

O PROJETO DE ESCRITURA LITERÁRIA DE RUFFATO: REFLEXÕES SOBRE A
ESTÉTICA DO ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.

LÍVIA LETÍCIA BELMIRO BUSCÁCIO

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Letras da Universidade
Federal Fluminense, como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre em
Literatura Brasileira e Teorias da Literatura.
Área de concentração: Estudos de
Literatura.

ORIENTADORA: PROF^a DR^a ÂNGELA MARIA DIAS

NITERÓI
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

B976 Buscácio, Livia Letícia Belmiro.

O projeto de escritura literária de Ruffato: reflexões sobre a estética do romance brasileiro contemporâneo / Livia Letícia Belmiro Buscácio. – 2007.

108 f.

Orientador: Ângela Maria Dias.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2007.

Bibliografia: f. 97-100.

1. Romance brasileiro – Análise e interpretação. 2. Estética literária. 3. Análise do discurso. I. Dias, Ângela Maria. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD B869.3009

O PROJETO DE ESCRITURA LITERÁRIA DE RUFFATO: REFLEXÕES SOBRE A
ESTÉTICA DO ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.

LÍVIA LETÍCIA BELMIRO BUSCÁCIO

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Letras da Universidade
Federal Fluminense, como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre em
Literatura Brasileira e Teorias da Literatura.
Área de concentração: Estudos de
Literatura.

Aprovada em 23 de agosto de 2007

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Ângela Maria Dias (Orientadora) – Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof^a Dr^a Ana Paula Kiffer – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio

Prof^o Dr^o Pascoal Farinaccio - Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof^a Dr^a Maria Aparecida Lino Pauliukonis (Suplente) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof^a Dr^a Matildes Demétrio (Suplente) - Universidade Federal Fluminense – UFF

SINOPSE

Estudo da estética do romance brasileiro atual pautado na análise da obra de Luiz Ruffato, do ponto de vista da lingüística, das teorias da literatura e da sociologia, com base na enunciação literária bakhtiniana, na teoria da paródia de Linda Hutcheon, bem como na História das mentalidades. Interpretação dos romances de Ruffato como proposta de reescritura da História brasileira a partir da experiência dos anônimos em diferentes espaços, através da reescritura literária para a formação do gênero romanesco.

Agradecimentos

À professora Ângela Dias, pela paciência e incentivo durante todo o processo de orientação;

Aos professores da Banca, pelas contribuições acadêmicas;

À professora Maria Aparecida Lino Pauliukonis, sempre amiga e predisposta a conversar sobre minhas angústias intelectuais;

Aos funcionários da Secretaria de Pós-graduação em Letras da UFF, em especial à Nelma, pela lisura no exercício do trabalho e solícitude para com os alunos;

À Luiz Ruffato, o amigo-leitor.

Para:

Minha mãe;

Henrique;

Paulinha;

Meus grandes amigos, em especial, Verônica Palmira Salme de Aragão;

Por tudo!

RESUMO

O projeto de escritura literária de Ruffato: reflexões sobre estética do romance brasileiro contemporâneo objetiva averiguar as características da tessitura do romance de Luiz Ruffato, considerando o entrelaçamento dos aspectos lingüísticos, literários e sociológicos para a compreensão da estética.

A análise se baseia na leitura do processo de criação do romance de 2001, *eles eram muitos cavalos*, bem como dos dois primeiros romances de *Inferno Provisório - Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*, ambos de 2005 -, os quais se pautam na reescritura de *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *(os sobreviventes)* (2000).

O intuito é discutir o amadurecimento do narrador na enunciação literária, a partir da maior presença de sua auto-crítica na tessitura romanesca, expressa no aprimoramento do plurilingüismo e da reflexão acerca do contexto social e do próprio fazer literário, o que constitui a base do gênero romanesco conforme Bakhtin.

Ao averiguar a referência do narrador à própria enunciação, nota-se a paródia de outros gêneros, analisada segundo Bakhtin e Hutcheon, e o uso de recursos como as formas do discurso relatado, a hipertaxe, as marcas tipográficas e a dêixis, conforme Authier-Revuz. Tais recursos imprimem a voz do narrador na enunciação dos personagens, configurando o que Authier-Revuz denomina heterogeneidade mostrada, ou seja, as marcas explícitas do dialogismo no enunciado.

Os recursos estilísticos atrelam-se a proposta de reescritura da História brasileira, conferindo voz a quem foi excluído da História oficial através da polifonia, enunciada pelas experiências dos personagens nos espaços agrário, industrial e pós-moderno nacionais. Com isso, percebe-se que a reescritura da História brasileira baseia-se na perspectiva da História das mentalidades, já que traça o perfil da sociedade brasileira a partir das experiências direcionadas pelas éticas dos espaços agrário, industrial e pós-moderno.

A reflexão histórica liga-se também a reescritura da obra de Ruffato, já que os dois primeiros volumes reorganizam publicações anteriores a partir da categoria do espaço e da maior intervenção do narrador, através dos recursos lingüísticos.

Portanto, verifica-se que a literatura, sobretudo o romance, requer uma análise pautada na transdisciplinaridade enquanto pensamento estético e sobre a estética literária.

Palavras-chave: Romance brasileiro, Análise do Discurso, História das mentalidades.

ABSTRACT

Literary writing project of Luiz Ruffato: reflections about the esthetic of contemporary brazilian novel aim to investigate the characteristic of the texture of Luiz Ruffato's novel, considering the union of the linguistics aspects, literary and sociological for esthetic comprehension.

The analysis is based in the reading of the novel's process of creation, 2001, *eles eram muitos cavalos*, as the two first novels *Inferno Provisório – Mamma, son tanto felice* and *O mundo inimigo*, both from 2005 – which are based in the rewrite of *Histórias de remorsos e rancores* (1998) and *(os sobreviventes)* (2000).

The intention is to discuss the maturate of the narrator in the literary enunciation, considering the more effective presence of his self-criticism in the Romanesque texture, which is expressed due to the improvement on plurilinguism and the reflection about social context and de literary deeds itself, what constitutes the bases of Romanesque gender according to Bakhtin.

Investigating the narrator's reference about his own enunciation, we notice the other gender's parody analyzed according to Bakhtin and Hutcheon, and the use of the forms of reported discourse, hipertaxe, typography marks and deixis, according to Authier Revuz. Such resources give voice to the narrator's enunciation of the characters, configuring what Authier Revuz names as heterogeneity showed, it means, explicit marks of the dialogism in the enunciation.

The stylistics resources are attached to the rewrite proposal of the Brazilian History, once it gives voice to whom was excluded from the official History through the polyphony perceived through the characters experiences in the agricultural spaces, industrial and national post-modern. According to it, it's noticed that the rewrite of the Brazilian History is based in the perspective of the History of mentalities, in a way that it shows the Brazilian's society profile from the experiences lead by the ethic of agricultural spaces, industrial and post-modern.

The historical reflection is also linked to Ruffato's masterpiece rewrite, as the two first volumes reorganize previous publications from the space category and a bigger intervention of the narrator, through the stylistics resources.

In short, we verify that literature, above all the novel, requires an analysis based on transdisciplinary as an esthetic thought and about the literary esthetic.

Key-words: Brazilian Novel, Discourse analysis, History of mentality

SUMÁRIO

O projeto de escritura literária de Luiz Ruffato	1
1) E isso é romance? A miscelânea de gêneros em <i>eles eram muitos cavalos</i>.	6
1.1) Polifonia e dialogismo no romance à luz de Bakhtin.	8
1.2) Paródia e enunciação literária.....	14
1.3) Paródia e experiência do anônimo	21
2) A literatura de Ruffato: a reescritura como processo de construção romanesca.....	32
2.1) “Como e porque sou romancista - versão século XXI”: Ruffato frente ao fazer literário.....	34
2.2) A organicidade espacial dos romances de <i>Inferno Provisório</i>	38
2.3) A enunciação: os recursos estilísticos nos romances de Ruffato.....	42
3) História das mentalidades e reescritura literária: os espaços — o agrário, o industrial e o pós-moderno — e a intimidade dos personagens.....	60
3.1) Espaços, trabalho e sujeito na sociedade agrária e nas modernizações capitalistas.....	63
3.2)“Minha casa não é minha / e nem é meu esse lugar”: a casa e o trabalho em <i>Inferno Provisório</i> e <i>eles eram muitos cavalos</i>	71
Apenas uma questão de Estética.....	94
Bibliografia.....	97

O PROJETO DE ESCRITURA LITERÁRIA DE RUFFATO: REFLEXÕES SOBRE A ESTÉTICA DO ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.

Ainda é possível caracterizar como romance certas publicações literárias contemporâneas? Tais discursos são dotados das peculiaridades formadoras do que seria a estética romanesca? Melhor questionar de outra forma: Com base em quais paradigmas pode-se desvelar a tessitura do discurso literário de um romancista hoje?

Trata-se de reflexões acerca da metodologia para o desnudamento das especificidades da estética do gênero romanesco. É necessário, pois, abordar aspectos estilísticos e temáticos concernentes ao discurso de cada escritor, que particularizem sua obra como romance. Ou melhor, é preciso averiguar como o narrador se imprime na própria enunciação, através da consciência sobre o fazer literário. No caso do romancista brasileiro, é importante considerar também de que maneira pensa sobre os paradoxos inerentes à nossa sociedade e à nossa História, a partir da reescritura literária de determinado contexto já cristalizado pela História oficial. No caso, o conceito de História oficial reside na História dos heróis nacionais, nas seqüências de datas importantes que marcam fatos históricos, na cronologia e nos nomes de famílias e personagens ilustres, decorados exaustivamente nas escolas até hoje em torturantes aulas de história. Como se sabe, nessa História, o povo e o trabalhador sequer representam um papel coadjuvante.

Nota-se então que a análise uma obra de arte não concerne apenas aos recursos estilísticos, mas sim precisa agregá-los à problemática sociológica, ou seja, ao contexto, o que justifica o próprio objetivo da estética enquanto pensamento sobre a arte, como professa Jimenez em *O que é estética?* :

A tarefa da estética consiste precisamente em prestar extrema atenção nas obras, a fim de perceber, 'simultaneamente, todas as relações que elas estabelecem com o mundo, com a história, com a atividade de uma época'. Ela então reata com a exigência de Kant: sair da solidão da experiência individual, subjetiva e abrir essa experiência se não a todos, pelo menos ao maior número.¹

¹ JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Unisinos, 1999, pg 390

O projeto de escritura literária de Luiz Ruffato: reflexões sobre a estética do romance brasileiro contemporâneo advém de inquietações oriundas das características da construção de *eles eram muitos cavalos*² e dos dois primeiros volumes da pentalogia *Inferno provisório*³. Ruffato traz a baila para a formação de *Inferno provisório* temáticas que concernem tanto ao aspecto social como à tessitura da linguagem inerentes ao gênero romanesco.

No que tange ao contexto brasileiro, verifica-se a figura do anônimo (não da margem) como personagem-chave do processo de formação do Brasil contemporâneo. O termo contemporâneo é impróprio. Aliás, situar determinada data ou fato histórico, como é próprio da História oficial, por ser pautada na cronologia e na voz dominante, não é pertinente para a leitura dos romances de Ruffato.

O espaço brasileiro é a categoria chave para a reescritura da História. Ao longo de sua obra, percebe-se a abordagem de três espaços e o limiar entre eles: o agrário, no interior de Minas Gerais, o industrial, sobretudo em Cataguases, e o pós-moderno, em São Paulo. A transição da sociedade brasileira rural para a industrial, bem como da industrial para a dinâmica pós-industrial, gera novos paradigmas de trabalho e mentalidades que se interseccionam nas éticas privada e pública dos espaços. O caráter transitório do espaço em Ruffato marca a confluência entre as mentalidades dos diferentes espaços, o que se nota, por exemplo, no clientelismo e no exercício desmedido do poder inerentes a ética patriarcal, ou seja, agrária, presentes na relação de trabalho nos espaços industrial e pós-moderno.

Os romances de Ruffato revelam então como as mentalidades produzidas pelos espaços e as conseqüentes fases do capitalismo interferem na (trans)formação da intimidade desses anônimos. O interessante é notar que o narrador incorpora à sua voz a manifestação do outro, ou seja, as experiências dos personagens são enunciadas de forma dialógica, por haver uma simbiose entre as vozes enunciativas, o que, conforme Bakhtin, é um dos aspectos que individualizam o romance.

Vale lembrar que para abordar tal processo histórico, o romancista vale-se da reescritura de suas primeiras obras - *Histórias de remorsos e rancores*⁴, *(os sobreviventes)*⁵ - cujos frutos são os primeiros volumes da pentalogia *Inferno Provisório*, publicados em 2005 pela Record -

² RUFFATO, Luiz. *eles eram muitos cavalos*. 2ªed. São Paulo: Boitempo, 2002

³ Projeto de cinco romances publicados pela Record, dos quais os dois primeiros volumes serão discutidos aqui.

⁴ RUFFATO, Luiz. *Histórias de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998

⁵ _____ . *(os sobreviventes)*. São Paulo: Boitempo, 2000

*Mamma, son tanto felice*⁶ e *O mundo inimigo*⁷. Nas obras de 1998 e 2000, verifica-se que sua estrutura assemelha-se muito mais à coletânea de contos do que de um romance, devido à falta de uma seqüencialidade pertinente às configurações do espaço para entrelaçar as histórias e à maior intervenção do narrador em seu fazer estético.

Cabe ressaltar novamente que não há um rigor cronológico na construção da pentalogia, tampouco de cada obra que a compõe, justamente para romper com a lógica da História oficial. A contextualização do tempo é manifestada através da experiência dos personagens com o espaço, a qual traz a tona à sensação de deslocamento e de insularidade advinda de espaços em transição. E é devido à transitoriedade espacial que fere o espaço privado, que o Inferno ruffatiano é provisório. No entanto, é preciso ressaltar que a reescritura da História nacional no romance só é válida se embrenhada à reflexão do narrador sobre a sua estética, a qual encontra-se assinalada na tessitura literária.

Com isso, percebe-se que na reescritura para formar os dois primeiros volumes da pentalogia, o narrador se imprime mais na enunciação literária do que antes. Isto se averigua tanto no aprimoramento dos recursos lingüísticos para expressar o dialogismo como na maior organicidade atribuída à categoria do espaço. O narrador redispõe as histórias anteriormente publicadas, situando o primeiro volume da pentalogia no espaço agrário e na transição para o industrial, e o segundo no espaço industrial e os sinais do trâmite para o pós-moderno. A maior intervenção do narrador revelando a criticidade sobre a própria enunciação literária, através do plurilingüismo, é a base, segundo Bakhtin, para a compreensão das peculiaridades que tecem o romance enquanto gênero literário.

O romance que consagrou Ruffato, o aclamado *eles eram muitos cavalos*⁸ não pertence a *Inferno provisório*, por de ter sido publicado em 2001 pela editora Boitempo e não sofrer, até então, a marca da reescritura e da publicação pela Record. Contudo, por situar-se na São Paulo pós-moderna e refletir a intensa presença do narrador na enunciação, principalmente por meio da paródia de outros gêneros, o romance atrela-se à intencionalidade do narrador de reescritura da História brasileira através da reflexão sobre os espaços aliada ao gênero romanesco. *Eles eram muitos cavalos*, ao pautar-se no estilhaçamento da megalópole paulista para abordar o espaço pós-moderno, completa o ciclo da questão do espaço e da sociedade brasileiros – agrário /

⁶ _____, *Mamma, son tanto felice. Inferno provisório volume I*. Rio de Janeiro: Record, 2005a

⁷ _____, *O mundo inimigo. Inferno provisório volume II*. Rio de Janeiro: Record, 2005b

⁸ Op. Cit.

industrial / pós-moderno – que legitima essas obras de Ruffato como romances.

O terceiro volume da pentalogia, *Vista parcial da noite*⁹, não será analisado aqui, porque foi recentemente publicado. Nota-se, entretanto, que este romance não traz a marca da reescritura como *Mamma, son tanto felice*¹⁰ e *O mundo inimigo*¹¹, marca esta que, juntamente com a tessitura enunciativa de *eles eram muitos cavalos*¹², são suficientes para o entendimento da estética romanesca desta obra. Resta, portanto, dois volumes, a serem publicados pela Record e, por razões óbvias, não é possível abarcá-los aqui.

Cada capítulo enfoca uma das temáticas acima, no entanto, como é característico da estética literária, há o enlace constante das análises e das discussões teóricas, a ponto de ser inevitável que determinadas idéias se repitam ao longo do estudo.

O primeiro capítulo, **E isso é romance? A miscelânea de gêneros em *eles eram muitos cavalos***, trata do dialogismo bakhtiniano e seu conceito de romance atrelados à discussão da crítica contemporânea sobre a paródia e o pastiche, defendendo o ponto de vista de Hutcheon. A retomada a esse arcabouço teórico se liga à compreensão da inventividade da tessitura polifônica de *eles eram muitos cavalos* como inerente ao romance, já que o narrador incorpora uma multiplicidade de vozes e gêneros para enunciar a fragmentação da São Paulo pós-moderna.

A literatura de Ruffato: a reescritura como processo de construção da estética romanesca levanta a reflexão do narrador acerca do próprio fazer literário e de sua função social. Para atender às individualidades da prosa brasileira contemporânea, o segundo capítulo traz a baila Silviano Santiago, Antonio Candido e um ensaio de Ruffato sobre a sua condição de romancista. Aliado a isso, a impressão e a autocrítica do narrador na enunciação dos romances, através de determinados recursos lingüísticos inerentes à tessitura deste autor, que marcam a reescritura dialógica das histórias, é discutida conforme Bakhtin e Authier-Revuz.

O último capítulo, **História das mentalidades e reescritura literária: os espaços — o agrário, o industrial e o pós-moderno — e a intimidade dos personagens**, analisa a reescritura de parte da História brasileira a partir das éticas produzidas pelos espaços, as quais se entrecruzam na transição para novos paradigmas sociais. Com este intuito, o capítulo se pauta na proposta mentalista da História brasileira, pensada por Guilherme Motta e Marilena Chauí, bem

⁹ RUFFATO, Luiz. *Vista parcial da noite. Inferno provisório volume III*. Rio de Janeiro: Record, 2006

¹⁰ Op. Cit.

¹¹ Op. Cit.

¹² Op. Cit.

como no relacionamento entre o espaço geográfico e o homem, segundo Milton Santos. A questão do trabalho no agrário, no industrial e no pós-moderno destaca sujeitos calejados pela solidão do campo, da rotina das fábricas e da inconstância permanente na cosmopolita São Paulo. O narrador, neste sentido, refere-se tanto à reescritura dos romances como da História do próprio país, por conferir voz aos sujeitos sempre silenciados pela História oficial brasileira, bem como por direcionar a reflexão histórica para o paradigma espacial, em detrimento da fossilizada linearidade cronológica.

O projeto de escritura literária de Ruffato se constitui numa inquietação arraigada à ambigüidade da palavra estética. As particularidades estilísticas e a intencionalidade formadoras da tessitura dos romances de Ruffato relacionam-se à estética como enunciação artística. Por outro lado, a reflexão sobre as escolhas literárias e de caminhos teóricos para a leitura entrelaça-se a outro sentido de estética, pois tenta semiotizar os aspectos estilísticos e sociológicos inerentes a uma obra, ao mesmo tempo em que se revela um esforço de referir-se à própria enunciação crítica. Ao entrecruzar reflexões sobre a lingüística, a teoria da literatura, a sociologia e a história das mentalidades, propõe-se aqui uma teoria estética baseada na transdisciplinaridade.

1) E ISSO É ROMANCE? A MISCELÂNEA DE GÊNEROS EM *ELES ERAM MUITOS CAVALOS*.

*Todo estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros de discurso.*¹³

“2. O tempo

Hoje, na capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado.
Temperatura – Mínima: 14° . Máxima: 23°.
Qualidade do ar oscilando de regular a boa.
O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.
A lua é crescente.”

“Não vá perder a hora, meu amor.
Estou torcendo por você
Beijo da
mamãe.”

“Lembrança das bodas de prata
de Jacira e Haroldo
07/03/99”

“31. Fé

ORAÇÃO A SANTO EXPEDITO

Festa 19 de abril. Comemora - se todo dia 19

Se você está com algum problema de difícil solução e precisa de ajuda urgente peça esta ajuda a Santo expedito. Este santo é invocado nos negócios que demandam pronta solução e cuja invocação nunca é tardia.

Oração: Meu Santo Expedito das causas justas e urgentes, interceda por mim junto ao nosso senhor Jesus Cristo, socorre-me nesta hora de aflição e desespero. Vós que sois o santo dos desesperados, vós que sois o santo das causas urgentes, proteja-me, ajuda-me, dai-me coragem e serenidade. Atenda ao meu pedido. “*Fazer o pedido*”. Meu Santo Expedito! Ajuda-me a superar estas horas difíceis, proteja-me de todos que possam me prejudicar, proteja minha família, atenda ao meu pedido com urgência.

Devolva-me a paz e a tranqüilidade. Meu Santo Expedito! Serei grato pelo resto da minha vida e levarei seu nome a todos que têm fé. Muito obrigado. Rezar um Pai-Nosso, uma Ave-Maria e fazer o sinal da Cruz.

Mandei imprimir e distribuí um milheiro destas orações em agradecimento e para propagar os benefícios do grande Santo Expedito. Mande você também imprimir imediatamente após o pedido.

Impresso na LRFS – Produções
Telefones: 2368-6096 e 22041744 – R\$ 38,00 o milheiro

¹³ BAKHTIN, 2003, pg. 265.

A princípio, qualquer leitor poderia compreender que os textos acima pertenceriam às atividades sociais encontradas corriqueiramente no cotidiano pós-moderno, ou seja, seriam gêneros, por exemplo, do discurso jornalístico, do publicitário ou do religioso, ou ainda, de usos mais pessoais, mas não do discurso literário. Tal associação se deve também, além da função social, ao plano da expressão dos textos, já que apresentam algumas características formais inerentes aos gêneros em questão, tais como a formatação, a estrutura das frases, dentre outras. No entanto, estas são citações de *eles eram muitos cavalos*¹⁴.

A construção insólita da obra em fragmentos – capítulos é feita através da colagem de gêneros textuais que, a princípio, não concernem ao literário - a Oração de Santo Expedito, a carta saudosa de uma mãe para seu filho que migrou para a grande capital em busca de emprego, hagiologia, meteorologia, horóscopos, receitas e cardápios, bem como listagens de livros, filmes e discos, anúncios de emprego e prostituição. Tal colagem convida o leitor a inferir e a construir a significação sobre as possíveis personagens e cenas relacionadas a estes contextos, bem como a refletir acerca do papel da incorporação de vários tipos de discurso pelo literário.

*eles eram muitos cavalos*¹⁵ também se constitui de pequenas esquetes, *poemas-conto*, *descrições – narrativas*, enfim, de variados modos de dizer estes enredos múltiplos, que desnudam diversos espaços, classes sociais, personagens e idéias.

Formado por gêneros justapostos ao longo dos setenta fragmentos da obra, este é o romance da pentalogia que mais se vale da colagem para o processo de mimese da São Paulo pós-moderna. A tessitura da obra pode suscitar o seguinte questionamento: é legítimo designar romance um texto construído, predominantemente, por meio de sobreposições de gêneros não-literários?

Para responder a tal questão, faz-se necessário compreender, a princípio o que caracteriza um gênero textual e, sobretudo, qual a provável finalidade do emprego da colagem na constituição de um romance. Neste intuito, recorrerei às contribuições de Bakhtin sobre os gêneros discursivos e o romance e à teoria da paródia de Hutcheon. Além disso, será visto o papel da paródia na formação da estética deste autor, bem como que possíveis sentidos pode-se inferir deste recurso

¹⁴ Op. Cit.

¹⁵ Op. Cit.

para a representação do real.

1.1) Polifonia e dialogismo no romance à luz de Bakhtin.

A problemática dos gêneros sempre foi objeto de discussão dos estudos literários e de estética, desde Aristóteles até os românticos alemães, do formalismo ao estruturalismo, as mais variadas correntes debruçaram-se na produção literária a fim de desvendar os gêneros. A partir de Bakhtin, as teorias da enunciação, com Benveniste e Ducrot, passaram a abranger, além do discurso literário, outros gêneros intrínsecos às diferentes formas de comunicação, nascidos a partir das necessidades de expressão no cotidiano.

Hoje, autores das diferentes linhagens da Análise do Discurso, como Bronckart e Charaudeau, por exemplo, continuam contribuindo para o entendimento acerca dos gêneros textuais, principalmente os ligados ao discurso midiático. No entanto, a base teórica dos estudos contemporâneos permanece sendo Mikhail Bakhtin, uma vez que foi o pioneiro na abordagem da função social atrelada à estrutura lingüística para o reconhecimento dos gêneros. Além disso, a importância de Bakhtin neste tocante reside nos conceitos de dialogismo e polifonia, que pautam sua reflexão sobre a obra de Dostoievski e são fundamentais para a análise do romance contemporâneo. Portanto, a teoria bakhtiniana será a base do presente capítulo em relação aos aspectos citados, os quais serão vistos abaixo.

Segundo Bakhtin, os usos da linguagem relacionam-se aos campos da atividade humana, manifestando-se como enunciados no processo de comunicação. Apesar da individualidade do enunciado, a sua produção segue determinadas características que formam diferentes tipos de enunciado, atendendo às exigências de sua função social. A esta organização em tipos, o autor denominou **gêneros de discurso**. Ou melhor:

Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo de comunicação. Evidentemente, cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros de discurso.¹⁶

¹⁶ BAKHTIN, 2003, pg.262..

O repertório dos gêneros, por sua vez, é proporcional à multiplicidade de atividades humanas, o que acarreta sua heterogeneidade, a qual se intensifica à medida que a sociedade alarga-se em novas formas discursivas, principalmente as oriundas das inovações tecnológicas. O advento da imprensa, do rádio, do cinema, da televisão e da Internet engendraram a criação de variados gêneros discursivos, como os anúncios publicitários (que residem em todos estes suportes, a propósito), muitos dos quais alimentam a obra de Ruffato.

A heterogeneidade dos gêneros é fruto da confluência das atividades sócio-linguageiras, ou seja, a constituição de um gênero é mais ou menos híbrida, e depende do campo social a que se relaciona. Não é por acaso que a propaganda impera em praticamente todos os veículos da sociedade de consumo.

Bakhtin divide os gêneros em primários e secundários. Os primeiros se ligam à comunicação mais cotidiana, pragmática, como a carta, o diálogo, uma lista de compras, ou seja, são gêneros menos híbridos que espelham a oralidade, o registro mais espontâneo. Já os secundários atrelam-se mais à escrita, uma vez que o falante se apropria de outros gêneros, não só primários, mas também secundários, para atingir sua intenção e construir seu estilo. Os discursos científico, político, publicitário e o literário constituem gêneros secundários. O romance, por aproximar-se do cotidiano, como afirma Adorno¹⁷, incorpora tanto gêneros primários, o que se percebe em traços de oralidade, como os secundários, por meio, por exemplo, das colagens de *eles eram muitos cavalos*, vistas no início do capítulo. Para Bakhtin, a base para o entendimento do romance enquanto gênero literário é a paródia, isto é, justamente essa sobreposição de enunciações que expressam as atividades comunicativas de uma sociedade, como se discutirá posteriormente.

Como professa Bakhtin na sentença que abre o capítulo, o estilo de um autor atrela-se à maneira com que trabalha os gêneros de discurso. O grau de hibridismo do gênero romanesco se relaciona ao processo de representação do real, uma vez que revela o tratamento ideológico do autor à matéria narrada.

Bakhtin, ao analisar a obra de Dostoievski, afirma que a base do romance é a **polifonia**, ou seja, a presença de várias vozes enunciadas simultaneamente na tessitura do romance. Logo, a polifonia se constitui na sobreposição de enunciações variadas, entrelaçadas à fala do narrador,

¹⁷ Cf. ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: Benjamin, W. ; Horkheimer, M.; Adorno, T.; Habermas, J. *Textos escolhidos. Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pg. 269-273.

não havendo assim a imposição de uma única visão de mundo. O autor afirma ser Dostoievski o criador do romance polifônico, forma ideal deste gênero:

*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoievski. Não é a multiplicidade de caracteres distintos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equípolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoievski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante.*¹⁸

No entanto, a utilização da colagem não é o sinônimo de polifonia, pode sinalizar apenas um mero gastar de erudição do escritor. Isto se verifica por meio de um modelo de romance que se vale da polifonia apenas para forjar uma democratização das vozes, manipuladas pelo narrador para a defesa de uma visão de mundo, ferindo a possibilidade polissêmica que caracteriza o romance.

Para explicitar esta literatura no cenário brasileiro contemporâneo, vale ressaltar a análise de Ângela Dias¹⁹ sobre a “concepção tardo-naturalista da sociedade”²⁰. Segundo a autora, esta vertente do neo-realismo se presta a representar os abismos entre as classes sociais e determinadas reações perversas ou hiper sexualizadas, oriundas tanto da diversidade sócio-econômica, assim como de abalos psicológicos. O narrador deste discurso imprime-se através de uma dicção irônica e / ou intelectualizada da realidade que representa, gerando um distanciamento da matéria narrada, por vezes, incoerente com a proposta da narrativa, sobretudo se o seu ideário for a profusão das vozes marginalizadas. Boa parte desta produção intenta promover o desnudamento da crueldade - despertada seja pelo meio, seja pela mídia, ou trazida à tona pela própria inerência humana - e manifesta-se por modelos narrativos atrelados ora ao romance policial, ora do mapeamento exacerbado do lócus dos excluídos, num tom de uma quase

¹⁸ BAHKTIN, M. *Problemas na poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1981, pg.2 (grifo do autor)

¹⁹ DIAS, Ângela. *Fronteiras na literatura brasileira: tendências e sintomas da passagem do século*. Revista brasileira de literatura comparada. Belo Horizonte, nº6, p.45-66, 2002

²⁰ Idem, *Ibidem*, 2002, pg 53

epopéia; ou ainda, à prática de uma “pornografia terrorista”²¹ com ares sadianos.

A fim de cumprir o ideário “tardo-naturalista” de mimese da periferia, Paulo Lins e Patrícia Melo narram em terceira pessoa as vozes da margem e incorporam discursos midiáticos presentes no cotidiano. Letras de música, programas de tv, propagandas famosas, nomes e marcas de produtos são colados na narrativa para espelhar os sonhos de consumo de quem não está apto a consumir. Além disso, a colagem se atrela à finalidade de capturar o real como documento, pois a passagem cronológica nestes romances se relaciona com as respectivas épocas das propagandas e dos outros gêneros. No entanto, o próprio uso predominante da terceira pessoa estritamente em discurso indireto revela uma polifonia falsa, comandada e estrita à voz do narrador onisciente. Introduzidas por verbos *discendi*, as vozes e os gêneros colados nas narrativas estão subordinados à onisciência narrativa, à voz do narrador.

No intuito de entender esta idéia de polifonia forjada, vale ressaltar o conceito bakhtiniano de **dialogismo**. A princípio, todo enunciado é dialógico, na medida que é construído através da intertextualidade e da presença de outras vozes e outros gêneros, ainda que de forma implícita. Ou seja, o texto é fruto de um coletivo, mesmo que represente o embate de vozes sociais ou a ausência do outro. É o dialogismo que constitui o sentido pleno do discurso e, por sua vez, a linguagem. Logo, o dialogismo encontra sua manifestação mais plena na estética literária, por ser um tecido em permanente processo de enredamento de sentidos, formado como os gritos de galo de João Cabral de Melo Neto, que tecem a luz-balão da manhã.

Contudo, há discursos que deturpam a característica dialógica da enunciação para cumprir seu propósito. Por isso, em oposição, Bakhtin conceitua o **monologismo** como sendo a enunciação que impõe autoritariamente seus dogmas, ainda que se valha da polifonia forjada para esconder seu ideário de mão única. A pretensão de impor-se como voz da periferia é um exemplo. Então, a polifonia não é equivalente ao dialogismo, assim como a monofonia (presente em um monólogo ou diário, por exemplo) não o é ao monologismo. Segundo Roberto Schwarz²², uma forma literária inovadora pode esconder uma intenção reacionária, ou seja, uma enunciação monológica.

Para melhor esclarecer a distinção entre polifonia, dialogismo e monologismo, é preciso relacionar a polifonia ao plano do enunciado e o dialogismo, assim como o monologismo, à

²¹ Idem, *Ibidem*, 2002, pg 54

²² SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

enunciação. Apesar das traduções de Bakhtin não ressaltarem esta distinção, porque em russo o termo que designa os dois conceitos é o mesmo (“viskázivanie”²³), cabe destacar que o enunciado é a “real unidade da comunicação discursiva”²⁴ já a enunciação, a grosso modo, se refere à tudo que está ligado à produção do enunciado. O discurso midiático, de certa forma antevisto por Bakhtin, é o que melhor exemplifica o monologismo, posto que se presta à ditadura do consumo, logo, à mercantilização do homem.

A variedade de vozes encontradas num anúncio publicitário serve estritamente para a encenação de uma determinada cenografia, cujo objetivo é seduzir e convencer o sujeito, aliás, o consumidor, a comprar. Ou seja, o consumidor é enfeitado a se identificar com a cenografia da publicidade: espaços idílicos, recheados de super-homens e mulheres-maravilha que desfrutam dos prazeres daquele produto e de um mundo menos acelerado, quase seguro. O sujeito convive com espaços reais absolutamente distintos, ultravelozes, que vulneram cada vez mais a já fragmentada identidade. A polifonia na propaganda e na publicidade, por isso, revela uma falsa impressão dialógica, porque é o instrumento de manipulação da variedade de gêneros e vozes para construir este gênero midiático. Sua intenção: angariar mais e mais consumidores com identidades desestabilizadas pelo espaço-tempo pós-moderno. O discurso midiático é uma espécie de placebo para aplacar a vulnerabilidade do sujeito contemporâneo, oriunda inclusive da própria necessidade da manutenção do consumo, logo, é uma enunciação monológica. Talvez mostrar esta engrenagem seja uma das justificativas para a heterogeneidade de gêneros que costura o romance de Ruffato.

No entanto, o romance polifônico também não é uma espécie de reunião pacífica de discursos da sociedade que retrata: é imprescindível a criticidade sobre a matéria narrada e a forma de narrá-la, assim como acerca do contexto social a que se refere. Sobretudo na contemporaneidade, o teor reflexivo do gênero é uma alternativa política e estética frente à banalização e mercantilização do sujeito promovidas pelo discurso midiático. O caleidoscópio de personagens, que se apresenta em Ruffato, sem binarismos ou juízos de valor, espelha a crítica ideológica da polifonia não forjada, irmanada com a idéia bakhtiniana.

*eles eram muitos cavalos*²⁵ volta-se para o trabalho com a materialidade lingüística na apreensão do multifacetamento do real, através da exposição da diversidade do anonimato. Para

²³ BAKHTIN, 2003, pg.261 (em nota de rodapé).

²⁴ Idem, Ibidem, 2003, pg. 274.

²⁵ Op. Cit.

tanto, as personagens contam e vivenciam a experiência do caos pós-moderno, já que enunciam sua própria história, levando ao leitor os mais variados registros e modos de expressão discursiva, por meio de gêneros primários, como a carta e o diálogo. A polifonia, como foi dito, também se dá pela colagem de gêneros midiáticos, que invadem a vida destes anônimos de tal forma que lhes contamina a perspectiva, os sonhos e a própria voz. Quando Ruffato não confere voz a um personagem, através do narrador em terceira pessoa, com ares de câmera-man / diretor, o faz exatamente para alertar o alto grau de sufocamento imposto àqueles que se encontram em uma condição social tão aviltante, que são excluídos até da engrenagem reificadora da mídia.

Bakhtin associa o monologismo à intenção autoritária e manipuladora de um enunciado, o que cabe perfeitamente à massificação pelo consumo atrelada ao discurso midiático. Em contraposição, Bakhtin afirma que o romance é o gênero dialógico por excelência, graças à paródia de outros gêneros discursivos. E é esta a característica fundamental para a compreensão da inventividade do romance, já que através da paródia, o romance recria e atualiza o conceito de gêneros a partir da colagem de enunciações peculiares à sociedade contextualizada. No caso do romance contemporâneo, principalmente nessa obra de Ruffato, o diferencial reside na incorporação dos discursos midiáticos e cotidianos da pós-modernidade, sem o ranço do julgamento, mas sim com a criticidade que impele o leitor a pensar sobre o social e o discurso. Conforme o autor:

As estilizações paródicas dos gêneros diretos e dos estilos ocupam lugar essencial no romance. Na época da escalada criativa do romance – e em particular, no período preparatório dessa ascensão – a literatura é inundada de paródias e travestimentos de todos os gêneros elevados (particularmente de gêneros, e não de determinados escritores ou determinadas correntes) – são as paródias que se apresentam como precursoras, satélites e, num certo sentido, como esboços do romance. Porém, é característico que o romance não dê estabilidade a nenhuma das suas variantes particulares. Em toda a história do romance desenrola-se uma parodização sistemática ou um travestimento das principais variantes de gênero, predominantes ou em voga naquela época, e que tendem a se banalizar: as paródias do romance de cavalaria (a primeira paródia de aventuras é um romance de cavalaria que data do século XII, trata-se do *Dit d'Adventures*), o romance barroco, o romance pastoral (*Le Berger Extravagant*, de Sorel), o romance sentimental (de Fielding, e *Grandison II*, de Musäus), etc. **Este caráter autocrítico do romance é o seu**

traço notável como gênero em formação.²⁶

No livro sobre o romance de Dostoiévski, como foi dito, Bakhtin afirma ser a polifonia a base para a compreensão do romance. Posterior a este, *Questões de literatura e estética (A teoria do romance)* revela o aprofundamento no conceito de romance, já que Bakhtin passa afirmar que a paródia e o plurilingüismo são as chaves para o entendimento deste gênero. A obra de Bakhtin exige um grande esforço de leitura, já que o autor constantemente revê seu pensamento, não se fecha a normas ou a ideologias. O palmilhar pela Fenomenologia, Sociologia, Lingüística, Literatura revela a amplitude da trajetória intelectual deste autor. A obra de Bakhtin é aberta.

Para Bakhtin, então, a marca do romance enquanto gênero literário é a paródia, onde reside o “caráter autocrítico do romance”. E o leitor percebe a autocrítica através da voz do narrador, a qual expressa a reflexão tanto sobre o fazer literário como acerca da sociedade contextualizada no romance. Bakhtin elogiou a paródia contida desde o que denominou a pré-história do romance, com a literatura grega de Apuleio e Petronio, passando por Rabelais e os romances da cavalaria, até os romances do século XX. O elogio à paródia se liga ao intuito de transgredir os valores da sociedade da época por meio da apropriação de textos monológicos, levando ao que Bakhtin conceituou como carnavalização.

Contudo, é necessário recorrer à análise contemporânea da paródia e à atual discussão da própria teoria da literatura acerca da enunciação literária do romance. Para tanto, o capítulo se baseará na *Teoria da Paródia*²⁷ de Linda Hutcheon.

1.2) Paródia e enunciação literária

Como assinala Hutcheon na obra citada, os estudos acerca da paródia recorrentemente a definem como a apropriação de um texto por outro com o objetivo de homenagear ou expor ao ridículo o texto citado. No intuito de ampliar a noção de paródia, Hutcheon explicita o duplo sentido etimológico do vocábulo. O prefixo ‘para’ tanto pode indicar ‘contra’, ‘oposição’, como ‘ao longo de’ e o radical ‘odos’ significa canto²⁸. A maioria dos teóricos considera apenas a definição como contra-canto, ou seja, um texto se relacionaria ao outro pela adversidade, o que incitaria o caráter caricaturador e difamatório do texto que utiliza a paródia. Em contrapartida, a

²⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Ed. UNESP, 1993, pg.400 (meu grifo)

²⁷ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985

²⁸ Idem, *Ibidem*, 1985, pg. 48

segunda acepção do prefixo, ‘ao longo de’, indica paralelismo entre os textos, “uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste”²⁹. Aliado à duplicidade do vocábulo, talvez o ganho de Hutcheon seja analisar o sentido de canto do radical ‘odos’ não como só o enunciado, mas sim como enunciação.

Tenho vindo a argumentar que devemos considerar todo o ato da *énonciation*, a produção e recepção contextualizadas de textos, se quisermos compreender o que constitui a paródia. Devemos, portanto, ultrapassar estes modelos de intertextualidade texto / leitor, levando-os a incluir a intencionalidade codificada e depois inferida e a competência semiótica.³⁰

Por conseguinte, a autora vislumbra a paródia em sua condição pragmática, ao invés de se ater apenas à citação burlesca de um texto por outro. A enunciação da paródia promove a ‘transcontextualização’³¹ de um discurso por outro com diferencial crítico, podendo haver ou não intenção irônica. Logo, o discurso parodiado é deslocado para o contexto do discurso da paródia, através do jogo polifônico com os gêneros.

Ao colar uma miscelânea de gêneros de outros campos de atividade humana, Ruffato os insere também na atividade literária, ou melhor, transcontextualiza estes gêneros para a formação do romance, no intuito de pensar sobre o contexto original dos gêneros. Além disso, a transcontextualização expõe a tessitura expressiva dos gêneros parodiados, já que foram deslocados de seu contexto original, bem como do gênero que promove a paródia, devido ao contraste expressivo.

Uma declaração de fé, como a do fragmento 54. Diploma³², espécie de diploma oferecido por seitas evangélicas aos fiéis que se submetem a seus dogmas e exigências financeiras, colada num romance, é um exemplo de transcontextualização. Percebe-se pelo contraste entre os recursos expressivos do romance e deste ‘diploma’ o deslocamento de sua função social exatamente para que se pense sobre as intenções nada religiosas deste discurso. Aliado a isso, nota-se que a formatação da página, bem como o tipo das letras, assemelham-se com as empregadas em diplomas escolares, o que permite o reconhecimento daquela estrutura como sendo praticamente a mesma empregada em certificados.

²⁹ Passim.

³⁰ Idem, *Ibidem*, 1985, pg.75

³¹ Termo de Hutcheon.

³² RUFFATO, *ibidem*, 2001, pg. 115

Logo, o discurso religioso já teria gerado um gênero híbrido a partir do deslocamento, posto que um ‘diploma’ pertence ao discurso escolar. Possivelmente, sabendo-se da penetração destas seitas dentre as pessoas de baixa renda, tal comprovação seria dada a alguém que não possuiria um diploma escolar, como se fosse um veículo para maior inserção social daquele indivíduo. Considerando o crescimento cada vez maior da bancada evangélica no senado e na câmara de deputados e vereadores, assim como o aumento de concessões de emissoras televisivas para representantes destas seitas, não é difícil de deduzir as intenções políticas da emissão de um diploma de fé e do arrebanhamento dos diplomados em um grupo social.

Vale ressaltar que a dinâmica da paródia acaba por criar e recriar o próprio jogo do romance, uma vez que se dá no pacto estabelecido com o leitor. Obviamente, meu texto nada mais é do que a exposição do jogo que estabeleci com a obra de Ruffato. Há outras tantas possibilidades de leitura, dentro, é claro, da dinâmica de jogo da obra. Certamente, um diplomado em fé pela “IGREJA DO EVANGELHO QUADRANGULAR” discordaria com fúria do parágrafo acima. A teoria da paródia, aliada com Bakhtin, é uma espécie de guia para a leitura do romance contemporâneo, não a imposição de uma leitura.

A arte contemporânea se enuncia através da paródia, ao expor o processo artístico na obra, agregando outras obras e outros discursos. Pela paródia, portanto, a arte afirma-se pública, já que a heterogeneidade discursiva que a constitui a impossibilita de ser privada. Com isso, revisa a história e coloca-se na história. Porém, como verifica Hutcheon, há várias designações que lhe são atribuídas, demonstrando uma nebulosidade entre os conceitos, como o plágio, a intertextualidade, a sátira e o pastiche. As diferenças entre a paródia e os demais serão sucintamente apresentadas abaixo, para justificar a opção por Hutcheon.

Como se sabe, o plágio se dá no âmbito da apropriação indébita entre textos, do roubo intelectual, tendo em vista que o autor do plágio objetiva promover-se a partir da propriedade intelectual de outrem. Para tanto, o texto alheio é parafraseado ou mesmo copiado omitindo a verdadeira autoria, de forma a fazer pensar que o criador é o plagiário. Hutcheon afirma ser delicado saber se um texto foi plagiado ou não, já que a paródia nem sempre explicita, numa espécie de referência bibliográfica, o texto citado. A diferença está na intencionalidade: no plágio, há intenção de roubo, na paródia, de empréstimo para incitar certa reflexão. Além disso, a paródia se refere ao aspecto formal dos gêneros, uma vez que sua heterogeneidade está explícita nos recursos expressivos de cada gênero que a compõe. Ou seja, “ao imprimir na sua própria

forma, a do texto que parodia, uma paródia pode facilitar a tarefa interpretativa do decodificador”³³. Logo, ao contrário da paródia, o plágio não propõe um jogo pactual de leitura, dada sua intenção de falsidade intelectual.

Com o objetivo de explicar a intertextualidade, Hutcheon se baseia em Michael Riffaterre e Barthes³⁴, os quais afirmam que, para além de ser uma interação estritamente formal entre textos, a intertextualidade concerne ao ato de leitura de um texto a partir de outros textos. Cabe destacar, então, que a intertextualidade depende, muito mais do leitor do que do produtor do texto, tendo em vista que o leitor pode acionar textos que, a princípio, não estavam sequer implícitos no texto lido.

Portanto, a intertextualidade liga-se fundamentalmente ao conhecimento de mundo do leitor de forma mais livre que a paródia. Pode-se ler a obra de Ruffato à luz de uma série de outros teóricos, engendrando análises diversas da minha. Todavia, o meu conhecimento de mundo e a peculiaridade das minhas vivências canalizam minha interpretação para a escolha do diálogo com os autores que cito ao longo do trabalho. Em contrapartida, a interpretação da paródia estará comprometida se o leitor não perceber, por exemplo, o propósito da heterogeneidade dos gêneros que a constitui.

A sátira se distingue da paródia, conforme a autora, em seu objetivo de interferência na realidade a que se refere. A sátira, assim como a paródia, apresenta a distância reflexiva em relação aos gêneros incorporados e, por conseguinte, à função social do discurso a que se vinculam. Logo, ambas as enunciações criticam o referente, o contexto exofórico. No entanto, “a sátira utiliza geralmente essa distância para fazer uma afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado”³⁵, numa finalidade depreciativa em relação ao satirizado. A paródia não carrega necessariamente este intuito vexatório da sátira, ironizar o outro não é sinônimo de denegri-lo. A sátira convoca o leitor a ser júri no tribunal que encena. A paródia impele-o a pensar sobre o contexto interno e externo percebido por meio da colagem de gêneros.

A distinção mais relevante para o estudo do romance contemporâneo é a entre paródia e pastiche. Hutcheon professa que o pastiche, distintamente da paródia, atua mais por similaridade e imitação entre os gêneros do que por diferença e, por conseguinte, a pragmática do pastiche

³³ Hutcheon, *ibidem*, 1985, pg. 57

³⁴ Apud Hutcheon, 1985, pg 54

³⁵ Idem, *Ibidem*, 1985, pg 62

também é equivalente a do texto de origem. Genette³⁶ apresenta outra perspectiva para conceituar o pastiche e a paródia, ao afirmar que a imitação do pastiche apresenta intuito crítico, enquanto que a paródia modificaria o assunto sem alterar o estilo do texto parodiado. No entanto, como diz Hutcheon, a análise do autor do conceito de *transtextualidade*³⁷ enfoca mais a interação entre textos por meio do aspecto formal do que pela união deste com o pragmático. Outro autor significativo que defende a idéia de pastiche para explicar a produção artística pós-moderna é Jameson, que o define da seguinte maneira:

O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara lingüística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade lingüística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos: está para a paródia assim como uma certa ironia branca”.³⁸

Jameson se atém a uma visão de paródia como sátira, ao dizer que a paródia apresenta “motivos inconfessos”, ou seja, que se apropriaria de outros gêneros no intuito de denegri-los. Essa noção considera que a paródia julga o gênero alheio uma “linguagem anormal que se empresta por um momento” e o incorpora para afirmar sua “convicção”, através do “riso”, de discurso superior em relação ao parodiado. Em contrapartida, o pastiche seria uma “prática neutralizada de tal imitação”, ou seja, de tal intenção vexatória. Além disso, o próprio autor afirma adiante, baseado em Sartre, que a função do pastiche é promover a “*desrealização* de todo o mundo circundante da realidade cotidiana”³⁹.

Jameson encontra na arquitetura pós-moderna o mais relevante exemplo do pastiche, já que a estrutura dos shoppings e outros projetos reflete um labiríntico simulacro da vida real, em modelos ideais de convivência numa sociedade de consumo, múltiplos espaços congregados num espaço sem saída. Esta arquitetura procura agregar todos os signos da cidade fragmentada, ao mesmo tempo em que nega, por meio de “reflexos distorcidos e fragmentados de uma superfície

³⁶ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

³⁷ Idem. Conforme o autor, a *transtextualidade* é a relação explícita ou implícita entre os textos.

³⁸ JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2000, pg 44.

³⁹ Idem, *Ibidem*, 2000, pg 58.

de vidro”⁴⁰, a própria cidade que espelha. A superfície espelhada dos shoppings protege o consumidor da realidade lá fora. O que é considerado de bom gosto e popular, a tradição e o novo, a miscelânea de culturas, convivem num grande kitch arquitetônico, que reverbera tanto no protótipo do condomínio-prisão-de-luxo, como no shopping center, com o objetivo de construir estereótipos de segurança contra a realidade lá fora. Outros exemplos são o Teatro **Egípcio** de Los Angeles, ou a réplica da Estátua da Liberdade na frente de um shopping na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, a qual ensina que a liberdade hoje é exercida por meio do consumo, por ter sido posta de frente ao representante maior do consumismo hoje. Há ainda shoppings e espaços culturais que mesclam ao mesmo tempo a arquitetura árabe, japonesa e indiana, num culto ao exótico, ao ‘multicultural’. Abaixo, seguem três fotografias do Westin Shopping (da fachada e do interior) analisado por Jameson no livro citado, que representam a noção de pastiche pela negação do real, uma vez que a superfície refratária e labiríntica impede que a realidade, a problemática social, adentre nesse espaço.



Reside aí a noção platônica de simulacro, trazida à baila por Jameson, “a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu”⁴¹. Ou seja, o pastiche se emparelha ao simulacro, ao se constituir na cópia de um real totalmente alheio àquele que nos cerca, obscurecendo o pensamento do sujeito acerca da própria sociedade. Não é gratuito que a mídia forneça na mesma proporção um real mais seguro e estável, nas imagens paradisíacas desfrutadas por corpos perfeitos, e um catastrófico, através da espetacularização da violência e da guerra.

A princípio, as definições de Hutcheon e Jameson sobre o pastiche são equivalentes, posto que ambos questionam a sua intencionalidade ‘acrítica’, apesar de divergirem na análise sobre a

⁴⁰ Idem, Ibidem, 2000, pg 63.

⁴¹ Idem, Ibidem, 2000, pg 45.

arquitetura contemporânea, que Hutcheon considera um exemplo de paródia, não de pastiche. Contudo, o autor aglomera toda a produção cultural contemporânea neste conceito, como se a enunciação fosse sempre a mesma nos diferentes gêneros, devido, a seu ver, a certa essência da pós-modernidade em desvincular a criticidade de qualquer discurso. Hutcheon esclarece que Jameson pensa desta forma por ligar-se a uma visão humanista existente no contexto acadêmico contemporâneo, que procura assegurar noções como autenticidade e autoria única, mesmo após Barthes ter invertido o enfoque para a textualidade, a tessitura da obra, em detrimento do gênio criativo, ou melhor, mesmo após Bakhtin. Para Hutcheon, chamar de pós-moderno o contemporâneo, bem como considerar todo o discurso atual como pastiche, fere a própria dispersão inerente à pós-modernidade. Então:

Em outras palavras, o pós-modernismo não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo (...) aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. (...) Suas formas estéticas e suas formações sociais são problematizadas pela reflexão crítica.⁴²

Logo, seguindo a orientação de Hutcheon, o paradoxo inerente ao pós-moderno possibilita a coexistência e a tênue fronteira entre pastiche e paródia, o que a leva a criticar Jameson⁴³. Por isso, graças à tessitura expressiva semelhante, paródia e pastiche podem ser confundidos, já que ambos se valem da colagem de gêneros para a constituição híbrida da obra. Novamente, parece que o critério que assinala a paródia das demais enunciações é a intencionalidade. O pastiche opera por imitação, expondo a similaridade da construção discursiva, logo, da intenção. As propagandas utilizam o pastiche, ao absorver outras propagandas, filmes, novelas. Um exemplo claro é o das propagandas de cerveja, que na disputa pelo mercado consumidor, se referenciam num embate, através da incorporação de personagens das novelas e apresentadores de TV em voga, assim como da representação dos mesmos cenários, num desdobrar de simulacros do real.

Portanto, deduz-se que a Indústria Cultural é que produz o pastiche de si mesma, já que estreita o sujeito à percepção da realidade caótica da pós-modernidade às lentes dos discursos midiáticos. Ou seja, a espetacularização da sociedade através do transbordamento de aparências

⁴² HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1991, pg.20

⁴³ Há várias passagens em que Hutcheon debate as idéias de Jameson nesta obra, especialmente sobre o pastiche, verifique nas páginas 47, 49 e 266.

do real, como professa Guy Debord, sem dúvida, é o pastiche: simulações em cópias de simulações, que negam o real, obnubilando, por sua vez, a reflexão acerca do real. Ou melhor:

O conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. Suas diversidades e contrastes são as aparências dessa aparência organizada socialmente, que deve ser reconhecida em sua verdade geral. Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é social – como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a negação visível da vida; como negação da vida que *se tornou visível*.⁴⁴

O pastiche pode ser visto então como o desdobramento das aparências de uma realidade composta de negações do que ela própria é, por meio das afirmações do que se vê enquanto aparências da realidade. As formas expressivas de que se vale o pastiche são apenas o meio, cada vez mais sofisticado, da Indústria Cultural angariar seus objetivos. Ou seja, o discurso da mídia é enunciado pelo pastiche, uma vez que seus gêneros se constituem de simulacros da realidade para cumprir o papel de manipulação das massas. Logo, o pastiche se vale da simulação da polifonia com o objetivo de fomentar, cada vez mais, a engrenagem da Indústria Cultural e do consumo.

A paródia literária, neste sentido, é diametralmente oposta ao pastiche, ao desnudar os gêneros discursivos para pensar sobre o real e a linguagem. Partindo do conceito de pastiche discutido acima, ligado à intencionalidade do discurso midiático, infere-se o seu teor monológico e, em contrapartida, a paródia, é a enunciação dialógica por excelência, já que entrelaça fortemente a polifonia com a intencionalidade crítica. Novamente, é o critério da intenção enunciativa que assinala a paródia como manifestação da arte contemporânea: pensar sobre o discurso do outro e o próprio discurso, pensar a História e a própria História, através da estética. Como afirma Hutcheon, “Talvez, paradoxalmente, é a paródia que indica esta necessidade de situar a arte, tanto no ato da *énonciation*, como nos contextos históricos e ideológicos mais vastos, implícitos neste ato”.⁴⁵

A maioria dos estudos literários brasileiros atuais, vide Alfredo Bosi⁴⁶ e Afonso Romano de Santana⁴⁷, tem defendido que o pastiche é a forma prevalecente em certa parte da produção

⁴⁴ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, pg 16

⁴⁵ HUTCHEON, Ibidem, 1991, pg.138

⁴⁶ BOSI, A. Os estudos literários na era dos extremos in: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras,

literária contemporânea que se vale da incorporação dos gêneros pós-modernos para representar a realidade. Para os autores, o pastiche literário corresponderia à demonstração de intelectualidade tanto do autor como do leitor, aptos a decifrar a aglutinação de gêneros alheios hermeticamente inseridos na tessitura do romance.

A crítica da literatura que agrupa as obras que se valem da colagem num grande saco chamado pastiche parece não levar em conta o aspecto enunciativo da estética, ignorando o paroxismo intrínseco ao pós-moderno e ao próprio romance. Bakhtin já discutira que a enunciação literária do romance é mediada pela paródia, já que o romance se caracteriza pela reflexão sobre a sociedade e a estética literária, através da referência à enunciação literária. É claro que há escritores que, para atender aos ditames do mercado editorial, se valem da técnica da colagem, caindo no gosto da crítica analisada por Bosi. Contudo, autores como Zulmira Ribeiro Tavares, Valêncio Xavier e Luiz Ruffato, certamente, tecem suas obras por meio da paródia, não do pastiche, pois a colagem revela a reflexão estética acerca das conseqüências dos paradigmas da pós-modernidade no sujeito. Ao invés de *desrealizar* o contemporâneo, como Jameson afirma que o pastiche faz, estes autores subvertem esta lógica, pois mostram ao leitor o quanto a estética literária recupera o olhar crítico para a realidade.

1.3) Paródia e experiência do anônimo

Como já disse, a obra de Ruffato é enunciada pela paródia para a representação da sociedade hoje, desnudando a multiplicidade de olhares e vivências da cosmopolita São Paulo, através da colagem de gêneros de discursos do cotidiano atual. Vale ressaltar que a colagem em Ruffato não engloba o aspecto não-verbal tão pertinente a estes textos, aglutinando as imagens prontas, mas sim as recria, ao transpô-las para o caráter imagético da sua escrita.

Ou seja, a enunciação dialógica do romance desdobra-se numa reflexão sobre como esta gama de discursos enuncia a própria sociedade pós-moderna, interferindo, por sua vez, na identidade. Por meio da polifonia, o romance também desnuda não só a tessitura literária, mas também a enunciação dos discursos contemporâneos, sobretudo os midiáticos.

2000.

⁴⁷ SANTANA, A.R. *Paródia, Paráfrase & Cia.* São Paulo: Ática, 2004, 7ª edição.

Para ilustrar a paródia em *eles eram muitos cavalos*⁴⁸, destaca-se para análise alguns fragmentos que refletem a presença de determinados discursos, por meio da colagem dos respectivos gêneros, como o publicitário (A trilogia Na ponta do dedo⁴⁹) e o religioso (31. Fé⁵⁰). Será abordada também a aglutinação de gêneros primários, ligados à interação (ou à falta de) entre os personagens, através de 25. Pelo telefone⁵¹, 50. Carta⁵² e do último fragmento⁵³, sem numeração e sem nome.

A trilogia Na ponta do dedo⁵⁴ é formada por fragmentos com o mesmo título, sendo o primeiro um anúncio de oferta de empregos; o segundo, de descrições sucintas de pessoas solitárias à procura de companhia; o terceiro, anúncios de prostituição. Nota-se na trilogia que a diminuição da fonte tipográfica em relação ao tamanho adotado na macroestrutura do romance representa a enunciação da paródia expressa pela colagem de um gênero textual – o anúncio.

Como se sabe, este gênero é veiculado em classificados de jornais, ou melhor, os jornais vendem espaços para a publicidade, de qualquer porte. Isto demonstra a heterogeneidade dos gêneros do discurso midiático: uma propaganda, cujo objetivo é mercantil (ainda que possa ser uma prestação de serviços), é divulgada em um jornal, cujo intuito deveria ser difundir informação. Aparentemente, o jornal demonstrará a polifonia nas diferentes seções, como se fosse um espaço onde uma multiplicidade de vozes pudesse se manifestar. No entanto, como será visto, o dialogismo da paródia literária incita a reflexão acerca do caráter monológico do discurso midiático.

A trilogia pressupõe personagens à procura do que é oferecido pelas publicidades, sobre as quais o leitor irá inferir e construir o seu respectivo ‘ethos’, consoante as características de cada anúncio. Os anônimos em Ruffato encontram-se em constante busca, como se quisessem recuperar uma integridade nunca obtida, tanto pelo aspecto financeiro como pelo afetivo. O caminho para tal busca, como se percebe nesta trilogia, por vezes, é a mídia.

O primeiro refere-se a um personagem implícito na propaganda em busca da melhoria da condição sócio-econômica. Dentre vários tipos de empregos, o anônimo personagem encontra-se no último item da listagem, pois se adequa somente à função de maçariqueiro. As ofertas de

⁴⁸ Op. Cit.

⁴⁹ RUFFATO, 2002, pg 40-41, 90, 137. (Seqüência das páginas dos fragmentos).

⁵⁰ Idem, Ibidem, 2002, pg. 65.

⁵¹ Idem, Ibidem, 2002, pg. 52-54.

⁵² Idem, Ibidem, 2002, pg. 105-107.

⁵³ Idem, Ibidem, 2002, pg. 149-150.

⁵⁴ Idem, Ibidem, 2002

emprego surgem no anúncio em ordem alfabética, a partir da letra g, apresentando tanto funções prestigiadas e bem remuneradas e que, portanto, exigem uma maior escolaridade, como menos prestigiadas, com remuneração e escolaridades que lhes são proporcionais. E como o leitor sabe disto?

Através de três recursos lingüísticos: a ausência de descrição para as profissões com as quais este personagem não se enquadra e, em contrapartida, a descrição das exigências de duas ofertas para o emprego de maçariqueiro; a interjeição Ah! ao lado da única profissão em que este personagem se encaixa; o aumento da fonte tipográfica e o seu destaque em **negrito**, nas palavras maçariqueiro.

Sabe-se ainda que o personagem não se enquadra nos requisitos da primeira descrição de maçariqueiro, que exigia escolaridade “1º grau até 8ª série incompleta” e experiência “de 24 meses”, além de a faixa etária estar entre “28 e 50 anos”. Já a segunda descrição não exige escolaridade, a experiência limita-se a “12 meses” e a idade entre “25 e 45 anos”. Ou seja, pode-se inferir que este personagem está desempregado, não estudou sequer a 8ª série do ensino fundamental, possui uma pequena experiência na área pretendida e talvez tenha entre 25 e 27 anos de idade.

Há aqui a subversão do gênero pela paródia: ao invés de reproduzir fidedignamente um anúncio de empregos, percebe-se que o fragmento mostra a recepção do personagem sobre o anúncio. Logo, o personagem aparentemente ausente, acaba por interferir na tessitura da obra, já que chega ao fragmento a leitura do personagem, num ecoar de vozes para tecer o romance: a do anunciante, a do personagem desempregado, a do leitor do romance, a do narrador ... A intervenção do personagem anônimo no fragmento espelha, portanto, a problemática do desemprego que assola o país, assim como a falta de preparo educacional e de experiência profissional de grande parte da população, sobretudo dos jovens.. O personagem está implícito, sem nome, justamente por vivenciar uma situação que abrange pessoas isoladas na mesma busca.

Em 42. Na ponta do dedo (2), consta uma série de anúncios de pessoas, que se descrevem na busca de companhia, ou de uma amizade ou de um enlace amoroso. Para tanto, estas personagens constroem seus ‘ethos’, promovendo uma imagem positiva de si mesmos, assim como determinam o ‘ethos’ de seus possíveis interessados. Como se percebe nas descrições abaixo, extraídas do fragmento:

AMOR QUASE PERFEITO – Se você acredita
que nada somos sem o olhar – o amor - do

outro ... Até 30 anos, mais ou menos 75 kg, 1,75m de altura, não goste do meio, másculo, afetuoso, não fumante, bom nível, bonito. Eu, maduro, especial.

ANA KAZUE – 40 anos, gostaria de conhecer um esposo simpático.

MARIA APARECIDA – Parda, 28 anos, 1,76m, 67 kg, cabelos e olhos castanhos. Secretária, solteira, sem filhos, adora ler. Gosta de quadros, boa conversa e viagens. Deseja conhecer homens cultos, entre 30 e 40 anos, acima de 1,76m, solteiros ou descasados, bem resolvidos e íntegros. Dá preferência a europeus.⁵⁵

Diferentemente dos dois posteriores, nos quais os caracteres iniciais em caixa alta são os nomes ou pseudônimos das anunciantes, o primeiro anúncio apresenta em caixa alta o codinome do anunciante, que pode ser visto também como um título que já revelaria a proposta do anúncio de um “Amor quase perfeito”. O período inicial já apresenta as condições, através de uma frase-feita sobre o amor, que o leitor do anúncio predisposto a se candidatar ao relacionamento precisa: da valorização do papel do outro, “nada somos sem o olhar – o amor – do outro”, de ser jovem e bonito, bem como de ter um “bom nível” sócio-cultural. Percebe-se que este anunciante preocupa-se mais em construir um ‘ethos’ ideal para seu candidato do que apresentar a si mesmo, que descreve sinteticamente como “Eu, maduro, especial”. O leitor percebe que o emprego do “quase” justifica-se por se tratar de uma proposta de romance homossexual masculino, que não se enquadraria nos padrões de perfeição amorosa por ainda sofrer o preconceito da sociedade. Em contrapartida, o anunciante exige que seu possível pretendente corresponda ao seu ideal de perfeição amorosa.

Ao contrário do segundo anúncio, no qual Ana Kazue é sucinta e objetiva, pois diz apenas a sua idade e finaliza sem muitas exigências quanto ao seu futuro parceiro, pois não lhe confere tantos atributos como o anunciante anterior. A não ser o simples fato de que o seu pretendente se torne logo um “esposo” e que deva ser ao menos “simpático”, o que já é bastante coisa.

Já no terceiro anúncio, verifica-se que Maria Aparecida equilibra a descrição de si com a de seu parceiro. Nota-se que a anunciante é mais específica que os outros dois, tanto para descrever seus atributos como para determinar o ‘ethos’ de seu futuro relacionamento, já que determina qual é a sua profissão, seus lazeres preferidos e sua constituição física. É perceptível que Maria deseja conhecer um homem com atribuições semelhantes as suas, inclusive em relação

⁵⁵ RUFFATO, 2002, pg 90.

à altura, que é medida a partir da dela, bem como o status sócio-cultural, “homens cultos” e “bem resolvidos”. Vale ressaltar que a última característica parece resumir as suas expectativas sobre o pretendente – “Dá preferência à europeus” – o que pode revelar a perspectiva preconceituosa e eurocêntrica da anunciante acerca de cultura e caráter, já que as atribuições determinadas por ela seriam mais passíveis de serem encontradas em um europeu do que em um homem de outra origem.

Em 42. Na ponta do dedo (2), a colagem do gênero liga-se ao intuito de pensar sobre a solidão contemporânea, por meio de anônimos que se expõem, numa tentativa de saná-la, através da publicidade. Nota-se que a paródia do veículo de comunicação midiático espelhará justamente uma intensa falha na comunicação: os personagens, aqui, precisam se expressar pelo anúncio com o objetivo de aplacar a solidão, uma vez que não conseguiram isto pessoalmente.

Como foi dito, os três personagens preocupam-se muito mais em idealizar o outro do que na sua apresentação, o que denota o tom monológico da publicidade, inclusive em um anúncio emitido por uma pessoa qualquer, desvinculado das grandes agências. A paródia também assinala a coisificação do sujeito pela publicidade: tanto os personagens anunciantes como os que responderiam aos anúncios se prestariam à intenção comercial, seriam ao mesmo tempo produtos e consumidores hiper-expostos na larga tiragem do jornal. A sucinta esterotipação do indivíduo na propaganda transmuta-o em objeto de desejo, de consumo.

O último fragmento da série, 65. Na ponta do dedo (3), também apresenta as características estruturais do gênero vistas em 42. Na ponta do dedo (2) - o nome ou pseudônimo em caixa alta seguido de uma descrição positiva, além do uso da mesma fonte. Porém, as atribuições conferidas a estes ‘ethos’ pelos anunciantes são um tanto mais ‘apimentadas’, já que se trata da oferta de serviços de prostituição. Diferencia-se este fragmento do anterior também porque aqui não há a delimitação explícita do ‘ethos’ do receptor virtual do anúncio, como foi visto no precedente, devido à própria coerência deste tipo de anúncio. Contudo, o leitor pode inferir bastante sobre a sexualidade do personagem-receptor que passeia seu dedo nesta publicidade. Destacam-se do fragmento os seguintes anúncios:

BAIANINHA – Fogosa, todas as posições, anal, totalmente seguro.

BELLA TRAVESTI – Ativa, passiva, local higiênico, discreto, com interfone.

CÉSAR – Para mulheres e casais. Venha realizar suas fantasias. Sigilo e discrição.

DANY – Ele? Ela? Venha experimentar os prazeres e mistérios do sexo total. Atende a domicílio.⁵⁶

⁵⁶ Idem, Ibidem, 2002, pg 137.

A construção dos 'ethos' destes anunciantes reside na promessa de uma relação sexual praticamente sem limites, tanto heterossexual ou bissexual, no caso de Baianinha, César e Danny, como homossexual masculina, no caso de Bella Travesti. Estes personagens se apresentam como verdadeiros atletas sexuais – “fogosa, todas as posições” - e conhecedores dos “prazeres e mistérios do sexo total”. Vale ressaltar que, além da descrição extremamente dilatada dos atributos sexuais destes 'ethos', os anunciantes oferecem segurança e discrição para o receptor do anúncio, em uma tentativa de desmistificar a aura de violência da prostituição para comercializarem seu produto.

De forma mais explícita do que no segundo fragmento da série, a paródia do gênero publicitário em 65. Na ponta do dedo (3) sinaliza a reificação do homem expressa pela mídia. O corpo-produto oferece garantias de bom funcionamento para o consumidor que desliza a ponta de seu dedo nestes anúncios, como quem escolhe, dentre a abundância de anúncios dos classificados do jornal, algo que satisfaça suas exigências. No antecedente, tanto os anunciantes, como os possíveis destinatários, tornam-se moldes ideais de parceiros para tipos distintos de relacionamentos amorosos, são sujeitos enformados em padrões comportamentais à procura de estereótipos que amenizem sua solidão.

A sociedade de consumo precisa de corpos com serventia para movimentá-la, por isso, o primeiro fragmento trata do futuro maçariqueiro, pessoa sem nome, ou seja, o personagem é coisificado pelo trabalho, pois o importante é a sua função. Ele precisa inserir-se nesta lógica social, através do trabalho mal remunerado que tem condições de exercer, para tornar-se ao mesmo tempo coisa e consumidor. Já os personagens dos fragmentos 2 e 3 parecem seguir a lição do discurso publicitário, ao ficarem hiper-expostos como objetos perfeitos de consumo, adequados, é claro, as necessidades individuais de seus consumidores. Os consumidores, por sua vez, precisam atender às expectativas de seus produtos, caso contrário, serão excluídos desta engrenagem. A procura pelo emprego, além da sobrevivência, se atrela à necessidade de estar apto ao consumo.

A enunciação literária parece dizer que o sujeito se encontra absorto na engrenagem da sociedade de consumo. Sobretudo nos dois últimos fragmentos, a paródia de Ruffato fala de como estes corpos se vitrinizam com o propósito de aplacar o vazio de quem os procura e o próprio vazio. Porém, quanto mais expostos e procurados, maior se torna a engrenagem que se favorece com a vulnerabilidade dos sujeitos.

Passando para a análise do fragmento 31. Fé. Este fragmento reproduz, de forma fidedigna, um santinho com a Oração a Santo Expedito, o santo “das causas justas e urgentes”, por meio do qual alguns fiéis da Igreja Católica fazem pedidos, com o compromisso de distribuírem mil cópias do panfleto como agradecimento.

O fragmento inicia-se com o título em caixa alta, com uma fonte distinta da empregada na totalidade do fragmento – “ORAÇÃO A SANTO EXPEDITO” – aliado a uma espécie de subtítulo que contém a data em que ele é festejado; prossegue com uma explicação sobre o Santo, dirigida a um personagem-receptor - “ Se você está com algum problema” - em uma fonte menor do que a da oração. O fiel recebe um mini-manual religioso, a partir da palavra “oração”, destacada em negrito, seguida da oração ao Santo; até o trecho “*Fazer o pedido*”, o qual está destacado em itálico para explicar que o fiel deve especificar o que deseja; deverá prosseguir a oração, até “Muito obrigado” e “Rezar um Pai-nosso, uma Ave-Maria e fazer o sinal da Cruz”.

A fonte tipográfica diminui nos dois últimos períodos, desdobrando a colagem em outras duas vozes. No primeiro, a voz de alguém que já foi agraciado pelo Santo por ter seguido as instruções do panfleto, ensina como deve proceder aquele que fez um pedido por intermédio do santinho – “Mande você também imprimir imediatamente após o pedido”. Curiosamente, o último período, com uma fonte ainda menor que a anterior, apresenta as informações de uma gráfica, como seu nome, os telefones, o valor que a mesma cobra para imprimir mil cópias da oração – “R\$ 38,00 o milheiro” e, inclusive, destacar o conforto do serviço prestado “Entrega grátis em sua casa”. Logo, o que a princípio seria a paródia de um discurso religioso, na verdade, revela a presença da propaganda no mercado da fé. Ou seja, o discurso publicitário se vale de um gênero do discurso religioso para transmutá-lo em mais um produto que preencha as necessidades do consumidor. A paródia, novamente, indica o tom monológico da publicidade, aqui se aproveitando do vazio que a fé tenta preencher, para divulgar o serviço da gráfica.

Além da miscelânea de vozes que compõe os gêneros secundários, Ruffato também agrega gêneros primários, no caso, o diálogo e a carta, ainda mais relacionados com a intimidade dos anônimos personagens. Será visto em 25. Pelo telefone, 50. Carta e no último fragmento que, devido à liquidez dos enlaces na pós-modernidade, os gêneros primários acabam expressando a desagregação entre os indivíduos, ao invés da interação dialógica, como pressupunha Bakhtin⁵⁷.

Assim como os demais fragmentos que serão observados abaixo, 25. Pelo telefone

⁵⁷ Op.cit., 2003.

dispensa o narrador tradicional a fim de possibilitar a fala dos personagens. Aqui, uma mulher casada telefona para a casa da amante de seu marido, discutindo e tomando satisfações. O enredo do fragmento, aparentemente banal, aparece de forma inusitada: ao invés de focalizar a briga entre as mulheres, Ruffato transcreve a fala da esposa com a secretária eletrônica da amante, ou melhor, encena esta conversa estranha. A voz da máquina, sempre monocórdia, aparece em negrito, entre aspas e finalizada com ponto, por não oferecer possibilidade de resposta diferente. Segue uma seqüência insólita de nove gravações, que se estende nas reticências que fecham o fragmento.

Do xingamento inicial às revelações sobre o desgaste do casamento, a mulher praticamente aconselha a amante, vinte anos mais nova, a terminar o caso. O desabafo da mulher mostra a ausência de diálogo com a própria família, o que a leva a contar para a jovem amante as manias e lapsos de higiene do marido. Vale lembrar que Zygmunt Bauman, em *Amor Líquido*, alerta que “o fracasso no relacionamento é muito freqüentemente um fracasso na comunicação”.
58

O discurso direto é o meio utilizado para enunciar a interação entre as vozes sem a intromissão explícita do narrador, logo, liga-se à colagem do diálogo na tessitura literária. Dizer “sem a intromissão explícita do narrador” pode ser visto como uma contradição, porque essa voz se imprime o tempo todo por meio da paródia e dos itálicos, negritos e outras marcas de discurso direto que estão tatuadas no corpo da escritura. No entanto, isto é uma possibilidade interpretação, um exercício de leitura: outro leitor pode não enxergar o papel do narrador na paródia, por exemplo.

Voltando. Através dos gêneros primários, um outro nível da paródia se manifesta em Ruffato. Graças a isso, a própria enunciação literária se desvela, por meio das marcas que assinalam a presença de uma voz que dispõe o fragmento, através de recursos tipográficos como o negrito da gravação e o uso de parênteses e do itálico nas indicações de pausa e dos sentimentos da esposa.

A paródia neste fragmento, por meio da colagem do diálogo com a secretária eletrônica, sinaliza a deficiência na comunicação, dentro e fora do espaço íntimo do sujeito. A solidão que a esposa sente a deixa tão vulnerável a ponto de alimentar um diálogo esquizofrênico, sem retorno. A perda do convívio, dos laços dentro do próprio espaço, a casa, impele o indivíduo à

⁵⁸ BAUMAN, Z. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, pg 31

contraditória condição insular, uma vez que se encontra imerso na multiplicidade de vozes formadoras do espaço pós-moderno, sem o retorno de nenhuma voz.

A carta do quinquagésimo fragmento também se refere ao problema de relacionamento na família. Percebe-se a colagem deste gênero primário através de recursos lingüísticos que identificam a carta, tais como: o uso do itálico, imitando o texto manuscrito; as marcas da oralidade - perceptíveis pela pontuação, a falta da concordância, a redução fonética, como a síncope em “pra”, ou dêiticos como “Aí”; bem como a reprodução do modelo inicial e final da carta.

Ao dizer “*Escrevo-lhe essas mal traçadas linhas para dar notícias nossas e também receber as suas*”⁵⁹, nota-se a preocupação em manter as peculiaridades do gênero, como se a mãe soubesse que a carta não daria conta de expressar tudo o que gostaria, já que o ideal seria uma conversa pessoal. A mãe de Paulino, além de se valer de uma frase feita, começa uma conversa já esperançosa com o possível retorno do filho. Porém, devido a uma desavença com o pai, implícita no fim da carta, a mãe tem consciência de que poderá aguardar em vão. Tanto que responde às próprias perguntas que formula ao filho:

*Tem feito muito frio aí? Aqui a noite anda exigindo uma cobertinha. Você lembra como eu passava mal nessa época do ano, quase morria? Pois não mudou nada. Quando a tarde vem caindo e sobre aquele poeirão amarelo começa a aflição do nariz entupido, a falta de ar, a sufocação e que parece esta vez é a última, ai meu filho não desejo esse estupor pra ninguém, nem pro pior inimigo. Você tem se agasalhado direitinho? O médico mandou fazer inalação, mas, e dinheiro pra aviar a receita? Tudo pela hora da morte.*⁶⁰

É interessante notar que a paródia agrega os traços da oralidade na carta do fragmento, similar a do gênero em sua real situação comunicativa. A mãe literalmente escreve como se conversasse com o filho, tanto que usa o verbo falar mais do que escrever em sua carta. No entanto, a opção pela colagem da carta ao invés de uma conversa entre os personagens indica que, muito além da distância física, há o abismo provocado pelo esfacelamento da relação familiar.

Talvez a distância física nem deva ser considerada hoje, era em que os veículos de comunicação liquidaram com as fronteiras espaciais. Na medida em que não há fronteira espacial,

⁵⁹ Ruffato, 2002, pg. 105.

⁶⁰ Idem, Ibidem, 2002, pg.106.

a dissolução dos laços já esgarçados emerge com maior contundência. Por mais que a mãe solicite a visita do filho e mesmo que esta visita ocorra, parece não haver mais a possibilidade de recuperar o convívio perdido (se é que existiu de fato algum dia). Justamente para manter a nebulosidade que paira nesta relação, Ruffato escolhe a dúvida de concretização do diálogo inerente à carta. A colagem da carta, portanto, sinaliza também a inadequação deste gênero frente ao desejo real da mãe de conviver com o filho, ao invés de se comunicar apenas através de uma carta. Logo, a colagem problematiza o sentimento de insularidade e impotência gerado pela impossibilidade de reaver laços já perdidos, pois a carta da mãe não a permite recuperar a convivência cotidiana com o filho.

Tal sensação, típica do mal-estar pós-moderno, parece ser um dos motivos recorrentes da obra de Ruffato. Tanto que se percebe na escolha da fonte tipográfica reduzida e clara da conversa do casal colada no último fragmento. Para interpretar melhor o desfecho, vale ressaltar as páginas de uma folha em preto, a cor que reúne todas as outras. Ou seja, o penúltimo fragmento consegue agregar no mínimo espaço de uma lauda toda a multiplicidade de vozes, gêneros, discursos, intimidades esfaceladas, espaços-tempos que formam o turbilhão pós-moderno. A paródia aqui apresenta uma declaração paradoxal da impossibilidade de apreender os estilhaços da realidade contemporânea, através da apreensão dos estilhaços da realidade contemporânea no micro espaço das páginas pretas. A página em preto não se trata, contudo, de uma inovação; ao contrário, revela a marca não-verbal da paródia ao longo da história do romance, encontrada, por exemplo, no diálogo de Brás Cubas e Virgília em Machado de Assis.

O turbilhão de vozes esquizofrênicas que não se escutam invadem o espaço privado, também assinalado pela impossibilidade de compartilhar experiências. Por isso, o último fragmento é a colagem do diálogo em cochicho de um casal acuado, com medo do que acontece fora do micro espaço de seu quarto. A página preta contrasta fortemente com a pequena fonte da conversa, mostrando a insegurança pelos ecos do que está acontecendo fora do quarto, fragilmente contido entre as chaves que iniciam e terminam o fragmento.

A ausência do narrador convencional é substituída novamente pela presença de uma espécie de maestro que dirige a cena, marcada por signos como as indicações de pausa, a fonte reduzida e as chaves, que desvelam a tessitura enunciativa da paródia, por referirem-se ao próprio enunciado. A cena mostra personagens impotentes, perdidos, com receio até da própria conversa, como se não houvesse mais espaço para o diálogo, como se fosse inútil tentar compreender o que

está lá fora. O espaço privado está maculado pelo pavor contido em relação ao esfacelamento do espaço público, já em estilhaços devido ao próprio declínio.⁶¹ A estética de Ruffato, através da paródia, impele à reflexão sobre os resultados do declínio público na intimidade do sujeito pós-moderno, com a expressão sufocada em plena era da informação.

A enunciação literária pela paródia em *eles eram muitos cavalos*⁶² se constitui numa alternativa dialógica à enxurrada de gêneros e discursos pós-modernos, por problematizar e incitar à reflexão sobre a enunciação destas outras vozes e sua relação com a sociedade contemporânea. Para tanto, desnuda tanto o hibridismo dos gêneros secundários, ligado hoje à constante presença da mídia nas relações humanas, como a intimidade expressa nos gêneros primários.

No tocante aos gêneros secundários, apesar de haver uma variedade de vozes que se sobrepõe para constituir a heterogeneidade dos gêneros, viu-se que a polifonia acaba sendo usada para camuflar o monologismo do discurso midiático. A paródia, então, muito além de tecer a heterogeneidade do romance, impele à reflexão sobre como a enunciação dos gêneros secundários colados interfere na bestialização do sujeito hoje. Além disso, a colagem apontou que a mídia se aproveita da sensação de vazio e solidão, oriunda da deficiência das relações humanas e do deslocamento social, para oferecer-se como uma droga que aplacaria o mal-estar pós-moderno, no objetivo de cumprir seu intuito manipulador e financeiro.

Verificou-se também um outro nível da paródia, através da colagem dos gêneros primários pelo uso do discurso direto livre. Aqui, o olhar da paródia auxilia a vislumbrar a intimidade segregada dos sujeitos que, perdidos na multiplicidade de espaços-tempos, conseguem apenas ouvir o ecoar da própria voz, atordoados com a reverberação de uma infinidade de vozes que não se escutam. Novamente, o dialogismo da paródia se opõe ao monologismo característico da falta de interação entre os indivíduos, até dentro do espaço privado de um quarto.

Com isso, viu-se que a paródia analisa outras enunciações contemporâneas, sinalizando as diferenças expressivas e enunciativas no próprio romance. Ao ressaltar estas diferenças, a paródia incita à reflexão do leitor sobre a constituição discursiva dos espaços-tempos em que ele próprio se insere. Ao referir-se à sua enunciação, desnuda a própria estética literária, já que se tece e re-tece ao fugir de modelos já cristalizados de enunciação artística, ou melhor, é tecida e re-tecida

⁶¹ SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público*. Tirantias da intimidade. Cia. das Letras, São Paulo, 1988.

⁶² Op. Cit.

através da interação com o leitor.

2) A LITERATURA DE RUFFATO: A REESCRITURA COMO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA ESTÉTICA ROMANESCA.

Eu costumo dividir os autores entre os que contam e os que escrevem histórias. Não há, aqui, nenhum julgamento de valor, mas apenas maneiras de encarar o ofício. Eu me incluo, pretensiosamente, entre os que escrevem uma história. E qual diferença haveria entre os dois caminhos? O autor que conta uma história está fundamentalmente preocupado com o quê, enquanto o que escreve uma história preocupa-se com o como.⁶³

A preocupação com o corpo da escrita é latente na obra de Ruffato. A estética literária se encontra em permanente processo, perceptível na reescritura de histórias já publicadas em *Histórias de remorsos e rancores*⁶⁴ e *(os sobreviventes)*⁶⁵ para a construção de *Inferno Provisório*. Além disso, o romance *eles eram muitos cavalos*⁶⁶ apresenta esse amadurecimento na escrita, através da paródia, bem como de recursos lingüísticos que assinalam o dialogismo da obra. Contudo, isto não significa afirmar que a insistência no aperfeiçoamento da escrita se restringe ao aspecto formal.

Cabe falar então “na maneira de encarar o ofício” de Ruffato, ou seja, no posicionamento do escritor frente à matéria narrada. Tal postura se imprime na própria escrita, ao entrelaçar as marcas lingüísticas, que permitem a expressão dos sujeitos no texto, à intenção de reescritura da História brasileira a partir das vozes silenciadas pela História oficial. Verifica-se que a experiência dos personagens está atrelada à consciência da própria escritura nessa obra, uma vez que os recursos estilísticos refletem a preocupação de possibilitar o dialogismo, o qual se espelha na autonomia enunciativa do narrador e dos personagens. Por isso, Ruffato afirma que escreve

⁶³ RUFFATO, Luiz. Luiz Ruffato: escreve e reescreve in: *Entrevistas. UEA – União dos escritores Angolanos*, 2005. Atualizada em 17 – 08 -2005. Disponível em www.uea-angola.org. Acesso: 4 – 11- 2005

⁶⁴ Op. Cit.

⁶⁵ Op. Cit.

⁶⁶ Op.Cit.

histórias e não as conta.

O papel da reescritura liga-se também à reorganização das histórias com o intuito de enfocar ainda mais a categoria do espaço para construir os volume I e II de *Inferno Provisório*, respectivamente, os romances *Mamma, son tanto felice*⁶⁷ e *O mundo inimigo*⁶⁸. Como será melhor discutido no terceiro capítulo, o volume I aborda o espaço agrário e a transição para o industrial, já o segundo volume refere-se ao espaço industrial e o princípio da transição para o pós-industrial. Essa seqüencialidade não significa a mudança estanque de um espaço para outro: como se verá, as éticas dos espaços se interseccionam, por conseguinte, Ruffato reorganiza as histórias para explicitar as causas e as conseqüências da intervenção dos sujeitos nos espaços e como isso gera o caráter transitório dos lugares, o que interfere na intimidade. Tanto em *Histórias de remorsos e rancores* como em *(os sobreviventes)*, esses espaços encontravam-se mesclados, ou seja, havia fragmentos situados em distintos espaços em cada obra, sem revelar as causas e as conseqüências das configurações de cada espaço no sujeito. Portanto, a necessidade da redistribuição dos fragmentos liga-se à proposta de conferir organicidade de romance, a partir do espaço, à *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*.

Conforme visto no capítulo anterior, a enunciação literária da paródia revela o entrelaçamento da reflexão sobre a sociedade e a estética literária, através da colagem de gêneros não literários, intrínsecos à rotina dos personagens de *eles eram muitos cavalos*⁶⁹. Já a reescritura da História, a partir das mentalidades dos espaços agrário, industrial e pós-moderno influenciando na intimidade dos personagens, será tematizada no terceiro capítulo.

Nesse segundo capítulo, a fim de compreender a postura do narrador na obra de Ruffato, serão abordados os pontos de vista de Santiago⁷⁰ e Candido⁷¹. Quanto à especificidade do narrador do romance, Bakhtin novamente será a base. Em menor enfoque aqui, será discutida a reorganização da categoria do espaço, segundo Muir⁷², na reescritura para compor os volumes I e II de *Inferno Provisório* como romances. Como o posicionamento do narrador se relaciona ao dialogismo nessa estética, serão abordadas as marcas lingüísticas que assinalam a heterogeneidade enunciativa. O estudo desses recursos que expressam a presença do narrador na

⁶⁷ Op.Cit.

⁶⁸ Op.Cit.

⁶⁹ Op.cit.

⁷⁰ SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989

⁷¹ CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, 8ªed.

⁷² MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1975

variedade de vozes enunciativas nos romances de Ruffato se pautará em Authier Revuz⁷³. No caso, *Mamma, son tanto felice*⁷⁴ e *O mundo inimigo*⁷⁵ serão analisados a partir da comparação com os mesmos fragmentos publicados anteriormente em *Histórias de remorsos e rancores*⁷⁶ e *(os sobreviventes)*⁷⁷, tendo em vista o aspecto das marcas enunciativas. *eles eram muitos cavalos*⁷⁸ também será analisado no que diz respeito aos recursos estilísticos.

2.1) “Como e porque sou romancista - versão século XXI” : Ruffato frente ao fazer literário.

Ruffato, na conferência “Como e porque sou romancista”⁷⁹, numa alusão ao ensaio homônimo de José de Alencar, elenca as motivações que o impeliram a escolher o contexto e a linguagem trabalhadas em seus romances. O escritor procurou na história da literatura nacional romances cujo universo lhe é peculiar, “o do trabalhador urbano, os sonhos e pesadelos da classe média baixa, esse recorte social indefinido, com todos os seus preconceitos e toda a sua tragédia”⁸⁰, e verificou a escassez de obras com esta temática. Não se trata, contudo, do empreendimento de uma narrativa autobiográfica: ainda que Ruffato tenha vivido uma infância pobre em Cataguases, tenha trabalhado com seus irmãos na indústria têxtil (como muitos de seus personagens), dentre outras profissões desprestigiadas pela sociedade, seu enfoque é

o entrecruzamento das experiências ‘de fora’ e ‘de dentro’ dos personagens (...). Importa-me estudar o impacto das mudanças objetivas (a troca do espaço amplo pela exigüidade, a economia de subsistência pelo salário, etc) na subjetividade dos personagens.⁸¹

Ao escrever as histórias que compõem os romances de *Inferno Provisório* e *eles eram*

⁷³ AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras incertas – As não coincidências do dizer*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998

⁷⁴ Op.Cit.

⁷⁵ Op.Cit.

⁷⁶ Op.Cit.

⁷⁷ Op.Cit.

⁷⁸ Op.Cit.

⁷⁹ RUFFATO, L. *Até aqui, tudo bem! (Como e porque sou romancista - versão século XXI)*. Comunicação durante o encontro “Espécies de espaços”, realizado na PUC-RIO, outubro de 2005.

⁸⁰ Idem, *Ibidem*, 2005, pg 7

⁸¹ Idem, *Ibidem*, 2005, pg 10

*muitos cavalos*⁸², o narrador parece elucidar a percepção de mundo dos personagens, por meio de experiências do cotidiano, conforme os espaços agrário, industrial e pós-moderno, enfatizando a transitoriedade. Digo o narrador, ao invés de escritor, por ser a voz que se imprime na tessitura literária, através das marcas de autonomia enunciativa que serão discutidas posteriormente. Entrelaçados na voz do narrador, Hélia, Gilmar, Gildo, Jorge Pelado e Bibica falam sobre o que vivem ao mesmo tempo em que vivenciam a própria rotina, já que o momento da enunciação e do enunciado é o mesmo nos romances. As histórias vêm ao leitor em tempo presente, gerando a visualidade do corpo da escrita, o que as torna uma espécie de filme: os personagens vivenciam o espaço em sincronia com o tempo da escritura do romance. Aliadas ao tempo verbal, as marcas tipográficas contribuem para a visualidade do tecido literário, por assinalarem graficamente a existência de várias vozes enunciativas.

Como afirma Santiago⁸³, o narrador pós-moderno preocupa-se em escrever sobre seu tempo, sua sociedade, mas como se estivesse alheio, observando de fora. Entre o panfleto e o dialogismo, a opção do escritor pela estética refere-se não só à linguagem, mas também à percepção da experiência do outro inserida na própria experiência com o mundo e com a escrita. Segundo Santiago:

O espetáculo torna a ação representação. Dessa forma, ele retira do campo semântico de “ação” o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de imagem, concedendo a essa ação liberta da experiência condição exemplar de um agora tonificante, embora desprovido de palavra. Luz, calor, movimento – transmissão em massa. A experiência do ver. Do observar. Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa.⁸⁴

O narrador descrito por Santiago se atém à observação, como se a sua “experiência do olhar” estivesse desvinculada da memória, por isto faltaria “à ação representada o respaldo da experiência”: as imagens se agregam à visão para representar as ações dos personagens. Contudo,

⁸² Op.Cit.

⁸³ SANTIAGO, Ibidem, 1989

⁸⁴ Idem, Ibidem, 1989, pg. 51.

além da experiência do olhar, nota-se em Ruffato que o desejo de compartilhar as histórias com o leitor nos romances reflete a busca pelo lugar destes anônimos na História, através de sua própria voz, imbricada à do narrador, também anônimo agente da História.

Isto não significa que a visão de Santiago sobre o narrador contemporâneo afirme ser este o porta-voz de uma possível enunciação dogmática no intuito de impor sua percepção sobre a realidade ao leitor. Ao contrário: o autor constata que o narrador se encontra prostrado perante a enxurrada de imagens e espaços que dilaceram sua visão e, por conseguinte, sua palavra. Por isso, a “experiência do olhar” gera a fragmentação de um verbo que aponta ao leitor as imagens que representa. Tanto o narrador quanto o leitor visualizam distanciadamente, através da palavra, as cenas tecidas na narrativa. Ambos são cúmplices da mesma impossibilidade de ação, da estagnação imposta ao sujeito pelo estilhaçamento pós-moderno, ainda que haja a “redenção da palavra na época da imagem”. Ruffato se aproxima e distancia deste narrador.

Aproxima-se no tocante à fragmentação verbal causada pelo olhar dilacerado com o excesso de imagens. A observação da maneira como os personagens percebem os espaços em cada história acaba por justapor as várias experiências, como se fossem películas costuradas na enunciação. Além disso, as transições do agrário para o industrial e deste para o pós-moderno aglutinam ao longo da obra diversas mentalidades existentes na história nacional. Essa aglutinação confere criticidade sobre a história brasileira nos romances, por imprimir no enunciado a construção imagética de variados espaços que constituem o perfil brasileiro. Portanto, o intuito reflexivo atrelado à variedade de vivências conforme os espaços se irmana à experiência do olhar analisada por Santiago.

Contudo, as imagens das vidas desses indivíduos são enunciadas no entrelaçamento das vozes dos personagens e do narrador, não com o olhar frio e analítico, nem com o da estagnação pós-moderna, e sim com a partilha cúmplice da experiência da vulnerabilidade sentida coletivamente. Nesta idéia de compartilhamento, Ruffato se afasta do narrador analisado por Santiago. Através da reescritura, as histórias revelam-se intrínsecas à memória do narrador, já que resgata em si cada imagem para poder escrevê-la. Da mesma forma, a reescritura das histórias à luz de todos nas publicações de *O mundo inimigo* e *Mamma, son tanto felice* incorpora as vidas de Hélia, Bibica, Zé Pinto e tantos outros à memória do leitor. Falar da memória em Ruffato significa então falar da identidade, da busca por outra perspectiva para entender a sociedade brasileira, conferindo voz a quem foi excluído da História oficial. Essa abordagem

mentalista de reescritura da história a partir dos espaços será discutida no terceiro capítulo.

A reescritura, ao colocar Ruffato como narrador e leitor de sua obra, só é possível por relacionar-se à experiência com o narrado: as histórias arraigam-se na memória do escritor e na memória do leitor, por vincularem-se à reescritura da História. Não se trata aqui da experiência da observação: as vidas destes anônimos estão marcadas na experiência e na memória do narrador e do leitor, justamente porque se encontram sinalizadas no corpo da reescritura.

O narrador assinala nos romances uma multidão estraçalhada pelas máquinas da Industrial, pela busca de trabalho em São Paulo, pela ausência de trabalho, pelo excesso de trabalho. E isso não liga este escritor a uma nova forma panfletária de literatura, por focar problemáticas sociais. Conforme afirma Antonio Candido,

o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores.⁸⁵

Logo, ao abordar a intimidade do anonimato, sem juízos de valor ou impressões mais sectárias, Ruffato parece desempenhar um papel social de propagar as experiências silenciadas pela História oficial ou espetacularizadas pela Indústria Cultural. A expectativa a que se refere Candido liga-se neste escritor à possibilidade de expressão dialógica, constituindo o romance como espaço para manifestação das mais diversas vozes e histórias que formam a sociedade brasileira.

Através do olhar voltado para a subjetividade destes anônimos, Ruffato quer “Erigir essa interpenetração da História com as histórias, acompanhar a transformação do país pelos olhos de quem a comanda”⁸⁶. Logo, a reescritura de Ruffato acaba por se desdobrar numa reescritura da História, por inserir na estética literária múltiplas percepções e experiências influenciadas pelo desenrolar histórico brasileiro. A estética literária, portanto, está intrínseca ao político neste escritor, o qual pretende que os sobreviventes assinalem a escrita da História brasileira, ao invés

⁸⁵ CANDIDO, 2000, pg. 67-68

⁸⁶ RUFFATO, Ibidem, 2005, pg.10..

de permanecer entre parênteses, como no título de seu segundo romance.

Como “Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que nossa imagem se revela a nós mesmos”⁸⁷, o desvelamento da enunciação literária de Ruffato revela um narrador entrelaçado à voz do outro, levando o leitor a semiotizar os signos da polifonia. Desta forma, o leitor participa da reescritura da História brasileira pela estética que marca o papel do povo, sempre entre parênteses, na construção do país, como se percebe no título de *(os sobreviventes)*⁸⁸. O leitor se reconhece nas histórias ou por aproximação da experiência pessoal ou por compreender que o outro também é agente da História.

2.2) A organicidade espacial dos romances de *Inferno Provisório*.

Ao confrontar os sumários de *Histórias de remorsos e rancores*⁸⁹ e *(os sobreviventes)*⁹⁰ com os volumes I e II de *Inferno provisório*, nota-se que os fragmentos dessas obras anteriores encontram-se nas publicações dos romances de 2005. Há inclusive em *Mamma, son tanto felice*⁹¹ e em *O mundo inimigo*⁹² notas que justificam essa colagem, as quais são citadas nas epígrafes respectivamente:

Possível que alguma passagem de **Mamma, son tanto felice**, primeiro volume de **Inferno Provisório**, seja reconhecida.

Em verdade, reembaralhadas, aí estão uma das **Histórias de remorsos e rancores** (totalmente reescrita), três de **(os sobreviventes)** (revistas) e duas inéditas.

L.R.⁹³

Possível que alguma passagem de **O mundo inimigo**, segundo volume de **Inferno Provisório**, seja reconhecida.

Em verdade, reembaralhadas, aí estão seis das **Histórias de remorsos e rancores** (totalmente reescritas), duas de **(os sobreviventes)** (revistas) e quatro inéditas.

L.R.⁹⁴

Essas epígrafes revelam fundamentalmente duas questões relacionadas à construção dos

⁸⁷ Idem, Ibidem, 2000, pg 69

⁸⁸ Op. Cit.

⁸⁹ Op.Cit.

⁹⁰ Op.Cit.

⁹¹ Op.Cit.

⁹² Op.Cit.

⁹³ Op.cit. 2005 a

⁹⁴ Op. Cit. 2005 b

romances. A primeira é a referência à própria enunciação, sinalizando a preocupação de Ruffato em explicitar o próprio processo enunciativo da reescritura. Como se verá na terceira parte do capítulo, a revisão e a reescrita das doze histórias se liga à impressão do narrador no discurso do outro, através aprimoramento dos recursos estilísticos de conotação autonímica. Não há mudanças no enredo nem no caráter dos personagens, tampouco na categoria do espaço em cada história, mas sim a maior intervenção do narrador nas vozes enunciativas. Para Bakhtin, a constituição do romance implica no plurilingüismo, que reside na fala do narrador entrelaçada às vozes dos personagens. Como professa Bakhtin,

O plurilingüismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é **o discurso de outrem na linguagem de outrem**, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal* especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si.⁹⁵

Logo, a reescritura para compor os romances de *Inferno Provisório*, através do aprimoramento dos recursos estilísticos revela a maior conscientização do narrador sobre o discurso do outro e o próprio discurso. Através do plurilingüismo, percebe-se a reflexão acerca da tessitura do próprio romance.

O outro aspecto que a epígrafe suscita é o “reembaralhamento” das histórias. De *Histórias de remorsos e rancores*⁹⁶, seis de seus sete fragmentos foram incorporados a *O mundo inimigo*⁹⁷, sendo que O alemão e a púria foi o único de *Histórias de remorsos e rancores*⁹⁸ incluído em *Mamma, son tanto felice*. Por que este fragmento não foi inserido em *O mundo inimigo*⁹⁹?

As histórias de (*os sobreviventes*) foram direcionadas para os dois volumes de *Inferno*

⁹⁵ BAKHTIN, 1993, pg.127

⁹⁶ Op.Cit.

⁹⁷ Op.Cit.

⁹⁸ Op.Cit.

⁹⁹ Op.Cit.

Provisório: em *Mamma, son tanto felice*¹⁰⁰, estão Aquário, A expiação e O segredo; em *O mundo inimigo*¹⁰¹, A solução e Um outro mundo. Por que as histórias de *(os sobreviventes)*¹⁰² foram mais divididas entre os dois romances?

Qual é então o critério para essa redistribuição das histórias em *Inferno Provisório*? A marca do narrador na revisão e na reescritura, por meio do plurilingüismo, não responde sozinha a este questionamento, porque se espelharia independentemente de qual romance a história iria ser agregada. Parece que a reorganização das histórias se refere à problemática inerente ao próprio gênero romanesco. Além da maior participação do narrador e do dialogismo, não se pode desconsiderar que o romance se organiza conforme as predominâncias das categorias narrativas de tempo, espaço e ação.

Segundo Edwin Muir¹⁰³, pode-se compreender os tipos de romance de acordo com o enfoque em um destes aspectos, ou seja, o fio condutor dos romances pode ser o tempo, a ação ou o espaço. Obviamente, a predominância de uma dessas categorias também é um sinal do narrador na tessitura do romance, levando à retomada a Bakhtin¹⁰⁴, ao afirmar que o principal fator que identifica o gênero romanesco é a referência do narrador na enunciação do romance.

Para estruturar os volumes iniciais de *Inferno Provisório* como romances, Ruffato precisou organizar uma categoria que já latente em *Histórias de remorsos e rancores*¹⁰⁵ e *(os sobreviventes)*¹⁰⁶: o espaço. Essas duas obras tratam da influência do espaço na intimidade, contudo, as histórias situam-se em espaços diferentes, ferindo a teia que as caracterizaria como romances. Por não estabelecerem uma constância em determinado espaço, contendo fragmentos que enunciam experiências baseadas no agrário, no industrial e no pós-industrial, essas duas obras se constituem em coletâneas de contos e não romances.

É necessário explicar melhor: o conto enfoca um flash da vida cotidiana de certo personagem, constituindo-se a partir de todos os elementos da narrativa, sem que haja a presença dos outros personagens nos outros contos da obra. O conto desfruta da independência que a multiplicidade das experiências de *Inferno Provisório* não dispõe, já que estão entrelaçadas pelas conseqüências das transformações dos espaços.

¹⁰⁰ Op.Cit.

¹⁰¹ Op.Cit.

¹⁰² Op.Cit.

¹⁰³ MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1975

¹⁰⁴ Op. Cit.

¹⁰⁵ Op.Cit.

¹⁰⁶ Op.Cit.

Em *Histórias de remorsos e rancores*¹⁰⁷, três fragmentos abordam o espaço industrial – A Mancha, Ciranda, Jorge Pelado – e outros dois a transição para o pós-industrial - A decisão e Amigos. Apenas O alemão e a púria está situado na transição do agrário para o industrial. Inclusive, este fragmento é o penúltimo que compõe a obra, desvinculando as conseqüências das transformações do espaço agrário para o industrial de suas causas. Além disso, não há nenhum fragmento voltado para o espaço agrário que justificasse a presença de O alemão e a púria, isto é, da abordagem do limiar entre o agrário e o industrial.

Da mesma forma, em *(os sobreviventes)*¹⁰⁸, três fragmentos - Aquário, A expiação e O segredo – localizam-se na transição do agrário para o industrial, sendo o segundo dividido em três partes (três espaços) marcadas pela mentalidade agrária, como se analisará no terceiro capítulo. Já A solução e Um outro mundo discutem a industrialização na ruína do espaço privado. Há um conto que não participa desse processo de reescritura: Carta a uma jovem senhora, que se utiliza da colagem de outro gênero para falar da solidão no espaço pós-industrial.

Inferno Provisório pretende tratar em cada romance das transformações dos espaços conforme a seqüencialidade que costura as causas e conseqüências da transição de um espaço a outro. Por isso, cada volume de *Inferno Provisório* se volta para determinado espaço e a passagem para um outro espaço, justamente para focar como a transitoriedade interfere na experiência dos sujeitos, o que será o tema do terceiro capítulo.

*Mamma, son tanto felice*¹⁰⁹, o volume I, é pautado no agrário e na transição para o industrial. Uma fábula, fragmento que abre o romance, revela eminentemente a mentalidade patriarcal própria do ambiente rural, já o último, O segredo, relata o conflito de um professor dividido entre a ética agrária e a urbana, o que aponta para a transitoriedade do espaço.

*O mundo inimigo*¹¹⁰, o volume II, baseia-se no espaço fordista e na conseqüente ruína da intimidade na industrialização. O romance fala do dilaceramento da casa devido às configurações do espaço público capitalista. No espaço industrial, a rotina exaustiva das máquinas comanda a intimidade, como se verifica em A solução e A decisão. Vanim, personagem do segundo fragmento, vivencia o conflito entre manter a casa através do trabalho na Industrial e o sonho de tornar-se um cantor de rádio. A transição para o pós-industrial reside no aumento dos setores de

¹⁰⁷ Op.Cit.

¹⁰⁸ Op.Cit.

¹⁰⁹ Op.Cit.

¹¹⁰ Op.Cit.

trabalho para a construção das emergentes megalópoles, que estimulou a migração em busca de novas possibilidades em São Paulo, como em A danação. Nesse fragmento, Zito Pereira, chamado em São Paulo de mineiro, divide um quarto com outro personagem, o pernambucano, tendo deixado a fábrica e a família em Cataguases para trabalhar numa construtora em São Paulo, onde se sente “enjaulado, sem camisa, descalço, uma doída solidão”¹¹¹.

A propósito, é pertinente notar que o escritor atribui o gênero dos livros na folha de rosto, exceto em *Histórias de remorsos e rancores*¹¹². Enquanto (*os sobreviventes*)¹¹³ é classificado como “contos”, os demais livros, inclusive *eles eram muitos cavalos*¹¹⁴, são “romances”. Portanto, a própria preocupação em classificar a obra revela a autocrítica de que fala Bakhtin peculiar ao romancista.

Com isso, pode-se notar que o “reembaralhamento” das histórias a partir do espaço para constituir o gênero romanesco se liga ao olhar do narrador sobre a estética e a sociedade. Ao violar o conceito tradicional de História, Ruffato viola ao mesmo tempo a compreensão do senso comum acerca dos espaços. Um exemplo disto é a falta de nostalgia na visão sobre o agrário, apresentado pelo olhar do narrador não como um lugar onde o indivíduo se sente seguro, mas sim como um espaço marcado pela violência do pátrio poder que dilacera a família. Para tanto, foi necessário que o próprio romance enquanto gênero literário fosse questionado, através da impressão do narrador no enunciado polifônico, na paródia.

Segundo Ruffato, os demais volumes continuarão a abordar as configurações do espaço e da sociedade brasileira até sua transição para a São Paulo pós-moderna. Embora já tenha escrito *eles eram muitos cavalos*¹¹⁵, romance que aborda o esfacelamento da megalópole paulista no ano 2000, será publicado um outro romance nesse contexto, uma vez que o *cavalos* não faz parte da pentalogia, conforme o autor. *Inferno Provisório* é publicado pela Record e *eles eram muitos cavalos*¹¹⁶ pela pequena Boitempo, ou seja, a questão do mercado e da mudança de editora levaria à confecção de mais um romance com o mesmo cenário da obra que consagrou Ruffato. Resta aguardar as demais publicações.

A preocupação do narrador em recolocar as histórias das coletâneas de 1998 e 2000 nos

¹¹¹ RUFFATO, 2005 b , pg. 135

¹¹² Op.Cit.

¹¹³ Op.Cit.

¹¹⁴ Op.Cit.

¹¹⁵ Op.Cit.

¹¹⁶ Op.Cit.

dois primeiros volumes de *Inferno Provisório* conforme a seqüencialidade e a intersecção entre os espaços atribuí-lhes o caráter de romance. Esta redistribuição espelha a intencionalidade do narrador de reescritura da História brasileira por meio das mentalidades produzidas pelos espaços, em detrimento da cronologia que escreve a História oficial, ou seja, reforça ainda mais a intervenção do narrador na tessitura dos romances. Mas agora é o momento de analisar as marcas deste narrador na enunciação deste gênero.

2.3) A enunciação: os recursos estilísticos nos romances de Ruffato.

O sujeito da enunciação literária, ou melhor, de qualquer forma de arte, assinala sua presença no enunciado por meio de recursos estilísticos que refletem sua preocupação com o próprio fazer estético, o que os formalistas russos denominaram literariedade. Ou seja, a reflexão sobre a própria enunciação estética no enunciado caracteriza a arte, é o tema da arte, a grosso modo, e a distingue dos demais discursos. No romance, tais recursos espelham a imagem do narrador, por assinalarem os meios pelos quais ele se referencia à própria enunciação. A fim de desvelar a imagem do narrador nos romances, faz-se necessário observar a escolha e o emprego de determinados recursos lingüísticos. Ou seja, para se conhecer as peculiaridades estilísticas de um narrador, é preciso verificar os signos que contêm a reflexão sobre a estética literária presentes na própria enunciação. Authier – Revuz analisa como o sujeito se relaciona com sua própria enunciação, em qualquer tipo de discurso, baseada em Lacan ao tratar da relação do sujeito com a linguagem, ou melhor:

O sujeito é fonte intencional do sentido, que ele exprime através de uma língua instrumento de comunicação ... o enunciatador está em condição de representar sua enunciação e o sentido que ele aí produz, e que talvez lhe seja transparente: neste caso, é possível considerar que as formas de representação que os enunciatadores dão de seu próprio dizer sejam um reflexo direto do real do processo enunciativo.¹¹⁷

Revuz se pauta também no conceito de dialogismo de Bakhtin, para explicar que a enunciação é formada por várias vozes, através da sobreposição de enunciações variadas, o que denomina **heterogeneidade discursiva**. Logo, o sujeito carrega em seu discurso o discurso do outro. O sujeito divide-se inconscientemente entre seu discurso e o do outro, o que revela a

¹¹⁷ AUTHIER – REVUZ, 2001, pg. 16-17.

heterogeneidade constitutiva, baseada na alteridade intrínseca a qualquer enunciação. O sujeito também assinala conscientemente em seu discurso a presença do outro e a própria presença, o que a autora denomina heterogeneidade mostrada. Essa heterogeneidade pode encontrar-se explícita no enunciado, como as marcas tipográficas, ou implícita, no discurso indireto livre, nas alusões. Como cabe falar da impressão do narrador nos recursos estéticos, será enfocada a heterogeneidade mostrada.

A heterogeneidade mostrada revela, para Authier-Revuz, que o sujeito comenta a forma como tece o enunciado, através do uso dos recursos lingüísticos voltado para a referência ao próprio signo. Essa capacidade do sujeito remeter à produção do ato enunciativo no momento em que profere o enunciado é denominada **conotação autonímica**, já que imprime a presença do sujeito no signo. Portanto, a conotação autonímica no discurso artístico está intrínseca à função poética e à estética de uma obra.

A existência da autonímia – essa possibilidade de usar os signos para remeter a eles próprios – é capital para o exercício da ‘função metalingüística’: é isso que permite sustentar o discurso sobre a língua que as gramáticas, os dicionários contêm – cujas entradas são signos autônimos – e todos os enunciados metalingüísticos que nós produzimos cotidianamente.¹¹⁸

Contudo, cabe ressaltar que Revuz não aborda especificamente a enunciação literária, uma vez que discute mais a teoria da enunciação, sem analisar um determinado caso. Em contrapartida, a importância da autora para o estudo da literatura se encontra na sistematização dos recursos que geram o dialogismo, sobretudo, os da heterogeneidade mostrada, bem como os que assinalam a presença do sujeito no enunciado. As formas de discurso relatado (discurso direto, indireto, indireto livre e direto livre) e a conotação autonímica das marcas tipográficas são exemplos da heterogeneidade mostrada nos quais a autora se debruça. Em Ruffato, o discurso relatado tradicional é subvertido através da conotação autonímica, por meio do uso da hipertaxe, das marcas tipográficas, da dêixis e do tempo verbal no presente.

Discurso relatado e conotação autonímica

¹¹⁸ Idem. Ibidem, 2001, pg. 137.

As tradicionais formas do discurso relatado – o discurso direto, o indireto e o indireto livre – para Revuz são insuficientes para a compreensão da presença do discurso do outro na voz do enunciador. Para autora, esta insipiência se refere à falta de enfoque na enunciação das abordagens tradicionais do discurso relatado, justamente por espelharem a sobreposição de diferentes enunciações que geram o dialogismo. Além das categorias tradicionais, Revuz conceitua o discurso direto livre, bastante presente na tessitura romanesca, como em Virginia Wolf, Guimarães Rosa e, mais raramente em Ruffato, devido à própria identidade do narrador dessa obra.

No *discurso direto*, bem como o *direto livre*, os sujeitos desfrutam de autonomia enunciativa, já que se expressam com sua própria voz, porém, nessa autonomia, reside o narrador, explícita ou implicitamente. No discurso direto, percebe-se a interferência do narrador nos verbos *discendi*, ou em marcas que diferenciem as vozes, como o itálico ou o travessão. Já no direto livre, não há nenhuma marca que distinga as vozes na enunciação, o que confere aparente independência enunciativa aos personagens. No *discurso indireto*, o sujeito absorve a fala do outro, subordinando-a a sua; enquanto que o *discurso indireto livre* não há como delimitar com precisão as vozes do narrador e dos personagens. Vale notar que, na verdade, o narrador se assinala em todas as vozes no romance, já que ele é a instância enunciativa responsável pelo dialogismo. Então, os tipos de discurso relatado revelam graus do envolvimento do sujeito com a própria enunciação.

O narrador de *Inferno Provisório e eles eram muitos cavalos*¹¹⁹ mescla na enunciação dos romances as formas do discurso relatado, com maior enfoque para o discurso indireto livre e o discurso direto. A predominância desses dois discursos revela a intervenção do narrador nas histórias, pois há um entrelaçamento das vozes dos personagens à fala do narrador, através dos recursos de conotação autonímica. Primeiramente, serão analisadas a hipertaxe e os signos tipográficos, os quais são usados pelo narrador para se expressar nesse tipo de sintaxe. A seguir, será abordada a dêixis, outra forma de modalização autonímica que espelha a visualidade verbal deste narrador.

Hipertaxe e marcas tipográficas

¹¹⁹ Op.Cit.

A hipertaxe ou superordenação se refere à estruturação sintática de enunciados interdependentes e justapostos para formar a enunciação de variadas vozes. Ou seja, a hipertaxe pode ser exemplificada, a grosso modo, pela transcrição da fala: um enunciado tão imbricado ao outro, que se sobrepõe na construção de um outro enunciado. Ao reproduzirmos uma simples conversa como: - Vai ao cinema hoje? – vou (ou “- sim”) / - Que horas? – às oito, pode ser? (...); percebe-se que a fala dos interlocutores encontra-se em total interdependência semântica e coesiva, mas, ao mesmo tempo, são enunciados distintos que compõem uma enunciação maior. Segundo Bechara:

A hipertaxe é a propriedade pela qual uma unidade de um estrato inferior pode funcionar por si só – isto é, combinando-se com zero – em estratos superiores, podendo chegar até ao extrato do texto e aí opor-se a unidades próprias desse novo estrato. Assim, um monema pode, em princípio, funcionar como palavra; uma palavra como grupo de palavras, e assim sucessivamente.¹²⁰

A hipertaxe em Ruffato parece se desdobrar em várias intenções inter-relacionadas. Ela imprime a velocidade do registro espontâneo e do discurso cinematográfico na estética literária, já que as imagens de cada história se sobrepõem como se estivessem sendo também vistas, não só lidas, devido à dêixis, à aglutinação e ao tempo presente que assinala a fala do narrador no corpo dos romances. A linguagem estilhaçada relaciona-se também, por sua vez, com o dilaceramento dos sujeitos e do espaço, ou seja, o espaço da escrita fragmenta-se para tratar da incomunicabilidade das experiências e da volubilidade dos espaços. Ou seja, a hipertaxe é o fio condutor que espelha a fragmentação do espaço e do sujeito na escrita.

A hipertaxe está expressa em Ruffato graças às marcas tipográficas, como o itálico, o negrito, as aspas ou a mudança da fonte, por justapor as vozes dos personagens e do narrador. Vale notar que os signos tipográficos se configuram como um tipo de modalização autonímica que possui a peculiaridade de não romper com a estrutura sintática para exercer sua função metaenunciativa. Ou seja, o narrador se refere à própria enunciação através das falas dos personagens, marcando sua presença no discurso direto pelos recursos tipográficos.

Com esse signo, o narrador confere voz a diversos personagens na cena, sem que isto comprometa a velocidade que imprime ao enunciado, já que raramente utiliza um *verbo discendi* para introduzir a fala dos personagens. As narrativas tradicionais, devido ao uso predominante do

¹²⁰ BECHARA, 2004, pg. 46.

discurso indireto ou indireto e direto, com construções como os *discendi* ‘disse que ...’ ou ‘viu que ...’, privilegiam a sintaxe subordinativa ou a coordenativa, em detrimento da velocidade da hipertaxe.

Por se tratarem de um mecanismo de modalização autonímica, as marcas tipográficas permitem que o narrador exponha constantemente o processo enunciativo ao leitor, ou melhor, elas o guiam pela caoticidade de vozes de *Inferno Provisório* e de *elas eram muitos cavalos*¹²¹. Há, com isso, outro fator a ser considerado: os signos tipográficos inscrevem nos romances, por meio da paródia, a multiplicidade de gêneros e discursos vistas no capítulo anterior. Ou seja, o recurso tipográfico é o meio do sujeito referir-se à própria enunciação sem precisar construir outro enunciado para isso.

A história de Jorge Pelado foi tecida e aperfeiçoada nas publicações de *Histórias de remorsos e rancores*¹²² (1998) e *O mundo inimigo*¹²³ (2005), o que pode ser notado em relação aos recursos estilísticos, que passam a marcar mais a presença do narrador nos romances. Nota-se o amadurecimento no uso da aglutinação e da justaposição, bem como a melhor definição dos sinais tipográficos para caracterizar as vozes da história, imprimindo o narrador no discurso direto e indireto livre. No romance de 1998, o narrador não se referia à escritura, nem se inseria tanto à voz dos personagens, como no segundo volume de *Inferno Provisório*, já que demarcava o discurso direto predominantemente através do itálico. Percebe-se que o narrador com a reescritura aprimora os recursos da conotação autonímica, refletidos no aperfeiçoamento dos discursos indireto livre e direto:

um barulho Jorge Pelado acorda bombardeio no peito trinteito mira trêmulo o breu um barulho *sonho?* passos lá fora *passos lá fora?* Aguça os ouvidos. Sentado na cama, a vista devora a escuridão. Pelas gretas da janela, veios de luz luscofuscoam o quarto. Um barulho? Passos? *nada*. Ao longe, o desespero da sirene. Cansaço. Os músculos se distendem, o cano do revólver aponta o chão de cimento. Os olhos se fecham. Abrem-se. Fecham-se. Cansaço. **Estou cansado, Bibica. Muito cansado. Bibica? Quem está lá fora? Vem deitar no meu colo, vou te fazer dormir, vem.** A noite fede. **O urinol está cheio, Bibica. O Zunga ainda não chegou, meu deus ... Dorme, meu filho, dorme ...**¹²⁴

¹²¹ Op.Cit.

¹²² Op.Cit.

¹²³ Op.Cit.

¹²⁴ RUFFATO, 2005b, pg. 91 ou RUFFATO, 1998, pg. 87.

Em Agonia, primeira parte do fragmento, Jorge Pelado encontra-se em seu quarto, em constante prontidão contra a hostilidade do espaço externo, percebido por fragmentos de sons. O narrador, ao invés de falar deste espaço como se fosse onisciente, também o vivencia de dentro do quarto de Jorge, através dos passos, do barulho. Ou seja, ambos parecem dividir a tensão da possibilidade de um perigo que vem de fora do pequeno espaço da casa, ou melhor, do quarto de Jorge, já que a fala de Jorge e do narrador entrelaçam-se no discurso indireto livre.

Tal tensão se verifica na aglutinação morfológica, “trinteito”, assim como na justaposição de sintagmas nominais “mira trêmulo o breu um barulho *sonho?*”. A tensão se refere também à hipertaxe, que aglutina as vozes do narrador, de Jorge e Bibica, perceptíveis pela ausência de marcas, pelo itálico, o negrito e o negrito maior. À medida que o som da sirene distancia-se, Jorge e a própria fala do narrador acalmam-se paulatinamente, como quem se deixa vencer pelo torpor, pelo cansaço de quem se encontra em guarda permanente. Por isso, ainda que as falas continuem justapostas, velozes, já passa a haver a formulação de frases mais desenvolvidas, o que reflete o pequeno alívio da tensão do ambiente.

Os verbos no presente conferem a impressão de que o leitor assiste aquela cena no mesmo momento em que é vivenciada pelos personagens e em que é escrita, na confluência entre enunciado e enunciação, numa aproximação com a técnica do roteiro cinematográfico. Além disso, o uso deste tempo verbal e das marcas tipográficas coadunam as experiências do narrador e dos personagens. O narrador, ao mesmo tempo em que cede a voz à Jorge e Bibica, através do discurso direto em itálico e negrito, imprime-se na fala desses personagens graças a autonomia contida nos recursos tipográficos. Com isso, o narrador demonstra a preocupação, através da polifonia, em narrar entrelaçada ao envolvimento com a história.

No fragmento acima, a fala sem marca tipográfica enlaça ainda mais a voz do narrador à de Jorge, por estar em discurso indireto livre. O discurso direto também carrega a intervenção do narrador em Ruffato, por meio dos signos que se referem à enunciação. O negrito em fonte menor refere-se à fala de Jorge, acuado e exaurido pela desestabilidade provocada pelo espaço exterior; o itálico é a percepção tensa de Jorge sobre o espaço. A fala de Bibica, em negrito maior, procura acolher o filho, como se conseguisse ser superior à insegurança. O narrador, por imbricar-se à experiência dos personagens, reside nesse itálico e nesses negritos, que sinalizam a intervenção do narrador na escritura.

Na segunda parte de Jorge Pelado, intitulada Lamentação, verifica-se o aperfeiçoamento

desse signo autonímico através da inserção da mudança da fonte tipográfica, das aspas e do negrito na segunda edição, já que na primeira só foi utilizado novamente o itálico.

Jorginho menino bom, atencioso, bem mandado, um brinco, filho de quatro pais, nenhum deles na certidão de nascimento, *É a Bibica cuspidada e escarrada*, cabelo corrido, corpo espigado, *É a Bibica de calças*, diziam de-primeiro, e ela se enchia de orgulho, Jorginho não esquivava de um mandado, *Vai comprar um pacote de macarrão*, lá ia ele, *Vai na capoeira pegar um maço de mostarda*, lá ia ele, tomava conta do Marquinho, sempre alegre e comunicativo, e o Zunga foi inventar de mandar ele pro Rio de Janeiro, tão longe, não conhecia ninguém que tivesse voltado, *Sá-Ana, nosso menino foi embora, Sá-Ana, e agora? (...) “Cheguei, Bibica, põe a panela na trempe aí e faz um mingau-de-fubá-com-couve pra mim, É Bibica!*, continua uma beleza de bonita!” mas depois desistiu, como se ele tivesse morrido, sem enterro, *Olho pra trás e vejo ele indo embora, fugindo, como um marginal, ele, imagine a senhora, que nunca levantou uma palha pra prejudicar ninguém, não está certo isso, tanta gente ruim, não é justo, o doutor Normando anda pra baixo e pra cima, empombado, adeogado dos pobres, filho-da-mãe!, mancomunado com o Zunga, ô desgraceira!, coitado do Zunga, fraco da cabeça, não teve culpa, caiu na conversa-fiada, a culpa é minha, devia ter batido o pé, feito um escândalo, mas, lá se foi o meu Jorginho, o Jorge Pelado, lá se foi pra nunca mais, Os soldados vão pegar ele, Bibica, roubou uma bola-de-couro-número-cinco... uma bicicleta... Desafiou eles, Bibica, comprou um punhal, Comprou o quê?!, Zunga, que punhal!, ele ficou brabo porque tive um acesso, mas logo ia passar a raiva dele, logo ia passar, e agora?, nunca vai me perdoar, Zunga, nunca mais vai voltar pra casa, meu menino, você vai ver*¹²⁵

Ao longo de Lamentação, nota-se que a descrição inicial de Jorge Pelado é repetida e reiterada pelo acréscimo ou modificação de características, através de sintagmas justapostos, como se a escrita fosse um foco de câmera a desvelar e apresentar ao leitor cada detalhe da cena, como numa sucessão de ‘closes’. A propósito, essa utilização do discurso indireto livre na descrição para enfocar personagens é recorrente na obra de Ruffato e aproxima sua escrita do discurso cinematográfico.

Os recursos tipográficos demarcam a sobreposição de tempos e espaços da memória de Bibica e do narrador. A ausência de sinal tipográfico se relaciona com o uso do discurso indireto livre, que torna imbricado o fluxo de Bibica e do narrador, carregando a descrição do sentimento

¹²⁵ RUFFATO, 2005b, pg.104

de perda e solidão pela ausência de Jorge. Esta fala se encontra no presente, pelo dêitico “e agora?” e, como se verá a seguir, as demais marcas são desdobramentos da memória de Bibica. Por isso, é compartilhada com o narrador, ou melhor, com a própria presença do narrador na organicidade da escrita da memória da personagem, bem como se relaciona com a incorporação do gênero cinematográfico na estética literária deste escritor.

A mudança da fonte, as aspas, o itálico e o negrito delimitam tempos e situações distintas, mescladas na memória de Bibica e diferenciadas na escrita do narrador. A fonte marca a lembrança da conversa entre Bibica e a amiga, que rememoram os comentários dos conhecidos sobre o menino, a relação afetiva entre mãe e filho no cotidiano, antes da ida de Jorge para o Rio de Janeiro. As aspas correspondem à expectativa de um possível retorno de Jorge, ou seja, um retorno ao convívio diário com o filho. O itálico assinala um outro tempo posterior da memória da personagem, que já analisa as causas da diáspora familiar, induzido por Zunga a fugir devido a um crime banal. O negrito se refere aos argumentos de Zunga para a fuga de Jorge e a própria conversa de Bibica com o filho “**Comprou o quê?!, Zunga, que punhal!**”, os quais também fazem parte da memória de Bibica.

Na reescritura, nota-se o aprimoramento do discurso indireto livre, ligando ainda mais a fala de Bibica à do narrador. No romance de 1998, percebe-se que o narrador não utilizava tão bem a velocidade no enunciado nem esta forma de discurso relatado, misturando-a com o discurso indireto, de sintaxe tipicamente subordinada. Percebe-se isso no uso do pronome “ela” e em estruturas subordinadas como “que era tudo mentira”, as quais diminuem a agilidade própria da hipertaxe, como se nota:

JORGINHO, menino bom, bem mandado, um brinco, que se preocupava com ela, Bibica, o único, Zunga bebido pela cachaça, cada vez mais distante, mais aluado, mais ignorante, mais impaciente com ela, Marquinho sempre dando trabalho, fazendo bagunça, arrumando confusão na rua, até acontecer aquilo, aquela, aquela tragédia que ela queria esquecer, dormir um sono profundo e acordar e descobrir que era tudo mentira, uma peça, mas não, ela sabia que não era um pesadelo, como não era um pesadelo o sumiço do Jorginho, Deus não perdoa uma mãe que entrega de mão beijada o filho pra uma cidade comedeira de gente que nem o Rio¹²⁶

O mesmo trecho de *O mundo inimigo*¹²⁷ praticamente exclui a subordinação conferindo a velocidade da hipertaxe às falas de Bibica e do narrador, agora quase totalmente em discurso

¹²⁶ RUFFATO, 1998, pg. 96

¹²⁷ Op.Cit.

indireto livre, exceto em “que se preocupava com ela”. Na continuidade, a retirada do pronome “ela” aproveita a igualdade da desinência verbal ‘ia’ e ‘ava’ do pretérito imperfeito nas pessoas Eu – Ele, ou seja, aperfeiçoa a base do discurso indireto livre, que é juntar esses enunciadores.

JORGINHO, menino bom, atencioso, bem mandado, um brinco, que se preocupava com ela, Bibica,, Zunga bebido pela cachaça, cada vez mais distante, aluado, ignorante, impaciente, Marquinho, bagunceiro, sempre dando trabalho, arrumando confusão na rua, até acontecer aquela tragédia que queria esquecer, dormir um sono profundo e acordar e descobrir, tudo mentira, uma peça, mas, não, sabia, não era mentira, como também o sumiço do Jorginho, Deus não perdoa uma mãe que entrega de mão beijada o filho pra uma cidade comedeira de gente que nem o Rio de Janeiro¹²⁸

Por conseguinte, averigua-se que neste fragmento, as marcas tipográficas sinalizam a presença do narrador nas vozes dos personagens, bem como conferem a velocidade do gênero cinematográfico própria da hipertaxe na escrita. Aliado a isso, não há apenas uma aglutinação de interlocutores, mas também de camadas da memória do personagem, expressas também pela hipertaxe e as marcas tipográficas. Logo, a modalização autonímica do narrador justapõe a temporalidade e a espacialidade que constituem a experiência de Bibica ao tecer a cena. A própria espacialidade do corpo da escritura de Ruffato, sobretudo através das marcas tipográficas, se relaciona com o cinema, uma vez que explora a visualidade em cada página dos livros. Isto é, além de trabalhar as imagens semiotizadas pelas palavras, o verbo mesmo se constitui numa imagem que tece a plasticidade da escrita.

Dêixis

A dêixis é outro recurso lingüístico usado de forma peculiar em Ruffato. Segundo R. Jakobson, a função da dêixis "consiste justamente em articular o enunciado à situação de enunciação"¹²⁹, ao indicar a posição no espaço e no tempo dos sujeitos na enunciação. Os dêiticos espaciais são ou pronomes demonstrativos (isto, aquilo,etc) ou advérbios de lugar (lá, aqui, etc) e os temporais se referem ao momento atual, passado ou futuro da enunciação, normalmente, advérbios de tempo (agora, ontem, daqui a dez dias, etc). A dêixis não se trata de um recurso estrito à manutenção dos elos coesivos entre as partes do enunciado, mas sim de uma referência

¹²⁸ RUFFATO, 2005 b, pg.103

¹²⁹ apud MAINGUENEAU, 2001, pg. 8.

do sujeito à enunciação. Logo, também é a dêixis uma presença do sujeito no texto, um tipo de conotação autonímica, visto anteriormente na referência ao presente da enunciação, na fala de Bibica – “e agora?”. A dêixis então é um dos meios que possibilita o leitor a experienciar a escritura como algo que se desvela no momento da leitura: a narrativa ocorre em tempos e espaços reais, os quais são perpassados no pacto do leitor com o literário.

No fragmento A expiação, contido em *(os sobreviventes)*¹³⁰ (2000) e *Mamma, son tanto felice*¹³¹ (2005), vários olhares sobre a morte do patriarca da família, Orlando, bem como o seu comportamento autoritário, se sobrepõem à revolta do filho, Zé, com o despotismo do pai. Aqui, a dêixis ora aparece em seu uso convencional ora de forma inovadora, por meio da utilização de outros meios distintos dos dêiticos temporais e espaciais. Serão vistos brevemente os dois recursos abaixo.

Temia enfrentar aqueles olhos azuis miúdos, que deixavam em febre as zinhas da Rua do Quiabo. Aqueles olhos azuis eram água anilada, represada no tanque, e que eram chispas de fogo. Aqueles olhos azuis que enleavam com carinho e esganavam com ódio.¹³²

Zé defronta-se com a visão do pai morto no velório. Nesse fragmento, o discurso indireto livre entrelaça as vozes do narrador e do personagem, entretanto, vale notar a referência de Ruffato ao leitor, por meio do dêitico “aqueles”. Aqui, não só personagem e narrador vêem os olhos de Olavo, como também Ruffato convida o leitor a, além de ler, ver aquela imagem, aquela micro-cena de filme. Ou seja, nota-se que o recurso da dêixis serve para conferir visualidade ao texto, sendo a cena observada pelo narrador e o leitor com cumplicidade, como se ambos vissem algo para além da enunciação. Os olhos azuis, que incitam o ódio e a compaixão do filho, são apontados e mirados pelo narrador e pelo leitor, mostrando a plasticidade verbal deste recurso. Em seguida, a dêixis, ou melhor, o foco da cena é direcionado para Zé por outros personagens.

*Que tragédia, meu Deus! Que. Tadinho, tão novo, tão. É, aquele. O mais pequeno. E agora?, o que vai ser da. Graças a deus a Assunta tem um filho-homem pra cuidar da. Não me conformo é com isso acontecer bem no focinho de todo mundo, ah, isso não dá pra. O que vai ser desse menino, minha nossa senhora, o quê? Benzadeus, é forte como o pai. Aquele ali, ó. Alá ele.*¹³³

¹³⁰ Op.Cit.

¹³¹ Op.Cit.

¹³² RUFFATO, 2005 a , pg. 77

¹³³ Idem, ibidem, 2005b, pg. 78.

A mudança da fonte para o itálico assinala a fala dos personagens presentes no velório de Orlando. Há um burburinho de vozes que ecoam, com sentenças não finalizadas, entrecortadas, como é peculiar à hipertaxe. Por meio do discurso direto, os personagens cochicham apontando para Zé, como se percebe nos dêiticos “aquele”, “desse” e nas orações que reproduzem a oralidade da conversa por meio da aglutinação “aquele ali, ó. Alá ele.”(seria, na forma desenvolvida: ‘aquele ali, olha. Olha lá ele’). Há outros vocábulos e sintagmas que funcionam como dêiticos no fragmento - “Tadinho, tão novo”; “O mais pequeno”; “Benzadeus, é forte como o pai”- pois são comentários dos personagens ao mesmo tempo em que se referem à imagem do menino.

Portanto, percebe-se que a dêixis marca a presença do sujeito e a incorporação do gênero cinematográfico no literário. Aliado a isso, o narrador inscreve-se na fala dos personagens para enfocar o menino na cena do velório, como se ele, a princípio, representasse uma nova ordem na família (já que o menino “é forte como o pai”), mas no caso, uma família em desintegração, em ruínas. Zé não consegue culpar o amigo Badeco como todos os outros personagens, nem tampouco sente tristeza com a morte do pai “O menino tentou sofrer também ... Não, não conseguia sentir nada.”¹³⁴, o que revela a degradação da família no espaço agrário. Ser membro da família e perceber esta degradação leva à experiência da solidão, pois já no primeiro núcleo social em que se vive, a família, todos se encontram isolados, devido ao exercício de poder da mentalidade patriarcal, a ser vista posteriormente no terceiro capítulo, com a retomada deste fragmento.

Em *eles eram muitos cavalos*¹³⁵, a hipertaxe, os signos tipográficos e a dêixis encontram-se potencializados pelo narrador para expressar o excesso da sobreposição de espaços e vozes de São Paulo. Serão analisados dois fragmentos a seguir, 34. aquela mulher e 6. mãe, sendo que no segundo o narrador explora mais as marcas tipográficas que no primeiro, devido à própria experiência das personagens.

O fragmento-capítulo 34. aquela mulher principia-se com a descrição da personagem e de pungentes micro-cenas de seu cotidiano.

“aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do
morumbi cabelos assim espetados na imundície olhos assim
perturbados pele ruça agitadas pernas braços assim machuca –
dos unhas pretas vestido esfrangalhado
aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do

¹³⁴ Idem, ibidem, 2005b, pg. 80.

¹³⁵ Op.Cit.

morumbi fala desconforme baba escumando no entroncamento
dos lábios murchos olhar esgotado mãos que pendulam
arrítmicas pernas desaprumadas
aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do
morumbi inconveniente suplicando respostas exigindo febril
irritada chorosa perguntas variantes insensas”

A caracterização da personagem é similar a uma das muitas pessoas com as quais todos se deparam diariamente, mas apenas desviam o olhar sem questionar as razões de seu estado tão degradante. Ninguém a associa a nenhuma vivência anterior, a nenhuma narrativa, como se estivesse destinada unicamente à aspectualização estereotipada dos condicionados à forma inferior do que é *ser* humano, daqueles que vivenciam o papel-símbolo da morte social. Porém, o narrador, por meio da hipertaxe, atordoia a descrição desta mulher com um aglomerado de sintagmas - “cabelos assim espetados na imundície olhos assim / perturbados pele ruça agitadas pernas braços assim machucados unhas pretas vestido esfrangalhado”.

Segundo Othon Moacir Garcia, para que o texto descritivo seja literário “é preciso saber selecionar os detalhes, saber reagrupá-los, analisá-los para se conseguir uma *imagem* e não uma *cópia* do objeto ... Para conseguir isso é preciso saber observar, é preciso ter imaginação e dispor de recursos de expressão”¹³⁶. Para criar a atmosfera lancinante da descrição desta personagem e da cena, o escritor vale-se de ferramentas como a justaposição alucinada da caracterização da personagem e a de seu adverso meio. As “ruavenidas” sufocam devido à aglutinação espacial através da síntese verbal e, aliada ao dêitico “aquela” referente à personagem, ocasionam a verossímil construção imagética videográfica da obra.

Ao iniciar o fragmento com o pronome dêitico “aquela mulher”, sem um referente anterior no texto, o narrador aponta a existência da personagem tão degradada, ao incitar que o leitor a visualize e perceba o contexto aviltante onde se insere esta mulher. Logo, o leitor de Ruffato é também espectador, pois, além do texto e de sua imagem, o narrador constrói uma imagem videográfica, através principalmente da ultravelocidade empregada à descrição.

É interessante notar que a perspectiva e a visão desta personagem limitam-se ao plano baixo -“aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do/ morumbi ignorando ao relento se ratos ou baratas ignorando se /chuva ou sol escorrem pela guia ignorando sapatos tênis/ havaianas polícia ignorando”-, o que ressalta a crua vídeo-imagem criada pelo narrador da

¹³⁶ GARCIA, 2002, pg 246.

descrição cênica da morte social. Porém, neste flash há uma atitude da personagem que causa estranhamento na descrição geral da cena: o ato de ignorar, ou melhor, de permanecer “ignorando”, a adversidade de seu meio, de sua própria condição sub-humana.

Vale retomar as palavras de Celso Cunha acerca da significação do gerúndio, para o esclarecimento do emprego da ação da personagem nesta forma verbal - “o aspecto inacabado do gerúndio permite-lhe exprimir a idéia de progressão indefinida, naturalmente mais acentuada se a forma vier repetida”¹³⁷. O estranhamento provocado pela significação do gerúndio “ignorando”, marcado pela redundância do mesmo na descrição desta cena, além dos complementos verbais de outros gerúndios, como “suplicando respostas exigindo febril”, reflete um presente que se prolonga, o presente contínuo aparentemente desligado de narrativa anterior.

O narrador interrompe abruptamente a descrição “não era assim / não / não era”, ressaltado pelo uso dos dois pontos para iniciar a narração. Vale notar que os dois pontos enfatizam a ruptura entre a descrição e a narração, logo, até estes modos são justapostos por um tipo subversivo de hipertaxe. O narrador começa, então, o seu *era uma vez* :

“virou assim um dia, deu horário, a filha de onze anos não chegou da escola, o rosto esbaforido na cozinha, mãe ! , a noite, a madrugada, a colcha o lençol engomado, dia seguinte também não, nem no outro, nada nada nada e humilhou-se delegacias de polícia hospitais febens pronto-socorros IMLs perambulou o trajeto casa-escola-escola-casa questionadeira porta em porta pistas indícios intuições”

A narração é assinalada por “um dia” e pela sucessão de ações verbais no pretérito perfeito – “virou”, “chegou”, “humilhou-se”, “perambulou”. Nota-se que o discurso indireto livre liga novamente a fala do personagem principal à do narrador, sendo que neste fragmento as vozes encontram-se tão imbricadas que não há nenhuma marca tipográfica. É o modo narrativo que justifica o porquê da personagem se encontrar em situação tão degradante, tão sub-humana: o desaparecimento de sua filha de onze anos. Por conta deste fato, esta mãe lança-se em uma busca desesperada, percorrendo velozmente diversos espaços “delegacias / de polícia hospitais febens pronto-socorros IMLs”, esquadrinhando “o trajeto casa-escola-escola-casa questionadeira porta em porta / pistas indícios intuições”.

¹³⁷ CUNHA, 1998, pg 481.

Estas ações desenfreadas, que espelham tanto a rapidez do cinematográfico, como a angústia desta mãe, desembocam no clímax narrativo, iniciado pelos termos “até” e “uma noite”, ambos isolados em uma linha cada. A página do romance se fragmenta ainda mais, o espaço da escrita acompanha à visualidade da hipertaxe, ou seja, o verbal se estilhaça gerando a plasticidade da própria escrita, em cada página:

“até
uma noite
bateram à janela, estão chamando, orelhão, correu, pernas em -
baraçando o coração, alguém ...alguma informação...talvez...ela?

Filha?

do outro lado o pranto
o pânico
ouviu a voz Filha ? Onde ... Onde está você? Filha ! Onde ?
- ouviu vozes - silêncio”

O telefonema recebido renova, nos ligeiros instantes em que corre para o orelhão, a esperança da mãe em reaver sua filha, esperança esta refletida no destaque dado ao vocábulo “Filha”, isolado em uma linha e o único do fragmento iniciado por maiúscula – salvo o termo “IMLs”, grafado desta forma por se tratar de uma sigla, que representaria o possível falecimento da filha. A hipótese de falecimento pode ser descartada pelo emprego dos artigos definidos, os quais comprovam que “o pranto”, “o pânico” e “a voz” são da menina raptada pelas “vozes” e o “silêncio” de pessoas que a impedem de falar com a mãe. O discurso indireto livre só é interrompido no quase-diálogo ao telefone com a filha, na fala da mãe, em discurso direto, e na rubrica do narrador, numa das poucas vezes em que se nota o discurso indireto “ouviu a voz” “- ouviu vozes -” .

“e de joelhos desabou na calçada a palma das mãos coleando o
chão de palitos de fósforo e tampinhas de garrafa e escarros e
pontas de cigarro e engatinhando perscrutou a voz
de onde vinha ?
de onde ?
e arrastou-se espantilha por becos e ruas
e cerraram janelas e portas de seu barraco
e em paraisópolis não apareceu mais nunca
mais
nunca

nem uma
nem outra”

O narrador passa a refletir, em discurso indireto, a mutação da mãe em louca, indigente. Ao quedar-se de joelhos, a personagem desaba para esta vil circunstância, impedida de reerguer-se pela impossibilidade do reencontro com a filha, e por continuar se indagando, inconformada, sobre seu paradeiro - “de onde vinha? / de onde?”.

O desfecho reapresenta a ação inicialmente descrita – “e **arrastou-se espantalha** por becos e ruas” (grifo meu) -, relata a ruptura desta personagem com seu lar, reflexo da violação do enlace entre esta mãe e sua filha – “e cerraram janelas e portas de seu barraco / e em paraisópolis não apareceu mais nunca / mais / nunca / nem uma / nem outra”. Ocorre a mudança radical de ‘locus’: de “paraisópolis”, ironicamente o nome da favela onde vivia junto à filha, para as dilacerantes “ruavenidas do morumbi”.

A dissolução familiar contrasta com a circularidade do fragmento, que encerra a experiência da personagem como se retornasse à descrição inicial. Novamente, a solidão do sujeito encontra-se intrínseca à ruína familiar: a experiência privada contamina o dilaceramento do público, assim como a interferência do público esfacela o privado. Bibica, Jorge Pelado, Zé e a mulher que sequer possui um nome, são impossibilitados da convivência com a primeira célula social, a família, o que os lança à condição de insularidade, na qual não é possível compartilhar as experiências, as lembranças; a memória se esvai num agora que praticamente lhe impede a existência. Porém, como se verá no terceiro capítulo, a família já se encontra arruinada tanto no espaço agrário como no pós-moderno.

Em 6. Mãe, uma senhora viaja de ônibus durante “48 horas” para reencontrar o filho em São Paulo. O discurso do narrador mescla diversas vozes: a própria voz narrador apresenta a cena e traduz a velocidade do ônibus, a qual descortina diversas paisagens e se assinala em todas as outras vozes, pelas marcas tipográficas; o fluxo de consciência da personagem; a fala do motorista e a do seu filho. O narrador, contudo, não determina estas vozes por meio da subordinada com o verbo *discendi* para indicar a polifonia, já que comprometeria a sua proposta de empregar ritmo veloz ao discurso. Novamente, nota-se a sobreposição de enunciações através da hipertaxe. O leitor vislumbra esta polifonia e a velocidade sintática através das marcas tipográficas, que se relacionam respectivamente da seguinte forma.

O *itálico* representa a voz da mãe, que está aflita com a viagem em si – “*Meu Deus, pra que tanta correria ? ... Ai ! Ui !*” – e atordoada com a perspectiva fragmentada do real, inerente à visão de quem está em um veículo em movimento e observa a paisagem exterior– “*as cercas de arame farpado, as achas, o capim, o cupim, carcaças de boi, céu azul ...*”. É interessante notar que a cena é apresentada para o leitor tanto pelo olhar do narrador como desta personagem – “*E gente inda consegue dormir, meu Deus, a bocona jacaroa, até ronca !*”. Aliada a isso, o discurso estilhaçado também revela que esta mãe encontra-se ansiosa para rever sua família – “*Tantos anos, duas vezes só voltou, meu Deus*”.

O **negrito** expressa a fala do motorista; cuja visão está habituada com a presença do dilaceramento da realidade, obviamente pelo exercício de sua profissão; que procura acalmar a mãe guiando-lhe pela viagem - “**Paciência vovó, Ainda demora pouquinho ainda ... Alá, vovó, alá as luzes de São**”. As luzes de São Paulo movimentam-se rapidamente, a ponto do nome da capital ser entrecortado por outra voz, revelando que, na verdade, toda essa fala do motorista tem caráter dêitico, logo, metaenunciativo. A dêixis destacada em “Alá, vovó, alá as luzes de São” assinala a fala do narrador juntamente com o negrito, ou seja, o narrador se imprime duas vezes na enunciação da voz do motorista para ofuscar pelo excesso de luminosidade a visão da personagem.

Vale notar que há uma segunda modalidade de negrito no fragmento, que é esta forma sublinhada. Contudo, o **negrito** não reflete a voz do motorista, mais sim a do narrador, que se vale de tal marca para enfatizar a ansiedade e a preocupação da mãe com a viagem – “**cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado**” –, ou ainda, para aguçar-lhe ainda mais estas aflições – “**o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuuummmm)**”. Durante o fragmento, além do **negrito**, o narrador se expressa pelo uso do signo autonímico para diferenciar as falas dos personagens.

A mudança da fonte tipográfica, que também diminui de tamanho, embora apresente uma única ocorrência neste fragmento, apesar de não ser reproduzida aqui com fidedignidade, merece destaque:

e vamos então esperar a senhora para passar o Dia das Mães com a nossa família e todos vamos ficar muito felizes não preocupa não que eu vou buscar a senhora na rodoviária lembranças a todos do¹³⁸

¹³⁸ RUFFATO, 2002, pg 17.

Distintamente das marcas anteriores, esta se comporta de maneira ambígua: tanto pode espelhar a fala do filho da personagem, o que seria mais uma manifestação de polifonia no fragmento, como, além disso, pode indicar a colagem de um outro gênero, a carta, por meio do qual esta voz se expressa, o que aponta para uma outra forma de heterogeneidade enunciativa. Poderia também denotar o fluxo de consciência da mãe, já que esta se lembraria da carta pela aproximação do término da viagem. A segunda hipótese parece ser a mais conveniente, considerando que a mudança da fonte tipográfica para assinalar a incorporação de um outro gênero textual é mais recorrente na macroestrutura da obra. Além disso, independente deste trecho demarcar a voz do filho ou a recordação da mãe, é preciso ponderar que estes se podem constituir como veículos para espelhar a metaenunciação através da paródia da carta.

Em 6. Mãe a meta de fragmentação discursiva do narrador, aproximando a escrita do gênero cinematográfico, transparece na forma como comanda os cortes dinâmicos de uma voz a outra, graças às marcas tipográficas:

Ô vovó, já tamos quase a bexiga estufada, dói a barriga, as costas, *Ai !*, as escadeiras, *Ui !*, as pernas, *Ai !*, *Ui!*, sem posição, **Alá vovó, as luzes de São** o filho esperando *Tantos anos !* ganhar a vida em Sampaulo, no Brejo Velho *Duas vezes só, voltou, meu Deus*, e isso em solteiro, depois, apenas os retratos carreavam notícias, o emprego, a namorada-agora-esposa, eles dois, a casa descostelada, os netos, e vamos então esperar a senhora para passar o Dia das Mães com a nossa família e todos vamos ficar muito felizes não preocupa não que eu vou buscar a senhora na rodoviária lembranças a todos do a bexiga caxumbenta, o intestino goguento, como ler o olho do filho ?¹³⁹

Ruffato poderia simplesmente ter contado estas histórias como quem as observa à distância, como é próprio do narrador e do leitor pós-moderno, sem incitar o leitor a enredar-se na enunciação literária nem tampouco na intimidade destes anônimos. Contudo, ao imprimir-se na tessitura dos romances, por meio dos recursos de conotação autonímica, o narrador reage e impele o leitor a reagir contra a incomunicabilidade das experiências. Benjamin buscava esta reação exatamente no modo como o escritor lida com a literatura e a sociedade, então, a linguagem literária precisa problematizar a incomunicabilidade, ou ainda, ser uma possibilidade de experiências comuns, a partir da narrativa de sofrimentos compartilhados. . No caso, a

¹³⁹ Idem, *Ibidem*, 2002, pp. 16-17.

experiência da insularidade, tão peculiar à fragmentação do indivíduo contemporâneo, do leitor de Ruffato e o próprio escritor.

O amadurecimento do narrador está intrínseco à caracterização de *Inferno Provisório* e *eles eram muitos cavalos*¹⁴⁰ como romances, o que se verifica tanto nos recursos lingüísticos como na consolidação da categoria do espaço como chave na enunciação deste gênero. A hipertaxe leva a uma sintaxe espontânea, da língua viva, não a regrada pela normatividade e modelos de escrita. O narrador se assinala na escrita através da hipertaxe e dos outros recursos estilísticos para construir o dialogismo, a expressão do outro na própria reflexão sobre o romance. A experiência da escritura, normalmente estrita ao escritor, também é compartilhada no aprimoramento da estética de Ruffato, através da reescritura pública dos romances, responsável por *Inferno Provisório*. A reescritura permite ao leitor averiguar a maior intervenção do narrador nas histórias já lidas, instigando o olhar para a tessitura enunciativa própria do gênero romanesco.

¹⁴⁰ Op.Cit.

3) HISTÓRIA DAS MENTALIDADES E REESCRITURA LITERÁRIA: OS ESPAÇOS — O AGRÁRIO, O INDUSTRIAL E O PÓS-MODERNO — E A INTIMIDADE DOS PERSONAGENS.

Carros de bois e o apito da Industrial, o trim-trim da bicicleta e o atonalismo da cidade emergindo: Serra da Onça, Rodeiro, Cataguases, Minas Gerais. Espaços entrecruzados e em mudança, devido à mistura do agrário e do industrial, permeiam os dois volumes iniciais da pentalogia *Inferno provisório - Mamma son tanto felice*¹⁴¹ e *O mundo inimigo*¹⁴². Como foi visto no capítulo anterior, as histórias de *(os sobreviventes)*¹⁴³ e *Histórias de remorsos e rancores*¹⁴⁴ foram reescritas nos dois primeiros volumes de *Inferno Provisório*, revelando a preocupação do narrador em constituir o espaço enquanto categoria que conduz os romances. Por isso, serão vistos os fragmentos já marcados pela reescritura de Ruffato.

Além disso, a caoticidade de estilhaços sonoros e visuais de todos os tipos está presente na constituição de um outro espaço, a São Paulo pós-industrial e fragmentada, a chave- mestra de *eles eram muitos cavalos*¹⁴⁵. Apesar de não ser um romance da pentalogia, é o único, até a presente data, que aborda predominantemente o espaço pós-moderno na obra de Ruffato.

A proposta aqui é verificar a percepção dos personagens sobre estes diferentes espaços e sobre si, bem como a influência das transformações espaciais na intimidade destes anônimos, ao longo dos romances citados acima. Logo, serão abordados espaços distintos, mas entrelaçados, cujas especificidades relacionam-se, respectivamente, à vivência privada e à influência das

¹⁴¹ Op.Cit.

¹⁴² Op.Cit.

¹⁴³ Op.Cit.

¹⁴⁴ Op.Cit.

¹⁴⁵ Op.Cit.

perspectivas agrária, industrial e pós-industrial das relações de trabalho na vida dos personagens. O olhar de Ruffato re-significa e viola o senso comum sobre cada espaço, uma vez que ressalta as similaridades das éticas agrária, industrial e pós-moderna, ao assinalar a desagregação da casa e o dilaceramento dos sujeitos em todos os romances, logo, em todos os espaços. Violado está também o conceito de história, tendo em vista que Ruffato desvia o olhar da cronologia para o espaço em sua reescritura da História brasileira.

A dissonância do espaço híbrido dos volumes I e II, porque traduz o industrial e o arcaico ao mesmo tempo, impele às sensações de solidão e deslocamento, desata as relações humanas estabelecidas no espaço de outrora e também traz a tona os desde sempre esgarçados laços entre os personagens. A propósito, são os personagens que apresentam o espaço nos romances, através da lembrança ou da vivência em tempo presente (ou seja, simultâneo ao da enunciação), do seu elo com a casa, o trabalho, a cidade onde vivem e onde pretendem viver futuramente.

O tempo não se atém estritamente ao cronológico, uma vez que a ordenação das histórias dos romances não demonstra a preocupação em documentar estes espaços, da mesma forma que a História oficial. Em Ruffato, o tempo liga-se ao espaço agrário e ao industrial, respectivamente nos volumes I e II, e ao pós-moderno, por meio da experiência dos anônimos.

A priori, pode-se inferir a localização cronológica das histórias, em volta dos anos 50 até os 2000, já que essa obra atrela-se ao contexto histórico da transição da sociedade brasileira agrária para a industrial e urbana, até chegar a pós-modernidade representada por São Paulo em *eles eram muitos cavalos*¹⁴⁶. No entanto, percebe-se a falta de marca cronológica nos romances, exceto *eles eram muitos cavalos*¹⁴⁷, que segundo o cabeçalho é ambientado em 9 de maio de 2000. O que se pretende defender aqui é que tal ausência de datas enlaça-se a uma escrita da História a partir das especificidades e semelhanças dos espaços, conforme a vivência íntima dos personagens em cada espaço.

Ou seja, o espaço arcaico pode coexistir ao mesmo tempo cronológico que o industrial e até o pós-moderno, sendo este então o fator determinante a interferir nos modos de vida e na mentalidade dos sujeitos. Isto não significa desconsiderar completamente a cronologia da História - a própria miscelânea espacial pós-moderna só é possível hoje - mas o que a obra de Ruffato indica é a necessidade de uma reescritura da História a partir das mentalidades de cada

¹⁴⁶ Op.Cit

¹⁴⁷ Op.Ct.

espaço. Logo, o contexto histórico é recriado por meio da intimidade destes anônimos, de acordo com os diferentes espaços, revelando que o projeto literário deste escritor constitui-se na reescritura da História do Brasil através do entrelaçamento, na tessitura dos romances, de vozes silenciadas pela História oficial.

Percebe-se então que a História oficial é subvertida basicamente em dois eixos. O primeiro está relacionado ao enfoque nos espaços e nas mentalidades em detrimento da cronologia, do excesso de datas importantes e estâncias, próprios da História oficial, como se o histórico só se desenrolasse em dias que se transformaram em feriados. O segundo liga-se à experiência dos indivíduos, independentemente de sua classe social, de vozes que enunciam a história conforme a vivência nos espaços, ao invés do olhar da História oficial para os grandes heróis, considerados os únicos agentes da História.

Vale ressaltar que a questão do trabalho interfere profundamente na experiência do espaço e do tempo, já que os personagens ora são assolados pelo trabalho semi-escravo dos campos, ora pela rotina das máquinas industriais, ou ainda, pelo desemprego, nos volumes I e II. Além disso, está presente a insegurança de serem-se descartáveis no mercado de trabalho, no *cavalos*.

O espaço rural de *Mamma, son tanto felice*¹⁴⁸ é marcado em alguns fragmentos pela mentalidade arcaica, patriarcal e quase escravocrata, como se percebe em Uma Fábula¹⁴⁹ ou na relação entre o italiano Orlando e o menino negro Badeco, em A expiação¹⁵⁰. Nesse romance, nota-se a dissolução do espaço privado e dos laços familiares, ou por meio da manutenção do poder masculino, que se impõe pela violência, ou das relações de poder marcadas principalmente pela raça e pelo sexismo, no trabalho agrário. Com isso, verifica-se a tentativa daquela sociedade em legitimar e manter valores arcaicos, que justamente desmoronam a casa e a família ao longo do romance. Aliada à sociedade agrária, nota-se a transição para a dinâmica industrial, já que alguns personagens, como o Donato, em O alemão e a puria¹⁵¹ tentam se estabilizar na fábrica, deixando o campo para habitar lugares pobres como o Beco do Zé Pinto.

A busca por melhoria na condição social, pela aptidão para o consumo, leva os personagens de *O Mundo Inimigo*¹⁵² a alimentar a esperança de transição para outro espaço, a seu ver mais evoluído, como São Paulo. Tal perspectiva é própria do modernismo industrial, fordista,

¹⁴⁸ Op.Cit.

¹⁴⁹ Op. Cit., 2005a

¹⁵⁰ Op. Cit., 2005a

¹⁵¹ Op. Cit.

¹⁵² Op.Cit.

como professa David Harvey. No Brasil, se verifica, por exemplo, na mentalidade progressista dos anos JK e do Milagre Econômico dos Anos de Chumbo da ditadura, mas que se mantém em espaços marcados pela atividade industrial. Contudo, o que parecia ser uma promessa de futuro a se consolidar, resulta na São Paulo dos anos 2000, o espaço mais marcado pela data, representada em *eles eram muitos cavalos*¹⁵³. Esta apresenta outro paradigma, desfavorável à ascensão anteriormente pretendida: o da volubilidade espacial e econômica, segundo o mesmo autor, típico do pós-moderno, que dilacera profundamente as relações inter-pessoais.

Para melhor explicitar as temáticas sucitadas acima, esse capítulo se baseará na concepção de espaço geográfico de Milton Santos¹⁵⁴, assim como na perspectiva da História das mentalidades de Guilherme Mota¹⁵⁵ e Marilena Chauí¹⁵⁶. A especificidade de cada espaço será pautada em Sérgio Buarque de Holanda¹⁵⁷, David Harvey¹⁵⁸, Maria Inês Rosa¹⁵⁹ e Jefferson Mello¹⁶⁰, que analisa a problemática especificamente em *Inferno Provisório*. Antes de verificar as questões em Ruffato, faz-se necessário explicitar a base teórica acima.

3.1) Espaços, trabalho e sujeito na sociedade agrária e nas modernizações capitalistas.

Segundo Milton Santos, o espaço, para ser geográfico, precisa sofrer a intervenção do homem, na mesma medida em que a identidade se constrói a partir das transformações do espaço. Logo, a história do homem varia conforme as diferentes configurações do espaço, já que ambos encontram-se intrinsecamente atrelados. Em contrapartida ao espaço geográfico, o autor define a paisagem como tudo o que pode ser captado pelo olhar, independentemente da influência humana.

Partindo deste conceito de espaço geográfico, corroborou-se a razão de se compreender os romances analisados na pesquisa como espaciais. Uma vez que o projeto literário de Ruffato

¹⁵³ Op.Cit.

¹⁵⁴ SANTOS, Milton. *Espaço e Sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1979

¹⁵⁵ MOTA, Carlos Guilherme. Idéias de Brasil: formação e problemas (1817-1850) in: MOTA, Carlos Guilherme (org.) *Viagem incompleta: a experiência brasileira*. São Paulo: SENAC, 2000, pg. 197-240.

¹⁵⁶ CHAUÍ, M. *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000

¹⁵⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995. 26ªed.

¹⁵⁸ HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992

¹⁵⁹ ROSA, Maria Inês. *Trabalho, subjetividade e poder*. São Paulo: EDUSP, 1994

¹⁶⁰ MELLO, J. A. . *Permanência do provisório*. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo-SP, v. 74, p. 221-231, 2006.

_____. *Espaços infernais: o contra-lugar da obra de Luiz Ruffato*. In: X Encontro Regional da abralic - Sentido dos Lugares, 2005, Rio de Janeiro. X Encontro Regional da Abralic - Sentidos dos Lugares, 2005.

pretende uma reescritura da história brasileira “pós-república” a partir da intimidade dos anônimos, excluídos da história oficial, justifica-se o enfoque dos romances nos espaços agrário, industrial e pós-industrial.

Conforme Santos, as mudanças no espaço geográfico levam o indivíduo a experimentar a transição entre espaços devido a novos valores, o que explica o olhar dos romances para a sensação de mal-estar e inadequação gerada pelos novos paradigmas espaciais. Ou melhor:

Quando uma nova atividade se cria, ou quando uma atividade já existente aí se estabelece; o valor desse lugar muda e assim o valor de todos os lugares também muda, pois o lugar atingindo fica em condições de exercer uma função que os outros não dispõem e ganha, através deste fato, uma exclusividade que é sinônimo de dominação; ou, modificando a sua própria maneira de exercer uma atividade pré-existente, cria, no conjunto das localidades que também a exercem, um desequilíbrio quantitativo e qualitativo que leva a uma nova hierarquia ou, em todo caso, a uma nova significação para um e para todos os lugares.¹⁶¹

Guilherme Mota explica que a imbricação do espaço geográfico e a história também é a base para a construção da história das mentalidades, em detrimento da linearidade cronológica que pauta a escrita da história oficial. Como afirma o autor: “Na perspectiva da História das mentalidades, e, portanto, da longa duração, refaz-se assim o diálogo plurissecular entre o presente e o passado, a História e a Historiografia, a Geografia e a História”¹⁶².

Em *Idéias de Brasil*¹⁶³, no intuito de analisar a fundação da identidade nacional brasileira, Mota diz que a produção artística e literária são indicadores essenciais para vislumbrar o relacionamento entre sujeito e nação. O pensamento de Mota se liga à proposta de Ruffato, tendo em vista que o espaço é o fio condutor dos romances, os quais são tecidos através da enunciação dialógica das experiências dos personagens em distintos espaços.

Além de Mota, Marilena Chauí, em *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*¹⁶⁴, busca compreender a identidade nacional a partir da análise de textos produzidos em distintos espaços e tempos, retomando por exemplo documentos como a carta de Pero Vaz de Caminha e a obra de Gilberto Freyre. A filósofa verifica que a representação da identidade brasileira como

¹⁶¹ SANTOS, 1979, pg. 45

¹⁶² GUILHERME MOTA, 2000, pg. 217

¹⁶³ Op. Cit.

¹⁶⁴ Op. Cit.

ordeira, pacífica, devido à miscigenação, esconde na verdade o autoritarismo que legitima as desigualdades sociais. Tal representação carrega resquícios da mentalidade patriarcal e escravocrata permeando as relações de trabalho e cotidianas no espaço urbano.

Nessa perspectiva de reescritura da história, a leitura de Ruffato então significa refletir sobre a História brasileira a partir das mentalidades produzidas no agrário, no industrial e no pós-moderno, o que se coaduna ao próprio projeto de estética literária deste escritor. No caso, essa seqüencialidade dos espaços se liga à intervenção do homem na mudança de um espaço a outro, uma vez que apresenta as causas e conseqüências desta interferência, por exemplo, o agrário pode ser modificado a ponto de tornar-se industrial, bem como o industrial pode transitar para a economia líquida pós-moderna. Obviamente, tal mudança não quer dizer que haja uma diferença estanque entre os espaços, ao contrário, como afirma Chauí, as éticas se interseccionam na formação da História.

O espaço agrário, seja o ligado à economia de subsistência seja o regido pelo capital e a modernização, é assinalado pelo forte vínculo que o homem estabelece com a terra. Holanda, em *Raízes do Brasil*¹⁶⁵, esclarece que os valores patriarcais e a idéia de acúmulo de patrimônio comandam a família, pois ambos precisam ser úteis à prosperidade da terra. Caso contrário, refletiriam uma degenerescência da casa. O modelo de família reúne tanto os escravos, como os agregados, em prol do trabalho na terra e do aumento do patrimônio do senhor. Esse modelo, segundo o autor:

dilata o círculo familiar e, com ele, a autoridade imensa do *pater-famílias*. Esse núcleo bem característico em tudo se comporta como seu modelo da Antiguidade, em que a própria palavra ‘família’, derivada de *famulus*, se acha estreitamente vinculada à idéia de escravidão, e em que mesmo os filhos são apenas os membros livres do vasto corpo, inteiramente subordinado ao patriarca, os *liberi*.¹⁶⁶

Para que se mantenha a integridade do espaço agrário, o homem age com violência contra a família, estabelecendo um regime de escravidão dentro do espaço privado. Essa mentalidade leva Holanda a constatar que “nesse ambiente, o pátrio poder é virtualmente ilimitado e poucos freios existem para a sua tirania”¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Op.Cit.

¹⁶⁶ HOLANDA, 1995, pg. 81

¹⁶⁷ Idem, ibidem, pg. 82

Como se verá na leitura de Uma fábula¹⁶⁸ e A expiação¹⁶⁹, os fragmentos refletem a violência exercida contra a mulher e o agregado negro, respectivamente, devido à imposição tirânica do pátrio poder.

Logo, verifica-se que, na mentalidade agrária, o homem vincula-se muito mais ao espaço rural, à idéia de que a terra é sua, pois lhe é inerente, em detrimento da casa, já que a família está estreitamente comprometida com o serviço da terra e do trabalho.

Holanda afirma ainda que a condição primitiva da família e do trabalho muitas vezes se mantém na migração do campo para as cidades, o que pode ser considerado a semente da desagregação familiar, assim como da relação servil de trabalho, percebidas nos espaços moderno e pós-moderno. Contudo, o espaço privado e o público ganham outro paradigma na cidade, influenciando de forma distinta a identidade dos sujeitos.

Em *Condição pós-moderna*¹⁷⁰, Harvey confronta os diferentes espaços constituídos pelo modernismo e pelo pós-modernismo, conforme, sobretudo, os paradigmas das relações econômicas, culturais e de trabalho. Ou melhor, Harvey acredita que tanto o modernismo, como o pós-modernismo, são estágios de um mesmo processo histórico, o capitalismo, que produz distintas configurações espaciais.

Como já foi dito, a modernidade fordista caracteriza-se pela lógica desenvolvimentista da produção em série das linhas de montagem industriais. Como explica Harvey:

Há muito nela que se vincula à fixidez e uma permanência relativas – capital fixo na produção em massa, mercados estáveis, padronizados e homogêneos, uma configuração fixa de influência e poder político-econômicos, uma autoridade e metateorias facilmente identificáveis, um sólido alicerce na materialidade e na racionalidade técnico-científica e outras coisas desta espécie. Mas tudo isso gira em torno de um projeto social e econômico de Vir-a-ser, de desenvolvimento e transformação das relações sociais, da arte áurica e de originalidade, de renovação e vanguardismo.¹⁷¹

O projeto de “Vir-a-ser” verifica-se na perspectiva de que o consumo qualifica a subjetividade, ou seja, quanto mais alguém está apto a consumir, tornando-se próximo dos

¹⁶⁸ Op. Cit.

¹⁶⁹ Op. Cit.

¹⁷⁰ HARVEY, Ibidem, 1992.

¹⁷¹ Idem, Ibidem, 1992, pg 303.

modelos de vida, mais respeitado e melhor indivíduo será. Isso rege, como se verá na segunda parte do capítulo, o volume II de *Inferno provisório*. Os personagens perseguem o projeto de “Vir-a-ser” através do consumo. Para eles, sua vida melhorará se puderem adquirir bens materiais ou padrões de vida idealizados pela mídia ou pela visita de alguém que auferiu símbolos do consumo da época, como o fusca e a televisão de Gildo, em *Amigos*.¹⁷²

A rotina de trabalho destes personagens na Indústria ou na Manufatura revela a fixidez do capital própria da produção em massa do Fordismo. A divisão em setores de produtividade, nas linhas de montagem, desintegra o trabalhador em partes do objeto construído, já que cada empregado é responsabilizado por um fragmento daqueles produtos. Esta é a uma diferença fundamental entre o trabalhador agrário e o da cidade, pois o do campo reconhece-se como indivíduo responsável pelo trabalho, o que o entrelaça tão fortemente a terra.

Nesse sentido, o sujeito paradoxalmente não se considera criador solitário daquela coisa, mas se fixa em uma fração dela, reconhecendo-se, a princípio, inerente a uma coletividade. Ou seja, o trabalhador sente-se integrante da engrenagem própria da produção em série, desde que a indústria lhe propicie um ambiente familiar e o (pseudo)valorize como responsável pelo processo, o que será visto abaixo. Mesmo assim, o trabalho em linhas de montagem gera a fragmentação do indivíduo e já aqui se constitui num fomentador para a dispersão do espaço público e do privado.

Assim, como afirma Maria Inês Rosa, ao se debruçar na situação dos trabalhadores em dois momentos de uma metalúrgica, em *Trabalho, subjetividade e poder*¹⁷³, na primeira fase daquela indústria, a sensação de segurança na empresa liga-se à experiência do espaço público de trabalho, como espaço privado. Além de possibilitar o projeto de “Vir a ser”, sentir-se estável, sem o fantasma da demissão a rondar, permite estabelecer laços afetivos entre os colegas de trabalho e com o espaço da empresa. Ou melhor, a estabilidade gera uma espécie de segunda família, devido ao tempo diário despendido, bem como àquele lugar constituir-se como espaço de convivência.

Em algumas histórias dos volumes I e II, percebe-se essa fase da lógica modernista, mais ligada ao sentido de sobrevivência do que de afetividade com o lugar de trabalho. Portanto, trabalhar na Industrial significa, para alguns personagens, a segurança necessária para manter a sobrevivência, além de ser talvez a única oportunidade de emprego naquele espaço que substitua

¹⁷²RUFFATO, 2005b, p.13.

¹⁷³ Op. Cit.

o setor agrário, em crise, ou os serviços domésticos, que por serem autônomos, não oferecem a segurança do salário, a princípio, certo nas indústrias.

Tendo isso em vista, verifica-se que os romances enfocam a transição para uma segunda etapa da modernidade. Tal fase, que caracteriza o segundo estágio da empresa analisada pela autora, é marcada pelo exercício de poder nas relações de trabalho como forma de subjugar o trabalhador, através de vários fatores: o assédio sexual e/ou moral, o cumprimento rígido de regras que não influenciam o desenvolvimento das tarefas, a excessiva hierarquização e dispersão a burocratizar as atividades, ou ainda, a ameaça de demissão para os questionadores.

Obviamente, esta mudança no espaço do trabalho opera transformações na intimidade, sobretudo na perspectiva e na possibilidade de construção de um futuro. A sensação de insegurança tão presente em *O mundo inimigo*¹⁷⁴ se entrelaça a esse paradigma do trabalho. Segundo Maria Inês Rosa:

Não mais assegurado o vínculo de trabalho e o modo de ser moral, na estratégia de poder da nova direção, vive o trabalhador o sentimento de ser descartável, supérfluo, ‘no mundo do trabalho’. **É como se ele estivesse em movimento, em não-reposo permanente**, escapando-lhe sempre quer a sua subjetividade ou o modo de ser moral, quer as condições imprescindíveis de existência. (...) parecem que estão em jogo o exercício do poder normalizador no assujeitamento do trabalhador à força física, produtiva e dócil, pois se produz o contra-efeito, a percepção no trabalhador de que o vínculo que o liga à empresa é meramente mercantil, daí sua vivência de ser descartável, supérfluo, no ‘no mundo do trabalho’.¹⁷⁵

O processo de reificação do trabalhador, já que o elo estabelecido pela empresa é estritamente capitalista, é um dos geradores da experiência da vulnerabilidade e da descartabilidade, pois começa a não ser mais possível pensar num “Vir-a-ser” ligado ao trabalho. Em Ruffato, percebe-se isso já no interior mineiro, pela angústia causada através da rotina repetitiva das fábricas e do trabalho na Industrial, oriunda do exercício de pequenos poderes, como no caso do chefe do setor de Hélio, que assedia as jovens. Aliado a isso, a conseqüente expansão dos ramos de emprego, a partir do declínio da estabilidade que a indústria ofertava, gera o deslocamento para São Paulo, incitando uma diáspora que leva os sujeitos a perderem seus

¹⁷⁴ Op.Cit.

¹⁷⁵ ROSA, 1994, pg. 205 (Meu grifo)

nomes nas construtoras, sendo chamados conforme o local de origem: mineiro, baiano, etc, como em A danação.

Em São Paulo, o emprego nas empreiteiras e as parcas condições de estadia revelam não só a falta de oportunidades da megalópole, como também um cotidiano de esfacelamento físico oriundo da desgastante rotina de trabalho. Apartados da família e da casa, os anônimos constroem a selva de pedra num mosaico de experiências solitárias e desconexas, são assujeitados pela engrenagem do trabalho, como se verifica no fragmento do romance citado acima.

Num cotidiano de exaustão física e péssimas condições laborais, não há como estabelecer laços com o que se produz e com os outros produtores. A perda da afetividade com o espaço de trabalho e a coisificação do trabalhador pela empresa, que começa facilmente a substituí-lo, como a uma peça de máquina, conferem a insegurança aos personagens tanto no espaço público como no privado. Além disso, o contínuo estado de “movimento, de não-reposo permanente”, revela a progressiva aceleração do espaço e, conseqüentemente, o indivíduo não consegue reconhecer-se como pertencente a um lugar, porque o espaço não é mais percebido como estável.

Em *Permanência do provisório*¹⁷⁶ e *Espaços infernais*¹⁷⁷, Jefferson de Mello caracteriza a problemática em *Inferno Provisório* a partir da influência do contexto histórico na mentalidade dos personagens. Mello afirma que os personagens destes romances representam o pobre, a quem foram relegadas atividades desprestigiadas pelas classes com maior poder aquisitivo, resquícios da sociedade escravocrata. A dinâmica do capital lança os personagens ao trânsito para tentarem alocar-se, ou num ambiente familiar ou num espaço digno de trabalho, que proporcione o “Vir a ser”. Contudo, os anônimos trabalhadores são frágeis peças, rapidamente substituídas por outras tão frágeis quanto, encontram-se desalojados da engrenagem consumista, mas buscam, através dela, um lugar na sociedade. Segundo Mello:

Ou seja, essa ficção recoloca, numa perspectiva agudizada, a existência dispensável dos pobres e remediados do Brasil de hoje, agora com outros senhores e ainda mais dependentes dos rumos do dinheiro; portanto, extremamente suscetíveis aos fluxos da riqueza, que os levam a reboque, de um lado para o outro. Acrescido a esse duradouro espetáculo brasileiro, que a ficção de Ruffato reconstrói e problematiza, está o desejo do crescente exército de reserva de usufruir das maravilhas do consumo, tomar para si os objetos cada vez

¹⁷⁶ Op. Cit.

¹⁷⁷ Op.Cit.

mais disponíveis aos olhos de todos. No caso, o romance flagra, igualmente, o momento de consolidação de um mercado de bens materiais e simbólicos que busca cobrir a totalidade da massa consumidora.¹⁷⁸

A consolidação do mercado e o aumento do exército de reserva a que se refere Mello é percebida no volume II de Ruffato pela experiência dessa massa que se sente em “não-reposo permanente”, porque encontra-se instável perante a lógica do capital, tornado cada vez mais líquido. O espaço privado e o público também se diluem gradativamente na frustração oriunda do vazio causado pela falta do consumo, uma vez que o trabalho sequer configura-se como garantia de aquisição de bens ou de condições dignas de sobrevivência, ou seja, de melhorias no espaço de convivência íntima e social.

Logo, a outra face do modernismo, marcada pelo supérfluo, pelo desenlace do indivíduo com o espaço, que se reflete na mudança do perfil da metalúrgica estudada por Maria Inês Rosa, bem como em *O mundo inimigo*¹⁷⁹, sinaliza a transição para o contemporâneo paradigma capitalista, o pós-moderno.

O volume II simboliza o momento entre a multiplicação dos espaços públicos, pelo aumento de espaços de trabalho e de busca de novas possibilidades e as primeiras conseqüências da dispersão espaço-temporal no indivíduo.

Já *eles eram muitos cavalos*¹⁸⁰ liga-se aos ecos da explosão espaço-temporal detonada pelo inchaço de pessoas nos comprimidos espaços dos micro-apartamentos e das favelas, à procura em vão de emprego e da convivência em ambiente familiar, coexistindo com mansões e condomínios encarcerados em sistemas de segurança e tentativas de controle do espaço. Novamente, Harvey esclarece:

A flexibilidade pós-modernista, por seu turno, é dominada pela ficção, pela fantasia, pelo imaterial (particularmente do dinheiro), pelo capital fictício, pela efemeridade, pelo acaso e pela flexibilidade em técnicas de produção, mercados de trabalho e nichos de consumo.¹⁸¹

José Saramago, no filme *Janela da Alma*¹⁸², afirma que hoje se habita de fato a caverna do

¹⁷⁸ MELO, 2006, pg. 3

¹⁷⁹ Op.Cit.

¹⁸⁰ Op.Cit.

¹⁸¹ HARVEY, ibidem, pg. 305

¹⁸² JANELA da Alma. Produção: Flávio R. Tambellini. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2002. DVD (73

mito platônico: as sombras são percebidas como pessoas em si, o real é representado pela mídia de forma a transmutar a sombra em real, ou seja, percebem-se apenas os simulacros. A volatilidade econômica se encontra em moedas que perdem e ganham valor rapidamente, logo, empregos e empresas antes promissores e sólidos facilmente dissolvem-se gerando mercados de trabalho cada vez mais fictícios. Além disso, o conhecimento prático do ofício pelos trabalhadores mais antigos perdeu o lugar para a rotatividade de jovens com pouca experiência e alguma teoria. Manter por muito tempo o sujeito na empresa resulta em um ônus futuro com aposentadoria, em tempos que empresas quebram e se levantam rapidamente, assim como se constitui numa ameaça ao poder instituído dentro daquele espaço, já que o trabalhador antigo, por conhecer a estrutura da empresa, pode questioná-la.

A ‘reciclagem de capital humano’ reverbera na própria ficcionalização do dinheiro: as cadernetas de poupança foram substituídas por cartões de crédito, ou seja, o consumo é efetuado com um dinheiro que, de fato, não pertence ao consumidor, a juros que multiplicam o valor que seria pago pelos produtos a vista. Com isso, o projeto de “Vir-a-ser” do modernismo, ainda que relacionado ao perfil de ideal de consumo, perdeu lugar para um consumismo desenfreado no presente.

Isto é, no pós-modernismo, o indivíduo não consegue se satisfazer com o que consome, busca sempre mais e mais bens para preencher o vazio da ausência de perspectiva de futuro. Os bens consumidos no modernismo eram duráveis e iconizavam dado patamar social : ter uma casa, um carro, um curso superior, por exemplo, símbolos da classe média. Já agora, o que se consome é descartável e rapidamente substituído por outro bem, mais avançado tecnologicamente e, contraditoriamente por isso, mais descartável ainda que o modelo anterior.

A atual lógica capitalista influencia em diversos fatores, ligados à percepção do sujeito sobre o lugar (ou não-lugar): na relação com o trabalho e o espaço de trabalho; com o outro; com o espaço íntimo e o público. Os espaços pós-modernos encontram-se em permanente transformação devido à avalanche de imagens geradas pelo processo de ficcionalização da realidade.

A obra de Ruffato palmilha esse processo de transformação do espaço advinda tanto da dissolução familiar como do trabalho e sua influência no espaço privado. Assim, pretendo discuti-la, mais especificamente em alguns fragmentos, desde a desagregação da casa em

*Mamma, son tanto felice*¹⁸³; passando pela modernidade fordista, em *O mundo inimigo*¹⁸⁴, até o pós-modernismo em *eles eram muitos cavalos*¹⁸⁵.

3.2) “Minha casa não é minha / e nem é meu esse lugar”: a casa e o trabalho em *Inferno Provisório* e *eles eram muitos cavalos*.

A obra de Ruffato intenciona escrever parte da História brasileira a partir das vozes excluídas pela História oficial, o que, a princípio, incita a dedução de que os romances se ligariam mais ao tempo que ao espaço. Contudo, os romances de Ruffato são romances de espaço, pois enfocam as diferentes experimentações dos personagens conforme cada espaço, justamente para ressaltar seus pontos divergentes e em comum. Tais experiências são apresentadas pelas vozes dos personagens e estão inseridas em quatro espaços, cada um ressaltado nos respectivos romances: o agrário e a transição para o industrial, em *Mamma son tanto felice*¹⁸⁶; o industrial, em *O Mundo inimigo*¹⁸⁷; e o do capital líquido pós-moderno, em *eles eram muitos cavalos*¹⁸⁸. Vale ressaltar que, embora tenha dito em cada espaço, o que a escritura de Ruffato ressalta é exatamente a confluência entre as mentalidades, sobretudo as causas e os resultados da transição entre os espaços.

A focalização do projeto literário no espaço muda a perspectiva do que seria a História a partir da influência do espaço e suas transformações na intimidade, em detrimento do já cristalizado enfoque que considera a História na linearidade cronológica.

Como será visto abaixo, a reescritura histórica de Ruffato pretende conferir voz, por meio da autonomia enunciativa dos personagens, aos sujeitos anônimos que constroem o país por meio do trabalho. Esses anônimos falam das próprias experiências de solidão e insegurança, atreladas às configurações dos espaços e suas respectivas relações de trabalho.

O romance *Mamma, son tanto felice*¹⁸⁹ é o único da pentalogia no qual alguns fragmentos estão ambientados no espaço rural mineiro e, por isso, apresentam características da sociedade agrária, como se lerá em Uma fábula. Há outras histórias do romance cujo espaço situa-se na

¹⁸³ Op.Cit.

¹⁸⁴ Op.Cit.

¹⁸⁵ Op.Cit.

¹⁸⁶ Op.Cit.

¹⁸⁷ Op.Cit.

¹⁸⁸ Op.Cit.

¹⁸⁹ Op.Cit.

transição entre o arcaico e o industrial, sobretudo em A expiação, discutido no capítulo anterior, mas que será retomado na perspectiva do espaço.

A configuração do espaço neste romance não significa afirmar que este se encontra situado cronologicamente antes dos outros volumes de *Inferno Provisório* e até do atual *elas eram muitos cavalos*¹⁹⁰. Ainda hoje, há sociedades que vivem uma lógica absolutamente alheia ao pós-modernismo, devido ao espaço ser distinto do espaço pós-moderno, como é o caso daquelas inseridas estritamente no agrário. Logo, a História não necessariamente liga-se ao tempo cronológico, mas sim ao tempo vivenciado conforme a configuração de cada espaço.

O fragmento Uma fábula é o que enfoca mais intensamente o agrário. Diferentemente do gênero em que os animais são personificados para criticar a política ou a moral, transmitindo certo ensinamento, nessa fábula, a condição primitiva dos personagens devido ao espaço mostra o lado instintivo da mentalidade rural.

A fábula inicia com mais um dos muitos partos de Micheletta, que desde os quatorze anos, quando casara com Micheletto, passou a estar “sempre dessangrada” durante “vinte anos de gravidezes” até a morte. Micheletto escolheu a Bicio apenas porque andava “de casa em casa da colônia caçando a eva que iria povoar aquele mundo virgem de vozes”¹⁹¹, no intuito de desenvolver sua propriedade através da família, num instinto de preservação de si. Este parto merece o destaque justamente porque trará ao pai o único filho homem sobrevivente para herdar suas terras.

Revela-se aí o papel da mulher no núcleo familiar rural: parir herdeiros, preferencialmente homens, para o trabalho no campo, o que propiciará o acúmulo do patrimônio. Nota-se a animalização dos personagens, pois ao mesmo tempo em que Bicio foi caçada uma vez que “pela largura das ancas, mostrava-se boa parideira”; Micheletto, “bicho-ele-mesmo”, não mede a violência de seus atos em prol da prosperidade de sua terra e de seu nome.

A própria escritura das vozes na narrativa reflete a centralização do homem na mentalidade patriarcal. O discurso indireto livre do narrador é rompido apenas pela autonomia enunciativa de Orlando e seu filho André, que no final planeja deixar as terras do pai e embranchar-se na cidade. Tal autonomia é expressa no discurso direto, pela ausência de verbos discendi e às vezes pelas aspas, apesar de neste fragmento não haver a utilização mais relevante

¹⁹⁰ Op.Cit.

¹⁹¹ RUFFATO, 2005^a, pg.17

de recursos tipográficos. Ou seja, percebe-se que a autonomia da voz do patriarca reflete o distanciamento do narrador. Em contrapartida, as vozes e as memórias dos outros personagens, sobretudo as das mulheres, entrelaçam-se à fala do narrador, através do discurso indireto livre, para espelhar o não-lugar destes sujeitos na sociedade agrária, num gesto quase de cumplicidade.

A intenção de Micheletto com a família é destruída pelas oito filhas que vingaram dentre os vários partos da mãe, restando a André, o último filho, a função antes almejada pelo pai. Com isso, pode-se verificar a ruína da casa em detrimento do apego a terra, conforme Holanda analisa em *Raízes do Brasil*¹⁹², pois a família no espaço agrário só tem razão de existir se colaborar com a prosperidade da terra do patriarca, numa relação quase escravocrata. O personagem afirma não associar os nomes de seus filhos, já que se afeiçoa muito mais à terra que a família:

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.¹⁹³

André é único da prole de Micheletto que é nomeado no fragmento, à exceção da mãe, que depois do casamento perde o nome original e passa a chamar-se Micheletta, sinalizando a subserviência da mulher no espaço rural. A animalização aparece novamente na forma como Micheletto vê os filhos – são “bichinhos que habitavam os corredores da casa”. A decepção do pai com a família está claramente associada à subjugação do feminino na mentalidade patriarcal, sobretudo a agrária, posto que a mulher presta-se estritamente a gerar filhos, de preferência homens, do contrário, sinaliza o risco iminente da desagregação familiar.

Entretanto, as meninas, que não serviam para nada, essas engordava e encaminhava para os casamentos, enfeitando-as logo que regravam, receio das desgraças vindouras que toda mulher carrega escondidas na intimidade das roupas, como aquela, cujo nome não se pronuncia, mas cujo infortúnio até a poeira dos atalhos sussurra.¹⁹⁴

Uma das filhas envolve-se com um estrangeiro, espécie de caixeiro viajante, e é

¹⁹² Op. Cit.

¹⁹³ RUFFATO, 2005 a, pg. 16

¹⁹⁴ Idem, ibidem, 2005 a, pg. 19

encontrada em uma pensão com o rapaz, que foge a nado pelo Rio Pomba rumo ao Rio de Janeiro. O pai, no intuito de manter a todo custo o nome e a honra da família, na verdade desde sempre dissolvida, arrasta a filha por uma corda pela cidade, numa *via crucis* até um lugar ermo. A violência do pátrio-poder não reconhece a autoridade do espaço público, corroborando o que professa Holanda. O delegado tenta dissuadir Micheletto de humilhar e espancar a filha, na tentativa vã de interferir com outra lógica de justiça, a do estado, do espaço público. Porém, no espaço agrário, o poder do pai é supremo, regendo as leis da própria casa sem subordinar-se a nenhum outro, é incontestável. Isto se verifica na ausência de autonomia da fala do delegado, já que o leitor percebe a intervenção pela voz de Micheletto: “Se mete não, seu doutor, é distúrbio meu, vale a pena não”¹⁹⁵. A filha sequer reage quando abordada pelo delegado e o pai, sem pestanejar, a mata na tentativa de limpar a honra da casa.

Vale notar que tanto o corpo da filha como o de Micheletta são violentados pelo pai. O corpo feminino é assinalado pela impetuosidade do pátrio poder, agredido pela exigência da fecundidade e pela proibição do prazer, por ter de emoldurar-se à serviço da mentalidade patriarcal.

Depois da morte de Micheletta, o patriarca conscientiza-se da inevitável “diáspora dos sobrantes”¹⁹⁶, antevendo a partida de André para a cidade industrial. O patrimônio agrário esvai-se na busca por outro espaço, incitada pela desunião da família desde o cerne, devido à lógica violenta do patriarcado rural.

Logo, é a própria mentalidade patriarcal predominante no espaço agrário que dilacera o espaço privado, a família, não há influência do espaço público. O apego do homem à terra é tamanho que sua casa só se justifica se voltada para a terra e o trabalho. Uma fábula inicia o romance exatamente para assinalar que desde a lógica mais primitiva, a casa já se encontrava arruinada.

Os homens moderno e pós-moderno não se ligam ao trabalho da mesma forma que o homem rural, pois o trabalho nesses espaços alia-se ao espaço público, interferindo no dilaceramento da intimidade. Tal influência se deve às configurações do espaço público moderno e pós-moderno as quais geram, por sua vez, diferentes paradigmas de trabalho. Ainda que haja essas mudanças, se perceberá os resquícios da mentalidade arcaica influenciando no privado e no

¹⁹⁵ Passim.

¹⁹⁶ Idem, *ibidem*, 2005 a , pg. 23

público, como será melhor visto na análise das histórias abaixo.

A expiação também fala da desestruturação da casa, mas em diferentes espaços. O título liga-se ao sentimento de culpa de Badeco sobre a morte do padrinho Orlando, que o persegue ao longo de sua vida, ainda que transite do agrário para a cidade. A história, que se constitui numa espécie de julgamento / autopenitência, divide-se em Ritual, Fim e Tocaia. Distintamente do fragmento anterior, aqui as vozes ganham autonomia enunciativa, por meio do discurso direto expresso em itálico, por exemplo, conforme o enfoque de cada uma das três partes.

A primeira, analisada no capítulo anterior, é ambientada no espaço agrário e aborda o enterro de Orlando sob a ótica do filho mais velho, Zé, com treze anos, exausto dos desmandos do pai. Além disso, o afilhado de Orlando, o adolescente Badeco é acusado do assassinato por outros personagens, como os primos de Zé que planejam vingar a morte do tio. Zé rememora amargamente, durante o enterro, a imposição do poder de Orlando na casa e as humilhações sofridas pela mãe e a família, inclusive por Badeco, a quem considera um irmão. Por isso, Zé não demonstra tristeza no velório com o falecimento, mas sim se preocupa com o que pode ocorrer ao amigo, que fugiu. Como já foi discutido no segundo capítulo, a polifonia aqui, através de recursos como o itálico, é ressaltada tanto na percepção de Zé sobre a morte do pai, como nos comentários dos personagens acerca das causas do assassinato e do futuro da família.

Nesse fragmento, a mentalidade rural incide na família, mas sobretudo no tratamento destinado ao negro, fortemente marcado pelo ranço da escravidão. O primo Orélio culpa a agregação de Badeco, ainda criança, à família pelo assassinato, desconsiderando a violência cometida pelo tio: “- Eu sempre falei pro tio: Tio, o senhor dá muita asa pra esse negro. Parece até que ele é da família ... E o tio, que tinha um coração destamanho, falava: Ele é da família mesmo. É um Spinelli preto!”¹⁹⁷.

Aliada à questão étnica, a deixa do personagem mostra o sentido de família no espaço agrário já discutido. A família rural engloba parentes e agregados na constituição da casa para o trabalho a serviço do campo, sendo regida pelo ilimitado poder do pai, numa dinâmica próxima da escravidão. Tendo em vista que o romance aborda a colonização italiana em Minas Gerais, as diferenças étnicas entre brancos e negros são enaltecidas pelo espaço agrário, que perpetua os valores escravocratas, pois os proprietários das terras, ainda que sejam pequenos proprietários, são os italianos.

¹⁹⁷ Idem, *Ibidem*, 2005 a , pg. 79

Orélio, agora numa conversa com o dono de um bar, transparece sua restrição ao negro:

- O senhor é um preto distinto, seu Remundo ...
- Tem preto que não conhece o seu lugar, respondeu.
- O senhor veja só, seu Remundo, meu tio criou aquele moleque, negro safado, deu de tudo, tratava ele como filho ... E ... aí ... o quê que ele recebeu em troca? Fala ...
- É muito triste ... Muito triste mesmo ...¹⁹⁸

Nota-se a incorporação da mentalidade escravocrata no próprio Remundo, ao afirmar que “Tem preto que não conhece o seu lugar”. O personagem é negro e considerado distinto por aceitar o valor do negro como inferior. Ou seja, a formação da identidade se constrói conforme a mentalidade do espaço. Vale ressaltar que no próprio movimento de migração, os valores de um lugar são transpostos e se interseccionam à mentalidade do novo espaço.

Em Fim, Jair agoniza em um hospital lembrando a dissolução de sua família: a morte dos filhos, devido ao tráfico, da esposa, por tristeza, e a distância dos dois outros filhos, que buscaram outros espaços para tentar um rumo diferente do traçado pela família.

O narrador introduz trechos que correspondem a flashes de memória do personagem, chamando a atenção para o presente estado do personagem, como se o narrador convocasse o leitor a ver aquela cena. Percebe-se isto através de comentários no gerúndio, que apresentam estes flashes em outra fonte tipográfica, relativos à iminente morte do personagem, como em “ele está indo”, ele está morrendo”. Além disso, as vozes dos vários personagens são expressas em discurso direto, com variadas marcas autonímicas, como o negrito e o itálico. A aglutinação de vozes, através da hipertaxe, compõem o fluxo de consciência de Jair, justapondo diferentes tempos e espaços, que potencializam ainda mais o sofrimento do personagem.

A memória de Jair é desvelada por meio das mudanças dos espaços. A casa, desde o casamento de Jair e Rosa, acompanha as transformações do espaço, que gradativamente moderniza-se:

E Deus abençoou o casamento. Sem luz, sem esgoto, sem água. Todos os dias revezavam-se, depois do trabalho, para tirar água do poço, dezesseis metros de fundura. E os filhos e o progresso foram chegando: Josué, luz elétrica e rede de esgoto e água, Jairzinho, asfalto e um puxado com mais dois quartos; Orlando, supermercados e lojas e mais um andar com banheiro; Rute, posto médico e um quarto só para ela.

¹⁹⁹

¹⁹⁸ Idem, *Ibidem*, 2005 a , pg. 87

¹⁹⁹ Idem, *Ibidem*, 2005 a . pg. 95

Neste trecho, percebe-se a inversão da influência do espaço: se no lócus agrário o homem liga-se à terra a ponto da casa só ter sentido se for subserviente à prosperidade do campo, no espaço industrial as coisas são bem diferentes. A casa de Jair é um exemplo de como o espaço fordista influencia tanto na modernização do espaço privado como na diáspora da família.

A casa de Jair foi gradativamente modernizada com o saneamento, água encanada e luz, assim como foi ampliada à medida que o espaço público se desenvolveu, com a construção do supermercado e do posto médico. Infere-se também que as melhorias na casa exigiram a aquisição de bens, como a geladeira e a televisão, primeiros símbolos da melhoria da qualidade de vida proporcionada pelo espaço industrial. Contudo, a própria saturação do trabalho fordista e a necessidade do consumo impelem à busca de oportunidades em outros espaços mais desenvolvidos, o que leva à dispersão familiar. Além disso, a casa de Jair foi desagregada pela violência oriunda da urbanização, já que dois de seus filhos foram assassinados devido o envolvimento com o tráfico de drogas, os outros dois tentaram se estabelecer em outros espaços para não se envolverem com a criminalidade. Esta sucessão de acontecimentos ocasionou o falecimento de Rosa e a agonia de Jair no hospital, devido à tristeza pela dissolução da casa.

Logo, a agonia de Jair relaciona-se com a culpa a que se refere o título. O personagem procura construir uma noção de lar diferente do que conheceu quando era apenas o Badeco, o que justifica a mudança do espaço no fragmento. Porém, a dissolução da casa do personagem foi inevitável, devido às conseqüências da modernização. Para Jair, o desenlace da família tem suas raízes na morte acidental de Orlando.

Como é explicitado em Tocaia, Badeco pretendia apenas assustar o padrinho, depois de tamanha humilhação praticada gratuitamente por Orlando, para comprovar a superioridade de sua condição de patriarca. Apenas um personagem com maior patrimônio que Orlando consegue dissuadi-lo de sua atitude, já que o soldado tenta em vão intervir, porque o personagem não reconhece a autoridade pública. Badeco sequer consegue reagir na hora, na frente de todos, mas encontra sorrateiramente o padrinho sozinho com um porrete no meio da estrada para assustá-lo.

O corpo do personagem, sinalizado pelo constrangimento de ter amarrado “bem forte uma corda-bacalhau em volta da cintura, juntando os braços ao quadril”²⁰⁰, reflete a condição subumana relegada ao negro na lógica escravocrata. Ainda assim, o personagem não planejou a

²⁰⁰ Idem, *Ibidem*, 2005 a, pg. 104

morte de Orlando. Contudo, por ter reagido ao poder do padrinho, ou melhor, à própria mentalidade escravocrata do lugar, carregará essa morte para sua casa e seu corpo, assinalado pela doença, como uma espécie de karma do qual ele não consegue desvencilhar-se da culpa.

O romance *O mundo inimigo*²⁰¹, diferentemente de *Mamma, son tanto felice*²⁰², encontra-se completamente dominado pelo espaço industrial, revelando a mentalidade moderna de projeto de acumulação de bens e a reificação pela máquina influenciando na ruína do espaço privado.

Hélia, protagonista de *A solução*²⁰³, trabalha na Industrial e habita o beco do Zé Pinto com a família. A jovem de quinze anos não se adapta aos espaços em que se insere: o trabalho, a praça Rui Barbosa e a casa se constituem numa espécie de cárcere, pois não lhe possibilitam condições de concretizar o “Vir-a-ser”. Para destacar o mal-estar de Hélia, sua voz é diferenciada das demais falas pelo itálico, apesar do discurso indireto livre mesclar a fala do narrador à de Hélia, assinalando novamente a cumplicidade do narrador com a experiência dos personagens.

A rotina repetitiva na fábrica, característica do modelo fordista, ligada ao ambiente hostil devido ao exercício de pequenos poderes, mantém a personagem em estado de tensão contínua. O contra-mestre de Hélia assedia as funcionárias, que se dividem entre a própria defesa e a hiperatenção necessária para permanecerem trabalhando - “Desgraçado! Ele é casado, que resolvesse o problema em casa, ora! Mas não: olho-vivo nos teares, cuidado com a lançadeira, cuidado com a espula, cuidado para não arrebentar a auréola, cuidado, cuidado, cuidado!”²⁰⁴. O salário mingua é mensalmente entregue ao pai num “envelope pardo”, para auxiliar na sobrevivência da família. Em consequência disso, Hélia vive entre a projeção de um ideal de vida, baseado na aquisição de bens próprios da classe média, e o enfrentamento de sua realidade de pobreza.

Isso a leva a sonhar com a chegada de um rapaz que remeta ao estereótipo dos atores hollywoodianos da época “moço louro bem forte olhos azuis montado em sua vespa prateada”²⁰⁵, transitando livremente por vários locais para possibilitá-la vivenciar a mobilidade, ou seja, uma alternativa de fuga à sua estagnação social. Por sua vez, Hélia almeja também se integrar a outros lugares, como o Clube Social, exclusivo à ‘elite’ de Cataguases, ou ainda, frequentar o Colégio das Irmãs.

²⁰¹ Op.Cit.

²⁰² Op.Cit.

²⁰³ RUFFATO, Luiz. (*os sobreviventes*). São Paulo: Boitempo, 1998 e _____. *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005b.

²⁰⁴ Idem, *Ibidem*, 2005b, pg. 68.

²⁰⁵ Idem, *Ibidem*, 2005b, pg. 63.

As alunas são identificadas publicamente pelo uniforme limpo, que indica a manutenção da ordem típica do topo hierarquia social, “camisetas malha branca, saias azul-marinho plisadas abaixo do joelho, meias brancas, sapatos pretos, cabelos amansados em fitas de cetim”²⁰⁶, e contrastam com o “aventil de couro cru” de Hélia e os dispersos “fiapos de algodão” que marcam o trabalho e se mantêm insistentemente grudados na roupa e no corpo. O algodão, que para o senso comum iconiza a limpeza, a brancura, aqui é o sinal de algo desagradável, que suja o território do corpo. Isto se liga à necessidade de se submeter à exaustiva jornada da Industrial, uma das poucas ofertas de emprego passível de ser exercida pelos personagens daquele espaço. Logo, há na pequena cidade a divisão entre dois tipos de jovens, conforme o espaço: os que podem estudar e consumir, pertencentes ao Colégio e ao Clube, e os relegados à Industrial, que habitam lugares como o Beco do Zé Pinto.

Percebe-se então um jogo de contrastes entre lugar e não lugar, ideal e não ideal, neste fragmento, através da percepção de Hélia sobre o espaço. A Praça Rui Barbosa, o único lugar de convivência que pode ser acessado pela personagem, opõem-se ao sonho de habitar uma cidade moderna, como São Paulo; da mesma forma que um galã rico inspira a possibilidade de melhoria de vida em outro espaço, destoa do namorado Maripá.

E eu ... eu quero é casar com um homem ... assim ... bem rico ... alguém que me tire ... que me leve embora daqui ... desse buraco (...) Vou conquistar um homem rico, bem rico, disse, elevando os olhos para os picumãs enrodilhados nas telhas enegrecidas.

À noite saiu com o Maripá. De mãos dadas, em silêncio, deram três voltas pela Rui Barbosa, pararam para ver os cartazes dos filmes no Cine Edgard, compraram pipoca, sentaram-se num banco, de frente para o Bar Elite.²⁰⁷

O choque entre os parágrafos, ou melhor, entre as vozes da personagem e do narrador, sinaliza o contraste entre o que Hélia sonha conquistar e o efetivo deslocamento da personagem, ou seja, circular três vezes na praça Rui Barbosa. Sequer o cinema é freqüentado por eles com assiduidade, já que só olham os cartazes, provavelmente, Maripá só tem o dinheiro para a pipoca, não para o ingresso. Assim como também estão privados do Bar Elite, nome bastante sugestivo, indicador da restrição espacial na micro-sociedade de Cataguases.

No intuito de recuperar a aura mineira, vale lembrar que o álbum *Minas*²⁰⁸, de Milton

²⁰⁶ Idem, *Ibidem*, 2005b, pg. 69.

²⁰⁷ Idem, *Ibidem*, 2005b, p. 65.

²⁰⁸ NASCIMENTO, Milton. *Minas*. Rio de Janeiro: EMI - Odeon, 1975.

Nascimento, traduz o misto de arcaico e moderno, portanto, assim como os volumes iniciais de *Inferno Provisório*. O disco mescla a música tradicional mineira, ou seja, as tonais violas, com o atonalismo e a dissonância das cidades, constituindo-se numa experiência de percepção dos espaços através da sinestesia auditiva e visual. Graças à polifonia, os romances de Ruffato apelam também para a audição, para que o leitor perceba a enxurrada de sons e vozes, que marcam variados espaços, incitando a sensação de insegurança dos personagens.

Os sons dos espaços de *Inferno Provisório I e II* habitam a mesma partitura da música *Trastevere*²⁰⁹: um piano marcado e destemperado, como o ritmo da Industrial, em contraste com carrilhões que remetem a uma campainha de bicicleta, semelhante a dos personagens pedalando para o trabalho. Tal desarmonia se junta ao coro de violência e brutalidade do Beco do Zé Pinto, que atordoava ainda mais os personagens.

Enquanto sonha com seu príncipe encantado, Hélia é abruptamente acordada por uma briga, que irrompe a narrativa com “um berro” e “gritos histéricos” justamente para mostrar que os personagens encontram-se arraigados à realidade ignóbil daquele espaço, naquele Beco, devido a sua condição social.

Quem é essa moça? nossa, como é linda! Flutua, dos pés à cabeça coberta de admiração. Um rapaz alto, louro, olhos azuis levanta-se, puxa uma cadeira, convida-a para sentar-se, Obrigada. Meu Deus, quem é você? De que reino você fugiu? Enlevada, ouve um berro, Vou te matar, desgraçada!, e gritos, gritos histéricos, e barulho de vasilhas desabando no chão, um tapa, outra tapa, a mulher se desvencilha, corre para fora, as crianças choram, Larga a mãe!, pai, larga!, *É o Zé Bundinha, minha nossa senhora!*, o coração disparado, as pernas bambas, ele a alcança, Acudam, Acudam, que ele está me matando!, Larga a mãe, pai, larga ela! Pára Zé Bundinha, pára! Chama a polícia! Pára, Zé Bundinha! Chama a polícia!, ele vai matar a dona Fátima! Hélia espia pela veneziana. (...) Hélia desliza o corpo sobre o sofá de vinil vermelho. Quieta, encolhe as pernas, abraça-as e encaixa o queixo no vão dos joelhos.²¹⁰

Nesse trecho, percebe-se tanto a intervenção do narrador como a autonomia enunciativa dos personagens. O discurso indireto livre entrelaça a voz de Hélia e a do narrador, o que se percebe tanto na tentativa de escape daquele lugar - “Quem é essa moça? nossa, como é linda! Flutua, dos pés à cabeça coberta de admiração.” – como no despertar para a própria realidade - “Enlevada, ouve um berro”. A violência emerge através da completa autonomia dos personagens, expressas sem nenhuma demarcação por meio do discurso direto livre, estruturado

²⁰⁹Idem, *Ibidem*, 1975.

²¹⁰RUFFATO, *Ibidem*, pg.71.

pela hipertaxe para dinamizar a ação. Apenas o itálico da voz de Hélia destoa do discurso direto livre, mas esse destaque se liga ao envolvimento do narrador à experiência de Hélia, a ponto de imprimir-se na fala pelo da personagem pelo itálico. Há um nítido apelo para o auditivo, graças a essa sintaxe, como se os sons da briga dilacerassem o Beco e a casa de Hélia. O narrador retoma a voz na história, em discurso indireto, descrevendo uma tentativa da personagem em se proteger daquele espaço, como se sua casa não pudesse conter a violência do Beco.

Portanto, nem o espaço familiar proporciona segurança aos personagens, ou porque não têm como provê-lo com dignidade, ou ainda devido, à dissolução do relacionamento familiar. Observa-se a tentativa dos personagens em recuperar a ambos, mas trata-se de algo que a própria dinâmica histórica contemporânea encarregou-se de dissolver. Hélia, ainda que instintivamente, sabe que sua situação é irreversível e tenta o suicídio, mas Maripá consegue socorrê-la. A morte de Hélia não reverteria as conseqüências da industrialização do espaço na intimidade daqueles anônimos.

Ainda que vivenciem outros espaços, a música perturbadora do Beco continua a assolar os personagens. Ao longo dos romances, o Beco multiplica-se em outras habitações pobres, pois o crescimento das cidades mineiras gera mais e mais becos. Logo, o espaço da pobreza reverbera-se proporcionalmente conforme a expansão da cidade. Em Amigos²¹¹, Luzimar, irmão de Hélia que permaneceu em Cataguases, reencontra Gildo, colega de infância e adolescência que retornara de São Paulo a Minas para rever a família e a cidade.

É nítida a desarmonia entre os personagens, oriunda das distintas experimentações do espaço e do capital. Luzimar conforma-se com a Manufatora onde trabalha, com a dualidade de um lugar que se transforma, por meio da industrialização, mas se mantém o mesmo, se comparado com o desenvolvimento veloz das megalópoles. Gildo canta as maravilhas da grande cidade e incomoda-se com a aparente estagnação de Cataguases. Vale notar que em São Paulo o personagem exerce a função de motorista, assim como possui um fusca, símbolos respectivamente do expansionismo dos setores de trabalho nas grandes cidades e da aquisição de bens pelo povo, como se vê durante o Milagre Econômico. Os veículos permitem ao personagem deslocar-se por vários espaços, refletindo a gradativa dispersão e a aceleração das megalópoles, em contraste com a velha bicicleta quebrada de Luzimar, que espelha o declínio da lógica fordista enquanto possibilidade de trabalho seguro e estável.

²¹¹Idem, *ibidem*, 2005b, pg. 13.

Além disso, o enfoque no diálogo tenso entre os ‘amigos’ reside no uso predominante no fragmento do discurso direto com sua marca tradicional, o travessão. Outra marca que particulariza uma voz é o itálico, utilizado pelo narrador para conferir autonomia ao pensamento de Luzimar, ora revelando como faria para comprar o colar para sua esposa, ora ligado ao desconforto do reencontro com Gildo. Assim como no fragmento anterior, a fala do personagem principal imbrica-se a do narrador por meio do discurso indireto livre e, menos explicitamente, através do itálico e do travessão na voz de Luzimar. Digo que o enlace é menos explícito com o itálico e o travessão porque, apesar dessas marcas conferirem autonomia enunciativa ao personagem, nelas reside a presença do narrador, conforme foi discutido no segundo capítulo.

- E as novidades?
- Novidades? Aqui não acontece nada...
- Ah, lá isso é verdade. Tem uns sete anos que eu fui embora e ... o que quê mudou por aqui? Nada, nada, nada...
- É...²¹²

Gildo não contava com a mudança da cidade natal. A princípio, vê apenas as permanências, porém aos poucos desperta para a transformação do espaço, por meio de seus habitantes, a ponto de não conseguir mais reconhecê-lo nem se reconhecer nele:

- Amigos? Não conheço mais ninguém aqui, Luzimar... Ninguém! Cheguei de manhã, cansado, fui dar umas voltas, ver se encontrava alguém para conversar, trocar umas idéias... 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 não é a minha mais, entende?, não é mais a minha ...”²¹³

Mesmo ao distanciar-se de Cataguases em busca de São Paulo e retornar a Minas anos depois, Gildo esperava que a experiência com a cidade natal fosse a mesma de antes. No entanto, o lapso espaço-temporal esgarça as relações humanas, desmantelando a possibilidade de solidez, bem como impulsiona a modificação do lugar, embora este se aparente inerte no tempo e no espaço.

Este é um dos pontos que engendram a sensação do deslocamento: ainda que se pretenda

²¹²Idem, ibidem, 2005b, pg. 17

²¹³Idem, ibidem, 2005b, pg.24

vivenciar o lugar de outrora, o confronto entre a velocidade do espaço presente, São Paulo, e a aparente estaticidade da terra natal, Cataguases, impossibilita Gildo de se reconhecer em ambos os espaços. Além disso, esse deslocamento no espaço público também ocorre no espaço privado. A família de Gildo sofreu uma espécie de diáspora em busca da sobrevivência, restando apenas a sua mãe, Dona Marta, numa casa em que antes havia os filhos, o marido e estava cheia de gente, conforme a personagem afirma em outra história. Por isso, Gildo experimenta o deslocamento, sente a perda da sua cidade no tempo, não há mais como reaver a experiência familiar anterior, na mesma medida que precisa retornar a Cataguases, por não acompanhar a volubilidade de São Paulo.

Em contrapartida, Luzimar manteve-se no espaço e no tempo de antes, é indiferente à experiência do local no passado e no presente. O lugar e o tempo lhe são os mesmos, não houve grandes acontecimentos ou mudanças em Cataguases para Luzimar. No fragmento visto anteriormente, o personagem ainda era uma criança e a irmã já tinha seu corpo marcado pelo algodão da Industrial; agora adulto, recebe de herança a mesma marca da irmã, uma vez que trabalha no setor de embalagem de algodão. Ambos não conseguem usufruir do próprio salário para o consumo, restrito à sobrevivência precária comum na classe pobre.

A engrenagem fordista assinala essa casa, ainda que em Amigos os personagens não habitem mais o Beco do Zé Pinto nem a mesma moradia. Ambos residem em localidades pobres, pois o trabalho não lhes proporciona sequer perspectiva de mudança. Por este aspecto, pode-se inferir que a sensação de inércia atira os personagens a vivenciarem uma outra face do deslocamento, esclarecendo a ambigüidade desta palavra. No caso de Luzimar, a falta de perspectiva, de melhoria no trabalho ou na própria casa, conformam-no à aceitação de sua pobreza, ao invés de incutirem o desejo de transitar para outro espaço no intuito de buscar novas possibilidades para sua vida, mesmo que em vão, como no caso de Hélia, Vanim, Gilmar e de outros personagens.

Aliada à inadequação ao espaço no tocante ao trabalho e ao consumo, percebe-se um jogo de interesses entre os personagens, regido pelo capital. Luzimar, no início do fragmento, pensa em maneiras para conseguir comprar um colar para a esposa; nesse momento, na hora em que sua velha bicicleta quebra, avista o fusca de Gildo, “placa São Paulo”, parado na frente da casa de Dona Marta. O enfoque narrativo se vale dos dois veículos como metonímia da aura de São Paulo como o território das possibilidades e do desenvolvimento, em contrapartida, Cataguases revela a

estagnação e a falta de perspectiva para o “Vir a ser” consumista em cidades pequenas.

Por sua vez, Gildo, na tentativa de ostentar o pseudo-sucesso de sua vida em São Paulo, exhibe o pequeno poder de compra com a televisão que presenteou à mãe, assim como um padrão de vida hipoteticamente superior se comparado a quem continuou arraigado à rotina da Industrial. Talvez aí resida uma razão para a visita de Gildo: em São Paulo, os bens adquiridos pelo personagem e o seu trabalho esvaem-se na multidão consumista, porém, em Cataguases, apenas o fato de alguém se estabelecer na megalópole já sinaliza uma evolução na qualidade de vida para o consumo. Ou seja, ele precisa auto-afirmar-se através dos bens de consumo almejados pela classe C, simbolizando a pseudodemocracia mediante o consumo, mentalidade própria da época da ditadura, mas que se estende ao espaço pós-moderno.

Aliado a isso, Luzimar lhe serve como contraponto para corroborar a sua identidade consumista, e disfarçar a insegurança e solidão do personagem em São Paulo, porque se liga àqueles que não se aventuraram na “cidade comedeira de gente”²¹⁴. Por isso, Gildo humilha o amigo, que também se beneficia da ostentação do personagem no intuito de conseguir o colar para a esposa.

A antiga relação de amizade entre os dois, agora é assinalada pela lógica do consumo, oriunda do choque entre os espaços e os trabalhos de ambos. Devido a isso, o contexto do fragmento remete às etapas do capitalismo vistas anteriormente, convivendo no mesmo tempo enunciativo, mas em espaços diversos. Luzimar encontra-se, devido a seu trabalho na Manufatura, enredado na dinâmica moderna fordista, enquanto Gildo já espelha o sujeito desestabilizado pela ferocidade pós-moderna do consumo, pois os bens que exhibe em Cataguases pouco ou nada valem em São Paulo, tornando-o vulnerável a comprar cada vez mais, apesar do parco salário de motorista. A alteração do valor material, bem como do trabalho, conforme o espaço caracteriza a liquidez do capital já dita e parece entrelaçar *eles eram muitos cavalos*²¹⁵ aos romances de *Inferno Provisório*.

Em *eles eram muitos cavalos*²¹⁶, percebe-se a acelerada expansão dos setores de trabalho, sendo ressaltada a economia informal, devido ao contingente populacional da capital paulista. Verifica-se também a relação de poder pelo capital, bem como as conseqüências da dinâmica trabalhista contemporânea no dilaceramento do espaço privado. Perpassando tudo isso, encontra-

²¹⁴ Idem, *ibidem*, 2002, pg 103

²¹⁵ Op.Cit.

²¹⁶ Op.Cit.

se o capital líquido destituindo o trabalho de qualquer possibilidade de oferecer solidez e segurança ao empregado.

Os personagens não se sentem seguros em seu trabalho, já que podem ser demitidos a qualquer momento, ainda que sejam funcionários antigos. Isso se deve ao fato de questionarem determinada postura da empresa, ou ainda, à sombra iminente da ruína que paira em qualquer setor trabalhista pós-moderno. Ainda há os anônimos que sequer conseguem enquadrar-se em um trabalho, revelando a busca quase que infértil de grande parte da população pobre brasileira, como o maçariqueiro do fragmento analisado no primeiro capítulo.

Em situação mais degradante, privados dos direitos mais básicos, na absoluta indigência social, encontram-se personagens resultantes da pobreza e da esquizofrenia da megalópole pós-moderna, como no contundente 9.Ratos²¹⁷, em que uma família de mendigos vive de forma subumana compartilhando a moradia com ratos. Há ainda aqueles que demonstram apatia e não se predispõem a lutar pela sobrevivência, como o jovem de 17. A espera²¹⁸, que apesar de estimulado pela mãe a procurar trabalho, está consciente de que não irá consegui-lo.

Por isso, esse personagem, como tantos outros, não alimenta nenhuma esperança, vivendo estritamente o presente, pois não há porque nem como planejar um futuro. Em suma, este romance apresenta um caleidoscópio de experiências e vozes desconexas no limite da insularidade dos sujeitos gerada pela fragmentação dos espaços público e privado na pós-modernidade.

26.Fraldas²¹⁹ apresenta uma situação bastante corriqueira: Um segurança de supermercado apreende um homem que contabilizava, durante longo tempo, sua (im)possibilidade de compra. Por desconfiar do comportamento deste homem, o segurança leva-o a seu chefe, que telefona imediatamente para a polícia. A estética desnuda muito além deste resumo:

O segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto, abordou discretamente o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto que empurrava um carrinho-de-supermercado havia cerca de meia hora – cinco pacotes de fraldas descartáveis, uma lata de leite ninho. (...)

O segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto seguiu discretamente o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto, falha nos dentes da frente : em intensas aritméticas, devolveu à gôndola três pacotes de

²¹⁷ Op. Cit, 2002

²¹⁸ Op. Cit, 2002

²¹⁹ Op. Cit, 2002

fraldas descartáveis, pegou uma lata de leite-ninho, dirigiu o carrinho-de-supermercado até a fila do caixa-rápido, olhos farejando os labirintos.²²⁰

Em Fraldas²²¹, verifica-se o conflito entre os *ethos* dos personagens, ou seja, as imagens dos sujeitos construída pelo narrador, marcados fortemente pela descrição. Há o contraste nítido entre a descrição do “segurança negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto” e a do homem às voltas com o carrinho de supermercado, “negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto”. Vale ressaltar que cada vocábulo constitui o aspecto físico de ambos personagens – o segurança é imponente e rígido, um verdadeiro gigante, enquanto o outro homem é oprimido, sujo, maltrapilho.

O espaço do corpo é novamente assinalado na escrita através da marca do trabalho: o terno preto e a força limitam o personagem a ser reconhecido como segurança, não pelo nome, da mesma forma que a roupa velha do negro franzino imprime a condição de desempregado. Entre os personagens, uma única característica em comum: ambos são da mesma raça, ambos são negros.

Os produtos tão almejados pelo “negro franzino” também são essenciais para que o leitor saiba mais sobre sua imagem. Este personagem anseia, como já havia sido revelado no título do fragmento e quase como sonho de consumo, por fraldas descartáveis, “uma lata de leite-ninho” e chega a ser surpreendido pelo segurança, que o persegue, “acariciando um conjunto de mamadeira+chupa+chupeta, **o mais em conta**” (grifo nosso). Além da imagem física do “negro franzino”, pode-se inferir, pelas suas ações de “[devolver] à gôndola três pacotes de fraldas descartáveis” com as “mãos suspirosas refazendo aritméticas”, que seu aspecto físico maltrapilho deve-se ao fato de estar desempregado e desprovido de dinheiro, fato este explicitado posteriormente no fragmento. Sua condição, assim como a da maioria dos personagens desta obra, é involuntária, alheia à vontade do personagem, por ser estabelecida pela dinâmica do espaço, a qual influencia na instabilidade de uma casa que não pode oferecer muito para o bebê, nem aos seus pais. O corpo do negro franzino expressa a insegurança causada pela dissolução do espaço, que impele os indivíduos a vagar em busca da sobrevivência mais urgente.

Se na lógica fordista o sujeito almeja bens de consumo para concretizar o “projeto de vir-a-ser”, o fragmento marca tamanha volubilidade devido ao desemprego, sobretudo nas

²²⁰ Idem, *ibidem*, 2002, pg.54

²²¹ Op. Cit, 2002

populações mais pobres, que o desejo de consumo restringe-se à sobrevivência mais imediata no presente.

Vale salientar que o segurança só passa a perseguir o “negro franzino” após ser “acionado pelo chefe, que, vigiando as câmeras espalhadas pelo hipermercado notara que o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto, falha nos dentes da frente, após enviesar-se por entre as gôndolas, no carrinho-de-supermercado dez pacotes de fraldas descartáveis, posicionou-se ao largo da fila do caixa, como a escolher, entre os clientes, alguém”. Neste trecho, percebe-se que o “negro franzino” não tencionava furtar aqueles produtos, mas sim contar com a solidariedade de algum cliente mais abastado naquele instante.

Porém, o “negro franzino” não é acomodado e nem se sente confortável com esta situação – “logo se veria longe daquela opressão no peito”, apesar das mercadorias para seu filho serem um imediato paliativo, que não podem reverter a falta de renda. O segurança tem consciência disto e se condói – “estava certo do equívoco, ora!” -, mas é obrigado pelo chefe – e por sua própria condição de subordinado - a prender com violência o “negro franzino”, pois, do contrário, provavelmente perderia o emprego. E, com isso, provavelmente se encontraria na mesma situação que o “negro franzino”.

Ao construir a imagem do segurança e do “negro franzino” tão díspare, mas com uma única característica comum, a raça, o fragmento reforça e corrobora o status de marginalização destinado ao negro na sociedade, devido a sua condição histórica. A questão do negro sinaliza que, ainda que haja a mudança do espaço agrário para o pós-moderno, os valores dos espaços são carregados pelos sujeitos em seu deslocamento, o que mantém traços da mentalidade de lugares mais arcaicos, como o agrário, no pós-moderno. Nesse sentido, a História é construída na interseção de espaços e mentalidades, como é feito no projeto literário de Ruffato.

Percebe-se que o segurança é contrário a sua própria atitude, e não pode questioná-la, o que sinaliza a falta da possibilidade de se estabelecer laços no espaço de trabalho hoje, devido ao risco da demissão. O receio de ter o espaço da casa fragilizado pela perda do espaço público do emprego leva o segurança a acatar a ordem. O leitor passa a perceber, então, que a causa principal do abismo e a proximidade entre os *ethos* destas personagens é o desemprego, portanto, a instabilidade de qualquer setor de trabalho na pós-modernidade.

O chefe de segurança é o único a quem o narrador confere um nome – Souza. Distante e frio, humilha o “negro franzino”, obrigando-o a ficar “de cueca, o cimento gelado” enquanto

explica sua atitude suspeita :

atinou ir ali, umas fraldas descartáveis no carrinho-de-supermercado, uma lata de leite-ninho, expor ao público a situação, alguém, quem sabe?, se disporia a pagar, coisa pouca, o dinheiro voltaria, nota sobre nota, assim que arrumasse colocação, isto é, em breve, mas, azar!, não tinha coragem, nunca isso na vida, mendigar!, santo deus!, um momento difícil, sim, muito difícil.²²²

Toda esta explicação é absolutamente vã para Souza, pois ele já tinha sua opinião previamente estabelecida por seu olhar distanciado, já que seu campo de visão limita-se às “câmaras espalhadas pelo hipermercado”. Isto é, o personagem acessa e monitora o espaço de trabalho pela aparência das imagens em vídeo, pelas lentes que fragmentam o hipermercado e a percepção do personagem sobre o local e a realidade que pretende vigiar.

Mas, como o leitor pode vislumbrar o *ethos* de Souza, sua imagem preconceituosa? Pela voz do próprio chefe de segurança. Retoma-se aí o que foi visto no primeiro capítulo, a noção de polifonia e dialogismo. O leitor conhece o segurança “espadaúdo” (apenas “negro agigantado”, para Souza) e o “negro franzino” pela imagem construída pelo narrador, assim como a voz de ambos dilui-se na manifestação do discurso indireto. Esse discurso marca a perda da “autonomia enunciativa”²²³, já que as vozes dos personagens estão incorporadas à voz do narrador sem qualquer tipo de distanciamento, o que é reforçado pela ausência de marcas tipográficas na fala dos personagens. Souza, ao contrário, emite seu juízo de valor sobre esta situação, já que sua voz é independente do narrador do fragmento:

*Esse pessoal ... sempre a mesma história É tudo gente boa... Honesto trabalhador ... Sabe por que o desespero dele ? Heim? É porque deve ter uma ficha destamanho na polícia ... Olha, cara, se tem uma coisa que eu conheço é malandro ... vagabundo ... Conheço pelo cheiro ... Se conheço !*²²⁴

É interessante notar que a voz deste *ethos* está distanciada da voz do próprio narrador, já que a fala de Souza é grafada em itálico em Fraldas²²⁵. Há também uma única fala do “segurança espadaúdo” grafada, porém não é uma fala que concerne à sua voz, mas sim à reprodução da ordem de Souza, do *ethos* e da voz de Souza. Tanto que, ao término do fragmento, o “segurança espadaúdo”, apesar de ser impedido de reagir, de o risco do desemprego calar sua voz, espelha sua revolta e indignação – “num esgar, **pensou**, Puta-que pariu! o Souza é foda, mesmo !, caralho

²²² Idem, Ibidem, 2002, pg. 56

²²³ MAINGUENEAU, 2001, pg. 109

²²⁴ RUFFATO, ibidem, 2002, pg. 56

²²⁵ Op. Cit.

! é foda mesmo !”²²⁶

Ou seja, o narrador permite que somente a voz de Souza desfrute de autonomia enunciativa, justamente por não partilhar de sua ideologia, ou melhor, dessa dinâmica de exercício de poder no espaço do trabalho. Nota-se também que Souza carrega valores da sociedade escravocrata, tanto em relação ao negro franzino como ao chefe de segurança, o que aproxima os romances na intenção de reescritura da História oficial. A forma de Souza tratar o negro franzino e o chefe de segurança averigua-se, segundo Marilena Chauí,

nas trapaças no cumprimento dos insignificantes direitos trabalhistas existentes e na culpabilização dos desempregados pelo desemprego, repetindo indefinidamente o padrão de comportamento e da ação que operava, desde a Colônia, para a desclassificação dos homens livres pobres.²²⁷

Por isso, constata-se um nítido envolvimento do narrador com os outros personagens, o que revela o intuito de inserir os fatos cotidianos como fatos históricos.

O espaço dilacerado da pós-modernidade, como se nota em Fraldas²²⁸, é marcado pela ficcionalização do real percebido através das câmeras de segurança, bem como pela instabilidade no trabalho e na casa. Neste hipermercado, a desrealização do espaço atrela-se à vigilância das câmeras que monitoram os muitos setores de produtos diversos. A opinião do segurança que vigia *in loco* é desconsiderada em detrimento do olhar reificado pelo foco da câmera.

O emprego assegura a sobrevivência apenas a curtíssimo prazo, estilhaçando ainda mais o espaço privado. A mínima atitude questionadora do paradigma da empresa, ou ainda, o risco iminente de falência que paira em qualquer setor, transformam instantaneamente “o negro espadaúdo” em “negro franzino”. A avalanche do desemprego ou do risco constante dessa condição liga-se à liquidez do capital que torna o indivíduo ainda mais vulnerável. Com isso, os sujeitos deste romance vivem num estado radical de tensão contínua, na insegurança de caminhar em terreno permanentemente movediço: o espaço pós-moderno é certamente o que atua de forma mais contundente na intimidade.

Como já foi visto, Marilena Chauí afirma que a sociedade brasileira urbana carrega ainda marcas da mentalidade escravocrata e colonial, através de representações de hierarquias, troca de

²²⁶ Idem, *ibidem*, pg. 56

²²⁷ CHAUÍ, 2000, pg.92

²²⁸ Op. Cti.

favores ou exercício de pequenos poderes, como no caso do personagem Souza. Tais resquícios explicam o contraditório senso comum sobre o Brasil, o qual reflete a aceitação de preconceitos ligada a certa liberdade e igualdade, que seria inerente à miscigenação que forma o país. Ou melhor:

Conservando as marcas da sociedade colonial escravista, ou aquilo que alguns estudiosos designam como “cultura senhorial”, a sociedade brasileira é marcada pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade fortemente verticalizada em todos os seus aspectos: nela, as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece. (...) O outro jamais é reconhecido como sujeito nem como sujeito de direitos, jamais é reconhecido nem como subjetividade, nem como alteridade. (...) A divisão social das classes é naturalizada por um conjunto de práticas que ocultam a determinação histórica ou material da exploração, da discriminação e da dominação, e que, imaginariamente, estruturam a sociedade sob o signo da nação uma e indivisa, sobreposta como um manto protetor que recobre as divisões reais que a constituem.²²⁹

Deduz-se então que a migração dos sujeitos imprime na mentalidade do novo espaço sinais do caráter do lugar habitado anteriormente, conferindo entre as mentalidades pontos de intersecção. Com isso, se pode verificar, mais uma vez, a organicidade da literatura de Ruffato através do espaço, como se pode notar nas semelhanças entre o pátrio poder do agrário, na cena de Orlando e Badeco, e o autoritarismo da hierarquização do trabalho industrial e pós-industrial, marcada pelo gênero, em A solução, e pela raça, em Fraldas.

Os três romances tratam da interferência do espaço no cotidiano dos indivíduos conforme as dinâmicas agrária, industrial, por vezes coexistindo em algumas histórias, com a pós-moderna. Apesar de todos os romances espelharem o mal-estar dos sujeitos causado pelo espaço, uma vez que as mentalidades carregam traços semelhantes, percebeu-se que cada espaço age de forma específica.

Em *Mamma son tanto felice*²³⁰, a violência advinda do pátrio poder e da mentalidade escravocrata desagregam a casa porque são inerentes ao espaço agrário. O homem liga-se mais ao campo que a casa, diferentemente outros romances, em que o espaço público dilacera ainda

²²⁹ CHAUI, 2000, pg. 89

²³⁰ Op. Cit.

mais o privado.

No mesmo romance, nota-se a transformação do agrário para o industrial, revelando a necessidade dos personagens em se adequar à nova configuração do espaço, através do trabalho na Industrial, o qual é absolutamente diverso do trabalho no campo. Essa transição propaga as habitações pobres, como o Beco do Zé Pinto, nas quais os personagens passam a residir de forma bastante precária, ainda trazendo resquícios da mentalidade agrária. A casa é influenciada pelo espaço que começa a assumir a lógica fordista, na medida que tem sua rotina alterada pela campanha da industrial, bem como pela renda da família, já que a pena d'água, a luz, ou um cômodo a mais só são concedidos para quem consegue um salário um pouco maior e a comprovação de que trabalha na Industrial.

Já em *O mundo inimigo*²³¹, o assujeitamento dos personagens ao espaço completamente tomado pelo fordismo, assim como a rotina exaustiva de trabalho, aumentam o mal-estar com a casa e a família. O trabalho na Industrial ou na Manufatora restringe-se à precária sobrevivência, como no caso de Hélia e Luzimar, ora impelindo os personagens a almejar uma mudança para São Paulo ora conformando-os à aceitação de sua condição social.

O consumo de bens-chave para um dado padrão de vida e felicidade, mentalidade típica da modernidade fordista, é distante da vida dos personagens, e a mudança para São Paulo, quando conseguida, não atende às expectativas. Ao contrário, a sensação de insularidade e de insegurança se potencializa na perda do nome e na hostilidade de um espaço em gradativo processo de fragmentação, cujo trabalho começa a apresentar-se instável na proporção do crescente aumento de sujeitos que passam a residir nele e da transformação do próprio espaço. Os personagens deste romance têm como o lócus de convivência apenas a Praça Rui Barbosa, o trabalho e os templos evangélicos, pois não possuem nem status nem condições financeiras para frequentar o Clube, o Bar Elite e até o cinema.

Aliado a isso, o lugar privado é de certa forma violentado pelo público, tornando-se adverso ao sujeito, tanto em Cataguases, representado pelo Beco do Zé Pinto, como em São Paulo, ou porque os personagens não conseguem prover dignamente a casa ou ainda pela diáspora da família devido ao trabalho. Com isso, nem a casa protege os personagens da vulnerabilidade engendrada pelo espaço industrial e pós-industrial, gerando uma violência

²³¹ Op.Cit.

distinta da vista em *Mamma, son tanto felice*²³².

*Eles eram muitos cavalos*²³³ espelha as últimas conseqüências causadas pelas mudanças no espaço e no trabalho. O declínio do espaço público e a volubilidade do capital líquido não possibilitam um planejamento de melhoria do espaço privado, dilacerando os indivíduos a ponto de não conseguirem reagir, já que tudo lhes é contrário. Além disso, a apreensão do real pelas aparências, através das lentes midiáticas e tecnológicas, paralisa a atitude dos personagens, ou por se sentirem vigiados permanentemente, como no caso do segurança de *Fraldas*, ou por estarem hipnotizados pela ficcionalização da realidade do discurso televisivo ou publicitário.

Nada é estável no espaço pós-moderno: as relações humanas dissolvem-se na ausência de perspectiva de futuro, já que o trabalho, quando conseguido, se liga estritamente à sobrevivência e ao consumo no presente. Isto se deve à rotatividade do valor do capital e dos próprios sujeitos, tornando instável qualquer setor, ao mesmo tempo em que expande a fragmentação espacial. Por isso, os indivíduos estão absolutamente perdidos e vulneráveis até mesmo no espaço privado.

A casa é um ambiente inóspito, por ser invadida pelos estilhaços da justaposição de vozes e experiências solitárias que compõem o espaço fragmentário contemporâneo e que não interagem, apesar de habitarem o mesmo lugar em vários fragmentos. Não há comunicação nem troca de experiências entre os personagens, que vagam a esmo na tentativa de sobreviver no dia 9 de maio de 2000.

Distintamente dos romances anteriores, a casa e o trabalho de *eles eram muitos cavalos*²³⁴ são diluídos pela inconsistência do capital pós-moderno e pela percepção ficcional dos espaços, que propaga na selva de pedra paulista vozes desalentadas pela extrema solidão e pela ausência de perspectiva de futuro.

Como foi discutido, o fio condutor dos romances é o espaço, logo, a reescritura da história brasileira pós-independência é realizada a partir da influência do agrário, do industrial e do pós-industrial na intimidade dos personagens. Conforme Guilherme Mota²³⁵, a literatura exerce um papel fundamental na construção da história pela perspectiva das mentalidades, sobretudo se voltada para o cotidiano e a relação entre o sujeito e o espaço. Logo, as experiências nos distintos espaços e seus respectivos campos de trabalho são percebidas pelo leitor através tanto do olhar

²³² Op.Cit.

²³³ Op.Cit.

²³⁴ Op. Cit.

²³⁵ Op. Cit.

cúmplice do narrador, também afetado pelas transformações espaciais, como das vozes entrecortadas dos personagens. Ainda que a incomunicabilidade entre os personagens, devido à imposição do espaço, seja uma constante nessa obra, a proposta de reescritura da história nacional a partir das mentalidades de cada espaço se constitui num forte elo entre o leitor e a estética literária da obra. Com isso, o leitor é levado a refletir sobre a relação entre espaço e a própria história, através da troca e da identificação das múltiplas experiências existentes nos romances.

APENAS UMA QUESTÃO DE ESTÉTICA

O projeto de escritura literária de Ruffato: reflexões sobre estética do romance brasileiro contemporâneo procurou palmilhar em dois caminhos a estética romanesca. O primeiro visou entender o que caracteriza como romance as obras que consagraram Ruffato no cenário da literatura brasileira contemporânea. A segunda via está implícita na tessitura desse trabalho: a busca de uma análise crítica que tente semiotizar a literatura através da interseção de pensamentos sobre a língua, a sociedade e a própria estética.

Não foi tão simples denominar os dois volumes de *Inferno Provisório* e *eles eram muitos cavalos*²³⁶ como romances, já que há variadas interpretações sobre o conceito deste gênero, que enfocam diferentes aspectos. Forster e Muir conceituaram o romance a partir da estrutura narrativa, ao tratarem das características do espaço, do tempo, da ação e dos personagens. Já Lukács e Goldman analisaram o romance pelo viés sociológico. Benjamin fala do romance como expressão da experiência individual do escritor em tempos de incomunicabilidade entre os sujeitos. Além destes, há outros olhares direcionados a partir de determinadas escolas de pensamento – a linha da psicanálise, da semiótica, da fenomenologia, dentre outras. Diferentemente destes autores, Bakhtin trata da enunciação do romance como um todo, levando em consideração o enlace entre o lingüístico, o estético e o social para o entendimento da tessitura enunciativa romanesca. Por isso, Bakhtin é tão presente ao longo deste estudo.

²³⁶ Op.Cit.

Vale notar que as especificidades da obra de Ruffato levaram à busca de reflexões de variadas disciplinas, como a História das mentalidades e a crítica literária brasileira, além da atualização de conceitos bakhtinianos, como se percebe na teoria da paródia de Hutcheon e na heterogeneidade discursiva de Authier-Revuz.

O enfoque mentalista baseou-se em Guilherme Motta e Marilena Chauí, e foi justificado na intenção de reescritura da História brasileira através da categoria do espaço como fio condutor da tessitura dos romances. O papel do espaço nos romances coligou esses dois pensadores brasileiros ao conceito de espaço geográfico de Milton Santos, relacionando as duas perspectivas para o desvelamento da reconstrução da história nacional na enunciação de Ruffato. Com o propósito de averiguar cada espaço, o trabalho e a interferência na intimidade, foram retomados Sérgio Buarque de Holanda, sobre o agrário; David Harvey, sobre as fases do capitalismo; e Maria Inês Rosa, acerca do sistema fordista de trabalho e sua transição para o paradigma pós-industrial.

A ruína do privado no espaço agrário devido ao exercício do pátrio-poder, a influência do regime industrial de trabalho na desestabilização da casa e a completa insegurança em tempos de capital líquido se imprimem na experiência dos anônimos que habitam os romances de Ruffato e a sociedade brasileira contemporânea. Verificou-se também que a transição de um espaço para outro acaba por sobrepor mentalidades de diferentes espaços, como se nota nos resquícios da sociedade patriarcal presentes no ambiente de trabalho e no espaço privado do paradigma pós-moderno.

A intencionalidade da escrita da História nacional a partir das vozes de seus verdadeiros agentes está intrínseca ao posicionamento do romancista brasileiro de hoje frente à sua sociedade e a escritura literária, tendo sido fundamentais as reflexões de Silviano Santiago e Antonio Candido a este respeito.

A consciência crítica do narrador sobre sua marca na fala do outro, impressa no tecido romanescos, é a característica fundamental para a formação do romance, conforme Bakhtin, pois resulta no dialogismo da estética literária deste gênero. Este caráter auto-reflexivo reside em Ruffato na colagem de gêneros de uso cotidiano, por meio da paródia, bem como no aprimoramento do uso dos recursos enunciativos que sinalizam a presença do narrador no plurilingüismo, como o discurso relatado, a hipertaxe, as marcas tipográficas e a dêixis. Ambos são signos autonímicos, ou seja, signos da referência do narrador ao próprio fazer romanescos,

marcadas na enunciação dos romances.

Foi necessário tratar da questão da paródia dentro do debate da teoria estética atual, já que grande parcela da crítica denomina parte da produção literária contemporânea como pastiche. Contudo, a fundamentação de Hutcheon sobre a paródia, bastante pautada, ainda que implicitamente, em Bakhtin, e o próprio conceito de pastiche segundo Jameson, discutidos no primeiro capítulo, chamam a atenção para a necessidade de se reacender esse debate, o que poderia ser tema de pesquisas futuras.

A reescritura é a prova do amadurecimento do uso dos recursos enunciativos por Ruffato, pois a cada história rememorada nas novas publicações, percebe-se a preocupação em particularizar o corpo da escrita, ou melhor, a presença do narrador em sua escrita. Essa questão foi aprofundada consoante as reflexões de Authier-Revuz sobre as formas da modalização autonímica na enunciação, ou seja, a impressão no enunciado da consciência do sujeito sobre seu próprio discurso, como reflexo da heterogeneidade mostrada, a partir da análise de fragmentos em que a reescritura estava explícita, assim como de *eles eram muitos cavalos*.

Por vezes, meu texto pode ter privilegiado a discussão teórica em detrimento da análise dos romances, ou ainda, não ter conseguido atingir o propósito de se debruçar na tessitura literária com o olhar direcionado por um prisma, priorizando ora o enfoque lingüístico, ora o olhar para o histórico. Algumas histórias importantes de Ruffato não foram discutidas, há aspectos da estética do romance ainda a se pensar. Talvez seja um indício da necessidade de reescritura. Apesar disso, fica registrado que o romance brasileiro, sobretudo a literatura com o caráter semelhante à de Ruffato, requer uma proposta transdisciplinar de reflexão estética.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: Benjamin, W. ; Horkheimer, M.; Adorno, T.; Habermas, J. *Textos escolhidos. Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pg. 269-273
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6023: Informação e documentação – Referências – Elaboração*, 2001
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras incertas – As não coincidências do dizer*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Ed. UNESP, 1993
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001
- _____. *Globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- _____. *Amor líquido. Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- BECHARA, E. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004, 37ªed.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas*. São Paulo: Ed.

Brasiliense, 1996

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das letras, 2000

BUSCÁCIO, Livia. L. B. A enunciação literária e a representação do real em Cidade de Deus e eles eram muito cavalos. *Metamorfozes 6*. 1 ed. Lisboa: Editorial caminho, 2005, v. 6, p. 179-188.

_____. Ethos, Polifonia e marcas tipográficas metaenunciativas na prosa literária brasileira contemporânea. In: Cleudemar Alves fernandes, João Bosco Cabral dos Santos. (Org.). *Análise do Discurso: objetos literários e midiáticos*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2006, v. 1, p. 61-71.

CHAUÏ, M. *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na Literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000

CHARAUDEAU, Patrick. Les conditions de compréhension du sens de discours in: LÓPEZ Alonso, C. & SÉRÉ de Olmos, A. (org.) *Langage, Théories et Applications em F. L.E. Texte et Compréhension*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1994. p. 61-70

_____. De la Competência Social de Comunicación a lãs Competências Discursivas. In: *Revista Latinoamericana de Estudos del Discurso*. Caracas, 1 (1) 7-22, ago. 2001

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Ângela Maria & GLENADEL, Paula (org). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica editora, 2004

DIAS, Ângela Maria. *Fronteiras na literatura brasileira: tendências e sintomas da passagem do século*. Revista brasileira de literatura comparada. Belo Horizonte, nº6, p.45-66, 2002

_____. *Escrever, escavar: formas da violência na literatura brasileira contemporânea*. Revista Tempo Brasileiro Leituras Plurais. Rio de Janeiro, nº 150, p. 7-20, jul/set. 2002

_____. *Topografias poéticas da pós-modernidade no Brasil*. Revista Veredas 4 . Porto:

Fundação Eng. Antônio de Almeida, 2001

_____. *Escritores, criticismo e pós-modernidade na América Latina*. Hispanismo 2000. Ministério de Educación, Cultura y Desporte / Associação brasileira de Hispanistas, v.2,p.683-688, 2000

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974

GARCIA, Othon Moacir. *Comunicação em prosa moderna*. RJ: FGV, 2002, 22ª edição

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002

_____. *As conseqüências da modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

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

Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995. 26ªed.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985

_____. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1991

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1985

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Unisinos, 1999.

LUCAS, Fábio. *Literatura e Comunicação na era da eletrônica*. São Paulo: Cortez, 2001

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

_____. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

_____. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

MELLO, J. A. . *Permanência do provisório*. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo-SP, v. 74, p. 221-231, 2006.

_____. *Espaços infernais: o contra-lugar da obra de Luiz Ruffato*. In: X Encontro Regional da abralic - Sentido dos Lugares, 2005, Rio de Janeiro. X Encontro Regional da Abralic - Sentidos dos Lugares, 2005.

MOTA, Carlos Guilherme. Idéias de Brasil: formação e problemas (1817-1850) in: MOTA, Carlos Guilherme (org.) *Viagem incompleta: a experiência brasileira*. São Paulo: SENAC, 2000, pg. 197-240.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1975

NASCIMENTO, Milton. *Minas*. Rio de Janeiro: EMI - Odeon, 1975.

ROCHA, João César de Castro (org). *Teoria da Ficção : Indagações à obra de Wolfgang Iser*. VII Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999

ROSA, Maria Inês. *Trabalho, subjetividade e poder*. São Paulo: EDUSP, 1994

RUFFATO, Luiz. *Histórias de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998

_____. *(os sobreviventes)*. São Paulo: Boitempo, 2000

_____. *eles eram muitos cavalos*. 2ªed. São Paulo: Boitempo, 2002

_____. *Mamma, son tanto felice. Inferno provisório volume I*. Rio de Janeiro: Record, 2005

_____. *O mundo inimigo. Inferno provisório volume II*. Rio de Janeiro: Record, 2005

_____. *Até aqui, tudo bem ! (Como e porque sou romancista- versão século XXI)*.

Comunicação durante o encontro “Espécies de espaços”, realizado na PUC-RIO, outubro de 2005

_____. Luiz Ruffato: escreve e reescreve in: *Entrevistas. UEA – União dos escritores Angolanos*, 2005. Atualizada em 17 – 08 -2005. Disponível em www.uea-angola.org. Acesso: 4 – 11- 2005

SANTANA, A.R. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2004, 7ª edição

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989

SANTOS, Milton. *Espaço e Sociedade*. Petrópolis: Vozes , 1979

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público*. Tirantias da intimidade. Cia. das Letras, São Paulo, 1988

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *A literatura e a cultura visual* in: *Literatura e cultura*. OLINTO, Heindrun Krieger & SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.) . Rio de Janeiro: PUC, s.d.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)