueiras que espiam por so-
 bre o muro
 dois-a-zero
 e esgotam os garrafões na farra do sangue-boi e estouram quarenta e oito
 foguetes e fatigados recordam zenãoicamente lance-a-lance a partida e esfomeados
 incitam o motorista, **Lesma!**, a ir mais depressa, entrecortando a cantoria a fala do
 seu Miguel, comovido, “Nossa senhora!, porque sinceramente...” Imperceptível, a
 noite apaga o lá-fora... (VPN, 2006, p. 114)⁵⁴.

No primeiro parágrafo, em versos longos, o “desmorona a tarde quente” antecipa a descrição do ambiente externo de movimento, vida e alegria, na verdade indicando que as pessoas é que desmoronam de felicidade. A metáfora “Imperceptível, a noite apaga o lá-fora...” lembra que, na vida de todos aqueles jogadores e torcedores, comemorando solidários dentro do ônibus, de volta a Cataguases, a noite continuará, ou seja, a desgraçada e infeliz vida permanecerá, mas, naquele momento aconchegante e bom, é “imperceptível”. Dela, sequer há uma “vista parcial”.

No nono capítulo, é acentuado o fato de Vicente Cambota ter vivido mais feliz quando estava com aproximadamente doze anos e brincava com as crianças da Vila Teresa. Quando o grupo se desfazia e os outros “desapareciam, largando-o só, pés decalcando os paralelepípedos em brasa dos longos dias que agrilhoam melancólicos Cataguases” (p. 120), restava-lhe o sentimento de aprisionamento e desolação, porque:

Embora desgostasse desgrudar da mãe, a Vicente enojava a convivência com os ratos e baratas que vagavam hipócritas pelo cômodo estreito — até uma lacraia encontrara! —, sufocava-o a mescla de urina mofo podridão que de tudo emanava, assustava-o o incessante ruído da bomba-dágua, adoecia-o o abraço molhado da friagem.

⁵⁴ Mantida a formatação como no texto.

Então, nos raros períodos em que ela aparentava-se tranquila, Vicente engolia a luz das manhãs e tardes azuis, possuído de uma muda alegria que solidária abarcava as estridentes maritacas que em bando cruzam o céu, os silenciosos pardais que ciscam junto ao meio-fio, o obediente cavalo que arrasta a charrete de entrega de leite, o indiferente gato de pelos eriçados que desfila no fio do muro, o acovardado viralata que coça uma orelha carcinômica, os agourentos urubus que escorrem por entre as ralas nuvens, as bulhentas bicicletas que deslizam afobadas, as vozes que escapolem das entre-quatro-paredes. (VPN, 2006, p. 120).

Vicente engolia, não o tempo, mas a luz dele nas manhãs e tardes azuis, porque a mãe aparentava tranquilidade. Apesar de tudo, a mãe estava com ele e, por isso, podia ser feliz. Chegava a conquistar “a admiração dos pares para além do campinho — atraía-os o selvagem desembaraço com que desfrutava os dias, domador das horas, esbanjador do espaço” (p. 121), mas a felicidade pouca logo se desfaz “Após tardes de incerteza” (p. 123), buscando por ela nas portas da Cadeia e da Câmara, do Hospital e da Prefeitura, até que veio a notícia:

“Maria devia ter sido encaminhada ao Hospício de Barbacena, cujos pacientes nunca-jamais de lá retornavam. Choramíngoso, Vicente amuou — abalado, recusava alimento, imberbe lamento reclamando a mãe, bezerramente renegando a fatalidade. Depauperado, queimou febril [...]. Voltou a si um começo de noite [...]” (VPN, 2006, p. 123).

São as metáforas relativas ao tempo que vão marcando as fases iniciais de vida do infeliz Vicente Cambota, que termina os dias de forma triste. Os “longos dias que agrilhoam melancólicos Cataguases” (p. 120) prenunciam, discretamente, o que virá, porém há ainda “a luz de manhãs e tardes azuis” (p. 120) e ele pode causar inveja como “domador das horas” (p. 121). No entanto, “tardes de incerteza” (p.123) fecham o ciclo da felicidade. A dor leva-o ao delírio febril e, quando recupera a consciência, era “um começo de noite” (p. 123), noite que irá se adensando gradualmente até fechar-se completamente na destruição total:

[...] O menino seu-criado, macambúzio sim, mas cordato, florescia em amigo de jogatina e cachaça. A demudança vingou em um janeiro torrencial, cujas águas derreteram os barrancos, que esfarelavam rompendo paredes e interrompendo ruas, estorvando os que operariavam nas fábricas e comerciavam na Rua, dias e noites cinza, umedecendo os trens e os ossos, disse-me-disse de trombas-d’água, enchente até-o-teto no Beira-Rio, gentes carregadas pela correnteza, e bois e cavalos afogados, e bujões-de-gás e berços-de-crianças e toras, e chefes-de-família

assentados no meio-fio perdi-tudo-meu-deus, tudo! Estranharam o Vicente, encafudado no barracão, apático à desgraceira, ele, tão prestimoso, tão servente, mas, enredados na novena de Santa Bárbara, clamavam para que mataborrassem as gordas nuvens negras que rondavam suas cabeças, ou no corre-corre daqui para ali no socorro à vizinhança e à parentalha, dele não se deram conta. Finda a tribuzana, lama tornada pó, fevereiro encarrilhado em blocos-de-sujo, ressurgiu e, ainda mais enquistado, deu a assíduo ao Bar do Auzílio, [...] (VPN, 2006, pp. 124-125).

O “janeiro torrencial”, mês com poder de destruição por serem “suas” as águas que trazem ruína aos pobres, marca também o início do fim de Vicente Cambota, para quem o “fevereiro encarrilhado em blocos-de-sujo” não representará renovação. O fragmento acima, que mostra a extensão do desastre que as enchentes representam para os desfavorecidos, intensifica a ideia de desgraça na vida pessoal da personagem. Vale ressaltar o valor semântico do polissíndeto, que constrói imageticamente a extensão do desastre, ampliando a enumeração e dando ideia da infinitude e amplidão da desgraça provocada por “janeiro e suas águas”. A partir desse tempo, Vicente será levado pelas águas catastróficas da miséria absoluta.

No penúltimo capítulo, “O morto”, a metaforização do tempo integra-se à prosa descritiva, servindo para, no conjunto, marcar a contraposição entre o ambiente externo, de vida e movimento, e o interno, de injustiça e opressão; nesse último, há um interrogatório policial (cf. p. 137-141). O delegado Aníbal, que tem por hábito enxergar o perigo comunista nos mais facilmente atacáveis em virtude da condição social desprivilegiada, procura de todas as formas culpar um inocente, Permínio Pedroso Alves, que passava pela cidade com seu circo mambembe. Num intervalo:

O delegado arrastou suas inquietações à janela. Escurecia. Há pouco o apito da Industrial anunciara as seis horas. Em profusão, pardais chilreiam nos oitis e fícus, abrigando-se da noite. Bicicletas varam a rua aceleradas, ávidas de repouso. O Sargento Narciso especula com um paisano sob a mangueira. Um ajuntamento no ponto do ônibus. Na boca da Ponte-Nova, palestram o vendedor de garapa e o de laranjas, desmontando os negócios. O Gérson, do botequim, prepara-se para descerrar as portas-de-aço. Cataguases recolhe-se para as luzes de quarenta velas das casas operárias. (VPN, 2006, p. 139).

Enquanto “Cataguases recolhe-se para as luzes de quarenta velas das casas operárias”, o que evidencia que a noite chega e é pouco iluminada, o inocente circense não a terá sequer iluminada pela fraca luz de lâmpadas de qualquer tipo. Para ele, perseguido pela ignorância de uma autoridade incompetente, o breu será total.

Em “Haveres”, última história, completa-se o valor significativo da metaforização temporal em *Vista parcial da noite*:

A senhora precisa sair, dona Juventina, espairecer um pouco, o doutor insinuava. Depois do almoço, pegavam o ônibus assanhadas empetecadas rídiculas viúvas separadas solteironas para mexericar jogar cartas e dançar coladinhas com viúvos separados solteirões perfumados bobos mixurucos, iludidos, coitados, todos, a mocidade insepulta na memória o espelho desvela, ralos cabelos brancos, peitos murchos, pelanca escorrendo dos ossos, coração débil, mãos indiferentes, olhos embaçados, indeléveis nódoas... Janeiro ateia um incêndio de estrelas. (VPN, 2006, p. 146).

A visão da personagem, dona Juventina, também velha, imiscui-se no discurso do narrador e tem-se a descrição crua e impiedosa da decadência que a idade traz, ficando igualmente apontada como grotesca a tentativa dos velhos de buscarem algum divertimento. É para dona Juventina que “Janeiro ateia um incêndio de estrelas”. Ela prefere a solidão ao convívio. Tem tempo, pois, para olhar o céu e “ouvir estrelas”, que lhe trazem o passado, quando os filhos ainda não haviam migrado. A metáfora antitética “incêndio” versus “estrela” desmente o desinteresse da mulher pela vida: dentro de si, embora distantes, as estrelas se presentificam ao “incendiar” o janeiro de lembranças e desejos. O tempo extinguiu-se e pensara em chamar de volta o marido traidor, agora velho, sozinho e doente, para dizer-lhe: “Vem, meu velho, vamos vigiar a morte juntos, pôr uma pedra em cima das mágoas, das desavenças” (p. 153). No último capítulo, a implacabilidade do tempo parece bem condensada nesta metáfora de “vigiar a morte”, que sugere não haver convite algum interessante, não ser possível qualquer projeto, porque a porção de tempo destinada a cada um tem um limite onipotente.

5.1.4 Em *O livro das impossibilidades*

Em *O livro das impossibilidades*, constituído de apenas três capítulos, a cronologia vem expressa detalhadamente, principalmente na primeira e última histórias, e a metaforização referente à temporalidade tem número significativo, com aproximadamente vinte e duas ocorrências. Parece que, nesse volume, o autor se ocupou mais com a delimitação seja pela cronologia, seja pela metaforização. Do *corpus* pesquisado, destacaremos algumas metáforas.

Em “Era uma vez”, no primeiro parágrafo, quando o narrador, Guto, encontra um segurança do Mappin, reconhece-o, percebendo que nele “habitava o mesmo Nilson de quinze anos menos — aquele com quem embriagara-se das cinzas de um certo julho” (p. 15). A metáfora inicial traz uma oposição entre o tempo verbal, pretérito, e o fato de julho ter-se transformado em “cinzas” agora, ou seja, no presente da narrativa, que se dará em *flashbacks*. O “certo julho” trouxe a Guto, no passado, muitas experiências e muita vida, tanto que confessa: “Uma semana que descarrilhou um até então assegurado destino, que, de estação em estação, tragava os dias sonolentos e galhardo rumava para a mesmice de pais, irmãos, amigos” (p. 15). Bastaram, pois, alguns dias para que a personagem descobrisse que havia outro mundo além-Cataguases e alterasse a rota de vida que lhe haviam destinado. No parágrafo seguinte, o julho decisivo para Guto é indicado com precisão: “Não, certamente não se recordaria, o Nilson, mas nele ficara o vidro daqueles nomes, esmigalhados para nunca numa data qualquer de 1976, Nelly, a madrinha Alzira, o padrinho Olegário, Indiara, Edu, Jimmy, Zezão, Dinho, Wil... Natália...” (p. 15). Também a “data qualquer” será especificada posteriormente no texto, inclusive com indicação do dia da semana, de 3 a 8 de julho (cf. pp. 24-32-37-44-51-57). Parece que o romancista, em *Vista parcial da noite* e em *O livro das impossibilidades*,

busca mais precisão cronológica na narrativa, ressaltada a observação feita anteriormente sobre a data que o professor escreve no quadro (cf. item 4.4.1).

“Farta, a manhã digere lenta as horas” (p. 32) traz a ideia da morosidade com que o tempo passa nos domingos, principalmente para os que não têm muita distração, como estava acontecendo com Guto no início de sua estada em São Paulo. Como de outras vezes, o autor se vale de um código gustativo para uma metáfora sobre o tempo: o “digerir” indica por si um processo vagaroso, mesmo assim é intensificado pela adjetivação (“farta” e “lenta”). A imagem amplia-se para a frase seguinte, servindo ainda para expor a lassidão do jovem: “Sob a manta azul, estirado no sofá, Guto ausculta a casa [...]” (p. 32). A essa manhã de domingo, opõe-se outra muito diferente na lembrança do menino, uma “manhã domingueira espreguiçando-se ensolarada”, quando “pegava a Monark do Vantuir e conduzia à banca do seu Pantaleone para comprar o **Jornal do Brasil** e o *Correio da Cidade*, que trazia atenazados na garupeira” (p. 36)⁵⁵. Na manhã de domingo, em São Paulo, há pachorra e ausência de movimento; na da lembrança, a de Cataguases, há sol, movimento e ação. Essa oposição, marcada pelas metáforas, indica como o rapazinho se sentia deslocado em São Paulo e na casa onde estava, mas, no final de seu passeio, depois de tentar igualar-se aos paulistanos, imitando o sotaque deles, incluindo o palavrão em seu vocabulário, buscando conquistar Natália, bebendo para exhibir-se, a manhã, como a outra em Cataguases, “espreguiça-se”, tem movimento e som:

Lânguida, a manhã espreguiça-se. Gorjeia o sabiá-laranjeira do padrinho, saltita entre os poleiros e forro, bica as sementes do jiló maduro preso nos arames da gaiola. A madrinha entoia um hino *Jeová castelo forte é, o Deus leal e protetor / E se vacila nossa fé, poder nos dá em Seu amor / Destrói o perspicaz ardil de Satanás / A fim de o derrotar com Seu poder sem par / E aos Seus provê descanso e paz*. Feliz, o puldo ladra.

Vagarosamente, Guto se desvencilha da felpuda manta azul [...] (OLI, 2008, p. 57-58).

⁵⁵ O texto apresenta-se em duas fontes diferentes, como na citação.

Interessante observar que, dessa vez, apesar de todo o desconforto vindo do consumo excessivo de bebida alcoólica no dia anterior, Guto não fica estendido no sofá, escondido da vida sob a manta azul, como no princípio da semana. Ao contrário, ele se livra da manta para logo, mesmo com os movimentos lentos em virtude da ressaca, buscar contato com o ambiente, com os outros. Algo se havia modificado na atitude do rapaz, o que comprova a afirmativa do início da história de que a vida de Guto mudara de rumo, após os dias em São Paulo.

Em “Carta a uma jovem senhora”, segundo capítulo do romance, a questão do tempo, enfocada macrocronologicamente, é um dos eixos estruturadores da história. Nela, presente e passado vão determinando o que é contado, além de indicarem sentimentos e sensações do protagonista, Aílton. A dificuldade da personagem de, no presente da narrativa, escrever uma carta a Laura vai gerando outros textos, em *flashbacks*, que retomam épocas passadas diversas. Num dos trechos da carta, Aílton confessa que consumiu sua “vida tentando encontrar algo que se perdeu lá atrás e que nem mesmo sabia o que era”. [...] Meus dias têm sido apenas uma contagem regressiva, uma espera atormentada” (p. 75). Essa “busca do tempo perdido” aproxima o que diz a personagem do que realiza Ruffato em sua prosa de ficção. Na obra do autor, emoção e tempo estão interligados e se autoinfluenciam. Por isso, mesmo quando o tempo é cronologicamente marcado, às vezes até com datas indicadas com precisão, o ritmo da narrativa é muito mais determinado pelos sentimentos e pelas lembranças das personagens do que pela cronologia propriamente dita. Serviria ao autor o que escreve Aílton para Laura: “Eu sei que o tempo passa, mas para mim passa diferente” (p. 75). Como a personagem, Ruffato é um escritor que busca recuperar sua cidade natal, transformando-a em espaço ficcional. Também se pode comparar a confissão da personagem a uma das motivações do romancista para criar *Inferno provisório*: “Depois, com o tempo, descobri que na verdade eu não queria esquecer você, porque você é meu passado e eu não queria perder o meu passado, única certeza que possuía” (p. 75). Vale registrar que, nesse

segundo capítulo, a metaforização do tempo se reduz praticamente a esta: “Ele, suando fevereiro, o sol cozinhando seus pés dentro do quichute, estendeu a mão: “Oi, Laura, trouxe para você”. Ela marcou a página, pulou para a rua, tomou o embrulho [...]. (p. 79). Aílton não suava fevereiro, mas sim a emoção de levar um presente para a moça que começava a amar. O rapaz “suou” aquele fevereiro e muitos outros, porque Laura rejeitou seu pedido de namoro⁵⁶ e ele, a partir daí, não a esqueceu — ou a rejeição o incomodou?

“Zezé & Dinim”, a última história do romance, logo num dos subcapítulos iniciais, exhibe trecho significativo quanto à força imagética:

A cantilena da Dona Aurora, **Maria Aparecida Albino! Presen**, gruda na modorra da tarde. Aflito, Prático empurra os outros dois porquinhos para em-dentro da casa de tijolos. O dia recolhe as nuvens. Lavados os pés e a cara, o meio-dia amarelo refletindo na bacia de estanho, enfiou-se no uniforme, calção azul camisa branca bolso bordado G.E.F.D., pés estragados dançando num chinelo largo [...] (OLI, 2008, p. 97).

A mesmice e o desinteresse marcam o ambiente da sala de aula. A expressão “modorra da tarde” deixa clara a ideia de sonolência, preguiça, mas ainda é ampliada pelo substantivo “cantilena” e pelo verbo “grudar”. A esse espaço desinteressante, contrapõe-se o ambiente externo à escola. Nesse há luz e movimento, sugeridos principalmente pelas metáforas: “O dia recolhe as nuvens” e “o meio-dia amarelo refletindo na bacia de estanho”. O autor consegue — nesse caso, com poucas palavras e algumas metáforas — delinear o contraste com originalidade, aproveitando-se ainda, semanticamente, dos vãos deixados pelo silêncio. Aliás, algumas páginas depois, quando está em foco o final da copa mundial de futebol de 1970, o silêncio é explicitado e relacionado ao tempo, servindo para indicar a ansiedade dos espectadores: “O silêncio madura dezoito minutos” e “O silêncio madura vinte minutos” (p. 108).

⁵⁶ Na época, “pedir para namorar” era algo sério, importante.

No subcapítulo referente a março de 1973, na página cento e quatorze, que focaliza apenas a vida de Dinim, há muitas metáforas, mas a parte inicial de uma delas conduz imagetivamente a cenas de alguns filmes em que a indicação da passagem do tempo se faz pelo “desfolhamento” dos dias ou meses ou anos: “ [...] um redemunho ensacizando⁵⁷ a folhinha do Sagrado Coração de Jesus, e uma iara conduzindo as horas para as profundezas tranquilas de águas paradas, negras, líquidas cavernas de primevas alegrias [...]” (p. 116). Se a primeira parte da metáfora é facilmente decodificada, a segunda, que se vale do mito brasileiro de uma sereia que arrasta para as águas os homens que a admiram, é mais hermética e tem conotação sexual, deixando no texto a insinuação de que Dinim e a madrasta se relacionavam às escondidas. Logo depois, o rapazinho é expulso de casa pelo pai:

[...] **Bem-feito!** as tias, **Aqui se faz, aqui se.** Portanto, um amassado cigarro subtraído pela manhã de um maço cheio e oculto no bolso-de-trás de uma calça pega-frango e aceso no ângelus esparramado no meio-fio, nuvens de bicicletas catraqueiam sobre os paralelepípedos, moças palram, rapazes palestram, o apito da fábrica afugenta a quinta-feira, e, tum!, o bico do sapato carimba suas costas, e pá!, **Vagabundo!**, o chumbo da mão calejada arremete contra sua cara, **Vagabundo!**, tum-pá-bum-tum-pá-bum, desabam bofetões pontapés murros empurrões tapas bicudas sopapos pescoções bordoadas joelhadas, e longe mancando moído sangrando corpo desenhado à fivela do corrião ouvia **Vagabundo!** o pai **Vagabundo!** impregna na escuridão que nunca termina. **Barbacena**, a tia informou, **lááááá longe.** Até Leopoldina o motorista do Rodoviário Mineiro carregou [...] (OLI, 2008, p. 117).

As tias que se regozijam com o escândalo são as irmãs da mãe de Dinim, que está internada no Hospício de Barbacena. Quando “o apito da fábrica afugenta a quinta-feira”, mais outra desgraça acontece na vida da personagem, com apenas uns treze anos de idade, leva uma surra do pai e é mandado para a rua. O apito, na verdade, põe em fuga um infeliz rapazinho, que não tem para onde ir. O trecho é marcado por onomatopeias e, além delas, a camada fônica é usada semanticamente de outras formas, como em “mancando moído sangrando”, em que a aliteração reforça semanticamente o registro narrativo do estado

⁵⁷ Não há registro do verbo “ensacizar” no VOLP e em outros dicionários. O verbo foi formado do substantivo “saci”, mito da cultura brasileira.

deplorável em que ele ficou. A partir desse episódio, começa a degradação de Dinim. Depois ele conhece Vilma, uma drogada, com quem passa a viver: “Vilma entrou para a faculdade, Pedagogia, Dinim, para o contrabando de pinga, e os meses se revezaram na folhinha da parede, e daqueles tempos ficaram de Dinim um difuso mal-estar, e de Vilma, a menor tolerância a cheiro de pinho-sol” (p. 138, col. 2). Como esse período se refere a uma época menos turbulenta na vida dos dois, os meses apenas se revezam, o que também indica uma certa monotonia. No entanto, houve o tempo de uma “tarde de outubro despencando atrás dos morros” (p. 139, col. 2), ou seja, a tarde “despencar” é imagem que vale para a vida de Dinim. Nesse entardecer, ele, estando a serviço de seu Lino, é flagrado com mercadoria contrabandeada e preso. O homem para quem trabalhava, o verdadeiro responsável, nega qualquer responsabilidade e incrimina Dinim, cuja vida sofre mais um golpe e “despenca” para o abismo das drogas e da ilegalidade. A Penitenciária das Neves, para onde vai após sequestro frustrado, é seu destino final (cf. p. 153-155).

CONCLUSÃO

Os quatro volumes de *Inferno provisório* mostram-nos um escritor hábil não só no manejo de uma língua literária ousada e contemporânea, mas também na sutileza com que traz aos olhos dos leitores graves problemas sociais, sem arroubos panfletários ou polêmicos, embora denuncie, de forma contundente, a realidade social injusta a que foram submetidos os proletários, principalmente na segunda metade do século XX.

Há escritores que exercem o ofício submissos a seu instrumento de trabalho, há os que se rebelam, fascinando-se com um experimentalismo inócuo. Luiz Ruffato faz parte de outro grupo: domina a arte de escrever e usa a linguagem como meio de ampliar o som e o eco da realidade que transmuda em ficção. Manipula a linguagem com mestria e lucidez, tornando-a altamente expressiva e poética. O contorcionismo linguístico a que a submete produz resultado estético. Na prosa ruffatiana, a linguagem amolda-se ao texto para ampliar a significação textual e vai locupletando-se de figuras de linguagem ou prescindindo delas, mergulhando no silêncio para dizer mais intensamente, organizando-se sintaticamente ou desorganizando-se para significar mais. Tantas e inúmeras são as voltas e contravoltas que o autor imprime à camada significante do texto, que muitos leitores sentem a vertigem dos mergulhos no inesperado.

Maffesoli (2004, pp. 20-21), valendo-se de Heidegger quando destaca “a proximidade, em grego, entre dor e linguagem (Algo, Logos)”, sugere uma inter-relação que nos faz lembrar o autor mineiro: “[...] eu diria que a dor da ‘palavra perdida’ incita a dar a palavra à dor reencontrada, e, desse modo, a (re)tornar a um humanismo integral. Aquele que sabe reconhecer o que é do diabo”. O autor de *Inferno provisório* inicialmente viveu a dor de perder a palavra, ou melhor, de sequer ter direito a ela, numa sociedade em que a supervalorização da cultura e do poder econômico levava à desvalorização do empírico.

Como filho de pipoqueiro e auxiliar do pai no ofício simples, como diplomado em tornearia mecânica, Ruffato não teve voz. E o que fez, depois de — por engano quase cômico —, ter escolhido cursar Comunicação Social na Universidade Federal de Juiz de Fora? Integrou-se cultural e literariamente a grupos da cidade e logo começou a dar palavra à dor reencontrada, assim que vislumbrou, na escrita, um modo de compreender o mundo e denunciar a miséria. O romancista costuma dizer que, em *O homem que tece*, poema publicado precariamente em 1979, quando ele tinha apenas dezoito anos, está contida toda a obra que viria depois. Por quê? Possivelmente porque o livrinho de apenas dezoito páginas tenha sido fundamental ao inaugurar a consciência de que “ter voz” torna possível agir efetivamente para alterar a história humana e a própria história. O homem que tece está em Cataguases, cidade de tecelões, de operários ignorados, sofredores, suporte de uma sociedade injusta e desumana: terra orientada por apitos, o das fábricas, e por badaladas do sino católico, o da matriz. Terra dividida, como gosta de frisar um — às vezes! — radical Ruffato, pelas águas do rio Pomba, que separa, segundo ele, duas classes sociais: de um lado, os ricos; de outro, os pobres. Se o poder da palavra pode modificar a sociedade humana e se “a dor da palavra perdida incita a dar palavra à dor reencontrada”, é isso o que confere verossimilhança e fundamentação à prosa de Luiz Ruffato: é texto que não simula, mas dissimula — diz e simula — a dor, purgando-a num inferno provisório, a fim de que palavra perdida e dor reencontrada sirvam para tecer não só a história pessoal, mas também a coletiva memória da dor permanente, dor maior: a de um grupo social que continua amordaçado.

Ruffato acresce a essas qualidades outra, distintiva de *Inferno provisório*: a poesia se infiltra entre os vãos das letras e sobrepõe-se, intensa, acima da miséria narrada e das palavras prosaicas.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. Diva. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1977.

_____. Diva, pós-escrito. Rio de Janeiro: Garnier, s/d, pp. 195-196, *apud* CÂMARA JR., J. Mattoso. *A língua literária*. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968, v. 1, p. 65; *apud* AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2008, p. 542-543.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Encontro. In: _____. *Poesia e Prosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: _____. *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993, p. 60.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1964, 5 v.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras incertas: as não coincidências do dizer*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2008.

BARROS, Manoel de. Uma didática da invenção. In: _____. *O livro das ignoranças*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Organização de Calin-Andrei Mihailescu. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRASIL, Ubiratan. *Luiz Ruffato e o sonho do paraíso na metrópole*. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,luiz-ruffato-e-o-sonho-do-paraiso-na-metropole,255636,0.htm> Acesso em: 15 out. 2010

CALABRESE, Omar. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Mourão. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1999.

CÂMARA JR., J. Mattoso. *A língua literária*. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968, v. 1.

CASTRO, Manuel Antônio de. *A imagem-questão*. Disponível em: <http://travessia poetica.blogspot.com/2007/05/imagem-questo-prof.html> Acesso em: 03 jun. 07.

CASTRO, Márcia Carrano. *A expiação e o silêncio em “Fim” de Luiz Ruffato*. Ensaio. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

_____. *Silêncio e palavra em Erótica de Francisco Inácio Peixoto*. 2004. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras)—Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2004.

CONDE, Miguel. *Volta ao mundo*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 ago. 2010. Prosa & Verso.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968, v. 1.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi*. São Paulo: Melhoramentos: USP, 1989.

CUNHA, Celso. *Língua portuguesa e realidade brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

DANIEL, Mary Lou. *Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DUARTE, Maria Eugenia Lamoglia. Construções com se apassivador e indeterminador em anúncios do século XIX. In: ALKMIM, Tânia (org.). *Para a História do Português Brasileiro*. São Paulo: Humanitas, 2002, vol. III. (Novos Estudos).

ENCICLOPÉDIA Microsoft Encarta. Estados Unidos: Microsoft Corporation, 1993-2001. Versão eletrônica.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário eletrônico Aurélio*. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

_____. *Dicionário eletrônico Aurélio século XXI*. Versão 3.0. 3. ed. Rio de Janeiro: Lexikon Informática; Nova Fronteira, 2004.

FIGUEIREDO, Cândido de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 7. ed. Lisboa: Bertrand, 1938, 2 v.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

LESSA, Luiz Carlos. *O modernismo brasileiro e a língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1976. (Coleção Littera, 12).

LIMA, Carlos Henrique da Rocha; BARBADINHO NETO, Raimundo. *Manual de Redação*. 2. ed. Rio de Janeiro: FENAME, 1980.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LOPES, Ascânio et al. *Marginais do Pomba*. Cataguases: Fundação Cultural Francisco Inácio Peixoto, 1985.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário eletrônico Luft*. São Paulo: Ática Multimídia, 1998.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

_____. *A parte do diabo*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MARTINS, Wilson. Guimarães Rosa na sala de aula, *apud* DANIEL, Mary Lou. *Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

MEIA-PATACA. Cataguases: 1949. Revista literária, n. 2.

MEIRELES, Cecília. Romanceiro da Inconfidência. In _____. *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

_____. Interpretação. In _____. *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

MELO NETO, João Cabral de. Tecendo a manhã. In _____. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. Morte e vida severina. In: _____. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENDES, Murilo. Novíssimo Job. In: _____. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. Meu novo olhar. In: _____. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MORAES, Vinicius. Rosa de Hiroshima. In: _____. *Antologia poética*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1997.

_____. Heterogeneidade teoricamente sustentada (prefácio). In: AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras incertas: as não coincidências do dizer*. Campinas: UNICAMP, 1998.

PAGOTTO, Emílio Gozze; DUARTE, Maria Eugenia Lamoglia. Gênero e norma; avós e netos, classes e clíticos no final do século XIX. In: LOPES, Célia R. dos S. (org.). *A norma brasileira em construção: fatos linguísticos em cartas pessoais do século 19*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 2005, p. 185-204.

PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

RUFFATO, Luiz. *O livro das impossibilidades*. Rio de Janeiro: Record, 2008. (Inferno provisório; v. 4).

_____. Literatura como alumbramento. In: _____. *Leituras de escritor*. São Paulo: SM, 2008. (Coleção Comboio de Corda).

_____. Palestra no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES), em 26 de setembro de 2008.

_____. Entrevista no MAMM, Juiz de Fora, em 25 de setembro de 2008, e em Panorama Entrevistas, TV Panorama, Rede Globo, Juiz de Fora, 15 jan. 2006.

_____. *Comentários sobre leituras pessoais* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por marcia.carrano@globocom em 02 dez. 2008.

_____. *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record, 2006. (Inferno provisório; v. 3).

_____. O que é inferno provisório. In: *Verbo de Minas: letras/ Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora-Programa de Pós-graduação- v. 1, n.1 (1998)- CES/JF: Juiz de Fora, 2006, vol. 5, n. 10, p. 159-161.*

_____. *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005. (Inferno provisório; v. 2).

_____. *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005. (Inferno provisório; v. 1).

_____. *Entrevista com Luiz Ruffaro* (sic). Disponível em: <http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/1418/ruffato.htm> Acesso em: 28 jun. 2005.

_____. *eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. *(os sobreviventes)*. São Paulo: Boitempo, 2000.

_____. *História de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998.

_____. *O homem que tece*. Juiz de Fora: Roseta Publicações, 1979. (Coleção Dedo Mindinho).

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2 ed. Vinhedo: Horizonte, 2008.

SECCHIN, Antonio Carlos. Memórias de um leitor de poesia. In: _____. *Memórias de um leitor de poesia & outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010.

SÉGUIER, Jaime de. *Dicionário prático ilustrado*. Porto: Chardron, 1928.

SOUTO MAIOR, Mário. *Dicionário do palavrão e termos afins*. Recife: Guararapes, 1980.

URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

RUFFATO, Luiz. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (Coleção Amores Expressos).

_____. *Leituras de escritor*. São Paulo: SM, 2008. (Coleção Comboio de Corda).

_____. *O livro das impossibilidades*. Rio de Janeiro: Record, 2008. (Inferno provisório, v. 4)

_____. *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Moderna, 2007.

_____. *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record, 2006. (Inferno provisório, v. 3)

_____. *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005. (Inferno provisório, v. 2)

_____. *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005. (Inferno provisório, v. 1)

_____. *Os ases de Cataguases: uma história dos primórdios do Modernismo*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2002

_____. *As máscaras singulares*. São Paulo: Boitempo, 2002

_____. *eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. *(os sobreviventes)*. São Paulo: Boitempo, 2000.

_____. *História de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998.

_____ et al. *Quatro poetas não alinhados*. Juiz de Fora: Esdeva, 1983.

_____. *O homem que tece*. Juiz de Fora: Roseta Publicações, 1979. (Coleção Dedo Mindinho).

COLETÂNEAS ORGANIZADAS PELO AUTOR

RUFFATO, Luiz (org.). *Francisco Inácio Peixoto em prosa e poesia*. Cataguases: Francisca de Souza Peixoto, 2008. (Coleção Os ases de Cataguases¹).

_____. (org.). *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. (Coleção Língua Franca).

¹ A coleção “Os ases de Cataguases”, patrocinada pela Empresa Instituto Francisca de Souza Peixoto, tem idealização e direção de Ruffato e reúne textos dos escritores da *Verde* ou sobre eles.

_____. (org.). *Ascânio Lopes, todos os caminhos possíveis*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2005.

_____. (org.). *Mais trinta mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. (org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____.; RUFFATO, Simone (orgs.). *Fora da ordem e do progresso*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR

ALMEIDA, Ana Lígia Matos de. *Não sou Machado de Assis: narrativas de Bernardo Carvalho*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BARBOSA, Catia Valério Ferreira. *Representações da realidade em romances brasileiros contemporâneos: a literatura da angústia*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BUSCÁCIO, Livia Letícia Belmiro. *O projeto de escritura literária de Ruffato: reflexões sobre a estética do romance brasileiro contemporâneo*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

FAULTRIER-TRAVERS, Isaure. *L' espace dans les contes de Luiz Ruffato*. 2009-2010. Mémoire de recherche, Master 2 en littérature brésilienne. UFR de Portugais, Université Paris IV-Sorbonne, Paris, 2009-2010.

HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

LIMA, Paula Andrea Vera-Bustamente. *A cidade fictiva: visões e mundos da cidade em contos contemporâneos brasileiros, chilenos e portugueses*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ROBERTI, Leda do Nascimento Rosa. *As utopias geraes nas Minas de Ruffato*. Juiz de Fora: Centro de Ensino Superior, 2006.

Outros dados bibliográficos em:

Dossiê Luiz Ruffato. Disponível em: <http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/docs/Dossi%C3%AA%20Luiz%20Ruffato.doc>. Acesso em: 11 out. 2010

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALENCAR, José de. Diva. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1977.

ALMEIDA, Ana Lúcia Matos de. *Não sou Machado de Assis: narrativas de Bernardo Carvalho*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1964, 5 v.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras incertas: as não coincidências do dizer*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2008.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). 2. ed. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. (Ensaio de Cultura, 7).

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução de Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Organização de Calin-Andrei Mihailescu. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUSCÁCIO, Lúcia Letícia Belmiro. *O projeto de escritura literária de Ruffato: reflexões sobre a estética do romance contemporâneo*. Programa de Pós-graduação da Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BRANCO, Eustáquio Lagoeiro Castelo. *A Revolução ou Golpe de 1964*. Disponível em: <http://eduquenet.net/rev64.htm> Acesso em: 21 ago. 2009

CALABRESE, Omar. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Mourão. *A idade neobarroca*. Lisboa: edições 70, 1999.

CÂMARA JR., J. Mattoso. *A língua literária*. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968, p. 63-70, v. 1.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates).

_____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 2 v.

CASTILHO, Ataliba T. de. *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2010.

CASTRO, Manuel Antônio de. *A imagem-questão*. Disponível em: <http://travessia poetica.blogspot.com/2007/05/imagem-questo-prof.html> Acesso em: 03 jun. 07.

_____. Heidegger e as questões da arte. In: ____ (org.). *Arte em questão: as questões da arte*. Rio, Sette Letras, 2005.

CASTRO, Márcia Carrano. *A expiação e o silêncio em “Fim” de Luiz Ruffato*. Ensaio. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

_____. *Silêncio e palavra em Erótica de Francisco Inácio Peixoto*. 2004. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras)—Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2004.

CÉSAR, Guilhermino. *Os verdes da Verde*. Número especial de apresentação da revista *Verde*. São Paulo: Metal Leve, 1978.

CONDE, Miguel. Volta ao mundo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 ago. 2010. Prosa & Verso, p. 1.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968. 6 v.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi*. São Paulo: Melhoramentos: USP, 1989.

CUNHA, Celso. *Língua portuguesa e realidade brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

DANIEL, Mary Lou. *Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DUARTE, Maria Eugenia Lamoglia. Construções com se apassivador e indeterminador em anúncios do século XIX. In: ALKMIM, Tânia (org.). *Para a História do Português Brasileiro*. São Paulo: Humanitas, 2002, vol. III. (Novos Estudos).

_____. *Comentários sobre escrita padrão, norma culta, entre outros* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por marcia.carrano@globocom.com em 20 ago. 2010.

_____. Construções com se apassivador e indeterminador em anúncios do século XIX. In: ALKMIM, Tânia (org.). *Para a História do Português Brasileiro*, vol. III, *Novos Estudos*, São Paulo: Humanitas, 2002, 155-176.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. Tradução de Waltensir Dutra; revisão da tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ENCICLOPÉDIA Microsoft Encarta. Estados Unidos: Microsoft Corporation, 1993-2001. Versão eletrônica.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FIGUEIREDO, Cândido de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 7. ed. Lisboa: Bertrand, 1938, 2 v.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: _____. *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2006

_____. A coisa. In: _____. *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2006

_____. *A origem da obra de arte*. Tradução Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. Mimeo, 2006.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0 5a. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LESSA, Luiz Carlos. *O modernismo brasileiro e a língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1976. (Coleção Littera, 12).

LIMA, Carlos Henrique da Rocha; BARBADINHO NETO, Raimundo. *Manual de Redação*. 2. ed. Rio de Janeiro: FENAME, 1980.

LIPOVETSKY, Gilles. *A sociedade da decepção*. Entrevista coordenada por Bertrand Richard. Tradução de Armando Braio Ara. Barueri: Manole, 2007.

_____. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário eletrônico Luft*. São Paulo: Ática Multimídia, 1998.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

_____. *A parte do diabo*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MARTINS, Wilson. Guimarães Rosa na sala de aula, *apud* DANIEL, Mary Lou. *Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Guia de uso do Português: confrontando regras e usos*. São Paulo: UNESP, 2003.

_____. *Gramática de usos do português*. São Paulo: UNESP, 2000.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2000.

_____. *Discurso e leitura*. 5. ed. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2000. (Coleção passando a limpo).

_____. Heterogeneidade teoricamente sustentada (prefácio). In: AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras incertas: as não coincidências do dizer*. Campinas: UNICAMP, 1998.

_____. *As formas do silêncio*. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1997.

_____. *A linguagem e seu funcionamento*. 4. ed. Campinas: Pontes, 1996.

_____. (org). *Discurso fundador*. 4. ed. Campinas: Pontes, 1993.

_____. ; LAJOLO, Marisa; IANNI, Octavio. *Sociedade e linguagem*. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1997.

PAGOTTO, Emílio Gozze; DUARTE, Maria Eugenia Lamoglia. Gênero e norma; avós e netos, classes e clíticos no final do século XIX. In: LOPES, Célia R. dos S. (org.). *A norma brasileira em construção: fatos lingüísticos em cartas pessoais do século 19*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 2005.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso*. 3. ed. Campinas: Pontes, 2002.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. 48ª reimpressão da 1 ed. de 1945. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

_____. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p.148-175.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 2. ed. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ROBERTI, Leda do Nascimento Rosa. *As utopias geraes nas Minas de Ruffato*. Juiz de Fora: Centro de Ensino Superior, 2006.

RÜDIGER, Francisco. *Martin Heidegger e a questão da técnica*. Porto Alegre, Sulina, 2006.

RUFFATO, Luiz. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (Coleção Amores Expressos).

_____. *Leituras de escritor*. São Paulo: SM, 2008. (Coleção Comboio de Corda).

_____. *O livro das impossibilidades*. Rio de Janeiro: Record, 2008. (Inferno provisório, v. 4)

_____. *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Moderna, 2007.

_____. *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record, 2006. (Inferno provisório, v. 3)

- _____. *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005. (Inferno provisório, v. 2)
- _____. *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005. (Inferno provisório, v. 1)
- _____. *Os ases de Cataguases: uma história dos primórdios do Modernismo*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2002
- _____. *As máscaras singulares*. São Paulo: Boitempo, 2002
- _____. *eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- _____. *(os sobreviventes)*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- _____. *História de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998.
- _____ et al. *Quatro poetas não alinhados*. Juiz de Fora: Esdeva, 1983.
- _____. *O homem que tece*. Juiz de Fora: Roseta Publicações, 1979. (Coleção Dedo Mindinho).
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2 ed. Vinhedo: Horizonte, 2008.
- SARLO, Beatriz. *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- SÉGUIER, Jaime de. *Dicionário prático ilustrado*. Porto: Chardron, 1928.
- SOUTO MAIOR, Mário. *Dicionário do palavrão e termos afins*. Recife: Guararapes, 1980.
- TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2008.
- TRASK, R. L. *Dicionário de linguagem e linguística*. Tradução de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.
- URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000.
- VERDE: revista mensal de arte e cultura. Cataguases, n.1-5, n. 1 da fase 2; 1 n. especial de apresentação e depoimentos. Ed.fac-similar. 1927-1929. São Paulo: Metal Leve, 1978.

ANEXOS

ANEXO 1

Transcrição de entrevista de Luiz RuffatoENTREVISTA COM LUIZ RUFFARO (*sic*)

Luiz Ruffato - Nasci em Cataguases (MG), em fevereiro de 1961, filho de um pipoqueiro e de uma lavadeira. Sou formado em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (MG). Já fui, nesta ordem, pipoqueiro, caixeiro de botequim, balconista de armarinho, operário têxtil, torneiro-mecânico, jornalista, sócio de assessoria de imprensa, gerente de lanchonete, vendedor de livros autônomo e novamente jornalista, profissão que exerço atualmente em São Paulo, onde moro há dez anos. Publiquei dois livros de contos, “Histórias de Remorsos e Rancores” (1998) e “(os sobreviventes)” (2000), ambos pela Boitempo Editorial, de São Paulo. Tenho um livro de poemas inédito, “As Máscaras Singulares”.

1. O escritor brasileiro deve escrever para o povo brasileiro?

O escritor deve escrever.

2. O professor Malcolm Silverman começa a introdução do seu livro comparando-o a Tchecov e termina dizendo do “estilo denso e machadiano”. O que você tem destes dois mestres?

Na introdução, o professor Malcolm Silverman fala de familiaridades... Não saberia responder o que tenho destes dois mestres, mas poderia dizer o que tenho por estes dois mestres (e acrescentaria mais três, Pirandello, Faulkner e Guimarães Rosa): uma admiração profunda. Procuro sempre reler estes cinco autores.

3. A linguagem é o ponto alto da sua literatura?

Acredito que há duas formas de fazer literatura: há os que contam uma história e há os que escrevem uma história. Ambas as formas são válidas e produzem excelente literatura (só a título de exemplo, Érico Veríssimo e Guimarães Rosa; Hemingway e Faulkner; Dickens e Joyce; Balzac e Proust). Para mim, a linguagem é fundamental, pois todas as histórias já foram contadas. O que as diferencia é a maneira de contar.

4. A utilização do itálico, das reticências etc nos seus contos, mais especificamente em “A Solução”, definem um escritor que busca uma linguagem própria. Depois de Joyce, existe novidade? Ainda existem novas linguagens a serem descobertas?

A busca de uma linguagem própria, de uma voz específica, é a necessidade intrínseca a cada escritor. Eu busco a minha diferenciação na linguagem, na forma. Depois de Joyce houve Faulkner, houve o nouveau roman, houve Guimarães Rosa, o concretismo... E concomitante, houve o cubismo, o surrealismo, o dadaísmo, o expressionismo... E antes houve Sterne, Cervantes, o experimentalismo da poesia barroca... E antes ainda houve o documentarismo do Satiricon... E antes... Sim, a novidade da linguagem é a descoberta de uma nova linguagem a ser descoberta...

5. Bach ou Beethoven?

Nem só paixão, nem só razão: o equilíbrio.

6. Pergunta idiota: “o senhor, um homem lido, que sabe de tanta coisa... o senhor... o senhor é... (...) Feliz?” A felicidade, parte do trinômio, o lema da Revolução Francesa, é possível?

A felicidade é a utopia, é o indutor existencial, é a busca, a procura, a possibilidade de realização do ser humano...

7. Antônio Torres diz que seu texto é tão real que nem parece literatura. O que há de bom em estar tão perto da realidade? Qual a fronteira entre realidade e ficção?

Toda literatura está perto da realidade, pois se nutre dela. Há graus de proximidade diferentes. Mesmo quando se trata de uma literatura escapista, a realidade é a referência. No meu caso, a realidade que me interessa é a física — cheiros, sons, volumes, cores e sabores — que informam a realidade metafísica — sentimentos, desejos, angústias, culpas, remorsos, vinganças etc etc. Minha tentativa é a de reproduzir seres de carne e osso em papel. Daí ser tão real. Daí ser tão ficcional. Porquê, entre a realidade e a ficção — a poesia.

8. Você é ao mesmo tempo conservador e inovador. Conservador no tema e inovador na estética. É possível esta ambigüidade?

Faulkner descrevia tragédias rurais (homens rudes, sentimentos primitivos) numa forma absolutamente inovadora. Além do mais, prefiro tratar "temas conservadores" (apesar de discordar dessa definição) de uma forma inovadora, que, ao contrário, tratar de temas inovadores (continuo discordando da definição) de uma forma conservadora. É a forma a diferença.

9. O que Cataguases empresta à sua literatura?

O nome, Cataguases — que é uma mera referência geográfica —, e o combustível da infância, da memória. A Cataguases das minhas histórias é uma Cataguases que não existe, ou pelo menos não existe para os outros, nos outros, mas para mim e em mim.

10. Às vezes uma carta é impossível de ser escrita. Quando a realidade é tão forte assim? Quando se perderam todos os referenciais...

11. Borges dizia que se existia no texto uma vassoura e ela não tinha função, não tinha razão de estar no conto. Como encara essa questão?

Em princípio, não gosto de sentenças definitivas. A literatura não é só a função, é também a beleza. Há momentos em que a vassoura tem que estar presente porque vai varrer alguma coisa na cena seguinte ou então alguém vai sair voando em cima dela. E há momentos em que ela está presente pelo simples motivo de a palavra vassoura (ou o objeto vassoura) ser esteticamente bonita (o).

12. Seus contos são longos. Pretende escrever alguma novela, algum romance?

As histórias que compõem os meus dois livros são longas porque assim exigiu a trama. E, na verdade, ambos os livros e mais alguns que ainda pretendo escrever, são uma única e mesma história: um romance, em mosaico, que tenta retratar a vida proletária sob a ditadura. No final, a minha pretensão é publicar as histórias em alguns volumes (quantos?, não sei) sob o título geral de Histórias de Remorsos e Rancores, num gênero que, se não existe, inaugura-se agora, chamado não romance, ou conto, ou novela, mas mosaico.

13. Faltou algum conto no livro Os 100 Melhores Contos do Século 20, do professor Italo Moriconi?

Toda antologia é uma aposta. E acho que, nessa aposta, ganhou o leitor. Claro, como na seleção brasileira, somos milhões de organizadores de antologias e se pudéssemos dar palpites, trocaríamos fulano por beltrano, embora, no caso, a base fosse a mesma. Na minha seleção ideal, incluiria ainda, por exemplo, Evandro Affonso Ferreira, Hugo de Carvalho Ramos, Adelino Magalhães, Julio Cesar Monteiro Martins, Luiz Fernando Emediato...

14. A história do Brasil é moda, mote para romances históricos e livros sobre o descobrimento. É uma fuga da realidade? As editoras não se interessam por livros com temática atual?

Livros que romanceiam a História sempre existiram. É mais um gênero que chegou com atraso ao Brasil. E o descobrimento é uma efeméride. No mercado editorial há espaço para tudo e para todos, a diversificação é importante e saudável.

15. A tragédia é uma vocação brasileira? A tragédia é uma vocação humana? Schopenhauer estava certo?

A vocação humana é a felicidade. A não realização desta vocação deve-se às limitações que os próprios seres humanos impõem a si mesmos e aos outros.

16. "Evitava amizades, almejava estar sozinho. Nas folgas, pegava o trem e se mandava para São Paulo, andar sem rumo, a Praça da Sé, a Praça da República, o Viaduto do Chá, o Viaduto Santa Ifigênia, o Vale do Anhangabaú, o Brás, o Museu do Ipiranga, o Zoológico, a Avenida Paulista". Grande parte da filosofia foi feita em trânsito, andando. O que a gente descobre andando? O que o personagem descobre andando?

Andando temos contato com o outro, temos a oportunidade de refletir, de verificar na prática que existem outras maneiras de ser, de pensar. E isso estimula a tolerância, a solidariedade, a certeza de que somos muitos e nada.

17. Como utiliza a internet?

Na internet uso o correio eletrônico e os mecanismos de busca para encontrar sites culturais e fazer pesquisas específicas.

18. Existe idade para ser escritor? Há necessidade de ser um Saramago e começar depois dos sessenta? Há novos escritores bons? Quais?

Toda a obra de Rimbaud foi escrita antes de ele completar vinte anos... Cervantes publicou o Dom Quixote com 58 anos...

No Brasil há uma nova geração de escritores que merece toda a atenção do público leitor e dos estudiosos, porque é excepcionalmente interessante. E, mesmo correndo o risco de omitir muitos nomes, cito esses, que, na minha opinião, estão já entre os melhores: Nelson de Oliveira, Marçal Aquino, Marcelo Mirisola, João Carrascoza, Ricardo Lísias, Menalton Braff, Fernando Cesário, Hugo Almeida, Aleilton Fonseca, Marcos Bagno, Fernando Bonassi, Bernardo Ajzenberg, Bernardo Carvalho, André Sant'Anna, Marilene Felinto, Ariosto Augusto de Oliveira, Marcelino Freire, Sérgio Fantini (na prosa). E Iacyr Anderson Freitas, Edimilson Almeida Pereira, Donizete Galvão, Ronaldo Cagiano, Moacir Amâncio, Fernando Fábio Fioreze Furtado, Eloésio Paulo, Esio Macedo Ribeiro, José Santos Matos, Julio Polidoro, José Henrique da Cruz (na poesia)...

19. Tem algum mote?

O que me fascina é a vida, é a trajetória do Ser Humano no tempo e no espaço, a sua complexidade, os seus limites...

20. Qual o papel do escritor na sociedade?

Há escritores e escritores. Como há médicos e médicos e políticos e políticos e mecânicos e mecânicos.

Eu tento lutar, como cidadão, por uma sociedade mais justa, mais solidária, mais tolerante. E isso, provavelmente, deve se refletir no meu trabalho.

Disponível em: <http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/1418/ruffato.htm> Acesso em: 28 jun. 2005.

ANEXO 2

	MSTF	OMI	VPN	OLI	
	Páginas:	Páginas:	Páginas.	Páginas.	
• Clíticos pronominais	15, 18, 23, 29, 31, 32, 33, 39, 50, 53, 54, 68, 75, 76, 81, 86, 88, 104, 129, 138, 144, 145, 149, 153.	29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 76, 78, 79, 81, 84, 85, 93, 94, 105, 112, 113, 115, 122, 127, 128, 129, 131, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 150, 153, 158, 164, 178, 181, 183, 189, 192, 194, 195, 197, 201, 202.	Ênclise: 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154. Próclise: 17, 18, 22, 24, 31, 33, 35, 36, 40, 41, 46, 48, 49, 56, 57, 58, 61, 63, 66, 67, 82, 85, 87, 91, 96, 98 (ad.), 99, 105, 107, 108, 121, 122, 126, 131, 132, 133, 137, 138, 139, 145, 146, 147, 150, 151, 153, 154.	Ênclise: 15, 16, 17, 18, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 65, 69, 70, 72, 74, 76, 81, 82, 83, 84, 85, 87. <i>Zeze&Dinim.</i> Coluna 1: 94, 95, 96, 97, 101, 102, 103, 111, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 136, 138, 140, 141, 143, Coluna 2: 92, 93, 94, 96, 102, 103, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 121, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 136, 137, 138, 139, 142, 143, Texto sem coluna: 97, 98, 99, 100, 101, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155. Próclise: 28, 29, 30, 38, 39, 42, 53, 57, 58, 60, 79, 80, 81, 82, 86. <i>Zeze&Dinim.</i> Coluna 1: 95, 96, 102, 111, 136, 138, 141, 142, Coluna 2: 96, 111, 112, 113, 118, 126, 128, 129, 136, 141, 143, Texto sem coluna: 98, 101, 106, 145, 147, 155.	

ANEXO 3

Subtítulos e datas do texto ruffatiano²

Títulos e datas dos álbuns da Banda Pink Floyd

1 O arauto junto aos portais do amanhecer (agosto, 1967)³ Forma: texto único, sem divisão em colunas. Primeiro encontro de Zezé e Dinim 2 Uma caçarola de segredos (junho, 1968) Forma: texto único, sem divisão em colunas. Os dois em suas primeiras aventuras. À noite, ao deitarem-se para dormir, cada um deles pensa que “vida feliz” é a do outro. 3 Mais (julho, 1969) Forma: texto em duas colunas. Zezé leva sua vida e Dinim a dele. O primeiro assiste, pela televisão, à chegada do homem à Lua. O segundo apenas ouve comentários sobre o fato. 4 Uma goma (outubro, 1969) Forma: texto único, sem divisão em colunas. Reencontram-se. Versão diferente de cada um dos amigos para um assassinato ocorrido numa construção. Zezé viu o fato, Dinim apenas ouviu a notícia pelo rádio. 5 Mãe de coração de átomo (outubro, 1970) Forma: texto único, sem divisão em colunas. Em junho de 1970, na final da copa do mundo de futebol, quando o Brasil ganhara a Taça Jules Rimet, os dois tinham “ficado de mal”. Apenas os dois pequenos parágrafos iniciais (p.105) são relativos a outubro de 1970, quando já estão se falando. 6 Relíquias (julho, 1971) Forma: texto único, sem divisão em colunas. Zezé e Dinim trocam carícias sexuais numa mata. 7 Intrometer (novembro, 1971) Forma: texto em duas colunas. Separam-se. Dinim sente falta de Zezé. 8 Oculto pelas nuvens (junho, 1972) Forma: texto em duas colunas. Zezé foi para o Rio; Dinim ficou em Cataguases. A vida os separa e o destino dos dois amigos parece inverter-se. Zezé, mais atrevido e rebelde antes, vai ficando mais comportado, enquanto Dinim se mete em situações complicadas (inclusive com drogas).	1 <i>The Piper At The Gates Of Dawn</i> (agosto, 1967). Álbum de estreia da banda Pink Floyd. A letra da música, sobre tranquilo e melódico amanhecer, coaduna-se com a narrativa ruffatiana. 2 <i>A saucerful of secrets</i> (junho, 1968) O título do álbum e a narrativa guardam relação. 3 <i>Musics from the film More</i> (julho, 1969) 4 <i>Ummagumma</i> (outubro, 1969⁴) 5 <i>Atom heart mother</i> (outubro, 70) 6 <i>Relics</i> (julho, 1971⁵) 7 <i>Meddle</i> (outubro, 1971) 8 <i>Obscured by clouds</i> (junho, 1972)
---	---

² Dois outros subcapítulos antecedem o de número um. O primeiro, com duas colunas, não recebe título. O segundo, o de número zero, também em duas colunas, intitula-se sugestivamente “0 – Prolegômenos”.

³ Fonte em negrito como no texto de Ruffato.

⁴ Data do lançamento no Reino Unido.

⁵ Data do lançamento nos Estados Unidos.

9 O lado escuro da lua (março, 1973) Forma: uma das colunas, a da esquerda, fica em branco. O texto só apresenta a coluna direita, a de Dinim, que começa a se perder. 10 Queria que você estivesse aqui (setembro, 1975). Forma: uma das colunas, a da direita, fica em branco. Há texto apenas na coluna esquerda, a de Zezé, que está melancólico, no Rio, lembrando o passado. 11. Animais (janeiro, 1977) Forma: texto em duas colunas. Voltam as duas colunas paralelas, mas Zezé e Dinim ainda estão separados. Ambos passam por desventuras. 12 O muro (novembro, 1979) Forma: texto único, sem divisão em colunas. Ainda separados, mas o texto, um <i>flashback</i>, traz questionário a que os dois amigos responderam no livro de lembranças estudantis de Maria Aparecida Albino. Ela encontra o caderno com a entrevista quando faz arrumações para seu casamento. 13 As mais dançantes (novembro, 1981) Forma: texto em duas colunas. Os dois continuam separados. Zezé, no Rio, passa por tempos difíceis, mas não cai na marginalidade. O pai dele voltara ao alcoolismo e anda decadente pelas ruas até morrer. Dinim, em Cataguases, casa-se com Vilma, que está grávida. 14 O corte final (março, 1983) Forma: texto em duas colunas. Dinim descambando para a marginalidade e Zezé mantendo-se mais ou menos dentro das exigências das normas sociais. 15 Um lapso momentâneo da razão (setembro, 1987) Forma: texto em duas colunas. Zezé, num 7 de setembro, anda pela avenida Astolfo Dutra em Cataguases. Às vezes pensa ver Dinim em algum transeunte. Zezé ainda mora no Rio, mas vai a Cataguases visitar a mãe. Dinim, nessa mesma data, é preso por descobrirem drogas em seu apartamento. 16 O delicado som dos trovões (novembro, 1988) Forma: texto único, sem divisão em colunas. A disposição do texto permanece assim nos subcapítulos seguintes até o término da história. Depois de muitos anos sem se verem, Zezé vai visitar Dinim numa prisão em Muriaé: leva	9 <i>The dark side of the moon</i> (março, 1973). Pressões da vida (guerra, dinheiro, loucura e morte) é o tema do álbum. Na narrativa de Ruffato, Dinim, antes mais comportado do que Zezé, pressionado pela dissolução familiar, a falta da mãe, que ele vai visitar no hospício, começa a marginalizar-se. 10 <i>Wish you were here</i> (15 setembro, 1975). Músicas mais melancólicas, apenas algumas são mais alegres. A faixa com o nome é sobre o que pensavam ser o desmoronamento da banda e homenagem a um dos fundadores, Syd Barrett. O tema da ausência é central. 11 <i>Animals</i> (janeiro, 1977⁶) Letras de cunho político-social, crítica à sociedade capitalista. 12. <i>The Wall</i> (novembro, 1979) 13 <i>A collection of great dance songs</i> (novembro, 1981) 14 <i>The final cut</i> (março, 1983) 15 <i>A momentary lapse of reason</i> (setembro, 1987) 16 <i>Delicate sound of thunder</i> (novembro, 1988)
--	---

⁶ Data do lançamento no Reino Unido.

cigarro, frutas e outras coisas. O reencontro dos amigos não é narrado. A espera de Zezé pela abertura do portão da cadeia é o foco. 17 O sino da divisão (março, 1994) Forma: texto único, sem divisão em colunas. Zezé, em Cataguases, espera Dinim voltar da prisão. Há uma festa de recepção. 18 Pulsação (1995) Forma: texto único, sem divisão em colunas. Dinim, aflito, deixa namorada e amigos num baile de <i>réveillon</i> no Clube do Remo (Cataguases). Zezé o acompanha. Chegam à praça Rui Barbosa, sentam-se nos degraus de um coreto e conversam sobre o passado. Zezé diz lembrar-se de tudo; Dinim não. Esse último considera que não há mais “saída” para a vida complicada em que se meteu. 19. Tem alguém lá fora? (março, 2000) Forma: texto único, sem divisão em colunas. Dinim planeja sequestro para ganhar dinheiro. Convida Zezé para participar. A mesma frase aparece, em discurso direto, no último capítulo de <i>eles eram muitos cavalos</i>, com significação semelhante: o “alguém lá fora” é o marginalizado, o excluído do sistema, como excluídos se tornaram Zezé e Dinim. Na música de Pink Floyd, a frase se repete. 20 Ecos (novembro, 2001) Forma: texto único, sem divisão em colunas. Dinim na Penitenciária de Neves. A quadrilha foi desbaratada. Encerra-se o texto com ele dizendo para si mesmo que agora também ele se lembrava de tudo. Antes apenas Zezé dizia guardar lembranças do passado.	17 <i>The division bell</i> (março, 1994) 18 <i>Pulse</i> (maio, 1995) 19 <i>Is there anybody out there?</i> (março, 2000) 20 <i>Echoes</i> (5 novembro, 2001) Uma das músicas do álbum: When the tigers broke free. A letra de “Echoes” contrapõe-se à de “The Piper At The Gates Of Dawn” e também se ajusta à situação da narrativa ruffatiana
---	---

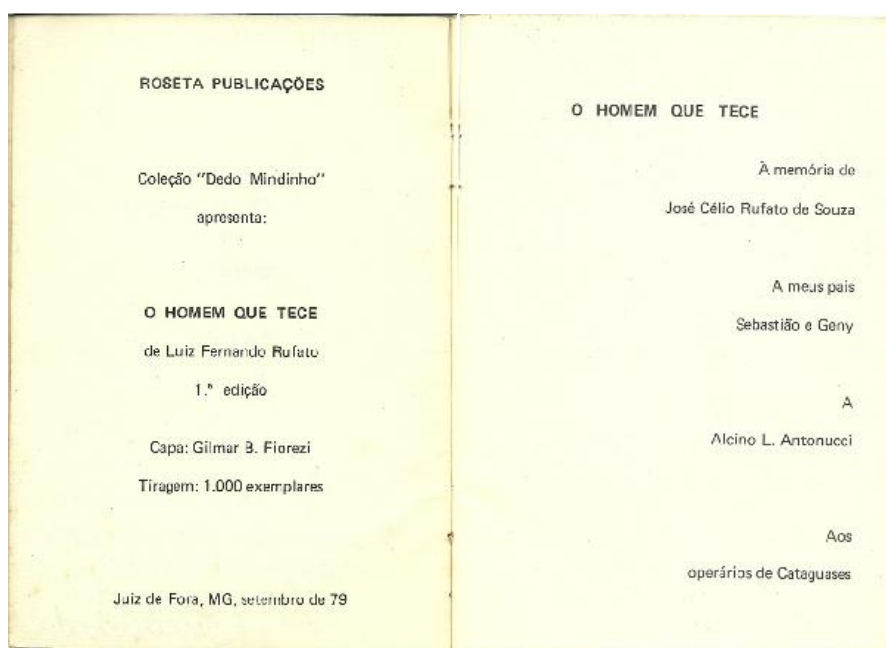
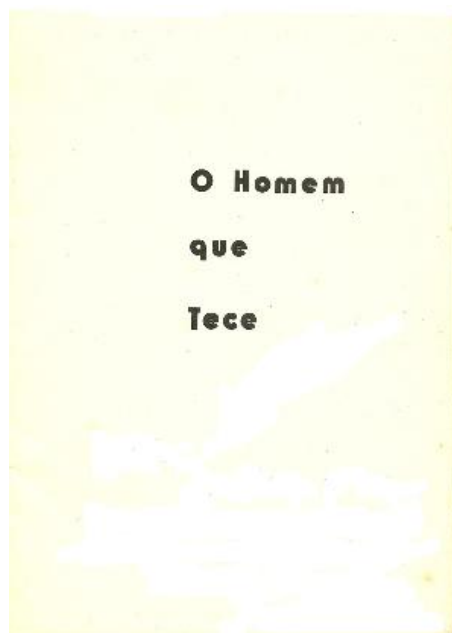
ANEXO 4

RUFATO, Luiz Fernando. *O homem que tece*. Juiz de Fora: Roseta Publicações, 1979. (Coleção Dedo Mindinho).

Capa e contracapa



Páginas iniciais



Páginas finais

no pálido da noite
 eu e a bicicleta
 rodamos pela cidade semi-
 aberta
 para a madrugada.
 alguns boêmios se desfazem
 do seu sono.
 eu e a bicicleta rodamos
 temos o nosso pensamento voltado
 para as máquinas de tecer
 homens semi-acabados.
 na mochila o café
 que não vou beber
 o maço de cigarros
 que não vou fumar
 o peso da inexatidão dos séculos
 o crucifixo
 cruz-se-fixo morro.
 chego à fábrica semi-deserta
 bato o cartão e morro para
 a humanidade
 morro para os guerrilheiros-da-paz
 morro para meu pai/irmão
 morro para mim mesmo.

Pedidos: Rua Moraes Sarmiento, 420

Juiz de Fora (MG)

CEP 36.100

Leia também:

"Pequenos Poemas"

de José Henrique da Cruz

Próximo provável lançamento:

"CARTÃO POSTAL"

de José Santos Matos

os vizinhos não reclamam:
 todos somos moradores de bairros-operários.

Página 7:

duas horas:
 moças passam vestidas com calça de brim-indigo-blue
 a caminho da fábrica.
 o seu trabalho
 é convertido em milhões de metros de tecidos
 que enriquecem os patrões
 e deixam-nas mais velhas
 e mais feias.
 moças de sorriso pálido
 abafados pelo barulho/grandiosidade
 de máquinas e encarregados
 que de vez em quando beliscam
 numa mais desembaraçada.
 o seu parco dinheiro
 é convertido em enxovais
 para um casamento
 que-mais-dia-menos-dia sai.
 sol-à-pique.
 paralelepípedos soltam faíscas.

Página 8:

dia-de-sol.
 enquanto burguesinhas
 passam escandalosamente sorrindo
 dirigindo-se para a piscina do colégio
 moças feias e acabadas
 na sua juventude
 vão de encontro
 ao calor de 45°
 de uma tecelagem.
 não sorriem
 não olham para os lados
 apenas caminham
 indiferentes à vida
 ao sol que castiga
 e infiltra seus raios timidamente em suas peles
 e elas sentem
 que não nasceram
 para freqüentar piscinas
 bailes requintados.
 elas compreendem
 que uns nascem para a nata-da-sociedade
 e outros para sustentá-los
 nas fábricas
 submissos aos patrões
 e ao apito estridente deste dia-de-sol.

Página 9:

hoje houve duas cervejas
 regando nosso “fausto” almoço.

papai no seu silêncio
 informou-nos de que havia sido aponsetado (sic).
 mamãe sorriu sem-jeito
 meu irmão suspirou fundo
 (ah ! se fosse ele !...)
 e eu compreendi
 que era chegada a minha hora
 eu agora era o próximo
 a me perder entre teares
 e nuvens de algodão.
 a pseudo-festa transcorreu sombria.
 papai estava muito acabado
 e comentava que só esperava morrer logo.
 a fábrica o decepara
 tornara-o impotente para reenfrentar a vida.
 toda a sua juventude e adultice
 fazendo panos para esconder a nudez
 de pessoas espalhadas pelo mundo.
 papai esperaria agora pacientemente a morte
 tecendo um fio imaginário
 para pessoas que passaram
 nos seus sonhos intermináveis
 do dia-a-dia operário.
 cada qual perdido em seus pensamentos.
 pensando seriamente no que vai ser de nós.
 é o círculo vicioso viciando
 é a máquina-operária operando
 é o meu pai suicidando.

Página 10:

hoje
 na explosão de uma caldeira
 e morte de um velho amigo
 (tão velho que já o desconhecia)
 é que me dei conta
 de que há muito me tiraram
 do beco onde jogava bilosca
 e nas tardes jogava pelada
 até o escurecimento total.
 à noite o salve
 até encafifarmos beco-adentro
 correndo do camburão
 que vinha nos espiar.
 notei também que meus pais já se foram
 e que as mangas que catávamos na chácara
 só existem na imaginação e sonhos
 dos que como eu foram arrancados
 de seu habitat natural.
 agora estamos aqui ou em são-paulo
 ou num canto qualquer
 sempre entre teares caldeiras
 e fardos de algodão
 que levam nossa infância prematura
 e trazem nossa morte
 sem sabermos o que realmente se passou.

Página 11:

quando sai de manhãzinha
 antes do sol
 e pega sua bicicleta - companheira inseparável -
 pedalando por entre tantos
 que como ele carregam a marmita do almoço
 pré-preparado na noite anterior
 pelas mãos bondosas e calejadas
 da mulher lavadeira.
 sente nojo por tudo aquilo
 tudo aquilo que faz parte de seu cotidiano monótono.
 são-paulo é a tônica
 das conversas atravessadas
 nos intervalos para o almoço.
 fulano-de-tal foi e já voltou de fusca
 e são-paulo ficando mais perto
 e a vontade crescendo.
 na fábrica ou em casa.
 sempre o barulho de engrenagens
 misturado ao ronco do estômago mal-nutrido (*sic*).
 a revolta que alimenta é grande
 e esfomeada
 a vontade de ser mais que - um apagado peão
 mais que - um simples homem honesto e honrado
 mais que - um cumpridor de promessas
 e que paga suas contas no armazém direitinho,
 de que adianta isso
 se sabe que nunca terá nada mais que aquilo
 que nunca terá mulher de mãos sedosas
 e filhos no colégio
 que quando morrer será apenas substituído

Página 12:

por outro tão diferente dele
 e que fará as mesmas coisas
 pegará nos mesmos fios
 na mesma máquina !
 fuma um cigarro que nasce na manhã fluorescente.
 o apito.

Página 13:

papai-noel-operário:
 faça com quê esta noite
 de fogos-de-artifício e presentes
 não passe despercebida por aqueles
 que são donos das fábricas
 e conseqüentemente nossos donos;
 que eles se lembrem de nós
 entre um gole e outro de champanha.
 o meu crucifixo no peito
 reflete a figura de um cristo
 sofredor e ávido de justiça;

que em nossas casas
 não falte o pão de cada dia;
 que nossos domingos
 não sejam dias de sair de casa
 para esquecer a fome;
 que cada dia do ano
 seja uma vitória computada
 a favor de nossos filhos;
 dê inteligência para eles
 para que estudem
 e não se tornem como nós: operários
 sem o ontem
 sem o hoje
 sem o amanhã
 carregando essa incerteza no rosto
 e essa mesa de natal vazia
 como os sapatos de nossos filhos.

Página 14:

há uma corrente se
 arrastando há anos
 no meio das ruas
 nas (sic) paralelepípedos
 que soltam uma quentura
 que sobe pelas nossas pernas
 e se perdem no interior
 de uma fábrica.
 há moças que já foram
 adolescentes bonitas e cheias de vida
 e hoje como as correntes se arrastam
 levando nos ombros o peso dos anos
 no calabouço de teares e engrenagens.
 hoje são corpos hipnotizados
 indo de encontro a uma porta de ferro
 cada vez que ouvem um apito.
 fecham-se círculos de fogo às suas costas
 fazendo-as calar
 perder-se.
 mas há também
 patrões sentados em mesas faraônicas
 tomando café e namorando secretárias bonitas.

Página 15:

hoje quando o despertador tocou
 chamando-me para o trabalho
 meu corpo não queria me obedecer
 há vinte anos levanto-me à mesma hora
 tomo o mesmo caminho até a fábrica
 trabalho para o mesmo patrão
 nas mesmas máquinas
 e convivo com as mesmas caras.
 recebo a mesma atenção
 que recebe um recém-chegado.
 minha cabeça explode:

nos ares pequenos fragmentos de perguntas:
até quando ?
até quando vou ser uma voz apagada
até quando vai durar minha submissão
quando meu deus
a nossa voz se somará
e será um grito uníssono ?
a mulher remexe-se
e diz que se eu não me levantar logo
vou chegar atrasado no serviço.

Página 16:

cadê
pai a minha/nossa vida ?
cadê ?
por detrás de quantos fios-de-tecido
estará a sua/nossa vida ?
quem foi que vestiu a vida de meu pai
meu irmão
meus amigos
a minha própria ?
o almoço na marmita em cima da mesa
o braço nos ombros em cima da mesa
a cabeça entre os braços em cima da mesa.
(os braços — prolongamentos da máquina —).
juro que se soubesse
quem fez isso a meu pai
eu o antropofagaria
e viria a noite
e bêbado saudaria a eles.
agora sai.
deixa atrás de si
um vácuo que nos suga
e sem vermos caímos junto a ele
na beira da sarjeta da fábrica.
a mendigar esmolas junto à máquina.
as pernas teimam em arrastar-se
e o corpo teima em continuar
na eterna teimosia
de aninhar-se junto ao calor saúnico
de uma tecelagem.
tecer laje da casa

Página 17:

esta laje em que estou
de pedras perdidas
é o salário maior
que juntaste em vida (?)⁸.
eu e o sol eu e a lua.
a modorra e a camisa
coarando - bandeira desfraldada - no tanque
de guerra em que minha mãe perdeu todas as batalhas.

⁸ A interrogação entre aspas está no original de *O homem que tece*.

este inimigo
 embora invisível
 é a mão-de-ferro
 que nos impera
 do escuro dos escritórios com ar-condicionado
 e palmatória.

Página 18 (final do poema):

no pálido da noite
 eu e a bicicleta
 rodamos pela cidade semi-
 aberta
 para a madrugada.
 alguns boêmios se desfazem
 do seu sono.
 eu e a bicicleta rodamos
 temos o nosso pensamento voltado
 para as máquinas de tecer
 homens semi-acabados.
 na mochila o café
 que não vou beber
 o maço de cigarros
 que não vou fumar
 o peso da inexatidão dos séculos
 o crucifixo
 cruz-se-fixo morro.
 chego à fábrica semi-deserta (*sic*)
 bato o cartão e morro para
 a humanidade
 morro para os guerrilheiros-da-paz
 morro para meu pai/irmão
 morro para mim mesmo.