

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A EXPERIÊNCIA DO SUJEITO MIGRANTE NO MUNDO
CONTEMPORÂNEO – UMA LEITURA DE *ESTIVE EM
LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ*, DE LUIZ RUFFATO.**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Carolina Oliveira

**Santa Maria, RS, Brasil
2014**

**A EXPERIÊNCIA DO SUJEITO MIGRANTE NO MUNDO
CONTEMPORÂNEO – UMA LEITURA DE *ESTIVE EM
LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ*, DE LUIZ RUFFATO.**

Carolina Oliveira

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Linha de Pesquisa Escritas Literárias e Leitores, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Estudos Literários**

Orientador: Prof^o Dr. Fernando Villarraga Eslava

**Santa Maria, RS, Brasil
2014**

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

**A comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado**

**A EXPERIÊNCIA DO SUJEITO MIGRANTE NO MUNDO
CONTEMPORÂNEO – UMA LEITURA DE *ESTIVE EM LISBOA E
LEMBREI DE VOCÊ*, DE LUIZ RUFFATO.**

elaborada por
Carolina Oliveira

como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Estudos Literários

COMISSÃO EXAMINADORA:

Fernando Villarraga Eslava, Dr.
(Presidente/Orientador)

Ivana Ferigolo Melo, Dra. (UNEMAT)

Gil Roberto Costa Negreiros, Dr. (UFSM)

Ana Teresa Cabañas Mayoral, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 28 de fevereiro de 2014

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação à metade de mim que não acreditava que esse trabalho chegaria a existir. A guerra certamente continua, mas se encerra, nessas páginas, nossa primeira batalha.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por colorir o cinza do mundo para que eu pudesse, dele, sentir a literatura; ao meu pai, por ser a primeira personagem romanesca que conheci; e à minha vó, por me nutrir da poesia que brota das suas panelas.

Ao meu orientador, professor Fernando, por compreender o conhecimento não como papéis que autorizam instituições, mas como sangue que pulsa dos corações das gentes.

Aos membros da banca de qualificação e de defesa, professora Rosane, professora Ivana, professor Gil e professora Teresa, pela delicadeza.

À minha doce, Gabriela, por me conferir a honra de merecer seu coração generoso desde os tempos de graduação.

Aos meus gigantes, Martina, Anderson e Carla, por acreditarem sempre e por justificarem, a cada gesto humano que demonstraram nesses dois anos, o sentido de estudar Literatura.

Ao meu confidente, Lucas, por estar sempre junto a mim nessa estrada, compensando o efervescer de seus nervos diante de meus bloqueios com o marejar de seus olhos de respeito e admiração.

Aos meus atentos, Amanda, Pablo, Nielle e Luana, por, virtualmente, fazerem-se sempre aconchego em forma de voz e ouvido.

À tão solícita, Samantha, por se disponibilizar sorrindo para ajudar esta pobre alma alheia às burocracias.

Ao meu “padrinho”, Júlio, por transmitir, entre um copo e outro, sua sabedoria de professor.

Ao meu psicólogo, cujo nome preservarei, por ter me auxiliado a evitar um desastre.

EPÍGRAFE

*Minha jangada vai sair pro mar
Vou trabalhar, meu bem querer
Se Deus quiser quando eu voltar do mar
Um peixe bom eu vou trazer
Meus companheiros também vão voltar
E a Deus do céu vamos agradecer*

Suíte do Pescador, Dorival Caymmi

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

A EXPERIÊNCIA DO SUJEITO MIGRANTE NO MUNDO CONTEMPORÂNEO – UMA LEITURA DE *ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ*, DE LUIZ RUFFATO.

AUTORA: CAROLINA OLIVEIRA

ORIENTADOR: FERNANDO VILLARRAGA ESLAVA

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 28 de fevereiro de 2013

Este trabalho visou realizar a abordagem crítica de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, no intuito de focalizar o tão instigante jogo ficcional proposto pelo romance. Situado na produção ficcional do autor, *Estive em Lisboa e lembrei de você* trata-se de seu primeiro título em que a história se concentra exclusivamente na trajetória existencial de *um* indivíduo, visto que, até então, suas narrativas estão constituídas sob a forma de painéis, nos quais grupos sociais ou comunidades são representados por redes de subjetividades que se relacionam entre si, compondo a história. Nesse sentido, o jogo ficcional estabelecido pelo romance, através do qual é introduzida uma outra voz que permeia o discurso do narrador, revela-se a maneira através da qual a experiência do narrador-protagonista adquire um sentido mais amplo, evidenciando que o valor contido em tal percurso de vida transcende as fronteiras da experiência individual do herói romanesco. No intuito de percebermos como se dá essa ampliação de sentidos, analisamos a rememoração realizada pelo narrador-protagonista, as intervenções da outra voz evidentes ao longo do discurso do narrador e a linguagem narrativa explorada pela obra. Evidenciada a proposta realista do romance de Luiz Ruffato, acreditamos trazer à superfície deste trabalho os artifícios ficcionais através dos quais se construiu a relação entre o ponto de vista do narrador-protagonista e o ponto de vista da outra voz que permeia a narrativa, cujo entrelaçar resultou na representação da experiência do sujeito migrante no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Realismo. Narrador. Sujeito migrante.

ABSTRACT

Dissertation of Master's degree
Program of Master's degree in Language
Federal University of Santa Maria

THE MIGRATING FELLOW'S EXPERIENCE IN THE CONTEMPORARY WORLD – A READING OF *ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ*, LUIZ RUFFATO.

**AUTHOR: CAROLINA OLIVEIRA
ADVISER: FERNANDO VILLARRAGA ESLAVA
Santa Maria, February, 28, 2013**

The present work aims to accomplish a critical approach of *Estive em Lisboa e lembrei de você*, with purpose of focusing on the instigating fictional game proposed by the novel. Situated on the fictional production of the author, *Estive em Lisboa e lembrei de você* represents his first title in which the story focuses exclusively in the existential trajectory of one individual, knowing that until the moment his narratives are constituted by panels, in which social groups or communities are represented by relating subjectivity networks, composing the story. In this sense, the fictional game established by the novel whereby is introduced another voice that permeates the narrator's speech, reveals the way whereby the narrator-protagonist experience acquires a more ample meaning evincing that the value contained in such life trajectory transcends the borders of the novel's hero individual experience. In the attempt of perceiving how this extension of meaning happens, we analyze the recall performed by the narrator-protagonist, the interferences of the other voice evident during the narrator's speech and the narrative parlance explored by the novel. Indicating the realistic proposal of Luiz Ruffato's novel, we believe to be bringing to the surface of this work the fictional artifices whereby was built the relation between the point of view of the narrator-protagonist and the point of view of the other voice that permeates the narrative, whose interlace resulted in the representation of the migrant subject's experience in the contemporary world.

Keywords: Realismo. Narrator. Migrant Subject.

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	10
1. CAPÍTULO I – UM REALISMO INSISTENTE.....	14
2. CAPÍTULO II – O ESTABELECIMENTO DO PACTO FICCIONAL.....	31
3. CAPÍTULO III – O NARRADOR PROTAGONISTA E A CONSCIÊNCIA DO ANONIMATO.....	35
4. CAPÍTULO IV – A VOZ DO EDITOR E A AMPLIAÇÃO DE SENTIDOS QUE ELA PROVOCA.....	63
5. CAPÍTULO V – A ORALIDADE ATRELADA AO DISCURSO DO NARRADOR E SUAS CONSEQUÊNCIAS.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94

PRÓLOGO

Tem início no final dos anos 1990 a produção literária de Luiz Ruffato, cuja obra vem assim a compor o heterogêneo panorama da literatura brasileira contemporânea. Seu primeiro livro de *histórias*, intitulado *Histórias de remorsos e rancores*, data de 1998, enquanto *os sobreviventes*, o segundo, de 2000. Porém, *eles eram muitos cavalos*, obra de 2001, é que eleva o escritor mineiro à vitrine do campo literário, quando recebe os prêmios APCA, de melhor romance do ano, e Machado de Assis de Narrativa, da Fundação Biblioteca Nacional.

A partir do impulso gerado pela projeção de *eles eram muitos cavalos*, traduzido em países como Itália, França, Portugal e Argentina, Luiz Ruffato escreve trabalhos que o concebem como poeta, ensaísta e crítico literário, ao mesmo tempo em que seu nome no mercado editorial também é associado à organização de coletâneas de contos. Entre 2005 e 2011, o autor dedica-se a escrever a pentalogia, intitulada *Inferno provisório*, em que insere suas duas primeiras publicações. Tratam-se dos também premiados *Mamma son tanto Felice*, *O mundo inimigo*, *Vista parcial da noite*, *O livro das impossibilidades* e, finalmente, *Domingos sem Deus*. Em meio a este extenso projeto, o autor publica *De mim já nem se lembra*, em 2007, e *Estive em Lisboa e lembrei de você*, em 2009.

Mirando este pouco mais de uma década de trajetória literária, centramo-nos na produção ficcional do autor, na qual identificamos não somente uma reunião de títulos, como também um possível ponto comum que parece caracterizá-los: a prosa de Ruffato insiste em tematizar o desconforto provocado pela realidade em sujeitos situados social e historicamente. Com esse intuito, seleciona a personagem migrante como símbolo deste pesar em relação ao cotidiano, deste estar e não se encontrar. Ao se depararem imersos numa realidade que não os contempla socialmente, as personagens veem-se anônimas, silenciadas pelo emaranhado de vozes que disputam o quadro social. Os movimentos migratórios marcam, portanto, a produção literária do escritor mineiro, sejam eles nos sentidos centro – periferia; interior – capital; terceiro mundo – primeiro mundo.

Tal desconforto, que, muitas vezes, resulta no silêncio do anonimato, é representado a partir de diferentes soluções formais, através das quais a prosa do

autor parece acreditar dar conta do conflito que caracteriza as trajetórias abordadas. Nesse sentido, torna-se fundamental, para uma abordagem da obra ficcional de Luiz Ruffato, um olhar aguçado para o diálogo que se estabelece entre conteúdo narrado e linguagem através da qual este conteúdo é criado.

A ficção de Ruffato, portanto, ocupa um espaço particular no emaranhado da produção literária brasileira por dois motivos: ao mesmo tempo em que resgata a subjetividade e a memória das personagens, formaliza-as através de uma linguagem veloz, própria do tempo do cotidiano, introduzindo-as diretamente no contexto social e político que as cerca; ao mesmo tempo em que se insere na temática urbana, opta por representar personagens cuja violência sofrida não suscita ruídos, em forma de balas ou canhões, mas provoca silêncio. Tal característica reflete-se não só na timidez da crítica em associá-lo às narrativas da violência como também no cuidado em considerá-lo regionalista, levando em consideração todas as implicações teóricas e críticas que giram em torno de qualquer classificação.

A fim de representar a subjetividade que resiste em cada silêncio, a obra de Luiz Ruffato é marcada pelos painéis sociais elaborados, em que as personagens apresentam-se sempre reunidas em plural, como em um bloco em que, agregadas, compartilhando o sentimento de desconforto que as caracteriza, insistem em existir.

Nesse sentido, *eles eram muitos cavalos* (2001) lhes traz como sujeitos pobres, desempregados em busca de emprego, prostitutas em busca de dignidade, crianças de rua na luta por sobrevivência, mergulhados no cotidiano de uma São Paulo furiosa; *Inferno provisório* – composto por *Mamma son tanto Felice* (2005) *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006), *O livro das impossibilidades* (2008) e, finalmente, *Domingos sem Deus* (2011) – dá conta da saga do proletariado brasileiro nos últimos 50 anos, ilustrando seus deslocamentos do Beco do Zé Pinto, periferia de Cataguases, cidade do interior mineiro, para as cidades industriais de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo; *De mim já nem se lembra* (2008) tematiza, de um lado, o morador de Cataguases que, mudando-se para Diadema, envia cartas relatando o choque cultural sofrido na cidade industrial, e, de outro, a família, que assiste aos primeiros anos de conquista econômica do filho metalúrgico; *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), por sua vez, narra a travessia do mineiro de Cataguases que, encontrando-se divorciado e desempregado em sua pequena

cidade do interior, vê em Lisboa, a capital portuguesa, uma oportunidade de reconquistar a própria identidade por meio do reestabelecimento social e econômico, e, assim, retornar ao Brasil.

Compreendemos, assim, que o desconforto que parece caracterizar as personagens da ficção ruffatiana é ocasionado pela relação desses sujeitos com o espaço que *encontram*, dentro do qual se *desencontram*, pois apesar de estarem próximos de um novo espaço, estão distanciados socialmente, silenciados em suas posições excluídas. Marcada pela representação do movimento migratório, tal ficção revela um olhar de estranhamento desses sujeitos em relação à própria existência, acabando por recriar a vida cotidiana como uma constante luta em busca da compreensão desse espaço, que não lhes é próprio, mas parece ser a alternativa que a realidade cruel lhes tem a oferecer.

Conforme afirmamos anteriormente, pensar a ficção de Ruffato é emaranhar-se no jogo imposto pelos recursos formais explorados pelo autor, que parece encontrar na impossibilidade de narrar uma maneira de estruturar o estranhamento vivido pelas personagens. Assim, *Eles eram muitos cavalos* apresenta-se em 70 partes (capítulos? esquetes? fragmentos?), em que muitas vezes o fim de uma parte desencontra-se do início da outra, para na sequência das páginas voltar a se encontrar, permeado por diferentes gêneros como listas, santinhos ou recortes de jornal; *Inferno provisório*, além de dividida em cinco livros, é constantemente marcada pela forma diferenciada da apresentação, também em partes (capítulos? esquetes? fragmentos?), chegando a exibir o conteúdo das palavras em duas colunas ao longo de uma página, a fim de narrar trajetórias de dois sujeitos que crescem paralelamente em universos diferentes; e *De mim já nem se lembra* aproxima-se do formato do romance epistolar, constituindo-se numa sequência de cartas que a personagem migrante envia à família a fim de relatar sua vida na nova cidade. Sendo assim, nem mesmo procurando fazer emergir a subjetividade das personagens, Ruffato ousa conferir a elas o poder de uma voz como a do narrador, a quem se outorgaria o direito a contar a própria história. Eis aí um dos motivos

pelos quais *Estive em Lisboa e lembrei de você* saltou aos nossos olhos: trata-se da primeira narração em primeira pessoa presente na obra do escritor mineiro.¹

Em *Estive em Lisboa...*², Ruffato seleciona, como que a resgatar uma agulha do palheiro, uma daquelas subjetividades imersas nos panoramas de *eles eram muitos cavalos* ou de *Inferno provisório*, e a premia com uma história que será contada pelo próprio narrador. Sergio de Souza Sampaio é o escolhido, o Serginho, morador do bairro da Taquara Preta, periferia de Cataguases, cidade do interior mineiro. Sem se distanciar da Embora não se distancie da atenção dedicada aos recursos formais, visto que *Estive em Lisboa...* apresenta-se como um depoimento “minimamente editado”, gravado em quatro sessões, faz-se pertinente pensar na maneira através da qual este trabalhador da Seção de Pagadoria da Companhia Industrial Cataguases, que leva a vida a jogar tanto as “peladas de final de semana” quanto a “conversa fiada com os pinguços” do Beira Bar, narrará sua experiência como sujeito migrante.

Apesar de suas peculiaridades, conforme explicitamos anteriormente, *Estive em Lisboa...* não se afasta do ímpeto realista característico do restante da obra do autor, de modo que, nas próximas páginas, dedicar-nos-emos a perceber de que maneira a crítica de literatura contemporânea brasileira, com todas as ressalvas ao uso do artigo definido, está pensando o realismo presente na produção literária do escritor.

¹ *Estive em Lisboa e lembrei de você* pertence ao projeto intitulado Amores Expressos, idealizado pela editora Companhia das Letras, que levou escritores a diversas capitais do mundo a fim de que escrevessem uma história de amor que se passasse no local. Por entendermos a escrita por encomenda como uma prática instaurada nos dias de hoje e relativa ao trabalho do escritor, este fator não merece mais do que uma nota de rodapé em nossa abordagem da obra.

² Abreviaremos dessa forma o título do romance ao longo de nosso trabalho.

CAPÍTULO I

UM REALISMO INSISTENTE

Os questionamentos acerca da possibilidade da literatura conter em si, enquanto manifestação artística, o poder de revelar determinados aspectos da realidade constituem investigação tão antiga quanto a própria existência da arte da palavra. Compagnon delinea este impasse, enquanto evidencia o combate histórico entre a teoria literária e as idéias preconcebidas e facilmente consolidáveis sobre literatura, afirmando que o movimento da teoria é afiançar que só é possível compreender a literatura enquanto manifestação independente do mundo que representa. Assim, afirma:

(...) a *mimésis* foi questionada pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação. (...) a referência seria uma ilusão que impede a compreensão da literatura como tal. (COMPAGNON, 2010, p. 95)

A partir da reflexão do teórico, é possível detectar a relação intrínseca entre uma certa concepção de literatura e uma maneira de efetivá-la na materialidade do discurso literário. Depreende-se, assim, do sentido exposto, que haveria uma distância entre a pretensão realista de uma obra literária e a consciência de uma obra literária enquanto tal. Ao observar parte da literatura brasileira contemporânea, percebe-se que, diante de uma realidade que soa impenetrável, talvez por pertencer a um tempo em que vive mediada por representações sobre ela, os jogos promovidos por obras literárias revelam tentativas de intervenção na realidade exatamente na medida em que exploram formalmente suas capacidades ficcionais. Uma questão como essa, parece, portanto, estar mais viva do que nunca.

Datam dos finais da década de 70 as considerações de Antonio Candido sobre aquilo que o crítico entende como “a nova narrativa”, expressão do autor referente à produção ficcional dos anos 60 e, sobretudo, dos 70: “contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na

concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política” (CANDIDO, p. 209).

Romances que se confundem com reportagens, contos que parecem poemas ou crônicas, narrativas construídas com as técnicas da escrita teatral, textos contaminados por documentos, recortes de jornal, entre outras configurações, ilustram um momento em que a manifestação literária incorpora os elementos de vanguarda pós-anos 50, principalmente o concretismo, e os discursos jornalístico, publicitário e televisivo, para dar forma a algo novo. Tal narrativa caracterizar-se-ia por conceber a escrita menos como veículo, e mais como objeto central e integrador do processo narrativo, atentando tanto para o projeto gráfico, quanto para o texto em si, sintoma que carrega consigo as intervenções modernistas da década de 20. Essas novas configurações, segundo Candido, reivindicam uma nova postura crítica:

Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, *ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário*. Este fato é requisito em qualquer obra, obviamente; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista (...) (CANDIDO, 1987, p. 206 e 207).

Para Candido, o esforço do escritor desta narrativa, representado, fundamentalmente, por João Antonio e Rubem Fonseca, está relacionado ao ponto de vista que a narrativa assume. Nesse sentido, torna-se caro a esses escritores penetrar na realidade popular, isto é, na vida do sujeito comum, distanciando-se de uma postura exotista, assumindo a narração em primeira pessoa como maneira de ilustrar formalmente os efeitos da realidade vivida por aqueles sujeitos em sua própria forma de expressão: em que “a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente”. Em busca desse efeito, predominam narrativas curtas, em forma de conto, que conservam a tensão da “violência, do insólito ou da visão fulgurante”. Dessa atitude, resultariam duas manifestações: de um lado, o “realismo feroz”, cujo intuito é expressar a violência por meio de uma atitude agressiva, ilustrada através da “adesão a todos os níveis da realidade”, explorando o monólogo, a gíria, a diluição das fronteiras entre falado e escrito, a quebra da

sequência convencional da narração; de outro, a ruptura do “pacto realista”, “devido à inserção do insólito nas narrativas, por meio do recurso a sinais gráficos, figuras, fotografias”.

Sempre atento aos perigos de uma era marcada pela velocidade, em que a leitura passa a enfrentar o desafio de ser uma prática que desacelera o tempo – isso que o crítico não fala dos anos 2000 e de um mundo caracterizado pela linguagem da internet –, Antonio Candido afirma a importância de que o experimentalismo exista, na narrativa, em prol do mundo narrado, não apenas como intuito de conferir um frescor de novidade à obra, mas sim promovendo a correlação entre forma e conteúdo, isto é, demonstrando que as inovações formais estão presentes na obra literária por acreditarem que, assim, ilustram de maneira mais eficiente o mundo que desejam representar.

Em “A nova narrativa”, Candido está se referindo a uma prosa do contra – contra a escrita elegante, contra a convenção realista e contra a lógica narrativa –, no intuito de contrariar uma ordem social estabelecida, já que o regime ditatorial, nos anos 60 e 70, por meio da censura, ofereceu obstáculos para a arte brasileira. Desse modo, mesmo que não mais expressando uma posição política explícita, nem uma ideologia específica de maneira transparente, essa narrativa encontrou na subversão da forma uma maneira de afrontar o modelo de vida silenciador que se impunha na organização da ditadura, apostando, assim, nos poderes que acreditava conter o discurso literário, se repensado em sua formalização. Sobre essa narrativa, o crítico afirma:

(...) nos vemos lançados numa ficção sem parâmetros críticos de julgamento. Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade. (CANDIDO, 1987, p. 214)

Realizamos esse resgate da crítica brasileira, através da figura central de Antonio Candido, no intuito de ilustrar as origens de uma discussão que, apesar de

surgida ainda na década de 70, permanece viva até os dias de hoje: a dualidade entre a inovação formal e a convenção realista.

Se tentarmos compreender de que maneira a crítica literária brasileira pensa, atualmente, as relações entre a inovação formal e a convenção realista, recairemos sobre alguns nomes-chave, cujo pensamento revela que o entrelaçar desses dois pólos parece ser um sintoma de parte das manifestações literárias realistas contemporâneas e, portanto, configura-se como ponto de discussão.

Inserida no debate, Tânia Pellegrini inclina-se sobre essa produção literária, que se revela protagonista na literatura contemporânea brasileira. Nesse sentido, identifica uma nova postura e um novo método para o realismo contemporâneo, a partir da observação da ficção brasileira, compreendida como a produção literária do período pós-ditadura. Lançando seu olhar em direção às manifestações contemporâneas, a autora acredita que o realismo absorveu os elementos vanguardistas, demonstrando uma fusão inédita dessas duas expressões, consideradas antagônicas no início do século XX. Nesse realismo, portanto, a autora identifica uma *nova postura*:

Nessa linha, o primeiro passo, uma nova *postura*, é aceitar a 'crise da crise da representação', retirando do termo 'realismo' o peso que lhe tem sido dado de constituir um retrocesso, abandonando a idéia de que significa um passo atrás em relação às conquistas modernistas, mostrando-o como recurso narrativo rico e renovável, necessário à expressão de uma singularidade social e cultural de bases próprias que, no momento presente, emerge do terreno propício adubado pela urgência e necessidade históricas nacionais. (PELLEGRINI, 2010, p. 153)

Segundo Pellegrini, portanto, a pertinência de produzir manifestações realistas, nos tempos contemporâneos, deve-se à consciência da necessidade de expressão de uma determinada particularidade social, que nasce das cinzas do regime militar. O que Pellegrini está entendendo como "novo realismo" agrega a essa produção a crença na literatura enquanto manifestação do poder humano de agir sobre a história, apostando, assim, na pertinência do conceito de totalidade na contemporaneidade. A autora parece se referir aqui, basicamente, a correntes da crítica que, associando a produção literária a valores identificados à "pós-modernidade", distanciam a literatura do conceito moderno de arte, através do qual

concebemos o valor do objeto artístico a partir de sua capacidade de ação transformadora do mundo no qual se insere.

Diante de uma nova realidade, caracterizada pela fartura de imagens e informações, por uma relação diferente com o tempo e com o espaço, o realismo adotaria um *novo método*, que seria possível através de um processo que a autora entende como “refração”. Esse processo é, assim, compreendido como uma maneira de dar conta dessa realidade, em que a ideia de experiência é questionada, em que a consciência revela-se complexa, em que a ordem cronológica associada à memória é subvertida. Definindo como se dá o estabelecimento desse método, a autora explicita suas potencialidades:

associar uma visão do todo, considerado em profundidade, e uma visão da parte, do fragmento, uma vez que este resulta não do estilhaçamento em elementos independentes, perdidos uns dos outros, mas de sua refração, como prisma, inseparáveis do todo que os refrata na origem (PELLEGRINI, 2010, p. 154).

A ideia de “refração” de Pellegrini parece referir-se a uma maneira de representar a realidade ilustrando as inúmeras vozes que a constroem, sem silenciar as nuances ou diferentes versões que possam estar presentes nela. Tal realismo, para a autora, não seria concebido como uma maneira de instalar uma verdade sobre a realidade através da literatura, mas sim de explicitar as tensões inerentes a ela, possibilitando que seja vista como tal. A fim de nos informar sobre que realidade é essa, no sentido de reiterar a ideia de que esses método e postura estão sendo concebidos de outra forma em função de compreender a realidade também de uma outra forma, a autora afirma:

Estamos, então, diante da representação necessária de uma realidade de fato nova na superfície iridescente dos artefatos tecnológicos, na velocidade e simultaneidade das comunicações, na aguda sensação de tempos e espaços vertiginosamente fluidos, mas em que o confronto das desigualdades econômicas e sociais, em nível nacional e global, guarda ciosamente a hostilidade do mundo antigo. O realismo, assim, sempre acompanhado de muitos adjetivos, cada um deles significando “uma forma e uma cor”, volta *refratado*, como um modo de *presentificar* – *fazer presentes* – as relações de hoje entre o social e o pessoal, tanto ética quanto esteticamente, vale dizer, de modo *interessado*. (PELLEGRINI, 2012, p. 154)

A esse realismo, já não cabe “refletir” a realidade, no intuito de criar uma imagem transparente, conforme se concebeu até a chegada das vanguardas, no início do século XX, através da linguagem cristalina, personagens fotográficas e enredos onipotentes, nem tampouco representá-la de modo a ilustrar seu caráter fragmentário, em que as partes estão inevitavelmente descoladas de um todo.

Para dar conta do conjunto das manifestações realistas da literatura brasileira contemporânea, Pellegrini remete-se ao conceito utilizado por Ângela Dias, que pensa o realismo como a “dramatização do *princípio de crueldade*”, conceito importado do âmbito filosófico, que delinearia a “perspectiva existencial” dominante e a principal “diretriz da organização formal” da literatura brasileira contemporânea.³

Tal “princípio da crueldade” revelaria os sintomas de uma sociedade perplexa diante da experiência histórica, ficcionalizada como absurda e inverossímil e marcada pelas metrópoles ocupadas pelo presente perpétuo das imagens. Dessa maneira, cabe à figura do narrador representar um paradoxo: ao mesmo tempo em que considera a crueldade insuportável, sente uma obsessão por apreendê-la.

Diante do panorama da literatura contemporânea, Ângela Dias identifica três “modalidades de olhar cruel”: o violento – o mais criticado pela autora, pois no intuito de apreender o real, apelaria para o uso de fotografias no interior das obras, “empobrecendo a dimensão ficcional da experiência”; o exótico, que revelaria um olhar distante, desconsiderando o caráter problemático da crueldade, em prol da estetização de uma realidade; e, por fim, o melancólico, que revelaria um olhar de indiferença, presente naquelas literaturas que se voltam para si, tal como as narrativas metaficcionais (DIAS, 2005).

Baseada nas modalidades definidas por Ângela Dias, Pellegrini visualiza no realismo refratado um método para dar conta do que a crítica entende como o “princípio da crueldade”, e situa a produção literária de Luiz Ruffato, de uma maneira geral, na segunda modalidade, conforme depreendemos através da seguinte afirmação: “Luiz Ruffato, que reutiliza a fragmentação, colando, indiferentes uns aos

³ Este conceito é desenvolvido no trabalho da autora intitulado *As cenas da crueldade: ficção brasileira contemporânea e experiência urbana*.

outros, estilhaços de uma realidade urbana dura e sem fronteiras, ao mesmo tempo quase exótica em sua desagregação.” (PELLEGRINI, 2012, p. 153)

A produção literária do escritor confirmaria, para Pellegrini, a possibilidade de representar as sinuosidades da *subjetividade* e da *memória*. Porém, o método realista utilizado pelo autor estaria carregado de uma “aparência antirrealista”, o que revelaria esse olhar, ora exótico e estetizado, ora melancólico e narcísico, diante da realidade.

Tal “aparência antirrealista” detectada pela autora parece estar associada à maneira como a prosa de Ruffato articula forma e conteúdo, o que vai ao encontro da aparente antinomia entre inovação formal e convenção realista, anteriormente assinalada. No intuito de compreender de que modo Pellegrini visualiza a presença dessas inovações formais na literatura brasileira contemporânea, dedicamos nosso olhar a um trabalho intitulado “Ainda a censura”, publicado ainda na década de 90.

Neste momento, Pellegrini desenvolve sua tese de que a censura política dos anos 70 deu lugar, nos tempos contemporâneos, à *censura econômica*. Para realizar essa comparação, aponta para a estreita relação entre a ditadura militar e a consolidação da produção cultural brasileira, ressaltando que o Estado, neste período, funcionou como um verdadeiro mecenas de um certo produto cultural: ao mesmo tempo que impedia a circulação dos produtos culturais que veiculavam conteúdo ideológico de esquerda, incentivava, através da fusão entre os investimentos de capital estrangeiro e a indústria nacional, os materiais culturais que divulgavam suas idéias. Graças a isso, a literatura, como outros bens culturais, viu-se imersa no ritmo de produção do mercado, o que, segundo a autora, influencia diretamente a forma da produção literária em questão.

Obviamente, para além da literatura, o investimento na produção cultural era de larga escala, o que implica, mesmo que em alguns setores de maneira mais tímida que em outros, a popularização dos meios de comunicação de massa, principalmente a televisão. Imersa no que a autora chama de “pressa editorial”, a produção ficcional deste tempo confronta-se não só com os best-sellers estrangeiros traduzidos, mas também com a própria censura, no sentido de que acaba por alterar sua forma no intuito de burlar os vetos do Estado. Assim, percebem-se, na literatura da época, duas maneiras de obter sucesso nessa empreitada. De um lado, a

literatura que questionava a realidade por meio dos recursos realistas, num momento de apelo às técnicas jornalísticas, em que se produziram um número significativo de romances-reportagens, biografias e memórias. De outro, a literatura que resistiria de outra maneira, preocupada com “soluções estéticas e experimentais” (PELLEGRINI, 2000, p. 42), “contos semelhantes a crônicas, narrações que são cenas teatrais, colagens e montagens acolhendo ousadias antes conquistadas pelo modernismo” (id., p. 43). A autora afirma que a mistura de técnicas literárias e visuais na literatura revela a influência do desenvolvimento dos jornais mais modernos, das revistas, da propaganda, dos quadrinhos, da televisão e das vanguardas poéticas atualizadas, do cinema e da TV.

Segundo Pellegrini, a partir da década de 80, a censura passa a ser “econômica”, no sentido de que o mercado editorial atuaria como o controlador da produção literária, o que resultaria no seguinte efeito, descrito pela mesma:

Analisando mais atentamente a maioria dos textos de ficção, podem-se perceber como traços bastante evidentes a opção pelos chamados “gêneros de massa”, romances policiais, históricos ou de ficção científica, além de uma certa **pressa** na fatura, indicada por uma **escrita linear, solta, ligeira**, às vezes entremeada de leve ironia ou humor jocoso, **que dilui qualquer densidade ou compromisso de reflexão**, praticada principalmente por autores de “gerações jovens”. (...) São textos **light**, escritos para serem consumidos rapidamente e repostos com a mesma rapidez, como exige o tempo do mercado, que não é o mesmo do cuidado estético. (PELLEGRINI, 2000, p. 53 e 54)

Nesse momento, a autora mais do que realizar uma descrição das características da produção ficcional deste período, conjectura sobre essa manifestação artística. Para Pellegrini, tais textos de ficção caracterizar-se-iam por não gerar pausa para reflexão, em função da velocidade que marca tais narrativas, ocasionada, segundo a crítica, pelos formatos breves, com uma forte sequência de ações, “com pouco mais de cem páginas” (PELLEGRINI, 2000, p. 53-55). A forma breve, portanto, revela-se ponto de discussão para a autora, que não parece relacionar a linguagem desta prosa à realidade por ela representada, mas sim a certas exigências que o mercado editorial instauraria. Preocupa-se com, assim, em que medida a exploração da forma, na literatura brasileira contemporânea, pode

alterar seu grau de validade enquanto arte no mundo, revelando sua concepção não só de literatura, como também de arte, arriscando delimitar causas para a presença de tal fenômeno na literatura brasileira contemporânea.

Assim como Pellegrini, encontramos Karl Erik Schollhammer a manifestar interesse em compreender a natureza das manifestações literárias realistas da contemporaneidade. O realismo contemporâneo firmaria suas raízes, de um modo geral, na prosa pós-golpe, datada de 1970. Nesse caso, a narrativa realista se opunha não só à dramatização de questões universais e utópicas, como também às discussões críticas de uma crença no futuro ancorado em ambições modernizantes.

Para o autor, inaugura-se com Rubem Fonseca a corrente “brutalista” do realismo brasileiro, que, baseada na economia narrativa do gênero do conto, reconfigura a representação literária da realidade brasileira, antes ancorada na oposição campo X cidade, dessa vez materializada na dicotomia *cidade oficial* X *cidade marginal*. Tais produções seriam responsáveis por instaurar o que Schollhammer chama de “realismo de novo”.

Tal nova configuração do realismo caracterizar-se-ia pelo intuito de provocar *efeitos de realidade por outros meios*, que não os tradicionalmente realistas, veiculados pelo realismo histórico referente ao século XIX. No intuito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira através de pontos de vista marginais ou periféricos, os novos autores afastam-se dos métodos da verossimilhança descritiva, ou da objetividade narrativa, convencionalmente utilizados para promover o caráter realista de uma obra.

Nesse turbilhão de novos meios, a prosa de Luiz Ruffato, para Schollhammer, manteria o compromisso com a realidade procurando formas de realização literária ou de “presentificação não representativa dessa mesma realidade” (SCHOLLHAMMER, 2011). Recorrendo às linguagens inauguradas pelas atitudes da vanguarda modernista, Ruffato encabeçaria uma forma literária experimental, materializada no uso da montagem, da colagem, das enumerações, etc., para incorporar à narrativa o que entende como “signos da cidade” – recortes, listas, santinhos, jornais –, o que, segundo o crítico, desempenha um procedimento semiótico, enraizando ou indexando o texto *no real*.

O realismo configurado pelo escritor mineiro resultaria, assim, de uma *presentificação* do real, termo usado pelo autor para explicitar o que ele entende como a maneira utilizada pelo escritor para introduzir o real *na* escrita, ao invés de representá-lo como algo que existe aquém da obra literária. Dessa técnica, emergiria, entre outras marcas, uma profunda visualidade do texto de Ruffato, que recriaria, de maneira legível para um leitor contemporâneo, uma realidade, cuja ilusão de apreensão é, constantemente, desconstruída.

Fundamentando suas idéias, Schollhammer (2012) acredita ser com Flaubert, ainda no século XIX, que o “realismo mimético” começa a ser questionado, na medida em que o discurso indireto livre e o predomínio da descrição sobre a ação passam a funcionar narrativamente como recurso realista, demonstrando que a realidade podia ser absorvida pela interioridade subjetiva. Desde então, o experimentalismo passaria a integrar os recursos realistas. A partir do início do século XX, a procura por um novo acesso à realidade continua, sempre no sentido de afastamento do esquema tradicional de representação mimética.

Isso está relacionado com o que Jakobson (apud. SCHOLLHAMMER, 2012) assinalava, ao radicalizar essa ideia afirmando que a única linguagem propriamente realista seria aquela capaz de transcrever a voz em vez do mundo material. Na esteira dessa concepção, nas décadas de 1920 e 1930, o que Schollhammer chama de “realismo engajado” caracterizou-se por “recriar literariamente os discursos informais do povo, a linguagem das pessoas reais e de suas falas no cotidiano sofrido”. Segundo o autor, o “neo-realismo”, surgido na literatura brasileira na década de 1960, dá continuidade a essa tendência, agora não nas falas de um Fabiano ou de um Riobaldo, mas sim nas manifestações literárias de João Antônio e Rubem Fonseca, conforme adianta Antonio Candido, em “A nova narrativa”.

O autor realiza esse percurso para, finalmente, apresentar sua tese de que, nos tempos contemporâneos, o realismo estaria se manifestando em sua forma “performática indexical”, através do qual o efeito de realidade é provocado pela inserção de um *índice* no texto literário. Esse índice, segundo a teoria semiótica de Pierce, funcionaria na obra como um “índice não-representativo da realidade”, isto é, signos que “o que têm a mostrar não está fora deles mesmos, apenas referem-se a sua própria existência.” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 141). Entendemos tais índices

como indicativos capazes de assinalar a realidade presentificada pela narrativa. Em seguida, o autor compara a presença de fotografias em certas obras da literatura brasileira contemporânea com “a inclusão de nomes próprios, de citações, cartas, desenhos, textos de músicas e outras miscelâneas”, elementos que contribuiriam para a criação de um “realismo textual que desequilibra a relação entre ficção e documento”. Essas partículas simbolizariam a “indexação do relato”, permitindo a passagem de um “realismo descritivo”, aquele tradicionalmente identificado com o século XIX, para um “realismo indexical”. Ao referir-se especificamente à obra de Ruffato, Schollhammer afirma que

o esforço de incluir a realidade **na** escrita não deve ser confundido com documentarismo, pelo contrário, não se trata de levar a realidade à literatura, senão, levar a poesia à vida, reencantá-la, comprometer a escrita ao desafio do índice **e fazer dela um meio de intervenção sobre aquilo que encena ficcionalmente**. (SHOLLHAMMER, 2012, p. 142, grifo nosso)

Esse realismo caracterizar-se-ia não pelo desejo de querer representar o real, mas sim pelo esforço em “tornar-se real”. Seu caráter “performativo”, portanto, está relacionado com uma compreensão da literatura que lhe possibilita, através da linguagem, “transgredir as convenções e criar outras realidades por via da ficção” (p. 144). Assim, esse realismo violaria os códigos consolidados pela convenção, utilizando a representação como um elemento na produção da “maquinaria textual”.

Debruçando-nos, assim, sobre tais enfoques críticos, percebemos diferentes posturas sobre a produção ficcional que aposta na relação entre esses dois pólos – a inovação formal e a convenção realista –, para representar a realidade. Porém, o que parece se revelar ponto comum entre eles é a consciência de que a linguagem explorada por essas representações altera-se a reboque da concepção de realidade que apresentam.

Embora Antonio Candido esteja se referindo especificamente à narrativa das décadas de 1960 e 1970, suas observações sobre a preocupação do escritor em fazer uso da técnica e da própria concepção da narrativa no intuito de representar a realidade do ponto de vista do sujeito representado revelam-se extremamente pertinentes para pensarmos a obra de Luiz Ruffato. A consciência da escrita, em

Ruffato, parece apresentar-se, assim como na chamada “nova narrativa”, menos como veículo e mais como objeto central do processo narrativo.

Com relação às colocações de Pellegrini, inquieta-nos a compreensão do realismo de Luiz Ruffato como forma de representar de maneira exótica a realidade, visto que visualizamos, baseados no que adianta Antonio Candido, que a inovação formal está alterada em prol do sujeito representado. Além disso, aquilo que, para a autora, seria a “aparência antirrealista” da obra do escritor mineiro configura-se, para Schollhammer, os outros meios através dos quais o realismo de Ruffato representa a realidade.

Ao debruçarmo-nos sobre parte da crítica literária contemporânea, enfrentamos um desafio, pois o formato panorâmico adotado pelos trabalhos acaba por nublar o modo como tais projeções da crítica poderiam ser percebidas na materialização dos textos literários em si. De qualquer maneira, daremos continuidade a essa caminhada, voltando-nos aos sujeitos representados pelo realismo da literatura contemporânea, a fim de apreender qual o lugar das vozes das personagens de Ruffato nessa pluralidade.

Nessa direção, parte da crítica brasileira reconhece na produção literária contemporânea a expressão de diferentes subjetividades que ganham voz em nosso mundo pulsante de hoje. A respeito dessa literatura, Cury (2007) afirma que

Representações da pobreza e da marginalidade, do mundo das drogas e da prostituição, personagens migrantes, o universo dos marginais e dos excluídos do sistema dão a tônica a tais produções. Expressam, contudo, tais produções, diferenças que se configuram no espaço simbólico, com variações nas suas estratégias narrativas, nas vozes enunciativas que privilegiam (CURY, 2007, p. 3, grifo nosso)

Conforme percebemos, a representação de vozes que vivem à margem constitui parte do panorama da literatura brasileira contemporânea. Desse modo, interessa-nos pensar a representação desses sujeitos na obra de Luiz Ruffato. Assim como observa Cury, os personagens migrantes configuram-se como foco central da produção do autor, revelando seus olhares de estranhamento em relação

ao espaço que ocupam, mas que parece não lhes ser próprio. O universo da exclusão social encontra-se, aqui, simbolizado pela marginalidade.

Nesse sentido, o trabalho de Castro Rocha (2004) dedica-se a observar as representações culturais e simbólicas do conflito da desigualdade social brasileira, sintoma intrínseco à realidade de nosso país. Castro Rocha lança-se, assim, no campo literário identificando uma nova postura do cidadão brasileiro, traduzida em sua posição de escritor, em relação a essa desigualdade social, que instauraria a chamada “dialética da marginalidade”. Tal postura, identificada na sociedade brasileira e representada literariamente, significa uma substituição à proposta de Antonio Candido, a “dialética da malandragem”. Desse modo, enquanto a “dialética da malandragem” propunha uma cooptação das diferenças sociais, revelando a postura da paciência, identificada à figura do malandro, a “dialética da marginalidade” revela o estabelecimento do confronto direto no âmbito da desigualdade social, por meio da postura da violência, no sentido de evidenciar e marcar os devidos lugares dessa desigualdade. Retomando a personagem da década de 1960, Zé do Burro, de Dias Gomes, e comparando-o a Zé Pequeno, de Paulo Lins, dos anos 2000, Castro Rocha pensa a representação da marginalidade como uma voz, que vem gritar em nome do excluído, demarcando as diferenças e não desejando emudecê-las.

Porém, enquanto o “marginal”, para Castro Rocha, manifesta-se por meio da violência, o “marginal”, que visualizamos na obra de Ruffato – valendo-nos para isso da ambigüidade do termo, que compreende tanto o excluído como o criminoso –, parece estar relacionado a uma ideia de ausência de movimento em direção àqueles que o excluem. Sendo assim, ao pensarmos nesses sujeitos migrantes, perguntamo-nos: quais são suas armas?

Na medida em que as abordagens panorâmicas, conforme já adiantamos, resultam problemáticas, por parecerem desconsiderar a importância de demonstrar como suas impressões estão materializadas nos discursos literários que analisam, voltemo-nos ao trabalho de Giovana Dealtry, que pensa o projeto literário do autor não só através do sujeito representado, como também da forma por meio da qual essa representação se configura. Com relação à obra do autor mineiro, Dealtry afirma:

o projeto literário de Ruffato caminha na contra-mão de um ideário contemporâneo que evidencia o surgimento, em um espaço globalizado, de sujeitos sem identidade fixa e que, cada vez menos, estabelecem vínculos de pertencimento exclusivos como a nação de origem” (DEALTRY, 2007, p. 175)

Segundo a autora, a característica da ficção de Ruffato, de preocupar-se com os anônimos e esquecidos pela História, junto de sua consciência sobre o poder da experimentação na linguagem e na forma narrativa, leva ao que chama de “comprometimento político” da obra do autor. Desse modo, as soluções formais realizadas por Ruffato demonstram sua consciência da escrita como espaço performático, conforme já nos adianta Schollhammer.

O enfoque crítico de Dealtry revela-se empenhado em compreender a inovação formal na obra de Ruffato para além da maneira como a compreende boa parte das abordagens críticas contemporâneas: apenas como referência à “pós-modernidade”. Nesse sentido, propõe que a descontinuidade e a fragmentariedade da forma sejam pensados como meios através dos quais o autor questione a realidade em função da arte. Dessa forma, a relação estabelecida entre a preocupação com os esquecidos pela história e a linguagem contemporânea revela-se, para a autora, “olhar esse passado a partir de uma referencialidade formal que dialogue com o tempo presente.” (DEALTRY, 2007, p. 177).

Talvez, por isso, não somente por sua primeira obra, datada do final da década de 90, a subjetividade expressa pela literatura de Ruffato figure de maneira discreta entre as reflexões de Nízia Villaça, quando a autora se dedica a identificar a relação entre sujeito e ficção na produção literária brasileira contemporânea, compreendida pela mesma como aquela produzida durante os anos 80 e 90. Villaça está pensando, conforme prevê o próprio título de seu trabalho, nos “paradoxos do pós-moderno”. Ela procura encontrar a subjetividade textual expressa pelas obras literárias, explicitadas pela relação entre narrador e mundo narrado, que, segundo a autora, estaria materializada pela configuração do foco narrativo. Embora revele a intenção de analisar a produção ficcional, a autora define a contemporaneidade como o período em que “a arte desaparece como pacto simbólico, na

impossibilidade de distinguir-se da produção de outros valores culturais.” (VILLAÇA, 1996, p. 10), evidenciando, ao que nos parece, uma proposta um tanto paradoxal.

Lançando nosso olhar sobre a produção ficcional do autor, conforme realizamos no capítulo anterior, observamos que *Estive em Lisboa...* é a primeira obra de Luiz Ruffato que representa a trajetória existencial de um indivíduo, enquanto que as anteriores traziam à superfície da narrativa diferentes olhares que, reunidos, pareciam representar a realidade de maneira panorâmica. Tal como assinalamos, em *Estive em Lisboa...* o escritor eleva à categoria de protagonista um sujeito que poderia ser encontrado, na forma de outras personagens, nos painéis de *eles eram muitos cavalos*, ou de *Inferno Provisório*.

As soluções formais, portanto, constituem uma constante na obra do autor. A respeito disso, Rejane de Castro Rocha afirma que a ocorrência de procedimentos do início do século XX, que resultam em elementos como “a recusa de uma voz e de uma perspectiva únicas, ou, pelo menos, identificáveis em sua multiplicidade”, gerando uma “estrutura composicional, fragmentária, elíptica, caótica” (CASTRO ROCHA, 2011, s/p.), encontrar-se-iam “ressignificados”, na proposta ficcional do escritor mineiro, expressando o distanciamento afetivo entre a cidade e seus habitantes. Enquanto isso, em *Estive em Lisboa...* os recursos formais parecem estar a serviço da representação da experiência do narrador-protagonista, evidenciando a relação subjetiva entre este e os espaços que demarcam sua trajetória, ampliando o sentido do caminho traçado por Serginho para a própria imagem da experiência do sujeito migrante no mundo contemporâneo.

Compreendendo que a criação de tal imagem não é criada, exclusivamente, por meio da análise do discurso do narrador, investigaremos a “ótica” gerada pelo romance, conforme a concebe Maria Lúcia Dal Farra, em *O narrador ensimesmado*. Através dessa leitura, o autor é compreendido como aquele que, apesar de pretender-se invisível, “denuncia-se implicitamente”, porque manipula inúmeros elementos que compõem a obra: a escolha do título, a inclinação por determinado narrador, a eleição das personagens, a distribuição dos capítulos, a escolha sintática, a pontuação, a seleção dos signos que constituem as redes de significação da obra. Para a autora, tais escolhas constroem, para o leitor virtual, o autor

implícito, cujas “sinalizações dirigem o leitor ao encontro deste ou daquele valor, desta ou daquela atitude perante o universo criado” (DAL FARRA, 1974, p. 128).

Dessa maneira, o narrador é compreendido como um dos elementos eleitos pelo autor-implícito para estruturar a sua ótica, sendo o ponto de vista do narrador constantemente alterado pela manipulação da ótica, que ora lhe quer mais amplo, ora, mais restrito, mas sempre em prol da manutenção da ilusão de que pertence ao narrador o domínio da “realidade” criada. Dalfarra, assim, conceitua:

a ótica será resultante do confronto entre a “luz” e a “sombra”, entre o ponto de vista do narrador e os pontos de “cegueira” do narrador – “cegueira”, por excesso ou por carência de luz. Confronto entre o ponto de vista do narrador – que pode percorrer toda a hierarquia de focos, desde a onisciência até o ponto de vista mais restrito – e os pontos de “cegueira” do narrador – os diferentes proveitos que o autor implícito puder tirar daquilo que é vedado à sua máscara (DAL FARRA, 1974, p. 129)

Através de sua conceituação, a autora adverte o crítico literário de que toda tentativa de compreensão da emissão romanesca que considere somente o ponto de vista do narrador resultará numa análise insuficiente do romance. Somente assim seria possível detectar as decorrências ideológicas de determinado romance: observando até onde o ponto de vista do narrador é ou não coerente com as articulações implícitas que a ótica promove.

Lançar-nos-emos ao romance, portanto, atentos aos artifícios formais que a obra nos apresenta, procurando perceber em quais desses artifícios o discurso do narrador está emaranhado já que, por meio do jogo ficcional estabelecido, o sentido que atribui à sua experiência parece ser redimensionado, sendo capaz de criar uma imagem da experiência do sujeito migrante no mundo contemporâneo.

Nesse sentido, primeiramente, dedicamo-nos a perceber como se estabelecem as regras do jogo ficcional, cujas circunstâncias condicionam nossa análise a três momentos: o primeiro, em que nos debruçamos sobre o processo de rememoração, empreendido pelo narrador, em que o mesmo constrói, em primeira pessoa, o sentido de sua experiência para o interlocutor; o segundo, em que nos centramos a investigar as intervenções do editor, no intuito de perceber através de quais elementos se estabelece o diálogo entre a atuação do editor e o conteúdo

narrado; e o terceiro, em que nos dedicamos a perceber as implicações geradas pelo caráter oral a que o jogo ficcional condiciona o processo enunciativo.

Acreditamos estar, assim, despertados para trabalhar uma obra ficcional em toda sua potencialidade, pois estamos dispostos a compreender os jogos ficcionais que a obra instaura e livres para deixar que a própria obra nos ofereça um horizonte de trabalho. Estamos, assim, inspirados pelas palavras de Juan José Saer:

a ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado – fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários, etc. –, o fazem não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo da ficção, que mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário. (SAER, 2009, p. 3).

CAPÍTULO II

O ESTABELECIMENTO DO PACTO FICCIONAL

Anteriormente ao início da narração, deparamo-nos com uma espécie de aviso acerca da natureza do conteúdo narrado, que, embora breve, descortina para o leitor um determinado horizonte de expectativas, sugerindo-lhe sentidos mais amplos à experiência do narrador do que revela o seu discurso. Reside nessa ampliação dos sentidos do mundo narrado nossa principal indagação e inicia-se aqui a batalha de análise travada no sentido de perceber quais elementos do romance provocam em mim essa sensação.

Analisar essa ampliação de sentidos implica, conforme adiantamos no capítulo anterior, fingir-se crer no jogo ficcional proposto pelo romance, percebendo seus artifícios e seus possíveis efeitos de sentido. Procurando compreendê-lo, é fundamental analisarmos tal advertência que apresenta o discurso ao leitor, na qual visualizamos se não toda, a maioria da responsabilidade pelo estabelecimento do pacto de leitura dessa obra. Refiro-me à “Nota”:

Nota

O que se segue é o depoimento, **minimamente editado**, de Sérgio de Souza Sampaio, nascido em Cataguases (MG), em 7 de agosto de 1969, gravado em quatro sessões, nas tardes de sábado dos dias 9, 16, 23 e 30 de julho de 2005, nas dependências do Solar dos Galegos, localizado no alto das escadinhas da Calçada do Duque, zona histórica de Lisboa. **A Paulo Nogueira, que me apresentou a Serginho em Portugal, e a Gilmar Santana, que o conheceu no Brasil, oferto este livro.**

L.R.

Abusando dos poderes do discurso ficcional, a “Nota” cria para o leitor a imagem de um ser real, de um tempo real e de um espaço real. “L.R.”, a figura que assina a “Nota”, a quem atribuiremos a função de “editor”, acaba de revestir o narrador de existência real, principalmente quando dedica o livro a “Paulo Nogueira” e a “Gilmar Santana”, que teriam conhecido o narrador que, apesar de ser apresentado ao leitor como “Sérgio de Souza Sampaio”, para “L.R”, já é “Serginho”. O diminutivo aqui pressupõe não só uma relação de intimidade e de afetividade

entre L.R. e narrador, como também projeta para o leitor uma imagem simpática do sujeito que ele está prestes a conhecer.

Somado a isso, temos o caráter de depoimento conferido à narrativa. Esse ponto nos interessa fundamentalmente, pois nele reside muito da ampliação de sentidos que parece ser provocada pelo romance: o depoimento, comumente encarado como relato capaz de contribuir para a busca pela verdade dos fatos – quando utilizado em investigações policiais, por exemplo –, também pode carregar consigo uma carga de exemplaridade. Em ambos os casos, o depoimento traduz uma experiência individual à qual se atribui valor. Quem não tem nada válido a dizer não receberá o estatuto de sujeito capaz de dar um depoimento. Além disso, o depoimento fora “minimamente editado”, o que implica que o valor contido no discurso que vem a seguir é, em sua maioria, mérito do narrador. Seja como auxílio em uma investigação, seja como exemplo para outros sujeitos que vivenciam situação similar, o discurso do depoente contém um valor para além do significado que o indivíduo lhe atribui, contém um valor para o mundo, seja ele, no seu contexto, qual for.

Acrescida a esses fatores – a carga de realidade e o valor atribuído à narrativa –, a Nota explicita ao leitor o modo como se deu o processo enunciativo: em quatro tardes de sábado (e de verão, pois se trata de um julho europeu), em um bar/restaurante, chamado Solar dos Galegos, localizado na zona histórica de Lisboa, a capital portuguesa.

A situação em que se encontram locutor e interlocutor, Serginho e L.R., portanto, imprime espontaneidade à narração, e é essa espontaneidade que parece determinar o ritmo emocional que a conduz, fazendo com que o narrador não relate ao seu interlocutor simplesmente o que aconteceu, de maneira distante, mas sim, no reencontro com seu passado possibilitado pela narração, acabe inevitavelmente construindo para si o sentido de sua trajetória existencial. Reside nessa configuração, segundo Benjamin (2004), a atitude do narrador do romance, pois, para o teórico, a rememoração é a forma através da qual se realiza a construção da busca do sentido da existência por parte do sujeito moderno, cerne do gênero romanesco. Para o autor alemão, que dialoga com as formulações teóricas de Lukács (2000), o romance pode assim ser entendido como uma das objetivações da

grande épica, em que o que lhe diferenciaria da epopéia, portanto, seria a relação entre narrador e mundo narrado: enquanto no gênero clássico o narrador faz uso da memória, apenas lembrando-se dos acontecimentos e estabelecendo assim um certo distanciamento; no gênero romanesco, o narrador faz uso da rememoração para reviver os acontecimentos de sua existência na própria experiência da narração, terminando por construir, ao fim do ato de narrar, o sentido para sua trajetória.

Segundo a Nota, portanto, a atitude rememorativa do herói romanesco contém, em si, a capacidade de extrair um sentido para sua experiência que vai além, do ponto de vista do valor que nela é contido, de sua trajetória individual. Interessa-nos, assim, no capítulo que segue, perceber qual é o sentido que o narrador-protagonista, ao entrar em contato com seu passado, constrói para seu caminho existencial até o presente da enunciação, acreditando que é esse sentido que é redimensionado pela voz que se apresenta na Nota.

Compreendendo o modo como se dá o processo enunciativo, segundo expresso pela Nota, o depoimento fora, então, gravado em quatro sessões, o que determina que o material que nos é oferecido fora transcrito. Assim, enquanto no processo enunciativo, o narrador constrói o sentido para sua experiência, a transcrição, cuja função é “minimamente editar”, reflete a organização desse discurso realizada por outra voz – a voz do editor. Após analisarmos a rememoração do narrador, portanto, dedicamo-nos às ações dessa voz, que se somam aos elementos referidos acima, tonificando a ampliação de sentidos que parece emanar da narrativa. Essa voz, que transita sorrateira por sobre a narrativa, materializada na figura de “L.R.”, imprime na transcrição sua interpretação sobre a narração de Serginho, evidenciando ao leitor elementos que o discurso do narrador-protagonista aponta, mas que somente através das ações dessa outra voz passam a ganhar maior destaque. Essa voz, portanto, parece ser capaz de redimensionar o sentido da experiência do narrador-protagonista para o leitor.

É de fundamental importância para compreendermos a rememoração realizada pelo narrador o ritmo emocional inerente ao processo enunciativo, que pressupõe a espontaneidade da narração, ambas manifestações concretas do caráter oral a que as regras do jogo condicionam o discurso do narrador.

Concentramo-nos, então, em seguida, a conceber como esse caráter oral é formalizado discursivamente, analisando suas implicações para a maneira como Serginho constrói o sentido para sua experiência.

CAPÍTULO III

O NARRADOR PROTAGONISTA E A CONSCIÊNCIA DO ANONIMATO

Conforme explicitamos anteriormente, o leitor entra em contato com o mundo narrado por Serginho, mediado pelas informações expressas pela “Nota”, através da qual se estabelece o sentimento de expectativa acerca da potencialidade desse conteúdo: o que há de tão relevante no relato desse tal Sérgio de Souza Sampaio, ou Serginho, conforme a apresentação nos induz a chamá-lo?

O relato desse trabalhador da Seção de Pagadoria da Companhia Industrial Cataguases, de 36 anos, nascido na Taquara Preta, periferia de Cataguases, trata-se da narração, em primeira pessoa, de sua experiência de imigração. Na atitude de rememoração de seu passado, o narrador o constrói de sua perspectiva, de maneira a gerar, ao final da narração, um sentido para a sua experiência. A rememoração permite ao narrador, portanto, construir para si e para seu interlocutor como *aquele* Serginho foi se tornando esse Serginho, que do presente nos fala. Debruçar-nos sobre essa rememoração, evidenciando a maneira como o narrador conduz o interlocutor pelos acontecimentos, pelas personagens e pela sua reação diante deles, até chegar ao presente da enunciação. Ansiamos, assim, ao final desse percurso, sermos capazes de perceber as marcas deixadas em Serginho pelo movimento migratório.

Deparamo-nos com a função metonímica que a atitude de *voltar a fumar* exerce na narrativa já na primeira afirmação do narrador, quando se evidencia que compreender o sentido que Serginho confere a sua experiência é compreender por que ele voltou a fumar. Para interpretarmos o significado desse ato para o protagonista e, assim, aproximarmos-nos do sentido de sua experiência de imigração, faremos um passeio pela imagem que o narrador cria de si ao longo da narração.

Já no início da narrativa, na medida em que se narra, o narrador introduz elementos – pessoas, situações, locais – que compõem sua realidade em Cataguases, formando a imagem de uma rede na qual ele, Serginho, está inserido.

Tal rede é criada através do contar ininterrupto do narrador que, para relatar o que acontece consigo, inevitavelmente, recai sobre o que acontece a esses outros elementos, criando sobre si uma imagem de alguém que está inserido nessa organização maior. A isso, damos o nome de *narração encadeada* e à rede que Serginho cria, conferimos o status de *comunidade*, pois emaranhado nesta o narrador-protagonista se constitui.

O narrador inicia a narrativa caracterizando-se: um homem que já havia tentado parar de fumar três vezes e se encontrava, naquele momento, a tentar pela quarta vez. Explicitando para o interlocutor sua sina em tentar abandonar o vício, Serginho traz à superfície da narrativa seus “colegas de repartição” (p. 15), a “Seção de Pagadoria da Companhia Industrial Cataguases” (p. 15); o doutor Fernando, “que, apesar de ginecologista e obstetra, jogávamos no mesmo time nas peladas de fim de semana, o Primeiro de Abril” (p. 16); “a praça Rui Barbosa (p. 16)”, a “Drogaria do Povo” (p. 16); o tio Zé-Carlim, “irmão caçula da minha mãe, fanático por automobilismo, e que, por ironia, morreu cedo, nem trinta anos, no trevo de saída pra Ubá, única vítima da batida entre um ônibus da linha Belo Horizonte-Muriaé e o Chevette do seu Lino, no qual ia pescar na Usina Maurício a turma que trabalhava no armazém lá-dele” (p. 16 e 17); a “Semíramis, minha irmã, à rua Oriente, no Brás, pra comprar roupas que ela revendia em Cataguases, numa lojinha na Taquara Preta, que durou pouco, a clientela comprava fiado e não pagava, acabou fechando, devendo também pra um monte de gente, essas coisas de comércio” (p. 17); “o Paraíso, bairro que não punha os pés de há muito – desgostoso, evitava rever a Karina, que namorei uma época” (p. 17); dona Zizinha, “minha mãe” (p. 17), com quem Serginho morava; a rua do Comércio (p. 17); a “Fafic, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cataguases” (p. 17 e 18); Chacon, “zagueiro do Primeiro de Abril” (p. 18). Esses elementos trazidos pelo narrador não possuem relação direta com sua tentativa de parar de fumar, mas compõem essa rede construída no início da narração. Na elaboração dessa narração encadeada, é de suma importância o uso do artigo definido para introduzir as personagens e os espaços que compõem a rede que constitui a comunidade de Cataguases, pois esses artigos vão criando para o leitor uma imagem fechada da comunidade – a Praça, a Rua do Comércio, a Drogaria, a Companhia Industrial, a Faculdade, a Rádio Cataguases AM, etc.. Serginho introduz, assim, em sua narração, peças-

chave de sua relação com o mundo – sua família, seu trabalho, seu lazer, suas relações amorosas –, atrelando-as a Cataguases. Porém, segundo o narrador, depois que ele para de fumar, sua vida se transforma em uma cascata de problemas, que se concretizam em verdadeiros obstáculos contra sua tentativa de parar de fumar, o que faz com que a narração, a partir de então, constitua-se por relatar ao leitor a sua luta para não sucumbir ao vício.

Após parar de fumar, Serginho engravida Noemi, a namorada com quem é obrigado a casar por insistência da família da noiva; perde a mãe, dona Zizinha, que morre em decorrência de um ataque cardíaco ocorrido no momento em que discutia com a sogra do filho; julgado perturbado pela empresa em que trabalha, é demitido; e, visto pela família da esposa como incapaz de cuidar de Pierre, seu filho, perde para os sogros a guarda da criança, a quem lhe cabe judicialmente enviar a pensão. Afetado por esse quadro, abandona os jogos de futebol aos finais de semana e passa a ouvir dos amigos, que lhe assistem desanimado - visto que perdeu sua mãe, e está divorciado e desempregado-, a seguinte questão: “O quê que você vai fazer da vida agora, ô Serginho” (p. 25). Se pensarmos na maneira como Serginho se constrói como sujeito, atrelado à rede expressa por Cataguases, conforme explicitamos anteriormente, veremos que diante desses acontecimentos, sua rede se desfaz: sem família, sem trabalho, sem lazer, sem relações amorosas, Serginho perde a ligação entre si e sua comunidade. É diante do esfacelamento dessas relações que se inicia o conflito do herói romanesco: se ele só existe ligado a sua comunidade, o que ele é se esse elo se perdeu? E, assim, na busca por reestabelecimento pessoal e profissional, e, mais profundamente, por um sentido existencial, Serginho visualiza no movimento da viagem para fora do país a possibilidade dessa realização. Diante disso, perguntamo-nos: no presente da enunciação, qual é o sentido que o narrador atribui a sua saída de Cataguases?

Para compreendermos quem é esse Serginho, devemos acompanhar, ao longo da narração, o encontro entre protagonista e narrador, o qual se dá de forma gradativa, representando que é ao longo de sua experiência que vai adquirindo consciência de sua situação no presente da enunciação. Nesse sentido, trazemos a primeira ocorrência do desejo do protagonista em viajar para fora do país, a que o narrador faz referência:

O rapaz, bem-falante, óculos escuros, motorista uniformizado, me mostrou o maço preto, caligrafia dourada, ‘Conhece?’, respondi que *de-vista*, me ofereceu um, aceitei, agradei. ‘Aqui no Brasil não tem desses’, garganteou, perguntei onde ele *adquiria*, explicou que carreava, fretado, o povo da cidade dele, Presidente Prudente, praqui e prali, ‘Até pro Paraguai’, e negociamos uma garrafa de Cavallo Branco, que, dizem, é o melhor uísque que existe, não sei, não estimo o paladar, comprei mais pra não desfeitear o coitado, e de brinde ofertou seis cigarros *picados* (que resguardei pra exhibir aos amigos, pintoso, por anos), **e acho que, naquele dia, pela primeira vez**, me roeu uma vontade danada de viajar pra-fora, invejoso da ladinice do fulano. (RUFFATO, 2009, p. 17, grifo nosso)

Nesse momento, o narrador está a rememorar o instante do dia em que para de fumar, no qual se dedica a recordar as marcas de cigarro que já havia fumado. Refere-se, então, a John Player Special, nome que até então não sabia que designava uma marca de cigarros. Esse momento da narrativa situa-se radicalmente distante do presente da enunciação, em que o narrador já se encontra em Lisboa, e, portanto, revela o pensamento *daquele* Serginho, morador da Taquara Preta, periferia de Cataguases, antes do processo de desligamento de sua comunidade iniciar. Na medida em que utiliza o presente da enunciação – “acho que” (p. 17) – o pronome demonstrativo que indica distância de quem fala – “naquele dia” (p. 17) –, para se referir à primeira vez em que pensa em viajar pra fora do país, o narrador assinala que essa maneira de pensar o fato de viajar para outro país é muito diferente da que ele apresenta no presente da enunciação. “Viajar pra-fora” (p. 17), nesse momento, é sinônimo de esperteza, de inteligência, caracteres pelos quais, segundo o narrador, o protagonista gostaria de ser identificado. Porém, se pensarmos em relação à totalidade da narrativa, essa afirmação, no início da narração, revela que o narrador está a assinalar a ingenuidade do protagonista antes de viver a experiência da viagem. Além disso, é importante focar na expressão “viajar pra-fora”, que ilustra a ausência de importância do destino dessa viagem, destacando o movimento de saída, mas não o de chegada. “Pra-fora”, portanto, pode ser o Paraguai, como nesse momento, como pode ser Lisboa, lugar para onde de fato o protagonista viajou. Por fim, se estendermos essa afirmação do narrador ao momento em que se refere a sua ideia de ir “Pro estrangeiro” (p. 25), perceberemos que naquele momento o protagonista também se iludira por um ideal de esperteza, visto que viajara “com pensamento de trabalhar firme por um tempo, ganhar bastante dinheiro e voltar pro Brasil, comprar uns imóveis, viver de renda, e, esperançoso, quem sabe, até casar de novo” (p. 40). Essas referências ilustram a

ausência de consciência do movimento migratório que caracteriza o protagonista no momento em que decide ir para Lisboa, e quando comparadas ao presente da enunciação, estampam a diferença entre esse Serginho que nos conta sua história e *aquela*, movido por esperanças.

Mas, afinal, o que caracteriza esse Serginho do presente da enunciação, e como sabemos que ele é diferente *daquela*? Antes de tudo, sabemos que esse Serginho fuma. Se nos perguntarmos qual a relevância desse fato para a totalidade da narrativa, recairemos sobre a ideia de que o Serginho do presente da enunciação volta a fumar, pois se vê solto da rede. Recordando que o narrador se constitui, no início da narração, como alguém enlaçado à sua comunidade, e lembrando que sua busca se inicia no momento em que visualiza na viagem para o exterior a possibilidade de restabelecer-se em sua comunidade, veremos que essa é a questão central para o narrador: Serginho se reconhece sendo reconhecido. É em busca disso que viaja e é consciente de que isso não acontece que desiste. Desistir está, assim, relacionado ao fato voltar a fumar, pois, se observarmos os momentos em que o narrador explicita suas dúvidas ao longo do caminho – resistir ou sucumbir ao vício –, veremos que sua maior força de resistência encontra-se na ideia de que está sendo reconhecido por ela em Cataguases.

Conforme apontamos anteriormente, o conflito de Serginho inicia quando ele não consegue se reconhecer, estando ausente de relações com sua comunidade. Quando todos os tentáculos que lhe amarram à sua comunidade se desmancham, a persistência necessária para prosseguir sem fumar é o único fator que ainda ecoa sobre sua comunidade. Percebemos essa relação através desse momento, em que o narrador afirma que só não voltara a fumar pela repercussão que geraria com relação ao doutor Fernando, o médico que lhe receitara os medicamentos para que a quarta tentativa vingasse:

Mas foi parar de fumar e as coisas degingolaram na minha vida, e só não desisti daquela empreitada pra não desapontar o doutor Fernando, que adotou uma felicidade irradiante, me expondo pra deus-e-o-mundo como prova *incontest*e do seu *método revolucionário*, “Parece indiscutível que a associação de um anticonvulsivante a um antidepressivo, mais um dosamento retrógrado de nicotina”, claro que considerando a *pertinácia do paciente* (no caso, eu), “Resulta altamente favorável em casos de abstinência de tabaco”, declarou no Programa Roda Viva, que vai ao ar aos sábados às onze horas da manhã na Rádio Cataguases AM, ao qual comparecemos ambos (...) (RUFFATO, 2009, p. 21, grifo nosso)

Através dessa afirmação do narrador, visualizamos que, apesar de se encontrar desolado por haverem desmoronado elementos importantes de sua vida – o estado divorciado, desempregado, distante do filho, que estava com os avós, e da mãe, que morrera –, ser considerado pela comunidade, mesmo que pelo fato de ser o sujeito que parara de fumar com a ajuda de medicamentos, bastava-lhe como incentivo para não desistir. Ao apresentar o doutor Fernando ao seu interlocutor, em um momento anterior da narração – quando o narrador relata como parou de fumar –, Serginho esclarece que, orientado pelo médico da fábrica, buscara orientações desse médico, “que, apesar de ginecologista e obstetra, jogávamos no mesmo time nas peladas de fim de semana” (p. 16). Por meio do uso da conjunção concessiva – “apesar de” –, percebemos que o narrador está destacando ao leitor que o fato de Fernando pertencer a uma classe econômica mais privilegiada não se configura um impedimento para que dividisse, em Cataguases, o mesmo espaço de lazer. Através desse pequeno detalhe, percebemos que a imagem de Cataguases cultivada pelo narrador a descreve como este espaço em que as diferenças sociais e econômicas não fazem com que ele se sinta excluído ou marginal. Trata-se, portanto, de ilustrar o conforto em que vivia enquanto enlaçado à rede, e assim se sentir parte do mundo que lhe cerca. Na figura do doutor Fernando, portanto, visualizamos a característica fundamental para conhecermos Serginho: o desejo de fazer parte do lugar onde está e, neste espaço, ser reconhecido.

Para evidenciarmos a natureza da relação que Serginho estabelece com sua comunidade, é relevante destacarmos a maneira como o narrador rememora sua saída de Cataguases:

(...) e confesso, eu, que não costumo dobrar a essa bobiça de sentimentalismos, desatei o nó na garganta, e umas lágrimas extravasaram, reclamei, “**Ô merda sô!**”, de um cisco no olho, e meio besta, fiquei ali acenando, **receio de nunca mais retornar**, uma saudade já daquela gente, criados tudo juntos, observando o adiantamento do bairro, cafundó pouco a pouco civilizado, arruamento, a luz elétrica, as redes de água e esgoto, o asfalto, os botequins, as festas pra construção da igreja católica, o erguimento silencioso dos templos dos crentes, os shows no Clube do Cavalo, os comícios, as peladas no campo que tem um marco em ruína AOS VINTE E UM DIAS DE ABRIL DO ANO DE 1982 AQUI FORAM LANÇADAS AS BASES DO ESTÁDIO MUNICIPAL DE CATAGUASES, SENDO PREFEITO MUNICIPAL O EXCELENTÍSSIMO SENHOR etc. etc. e que sempre serviu de pasto pras criações do seu Nilto Leiteiro, as enchentes que ameaçam sorrateiras, as queimadas que sufocam as casas, a poeirama de agosto, a praga de pernilongos, escorpiões, carrapatos, a epidemia de gatos e viralatas, as desavenças, as uniões, os que nasceram, os que morreram, a bandidagem, os maconheiros, o pessoal da cocaína, a

aids e, ultimamente, os mutirões contra a dengue (...) (RUFFATO, 2009, p. 36)

Percebemos, por meio dos elementos trazidos pelo narrador, a relação de intimidade que se estabelece entre o protagonista e a cidade de Cataguases, visto que quando ele se encontra na situação de deixá-la, relembra momentos, situações e locais que a compõem como um todo, não somente de seus familiares, de seus amigos ou de seu emprego. Serginho destaca, assim, que está saindo de um espaço do qual ele tem pleno domínio, já que conhece a sucessão dos fatos, acompanhando inclusive seu processo histórico. O “seu Nilto Leiteiro” (p. 36), o estádio de futebol, os avanços tecnológicos, as conquistas da população e os dilemas enfrentados por ela compõem o quadro da cidade de que Serginho está a se afastar, e, retomando esse momento de maneira emocionada, se evidencia essa relação de domínio e intimidade que contribui para fazer de Cataguases sua comunidade. Dessa maneira, o narrador narra ao seu interlocutor o momento em que sai de Cataguases, em tom de desabafo – sendo tal tom ressaltado pelo uso da interjeição “Ô merda sô!” (p. 36)–, revelando que está deixando para trás não somente sua cidade, mas sua própria condição de cidadão. Esses elementos enriquecem a ideia de desejo pelo reconhecimento e temor ao anonimato que caracterizam o narrador-protagonista, pois percebemos que eles implicam sabermos que Serginho anseia, para ser reconhecido por sua comunidade, também reconhecê-la, estabelecer sentido para aquilo que lhe constitui: sua cultura, sua população e sua política.

Na busca por restabelecer-se como indivíduo em sua comunidade, o protagonista vê na viagem para fora de seu país essa possibilidade, porém, logo que chega a Lisboa, a ausência do reconhecimento *do* e *no* novo espaço provocam-lhe a sensação do anonimato. Esses elementos tornam-se gritantes quando Serginho narra seus primeiros dias em Portugal. Estando estabelecido no hotel do seu Seabra, o narrador relata:

Esgotado, enfiei debaixo das cobertas e despenquei no sono, e, mais tarde, despertando zozzo, extraviado das horas, em local incerto e escutando vozes estranhas vindas não sei daonde, pensei, em desespero, “Serginho, no mínimo você está morto”, e **abateu uma tristeza, dificilmente iam me**

achar ali, ninguém sabia do meu paradeiro, enterrado como indigente, jogado numa cova rasa e sem identificação, eu, que sonhava com uma cerimônia bonita, missa de corpo-presente, todo mundo de luto (homens de terno escuro, mulheres de véu preto), caixão de madeira, alças douradas, quatro castiçais com nome, a data de nascimento e a de falecimento, discurso celebrativo da minha pessoa, e muito, mas muito choro mesmo, porque, afinal, **o defunto merece**, e lembrei do coitado do Pierre, aguentando as maledicências do povo, um **vexame** o pai mal desembarcar em Portugal e já ir morrendo, sem quê nem porquê, e, **cada vez mais deprimido**, virei pro canto e ferrei no sono de novo. (RUFFATO, 2009, p. 42)

A primeira situação de se saber distante de Cataguases representa para o protagonista, segundo o narrador, a morte, visto que até então ele não havia existido sem estar relacionado à rede de sua comunidade. Aquela busca por restabelecimento pessoal e profissional amplia-se e configura-se como luta pela própria *existência*. Distante de Cataguases, Serginho sente que não existe. Diante dessa sensação, o protagonista não possui forças para procurar emprego, nem tampouco para encontrar o contato que havia lhe dado seu Oliveira, português migrado para o Brasil, dono do bar que frequentava em Cataguases; ele apenas dorme. Conforme destacado no trecho, o verbo “sonhar” encontra-se no tempo pretérito imperfeito do modo indicativo, demarcando a diferença entre o Serginho do presente da enunciação e o do presente do enunciado. No presente da enunciação, portanto, o narrador já não sonha com esse reconhecimento no dia de sua morte. Nesse momento, o único laço que lhe assegura a Cataguases é a promessa de que havia parado de fumar, traço que lhe caracterizava em toda a cidade, visto que havia relatado seu caso aos ouvintes da rádio municipal. Enquanto o protagonista não desiste de lutar contra a tentação do cigarro, está revelando que visualiza sua comunidade a torcer por sua vitória, e esse é um motivo para seguir em frente. A narração de Serginho se dará, portanto, no intuito de narrar ao seu interlocutor os momentos em que analisa o quadro de sua realidade no país estrangeiro e resiste ao vício do cigarro, até o momento em que desiste. Logo nos primeiros dias em que chega a Lisboa, por exemplo, no momento em que não encontra o contato que seu Oliveira, o português migrado para o Brasil, dono do bar que Serginho frequentava em Cataguases, o protagonista titubeia:

(...) “Ah, ah, ah”, tem problema não, raciocinei, já dobrei inúmeros obstáculos, não ia ser esse agora a impedir de atingir meu objetivo, pensam

que sou palhaço, pois então paguem pra ver, retiro é força das minhas desventuras, e sentei numa tasca, que é como chamam o botequim, não havia nem almoçado ainda, pedi um prato-do-dia, mais três copos de vinho da-casa, e aos poucos baixou uma saudade danada da época que eu fumava, e passou pela minha cabeça comprar um maço de cigarro, o doutor Fernando nunca ia descobrir, ali, tão longe, mas foi só pensar nisso, e a voz dele protestou, “Quê isso, Serginho! Vai decepcionar agora as milhares de pessoas que acompanham há anos seus hercúleos esforços?”, ô raio, sô! (...) (RUFFATO, 2009, p. 44)

Enquanto narra o esfacelamento de sua relação entre si e a comunidade, no período em que estava em Cataguases, Serginho afirma que “só não desistiu daquela empreitada pra não desapontar o seu Fernando”; porém, enquanto narra as dificuldades em seus primeiros dias em Lisboa, percebemos que o narrador recorda-se das “milhares de pessoas que acompanham há anos seus hercúleos esforços”, ainda que mediado pela fala que atribui ao doutor Fernando, atrelando a imagem que essas pessoas, moradoras de Cataguases, geraram sobre ele, ao motivo para seguir. Paralelamente à resistência ao vício do cigarro, Serginho relata ao seu interlocutor os momentos nos quais pensou em desistir de sua tentativa de restabelecimento econômico no país estrangeiro, novamente atribuindo a persistência à comunidade de Cataguases:

E fustigava, *besta!*, quem mandou seguir a cabeça dos outros!, (...) me martirizava por causa daquela bobajada, e agora, fazer o quê? (...) mas aí boiavam os compromissos assumidos com o povo (...) e principalmente o desejo de cevar uma poupança pro Pierre, quando perguntassem, “**E seu pai, Pierre?**”, ele podia responder, **peito estufado de orgulho**, “**Em Portugal, cuidando do meu futuro!**”, ah, isso sim me empurrava pra frente (...) (RUFFATO, 2009, p. 45, grifo nosso)

Ao afirmar que “ah, isso sim me empurrava pra frente”, destacamos que o narrador utiliza o tempo pretérito imperfeito do modo indicativo, evidenciando que no presente da enunciação, embora ainda se encontre em Lisboa e ainda acredite que voltará ao Brasil, já não são esses os motivos que lhe incentivam a seguir em frente. Afirmações como essa revelam que o narrador, no presente da enunciação, ou esse Serginho, como viemos chamando, já não possui nada que o “empurre para a frente”, de modo que parece se encontrar estacionado no tempo-da-esperança – pois não perde de vista que voltará para o Brasil – e no espaço-nenhum – pois está

em Lisboa, mas recorda Cataguases. Esse caminho realizado pelo narrador revela a aquisição paulatina da consciência de que fora de Cataguases, em um país estrangeiro, ele não se reconhece como um sujeito no mundo. O Serginho do presente da enunciação, portanto, relata para seu interlocutor as pessoas que conheceu, as decepções pelas quais passara e os acontecimentos que vivera, construindo, assim, para si e para o interlocutor, a maneira através da qual adquiriu consciência de seu anonimato, o que o conduz a voltar a fumar.

Para ilustrarmos a ausência de relação entre Serginho e Lisboa, evidenciaremos não somente a rejeição que acomete ao narrador no momento em que inicia sua descrição do espaço de Lisboa, como também o movimento realizado pelo próprio narrador ao trazer elementos de Cataguases, toda vez que apresenta elementos de Lisboa. Ao relatar o momento em que chega a Lisboa, o narrador descreve a Madragoa, onde se situava o Hotel do Vizeu, no qual o protagonista se hospedara:

um bairro antigo pra caramba, de ruínas estreitas e casario maquiado, uma antiguidade tão grande que até as pessoas são passadas, velhas agasalhadas em xales pretos, velhos de boinas de lã subindo-descendo devagar o ladeirame, sem ar, escorados nas paredes, gente extravagante que parece uma noite deitou jovem e acordou, dia seguinte, idosa, cheia de macacoa, vista fraca, junta dolorida, dente molengo, perna inchada, e, assustados, passaram a desconfiar de tudo, sempre enfezados, resmungando pra dentro, incompreensíveis, respondendo as perguntas com irritação, e, quando pus os pés em Lisboa, o rapaz olhou o retrato no passaporte, falei bom dia, nem respondeu, bateu um carimbo e mandou seguir, e já fui desgostando desse sistema, pensei comigo que ele não devia estar bem dos bofes, mas toquei pra frente (...) (RUFFATO, 2009, p. 39)

Na fala do narrador, percebemos a atribuição desse caráter de mofo a Lisboa, demarcando uma atmosfera contrária àquela que haviam lhe transmitido em Cataguases, quando decidira viajar “pro estrangeiro”. Lisboa, assim, para o narrador, logo na primeira impressão, revelou-se oposta ao imaginário cultivado previamente, pelo qual havia criado a ideia de que naquele lugar conviveria com o sucesso daqueles que têm bons empregos e são bem remunerados. Mais interessante do que essa imagem negativa de Lisboa é o movimento realizado pelo narrador, ao se lembrar de elementos de Cataguases – ou até mesmo do Brasil – para comparar aos de Lisboa. Essa atitude revela-se, por exemplo, no momento em que Serginho avista o Tejo, rio que banha Lisboa, pela primeira vez:

desci a rua, e, especulando, alcancei a beira do Tejo, uma ignorância tanta água, perto dele o infeliz do Pomba parece corguinho, comprei um cartão-postal pra exibir praquele povo incréu de Cataguases, **mas às vezes fico pensando, acho que não vou mostrar não**, pra que humilhar o pobre do **nosso** rio?, capaz de até adoecer, secar, a gente nunca sabe a reação das pessoas (...) (RUFFATO, 2009, p. 43)

Recordar-se do rio Pomba ao avistar o rio Tejo é uma reação do narrador ao novo universo, por ele desconhecido. Na medida em que compara o Tejo ao rio que banha Cataguases, sua cidade de origem, Serginho revela a ausência de interesse em conhecer Lisboa, observar a cidade em sua singularidade, evidenciando que jamais perde de vista Cataguases. Do ponto de vista lógico, os rios são incomparáveis devido às características geográficas de cada um (o rio Tejo é, em extensão, três vezes maior que o rio Pomba, além de banhar países diferentes), mas esses fatores não são caros a Serginho, a quem interessa apenas usufruir de Lisboa, mas não vivê-la, a fim de retornar a Cataguases. Através do uso do tempo presente do modo indicativo – “fico pensando”, “acho” –, percebemos que essa é uma questão para o Serginho do presente da enunciação. Isto representa que, mesmo após viver a experiência que está narrando, a ideia de pertencimento a Cataguases – visto que utiliza o pronome possessivo “nosso” –, persiste. Nessa relação, identificamos o movimento realizado pelo narrador-protagonista: o Pomba adquire essa importância pela viagem que Serginho realiza. Esse movimento de “lembrança” de Cataguases, realizado pelo narrador, marca a narrativa em sua totalidade, ilustrando a relação simbolizada pelo título: “Estive em Lisboa e lembrei de você”. O “você”, de Serginho, nada mais é que sua terra natal. Lisboa, para Serginho, não diz nada além de uma reunião de elementos com os quais ele não se identifica, configurando-se apenas como o espaço através do qual ele reconhece Cataguases. Na busca pela existência, conforme identificamos anteriormente, esse fator é fundamental, pois assim Serginho percebe que só existirá novamente em Cataguases.

Paralelamente à dissolução de sua relação com sua comunidade e ratificando seu distanciamento de Lisboa, mesmo estando fisicamente naquele espaço, há o fato de que Serginho só se relaciona com imigrantes, como ele. Do presente da enunciação, Serginho conta ao seu interlocutor como voltou a fumar. Na aquisição da consciência imigrante, são fundamentais as trajetórias pessoais com as quais ele

se encontra ao estar em Lisboa. Das personagens cujos caminhos Serginho escolhe narrar para seu interlocutor, apreende-se um elemento essencial para a nossa análise, pois a caracterização de cada uma contribui para a natureza da experiência que Serginho adquire ao final da narração. A fim de evidenciar essa questão, exploraremos as personagens trazidas por Serginho no momento da narração, enfocando o ponto de vista do narrador sobre cada uma delas.

Ao narrar seus primeiros dias em Lisboa, após apresentar ao interlocutor seu Seabra e dona Palmira, os donos do Hotel do Vizeu, em que se hospedara, Serginho relata seu encontro com Rodolfo, sujeito que já havia sido hóspede do local e que, nessa ocasião, fizera amizade com seu Carrilho, outro morador, a quem visitava frequentemente:

(...) e de repente um sujeito me cumprimentou simpático, levantei, “Você é brasileiro?”, confirmou, e satisfeito, eu disse, **“Puxa vida, que bom encontrar alguém que fala a mesma língua da gente”**, apertamos as mãos, “Sérgio de Souza Sampaio, às suas ordens”, apresentei, “Rodolfo...”, **não entendi o sobrenome**, e convidou para tomar um café, andamos umas duas quadras, paramos num Segafredo, **e ele contou que era do interior da Paraíba, esqueci o nome da cidade, e morava em Lisboa mais de quatro anos já, de começo tinha hospedado no Hotel do Vizeu, mas agora dividia um apartamento na Damaia com um colega, o Jerê,** (...) e me deu endereço e telefone, **que não desanimasse não, aos poucos as coisas se ajeitavam**, se ficasse sabendo de alguma vaga deixava recado pra mim (...) (RUFFATO, 2009, p. 46,47)

Pela maneira como Serginho o apresenta ao interlocutor, percebemos que a principal identificação que o protagonista visualiza em Rodolfo, nesse momento da narração, é o fato de que ele também é brasileiro. Conhecendo Rodolfo, Serginho sente pela primeira vez que não está sozinho, pois encontra um brasileiro, que também saíra de sua terra natal. Rodolfo representa, para Serginho, o primeiro momento de estabelecimento da consciência de sua nova condição, a de imigrante. Percebamos que as informações que Serginho apreende de Rodolfo dizem respeito a sua condição em Lisboa – há quanto tempo está em Lisboa, onde se hospedou logo que chegou, onde se encontra nesse momento –, em detrimento das informações acerca de sua identidade anteriormente à estada em Lisboa – Serginho não entende seu sobrenome, assim como não se lembra do nome de sua cidade natal. Além disso, recorda-se, nesse momento, do incentivo que Rodolfo lhe dera a respeito da busca por estabelecer-se em Lisboa – “que não desanimasse não, aos

poucas as coisas se ajeitavam”. Serginho conhece através de Rodolfo, pela primeira vez, a realidade de quem se encontra como ele: estrangeiro em outro país. Dividir um apartamento “na Damaia”, como é conhecido o Bairro 6 de Maio, em Lisboa, caracteristicamente habitado por imigrantes africanos e considerado problemático do ponto de vista da criminalidade, não é exatamente o que Serginho imaginava estar vivendo dali a quatro anos em Lisboa. A imagem desse sujeito migrante, portanto, começa a se desenhar para o protagonista, e ganhar aspectos de dificuldades, o que se revela contrário às expectativas que moveram Serginho a sair de Cataguases.

A relação de identificação se estende na medida em que Serginho demonstra não reconhecer, ao afirmar “que bom encontrar alguém que fala a mesma língua da gente”, o português falado em Portugal como *sua* língua. Esse, conforme vimos desenvolvendo desde o início deste capítulo, é o ponto de vista do narrador-protagonista, e frisamos essa questão, pois será importante tê-la em mente quando abordarmos as intervenções do editor no momento da transcrição da narração de Serginho. A personagem de Rodolfo é de tão fundamental importância para o caminho de Serginho na aquisição da consciência que o narrador a retomará, ao final da narrativa, em um dos momentos cruciais na aquisição de sua consciência de imigrante.

Após apresentar Rodolfo, Serginho narra a história de seu Carrilho, português aposentado, hóspede do Hotel do Vizeu, que havia passado a maior parte de sua vida no Brasil, a quem se afeioou por ser “um tipo que gosta dos brasileiros e detesta os conterrâneos”. Segundo Serginho, no intuito de aliviar as despesas da família em Portugal, aos doze ou treze anos, seu Carrilho migra para o Brasil, onde desembarca sozinho e trabalha como auxiliar de padaria no empreendimento de um tio. Aos 16 anos, porém, se sentindo injustiçado pelo regime de trabalho imposto pelo tio, vai para São Paulo, onde trabalha na padaria de outro português, que lhe ensina diversas técnicas novas para fazer pão, ampliando seus horizontes como profissional. Ousado nos negócios, comprando padarias, fazendo-as crescer, para vender e comprar outras, seu Carrilho, às custas do trabalho incessante, conquistou certa segurança financeira, casou-se e teve dois filhos, proporcionando-lhes que fizessem faculdades de Medicina e Jornalismo. Aos cinquenta anos, porém, viu-se viúvo e, apesar de estável financeiramente, na ausência dos filhos, que moravam

longe, sentia-se sozinho, o que fez com que retornasse a Portugal em busca de sua família, “os Carrilhos”. Ao retornar, não encontra ninguém e em questão de tempo, descobre que seus negócios no Brasil, os quais havia deixado sob a responsabilidade de um compatriota, haviam desandado em função de uma parceria deste com seu genro, com quem não tinha uma relação amigável. Dessa maneira, o narrador transmite ao seu interlocutor o estado em que se encontra seu Carrilho:

bateu pernas atrás dos parentes, aldeia de Algosó, distrito de Bragança, mas já ninguém sabia dos Carrilhos, “Espalhados sabe Deus por que terras”, referências vagas a Angola, Moçambique, até mesmo ao Brasil, **mas nem a casa onde nasceu estava mais de pé**, e, assim, “Sem passado e sem futuro”, rezou na igreja de Santo Antônio, em Lisboa, e rezou na igreja de Santo Antônio, em Pádua, na Itália, cumprindo promessa, (...), e algum tempo depois de retornar, descobriu, apavorado, que o tal patrício, mancomunado com seu genro, tinha dado um desfalque, e que estava falido. **O que fez com os filhos-da-mãe, ele não conta, só que mora tem seis anos no mesmo quarto no Hotel do Vizeu, de onde avista roupas quarando nas janelas e gatos gordos ressonando desde sempre, dedicado, como diz, a arrastar os últimos dias com a teimosia dos jumentos.** (RUFFATO, 2009, p. 49)

Enquanto que, através de Rodolfo, com quem apenas trocou algumas palavras e um passeio, Serginho soube das possíveis dificuldades econômicas pelas quais passaria na condição de sujeito migrante; com seu Carrilho, com quem desenvolveu uma relação de amizade, Serginho conhece as cicatrizes psicológicas que a experiência de migração pode provocar. Ao enfatizar para seu interlocutor que “**nem a casa onde nasceu estava mais de pé**” – o que se evidencia pelo uso do vocábulo “nem” –, o narrador coloca-se ao lado de seu Carrilho, compartilhando com esse outro sujeito as mesmas angústias relativas à sua terra-natal. A experiência de seu Carrilho parece revelar ao narrador que a ideia que movimentou sua saída de Cataguases – “sentimento de trabalhar firme por um tempo, juntar uma grana e depois voltar” –, pode ser alterada em meio à trajetória e acabar por prorrogar o retorno à sua terra-natal, correndo o risco de nunca mais reencontrá-la. Após encerrar a narração daquilo que supostamente seu Carrilho havia lhe contado é que se revela a sensibilidade aguçada do narrador: “O que fez com os filhos-da-mãe, ele não conta, **só que mora...**”. Na medida em que utiliza o “só que”, o narrador demonstra que percebe *como se sente* seu Carrilho, independente de ter ouvido de seu amigo apenas a sucessão de fatos negativos que lhe ocorreram. Serginho cria a imagem de seu Carrilho a observar “roupas quarando nas janelas”, isto é, roupas

brancas a ficarem mais brancas, o que ilustra o mínimo possível de transformação de um estado para outro desses objetos, e “gatos gordos ressonando desde sempre”, em que a construção “gordos ressonando” elimina a ideia da agilidade característica dos gatos, somada à expressão “desde sempre”, que quebra a lógica linguística designada a “desde”, visto que não se refere a um momento específico em que os gatos começaram a ressonar, mas sim a um estado eterno, algo que lhes constitui como seres no mundo. Serginho visualiza, na situação de eterna espera a que está condenado seu Carrilho, a imagem desse sujeito migrante, pois é essa história que é selecionada para narrar ao seu interlocutor o processo de aquisição de consciência pelo qual passou durante sua experiência. Estar há seis anos morando no “mesmo” significa para Serginho o triste fim daquele homem que apesar de ter realizado o movimento migratório e, de certa forma, ter obtido prosperidade financeira, caminha para o fim da vida solitário, e a solidão é algo com que Serginho não convivera, até que a sequência de perdas começa a lhe acontecer.

Reside nesse momento da narração um elemento de fundamental importância para nossa interpretação da maneira como Serginho narra sua história ao seu interlocutor. Ao narrar a história de seu Carrilho, Serginho enumera os acontecimentos ruins que, acumulados, resultam na situação dessa personagem no presente da enunciação. Porém, não é através do que seu Carrilho conta que Serginho percebe o estado de eterna espera em que seu amigo se encontra no final da vida, mas sim através da observação de seu cotidiano, na janela do Hotel. Essa maneira de interpretar a história de seu Carrilho parece funcionar na totalidade da narrativa como uma pista de como o narrador entende que se pode apreender a situação das personagens sem necessitar saber como elas se sentem, apenas observando o que lhes resta da vida. A enumeração veloz dos acontecimentos utilizada para narrar a história de seu Carrilho é a mesma enumeração veloz utilizada para narrar a sua própria história: Serginho, no presente da enunciação. E da mesma maneira como seu Carrilho, o que sabemos de Serginho, ao final da narração, é que volta a fumar. Assim como seu Carrilho não diz como se sente, Serginho talvez não diga, mas, segundo o próprio narrador, basta que o ouvinte atente para a maneira como esta personagem se encontra ao fim da narração: no caso de Serginho, sem passaporte, sem casa, sem emprego.

No processo de rememoração do narrador-protagonista, as experiências de migração das personagens são, portanto, fundamentais para compreendermos que imagem de imigrante passa a povoar o imaginário de Serginho. Conforme adiantamos anteriormente, o espaço de Lisboa é fundamental para compreendermos o movimento realizado pelo narrador que, à medida que narra Lisboa, recorda-se de Cataguases. Isso acontece no momento em que Serginho recorda-se da próxima personagem cuja trajetória de imigração lhe é significativa no processo de aquisição de consciência que constitui sua experiência. Trata-se de Baptista Bernardo, imigrante angolano, morador do Hotel do Vizeu. Ao narrar sua ida ao Lagar do Douro, restaurante onde Rodolfo lhe dissera que haveria uma vaga de garçom, Serginho recorda-se que entrara na igreja de São Roque, onde lamenta a saudade da família, que ficara em Cataguases, e clama a Deus para que alivie sua situação, cuja definição é a seguinte:

(...) e, comovido, ajoelhei e recordei a finada minha mãe, o finado meu pai, o Pierre, os amigos e parentes agora tão distantes, e clamei pra que Deus auxiliasse aquele momento difícil de solidão e arrependimento, que Ele providenciasse logo uma colocação, porque o dinheiro escasseava, mal dava pra bancar o aluguel do quarto e o almoço, minha única refeição, rifados o café-da-manhã e a janta, por demanda de economia, (...) as noites incendiavam meu estômago vazio, estumando a vigília, eu escutava a barulhama do assoalho veterano e rinchador, **e me vinha à cabeça o destino do Baptista Bernardo, vizinho de parede, escravo de uma muleta compensatória da perna esquerda, que deparava, de vez em quando, a desoras, ninando o casalzinho de filhos, onde, sentado, os fones do uálquemen pendurados nas orelhas, ouvia, autista, a kizomba, a música lá-deles**, e especulei do seu Carrilho se o angolano e a mulher desentendiam muito, e ele, respondendo “Ao contrário, vivem bem”, **ficou abestalhado com minha cegueira**, todos sabiam que, quando o Baptista Bernardo refugiava lá embaixo com as crianças, é porque tinha arranjado freguês pra mulher, uma africana alta, magra e sorridente, conhecida minha de bons-dias, e abismado perguntei como alguém pode sequer pensar em alugar a própria esposa, **e seu Carrilho, filosofando, “É a miséria, filho, a miséria”, e contou que** Baptista Bernardo tinha perdido a perna uns vinte anos atrás, quando, menino, pisou numa mina escondida no meio da lavoura durante a guerra entre Portugal e os independentistas, e que, pernetá, não pôde sequer estudar mais, porque a escola era longe da aldeia, e, quando casou, pensando no futuro dos filhos, debandaram pra Lisboa, sem dinheiro e sem emprego, e, pra não morrerem de fome, a mulher prostituía, com o consentimento do marido, responsabilizando pelo pagamento das despesas do mês, e, graças a esse expediente, os alfacinhas usavam bibes do Jardim de Infância Santo Condestável, falavam português corretamente, proibidos de usar o umbundo em casa, e, verdadeiros cidadãos, iam ter a chance de ser alguém na vida, coisa que os pais não eram em Portugal e nunca tinham sido em Angola, onde, isso ouvi da boca do Baptista Bernardo, os que ganharam a guerra, a elite, mandavam os filhos fazer banga em Lisboa, e eles faziam, moravam nos melhores bairros e desfilavam nos melhores carros e comiam nos melhores

restaurantes e vestiam as melhores roupas das melhores marcas, dilapidando o dinheiro dos diamantes e do petróleo, roubando o país como os tugas antes, e o povo, na mesma pobreza, enfiado nos musseques, nas sanzalas, à míngua, **e fiquei tão impressionado que até desisti de perguntar quanto ele cobrava pela mulher...** (RUFFATO, 2009, p. 53 -55)

Se no momento em que Serginho teme por sua situação, lembra-se do “destino” de Baptista Bernardo, é porque a condição do angolano lhe soa aterrorizante. Na passagem acima, evidencia-se novamente a sensibilidade do narrador, pois demonstra perceber a infelicidade do imigrante angolano ao ouvir a música de sua terra natal nos fones de ouvido, enquanto embala o “casalzinho” de filhos. Assim como a cena que escolhera para caracterizar a consciência da condição de imigrante por seu Carrilho – avistando as roupas quarando nas janelas e gatos gordos ressonando –, simbolizava a espera eterna, própria da condição imigrante, a cena em que situa Baptista Bernardo ao perceber que o angolano ouve a música de sua terra natal no “ualquemén” representa a saudade que o imigrante sente de seu lugar de origem. Na sequência, o narrador reproduz a visão de seu Carrilho sobre o casal de angolanos – “e seu Carrilho, **filosofando...** (...) contou que...” –, em que através do uso do verbo “filosofando” demonstra o nível intelectual de seu Carrilho, capaz de realizar uma análise social e econômica da situação de Baptista Bernardo, identificando que o motivo pelo qual os imigrantes se submetem àquela situação é a miséria, seguindo com seus argumentos de que graças ao trabalho da esposa do angolano os filhos eram criados com direito a hábitos de luxo; porém, tal visão, embora pertinente e reconhecida pelo narrador, não é capaz de detectar o drama mais íntimo do sujeito, percebido por Serginho. A maneira diferenciada de captar a realidade, manifestada pelo narrador, que expressa tamanha sensibilidade imersa em tão genuína simplicidade de ser, é o que parece tornar irônica a afirmação do narrador ao descrever a reação de seu Carrilho à sua pergunta, quanto o português ficara “abestalhado” com a “cegueira” de Serginho. Nesse caso, evidencia-se que o conceito de cegueira pode se aplicar também a seu Carrilho, pois apesar da capacidade de compreender a estrutura social, não é capaz de perceber, como Serginho, o drama íntimo vivido pelas personagens.

Na sequência, além dos imigrantes com quem convive no Lagar do Douro, Anatólio, um ucraniano, e Nino, um guineense, Serginho conhece Sheila, brasileira de Goiânia, que ganha a vida em Lisboa como prostituta. Embora diferente de

Serginho, no que tange aos ideais, a moça revela-se, para o narrador, uma possibilidade de estabelecimento de afeto e, imerso na carência e solidão da condição imigrante, o narrador comete um erro gravíssimo por esta relação.

Da maneira como vai narrando os motivos por que voltou a fumar, construindo, assim o sentido para sua experiência de imigração, o narrador relata o episódio fundamental para o desligamento de sua terra-natal – o momento em que entrega o seu passaporte ao sujeito a quem Sheila está supostamente pedindo um empréstimo. Porém, para chegar a esse momento da narrativa, percebemos que o narrador justifica seus atos pela tristeza provocada pela ausência da família, o que revela a aquisição de consciência pela qual passara. Ao saber que recebera uma ligação, Serginho imagina que será sua família – “fraquejei, as pernas sem fôlego antevendo desgraça, imaginei o pior, morte, doença, pedição de dinheiro, essas arengas todas, de alguém lá do Brasil, a Stela conhecia o número do hotel, a Semíramis também, pra o caso de uma emergência, mas ninguém nunca ligou” (p. 71) Pelo fato de não ser sua família ao telefone, Serginho desanda a relatar sua insegurança quanto à certeza de que no Brasil já ninguém se lembrava de sua existência, provocada principalmente pelos conselhos de seu Carrilho, que lhe recomendava que desapegasse dos laços no Brasil, mas ainda assim Serginho insistia, por Pierre, seu filho. Narrando uma das vezes em que se dirigia ao Rossio para depositar dinheiro para a conta da irmã, que estaria repassando a Pierre, seu filho, no Brasil, o narrador rememora um momento que se revela simbólico para a sua compreensão como imigrante:

(...) e enquanto preenchia a papelama, ficava olhando praqueles pobres-diabos, africanos, árabes, indianos, babel de raças e cores, se espremerem dois-três na mesma cabina de telefone, esgoelando, chorando, **uma vez**, perto do Natal, uma senhora negra, baixa e gorda, enfiada numa roupa estampada, cabelos começando a alvejar, desmaiou no decorrer de uma ligação, **socorremos** ela, apareceu uma cadeira, um copo d’água, um abano, quando voltou a si, socando os pés no chão, a jabuticaba dos olhos clamou seu desespero **num português estropiado que ninguém entendia mas que todos adivinhamos, o desalento imigrante de quem sabe que de nada serve essa vida se a gente não pode nem mesmo ser enterrado no lugar próprio onde nasceu (...)** (p. 73)

Se o narrador vinha demonstrando sua sensibilidade em relação à experiência de imigração das personagens cujas trajetórias ele trouxe à superfície

da narrativa – seu Carrilho, Baptista Bernardo e Scheila –, é nesse momento da narração que identificamos, pela primeira vez, o narrador autointitulando-se um imigrante. A Western Union, localizada no Rossio, agência de câmbio para onde se dirigia para enviar dinheiro a sua irmã, é descrita pelo narrador como uma “babel de raças e cores”, e os imigrantes como “aqueles pobres-diabos”, “africanos, árabes, indianos”, dos quais se distancia através do uso do pronome demonstrativo. Porém, no embalo da narração, através da expressão “uma vez”, o narrador introduz o episódio da senhora que desmaiara no decorrer de uma ligação, no mesmo Rossio. O narrador utiliza o verbo “socorremos”, incluindo a si e aos outros imigrantes – “os pobres-diabos” – por meio da primeira pessoa do plural do verbo “socorrer”, sendo, nesse caso, a ambiguidade da expressão extremamente rica, visto que ao socorrer do desmaio também se socorre da própria condição imigrante, demonstrando que compartilham de seu desfalecimento. Em seguida, revela-se o ponto forte do episódio, quando, ao afirmar que a senhora clamara “num português estropiado que ninguém entendia **mas que** todos adivinhamos”, o narrador refere-se a uma espécie de língua-comum dos imigrantes, na qual já não sobrevive a língua materna dos sujeitos, mas também não reside o português falado em Lisboa, visto que não passa de “**um** português **estropiado** que ninguém entendia”. Corrobora para isso o fato de que Serginho não menciona a origem da senhora, de quem sabemos apenas que é “negra, baixa e gorda, enfiada numa roupa estampada”, o que pode sugerir uma descendência africana, em função das caracterizações da cor da pele e do estilo da roupa, representando que a condição da imigração, visualizada do ponto de vista exterior ao sujeito imigrante – como é o caso do olhar que Serginho lança sobre a senhora – caracteriza-se pelo apagamento dessa característica. A terra natal ou o país de origem passam a ser significativos, portanto, apenas para o sujeito em si, como é o caso de Serginho, que jamais esquece que é um brasileiro de Cataguases. Por fim, explicita-se a compreensão que Serginho tem da condição imigrante, pois ao defini-la como um “desalento”, cria para si – e para os imigrantes que junto dele socorrem a senhora – a imagem daquele que desanimou, que esmoreceu diante da vida, condenado à sensação cotidiana da espera, podendo inclusive entregar-se ao cansaço de eternamente acreditar que voltará a sua terra natal, “desmaiando”, como a senhora. Ser enterrado no lugar onde nasceu é, para o narrador, um valor que a condição de imigrante lhe arrancara, e que Serginho acredita ser, conforme

percebemos por esse momento da narração, o sentimento que une sua história individual a uma trajetória coletiva.

Em seguida, Serginho atribui a este momento de sua trajetória a recordação de “sua gente”, como ele mesmo afirma, porém, interessa-nos a maneira como o narrador desemboca nesta lembrança:

(...) e até o povo que conversava na internet, sempre alheio à **desventura estrangeira**, estancou, e de repente desabou **um silêncio esquisito** na Uéstem Úion, como quando, em-criança, **a expectativa de um trinca-ferro desavisado, ciscando o caminho de alpiste, fosse engolido pela arapuca armada no quintal**, e aí me deu uma agonia danada, lembrei da minha gente, como será que estavam todos lá, será que continuavam naquela labuta lá deles, acordar cedo, ir trabalhar, voltar de tardinha, encontrar no Beira Bar, sábado jogar carteadado, domingo dormir até mais tarde... (...) (RUFFATO, 2009, p. 73)

A “desventura estrangeira”, isto é, o infortúnio imigrante ao qual “o povo que conversava na internet” não havia até então prestado atenção, elucida-se de tal maneira para Serginho que este momento ficara marcado na memória do narrador como um silêncio, ao qual ele compara a um momento de sua infância. Ao equiparar o silêncio sentido no Rossio ao silêncio da expectativa sentida na infância ao esperar o trinca-ferro - nome comum dado ao pássaro que assim é chamado em função de seu bico, forte e negro, em busca de alimento, cair na armadilha -, parece simbolizar a realidade que Serginho visualiza ao perceber a si e a seus companheiros imigrantes: corajosos como o pássaro, em busca da dignidade que a desigualdade social e econômica que reina em seus países de origem lhes arrancara, isto é, os sujeitos imigrantes que percorrem seus “caminhos de alpiste”, viajando para países recheados de promessas para, ao fim, enfrentarem uma realidade nada parecida com aquela dos sonhos. Para Serginho, a experiência de imigração parece se revelar, portanto, uma armadilha, como “a arapuca montada no quintal”, capaz de aniquilar sonhos e condenar sujeitos como ele a prender-se na engrenagem de trabalhar para economizar dinheiro para um dia conseguir retornar a seus países de origem e, além disso, sustentar-se no país estrangeiro, de modo que viver nesse espaço não passa de um reles sobreviver.

É essa imagem que conduz o narrador ao que ele chama de “agonia danada”, na medida em que afirma lembrar-se de “sua gente”. Após dar-se conta do paradoxo vivido pelo imigrante – estar em um país que em tese lhe ofereceria uma realidade mais rica em oportunidades e ao mesmo tempo não poder usufruir desse espaço –, Serginho questiona-se sobre a rotina de sua família em Cataguases, demonstrando o distanciamento que já se criara entre eles.

Do outro lado da linha, no telefonema que Serginho acreditara ser um contato de sua família no Brasil, era Sheila, a personagem que representa, além da amizade com seu Carrilho, a relação de afeto mais profunda que Serginho estabelecera em Lisboa. Na ligação, Sheila solicita a companhia de Serginho até Oeiras, distrito de Lisboa, a vinte quilômetros da capital portuguesa, onde iria encontrar alguém:

“Faz isso por mim?”, **apertando minha mão, aflitiva**. Eu respondi que “Claro, conte sempre comigo”, e, então, **mais aliviada**, ali mesmo tomamos o pequeno-almoço, ela candeando a conversa pra uma estrada baldia. Depois, apressados pela **chuvinha miúda**, atravessamos a passadeira e pegamos o trem da estação de Santos. **Ela, nos vinte e dois minutos que dura a viagem, manteve agarrado o meu braço, a cabeça dormitando no meu ombro, fôssemos marido e mulher, trajes domingueiros, a caminho da casa dos sogros pro almoço-em-família, o Tejo esbravejando rente lá fora, e por um instante esqueci do mundo, envolvido pelo xaile da felicidade.** (RUFFATO, 2009. p. 75)

Deste momento, Serginho destaca elementos que traduzem a confiança que o narrador acredita que Sheila encontre em sua pessoa. Os gestos de apertar sua mão e manter agarrado seu braço, bem como a posição da cabeça a dormir sobre seu ombro, sensibiliza Serginho, pois lhe transmite a ideia de ser fundamental na vida dessa moça e de que, entre eles, exista uma relação verdadeira de afeto, carinho e companheirismo. Lembremo-nos que no dia em que Sheila conta sua experiência de imigração para Serginho, o protagonista, sensibilizado, pede a prostituta em casamento, pois, desde o momento em que lhe pagara um almoço, depois de terem se encontrado pela primeira vez, Sheila representou para ele talvez a única possibilidade de estabelecimento de relações em Lisboa, o que lhe permitiria sentir a sensação de estar vivo novamente, conforme o narrador afirma: “(...) e, mesmo antevendo minha economia minguar, minorando as chances de retornar logo

a Cataguases, decidi adiar um pouco o futuro, e arrancar ali, sem mais remorsos, afinal, quem sabe a hora extrema? (...)” (p. 63). A ilusão de poder estabelecer uma relação familiar com Sheila afasta Serginho da ideia de que somente em Cataguases poderia se reconhecer – e ser reconhecido – como sujeito novamente, e, decepcionado com a família, já que não se tratava de uma ligação de Cataguases, Serginho justifica sua atitude de ajudar Sheila. Ao afirmar que “por um instante esqueceu do mundo”, o narrador parece referir-se à condição imigrante, pois enquanto estava ali, imerso no conforto de acreditar na possibilidade de reconstruir sua vida ao lado de Sheila, chegava a desprender-se da necessidade de retornar a Cataguases, conforme percebemos pela presença do Tejo, o rio que banha Lisboa e que, pela primeira vez na narração, não aparece em comparação a um fenômeno natural que Serginho conheceu no Brasil.

Da perspectiva de Serginho, Sheila solicitara um empréstimo ao agiota, senhor Almeida, que exigira, como garantia, os passaportes dela e de Serginho. A atmosfera de receptividade gerada pelo homem em seu apartamento, quando lhe exhibe seu cão “Kilape”, de raça portuguesa e cujo nome significa “comprar algo fiado” em uma língua angolana, e “desata, entusiasmado” a falar muito gentil sobre o Brasil e os brasileiros, parece ser a estrutura da armadilha para que Serginho se sentisse aconchegado. O olhar do protagonista sobre seu Almeida, porém, não é ingênuo, pois Serginho percebe que ele está se aproveitando da situação de fragilidade dos imigrantes, fingindo compartilhar das mesmas angústias, a fim de lhes conquistar a confiança. No momento em que Sheila diz que está em Lisboa para tentar ganhar dinheiro para ajudar sua família que ficara em Goiás, o narrador relata ao interlocutor a resposta ludibriosa do senhor Almeida:

“Se calhar, **estamos todos na mesma situação**, meus queridos”, informando que **ele também**, embora cidadão da Comunidade Europeia, **“Sinto-me exilado”, angolano de corpo e alma**, apenas comia calulu, moamba de galinha com funge, muzungué com farinha de pau, muito óleo de palma e jindungo, **“Só de imaginar”, vinha água na boca, arrepiava todo, “Veja”, e pegou minha mão e relou no braço peludo dele**, (...) Mas graças a Deus, “E aos meus esforços”, conseguiu amealhar uns poucos haveres, “E posso” dedicar a socorrer as pessoas, “Não fosse eu, meu querido”, vários **colegas, brasileiros, angolanos, guineenses, moçambicanos, cabo-verdianos, são-tomenses, estariam na miséria**, “Porque muitos deixam” a situação da penúria, dão a volta por cima, **transformam desespero em desafio, “Os imigrantes” muito mais empreendedores que os europeus** (...) (RUFFATO, 2009, p. 76)

As falas selecionadas pelo narrador para caracterizar a personagem do senhor Almeida revelam um olhar sobre a questão da imigração, que é contraposto pelas ideias de Rodolfo, das quais o narrador se recorda no exato momento em que percebe que havia sido ludibriado pelo agiota e, assim, acabara perdendo seu passaporte. Isso pode ser percebido pela maneira como a conversa com Rodolfo surge para o narrador:

Aí me **relampeou** uma conversa com o Rodolfo, (...) confessei a minha ideia de permanecer aqui só o tempo suficiente de economizar pra comprar uns imóveis em Cataguases, “Garantia do futuro” (...) mas fui sincero, depois que havia tropeçado na Sheila, andava meio perturbado, acho que apaixonado por ela, e relatei quem era o que fazia, e ele, assustado, “**Ficou doido?**”, **aconselhou a não mexer com aquilo não**, “**Tem uma verdadeira máfia por trás desse negócio**”, diferente o caso dela, “**Veio por vontade própria, pra prover a família, fugir da miséria**”, expliquei, ele rebateu, “**É sempre a mesma história**”, mas na profundez impera a violência, as drogas, a escravidão, “**Tenho nada com isso não**”, mas aconselhou, “**Sai dessa**”, emendando que, mesmo *bacana*, “**Ela vai consumir tua poupança, vai te deixar a zero**”, e continuou, “**Pode escrever... É da natureza da... ocupação...**”. Recai, pensativo, buscando razões pra contrariar ele, mas tudo que vinha à tona na minha mente fortalecia esse raciocínio. O Rodolfo avivou a conversa, “Nós estamos lascados, Serginho”, aqui em Portugal não somos nada, “Nem nome temos”, somos os *brasileiros*, “E o que a gente é no Brasil?”, nada também, somos os *outros*, “Eta paisinho de merda!, terra de ladroagem e safadeza! (...) “É ilusão, Serginho”, pura ilusão imaginar que uma-hora a gente volta pra nossa terra, “Volta nada”, a precisão drena os recursos, (...) “Nessa brincadeira”, cinco anos escorreram já, “E sabe quanto consegui acumular? Nada... Porra nenhuma”, (...) Na rua, **divergimos** de rumos, e, na tarde úmida que rapidamente tornava noite, **segui decidido a arriar da Sheila**, pra que perder tempo?, **devia** é me concentrar na economização de dinheiro e regressar logo pra junto dos meus. (RUFFATO, 2009, p. 77 -79)

Assim, percebemos que a visão manifestada pelo senhor Almeida soa falsa para o narrador em vista da visão que manifestara seu amigo Rodolfo, em uma conversa. Por meio da personagem do senhor Almeida, evidencia-se que graças “a Deus e aos seus esforços”, o imigrante é capaz de abandonar a situação de pobreza e escassez, “transformando desespero em desafio”. A imigração, na visão expressa pela personagem do senhor Almeida, representa apenas uma questão financeira – “deixar a penúria⁴” –, já que “são muito mais empreendedores que os europeus”, desconsiderando que a condição do imigrante pode implicar a perda de valores

⁴ Essa palavra encontra-se grifada em itálico no texto e, quando analisada pela perspectiva do editor, reforçará a ideia desenvolvida aqui.

caros ao narrador, conforme expressa ao dizer que “de nada serve essa vida se a gente não pode nem mesmo aspirar ser enterrado no lugar próprio onde nasceu” (p. 73). O narrador relata, então, ao seu interlocutor, sua consciência de que agira de maneira irracional, embebido pela ilusão de uma formação familiar e pela cena romântica do trem – a “chuvinha miúda”, “o Tejo esbravejando rente lá fora” –, e entrega seu passaporte regido pela emoção de acreditar, “por um instante” que pudera estabelecer-se em Lisboa. Tanto o narrador reconhece que fora impulsivo, que logo após a entrega do passaporte a conversa com Rodolfo lhe relampeja, em que após ouvir do amigo sua opinião sobre Sheila e sobre a condição de imigrantes que lhes identificava, havia se “decidido” a economizar dinheiro para conseguir retornar a Cataguases. Porém, “mesmo adivinhando que deslizava barranco abaixo” (p. 77) e “já arrependendo, mas sem como voltar atrás” (p. 77), a ideia de que “os seus”, para junto de quem queria regressar no momento da conversa com Rodolfo, já nem sequer lembrassem de sua existência, impulsiona o protagonista a auxiliar Sheila, no intuito de fazer dela uma dos “seus” em Lisboa, visto que estariam unidos pelo ato de generosidade e amizade realizado por ele, a ponto de para ajudá-la ser capaz de desfazer-se do documento que identificava seu lugar de origem.

A situação de ser um estrangeiro sem o próprio passaporte simboliza para Serginho o anonimato, tão temido pelo narrador. No país estrangeiro, sem o documento que o identifica, Serginho se vê como “ninguém”. Após esse episódio, Serginho é demitido do Lagar do Douro por seu Peixoto, que alega não ser positivo do ponto de vista financeiro empregar “brasileiros, sempre pensando em voltar”; e, ao não encontrar Sheila, atrás de quem havia saído na esperança de resgatar seu passaporte, o narrador afirma:

E eu, que sou de Cataguases, mas nem por isso sou bobo, percebi sujeira por debaixo daquele angu, e, não tomasse tento, ainda ia derramar problemas no meu colo. **Pés e mãos atados, impossibilitado** de dar parte na polícia do sumiço da Sheila e do extravio do meu passaporte, imaginei perseguido pelo Senhor Almeida nos autocarros e eléctricos, metro e comboio. **No desespero, fugi clandestino do Hotel do Vizeu e homiziei no apartamento do Rodolfo, na Damaia, até o Jerê conseguir me arrumar uma vaga numa pensãozinha sem nome na Buraca e um emprego de ajudante de pedreiro na construção de um conjunto habitacional na Amadora.** E foi assim que, depois de seis anos e meio, pouco mais ou menos, entrei numa tabacaria, pedi um maço de SG, um isqueiro, tirei um cigarro, acendi e voltei a fumar. (RUFFATO, 2009, p. 83)

Ao final da narração, ao afirmar “e eu, que sou de Cataguases, mas nem por isso sou bobo”, o narrador acrescenta aos comentários que faz sobre si ao longo da narração – ao pedir ajuda a uma meretriz na Madragoa, quando afirma “e, pra não ser enganado, que não sou trouxa”, por exemplo – a compreensão de que a situação em que se encontra no presente da enunciação não é fruto de inocência ou ignorância, mas sim de um motivo mais forte que seu poder de escolha, que o narrador não explicita.

Ao afirmar que “foi assim que” voltou a fumar, o narrador nos direciona para a descrição de sua situação: morador de uma pensãozinha sem nome na Buraca e empregado como ajudante de pedreiro na construção de um conjunto habitacional na Amadora. Se resgatarmos o que, segundo esse Serginho, do presente da enunciação, mantinha *daquele* Serginho, do presente do enunciado, resistente ao vício do cigarro, lembrar-nos-emos que se tratava da crença do protagonista na imagem que sua comunidade, Cataguases, havia gerado sobre ele. Ao longo de sua trajetória, porém, conforme se exemplifica pelo momento em que o narrador afirma que embora tenha esperado por anos, nunca recebera nenhuma ligação de sua família de Cataguases, Serginho passa gradativamente pelo processo de aquisição de consciência de que sua ligação com a *rede*, modo como pensamos a relação entre Serginho e sua comunidade, se desfazia quanto mais o tempo passava. À medida que Cataguases fora se perdendo no horizonte de expectativas de Serginho, até mesmo a relação com Sheila, superficial e distante, passa a ser um refúgio para o protagonista, no intuito de para se reconhecer no mundo o imigrante pedi-la em casamento e sonhar em estabelecer com ela laços familiares, aqueles que perdera em Cataguases e sem os quais jamais conseguira se ver.

Se sentindo abandonado pela família, morando numa “pensãozinha sem nome”, cuja caracterização ratifica a sensação de anonimato que abate o protagonista, trabalhando na profissão de ajudante de pedreiro, menos privilegiada social e economicamente que a de garçom, que anteriormente havia exercido e, por fim, completamente afastado de Sheila e seu Carrilho, aqueles que representavam o mínimo de estabelecimento de relações de afeto, Serginho se vê distante de Cataguases, ao mesmo tempo em que, sem passaporte, vivendo clandestinamente, não se vê em Lisboa. Na efemeridade das relações que estabelece em Lisboa, Serginho não desenvolve uma relação subjetiva com aquele espaço, sabendo

apenas que está distante de casa, mas sem saber exatamente onde está. Assim, o narrador-protagonista constrói o sentido de sua experiência de imigração, que parece ser a viagem através da qual adquiriu consciência de seu novo lugar no mundo: o lugar nenhum.

Já ao final da narração, Serginho encontra-se com Lopo Garcia, sujeito que conhecera no Ao Recanto dos Caçadores, enaltecido pelos homens do bar como a “ideia viva que vai mudar a história de Portugal”:

Quem reencontrei foi o tal do Lopo Garcia, o poeta ou escritor, não sei, do Ao Recanto dos Caçadores, a-ideia-viva-que-vai-mudar-a-história-de-Portugal. Bem em frente da Sé, placa pendurada no pescoço, escrito agarranchado, Compre esse homem, longos cabelos brancos esvoaçantes, roupas descompostas, pregava pros transeuntes, movendo ligeiro de um lado pro outro, “É isso que desejam de Portugal”, que fiquemos de joelhos para o resto da Europa, “Já de nada somos donos nesse país”, os espanhóis *assenhoraram-se* de tudo, em-pouco restarão apenas dívidas, “E quem há de pagá-las?”, e, agarrando os ariscos passantes, eu! tu!, as próximas gerações!, “Antecipemo-nos! Vendamo-nos enquanto resta tempo!”, bradava, possuído, e, me localizando no meio do povo que assistia o espetáculo, segurou meu braço, perguntou em voz alta, “Quanto achas que valho, pá?”, e eu, **imaginando que ele tinha me reconhecido de quando freqüentava a tasca**, vasculhei o bolso, respondi, chistoso, “Cinco euros”, e ele, puxando a nota da minha mão, desfilou berrando, “Cinco euros!, cidadãos, cinco euros!”, **agora, até um brasileiro tem o desprazer de fazer uma oferta por um português, e vejam o preço que ele propõe**, “É isto, o quanto valem?”, e, abordando as assustadas pessoas que por ali circulavam, apontava pra mim, gritando, (...) e eu, não achando mais graça nenhuma naquilo, **porque todo mundo, mesmo os que percebiam que o sujeito era maluco, me repreendiam, cara-feia, talvez julgando que estava de-combinação com ele**, tentei reaver meu dinheiro pra ir embora, mas aí apareceu a polícia, (...) e acabei no-prejuízo, mas torço pra deparar aquele doido na rua um dia, vou exigir os cinco euros de volta, **ele vai ver o quanto vale um brasileiro, ainda mais quando longe de sua terra-natal**, (...) (RUFFATO, 2009, p. 79 e 80).

A atitude performática da personagem, que simboliza a problemática da relação entre colonizado e colonizador, não parece constituir sentido para Serginho, que ao final da narração lhe interpreta como um “maluco”. A situação econômica de Portugal é evidenciada pela personagem do Lopo Garcia, mas Serginho diz apenas que mostrará ao “maluco” o “quanto vale um brasileiro, ainda mais quando longe de sua terra natal”, e não o quanto vale um brasileiro, ainda mais quando na terra do

colonizador. Eis a possibilidade de se perceber “longe” de algo, mas “perto” de coisa alguma.

Voltar a fumar significa, para o narrador-protagonista, suspender a busca que lhe movia enquanto sujeito. Embora Cataguases esteja distante e o narrador-protagonista tenha consciência de que sua situação de clandestinidade o impede de retornar, a ideia de que se trata de uma condição temporária, que um dia, enfim, se resolverá, constitui ainda os ideais de Serginho. Em momento algum, o narrador afirma que não vai mais retornar para Cataguases, tanto que ao final da narração, ainda se intitula “de Cataguases”, porém, voltar a fumar é entregar-se a uma situação de espera, na qual não há ação, busca ou tentativa de transformação, apenas *se está*. Essa configuração parece se aproximar do que afirma SALAMALEK (1998) sobre a condição do imigrante:

Oscilando, segundo as circunstâncias, entre o estado provisório que a define de direito e a situação duradoura que a caracteriza de fato, a situação do imigrante se presta, não sem nenhuma ambigüidade, a uma dupla interpretação. (...) Da mesma forma como que se impõe a todos – aos imigrantes, é claro, mas também à sociedade que os recebe, bem como à sociedade da qual provém –, essa **contradição fundamental**, que parece ser constitutiva da própria condição do imigrante, impõe a todos a manutenção da ilusão coletiva de um estado que não é **nem provisório nem permanente**, ou, o que dá na mesma, de um estado que só é admitido ora como provisório (de direito), com a condição de que esse “provisório” possa durar indefinidamente, ora como definitivo (de fato), com a condição de que esse “definitivo” jamais seja enunciado como tal. (SALAMALEK, 1998, p. 45 e 46)

Conforme afirma o próprio Serginho, no tempo presente da enunciação, ainda no início da narração, ao relatar o medo que sentira ao viajar de avião: “prometi que só boto os pés de novo dentro de um **na hora de voltar pro Brasil**, depois, finco eles no chão, nunca mais.” (p.41); no entanto, no mesmo tempo presente da enunciação afirma que quer voltar ao aeroporto agradecer a funcionária que havia lhe ajudado quando chegara a Lisboa, “mas nunca fui, uma correria danada, o aeroporto fora de mão, vou adiando, adiando, cada vez mais dificultoso.” (p. 41). O narrador refere-se ao momento de retorno ao Brasil como algo concreto, através do artigo definido “a”, demonstrando que é fato que irá acontecer na mente do narrador-protagonista; porém, o mesmo diz que “vai adiando, adiando” a ida ao aeroporto. Embora a ida adiada não seja para voltar para o Brasil, mas sim para agradecer à

funcionária, se o aeroporto é “fora de mão” para isso, quem dirá para voltar para sua terra natal.

Eis o sentido que o narrador-protagonista constrói para seu percurso existencial. No próximo capítulo, veremos como esse sentido pode ser ampliado pelas ações do editor.

CAPÍTULO IV

A VOZ DO EDITOR E A AMPLIAÇÃO DE SENTIDOS QUE ELA PROVOCA

Conforme explicitamos anteriormente, a “Nota”, que antecede a narrativa, sugere ao leitor sentidos mais amplos à experiência do narrador do que revela o seu discurso. É nela que se apresenta “L.R.”, a figura a que chamaremos de “editor”, a quem coube, de acordo com as regras criadas pelo jogo ficcional, transcrever o discurso do narrador. Se o editor, portanto, transcrevera o discurso de Serginho, coube a ele organizar a narração em narrativa, revelando outro ângulo do qual podemos avistar o mundo narrado, além daquele que a perspectiva do narrador nos oferece.

A figura do editor representa, portanto, o primeiro interlocutor de Serginho e, enquanto autor da “Nota”, o responsável por identificar no conteúdo narrado o valor de depoimento. O caráter de depoimento, conforme vimos anteriormente, está atrelado a uma ampliação de sentidos da experiência individual do narrador-protagonista, na medida em que seu discurso é formalizado como documento válido para o mundo, não somente para si.

Enquanto Serginho constrói o sentido de sua experiência a partir do seu ponto de vista, as intervenções do “editor”, seja por meio das informações apresentadas pela Nota, seja por meio de artifícios que analisarei nesse momento, dialogam com o ponto de vista do narrador, possibilitando que do encontro entre esses diferentes ângulos de visão resulte a visão do mundo gerada pela obra.

Formalizando o discurso do narrador, o editor realiza intervenções como a divisão da narrativa em duas partes, que chamaremos de subtítulos, e como as marcações em itálico e em outra fonte⁵, presentes no decorrer da narrativa. Nessas ações visualiza-se essa voz, que parece elucidar/destacar/enfatizar ao leitor a

⁵ Ao citarmos trechos da narrativa, destacaremos em negrito somente as palavras ou expressões a que fazemos referência. Desse modo, aquelas que estiverem em negrito na narrativa e não nos interessarem no momento da citação não serão transcritas em negrito. O mesmo é válido para os casos destacados em itálico.

aquisição de consciência pela qual passa o narrador-protagonista ao fim de sua viagem.

O editor, assim, organiza a narrativa em duas partes: intitula de “Como parei de fumar” o trecho que compreende o período em que Serginho conta como parou de fumar até momento em que relata sua ida a Lisboa; enquanto que de “Como voltei a fumar” o trecho que compreende o período em que Serginho aterrissa em Lisboa até o momento em que volta a fumar. Os subtítulos, portanto, dividem o discurso do narrador em duas partes, evidenciando a ruptura que ocorre quando Cataguases é avistada pelo protagonista do aeroporto. Trata-se de interpretações do editor a respeito do conteúdo narrado, projetando sobre a trajetória do narrador-protagonista a estrutura dupla do movimento migratório.

Essa estrutura parece amplificar os sentidos da experiência de imigração visualizados pelo narrador-protagonista, visto que através da análise de sua lembrança, percebemos que Lisboa não constitui sentido para o narrador, enquanto que, para a divisão em dois subtítulos, constitui. Através dessa divisão, a condição do imigrante de saber que voltará ao seu país de origem, em contraponto com sua situação de inércia fica escancarada para o leitor: Serginho, na medida em que saiu de Cataguases – momento em que se inicia o segundo subtítulo –, a deixou para sempre, embora seu discurso não revele isso.

Para o editor, dessa forma, essa viagem é constituída de dois espaços – Cataguases e Lisboa – e, portanto, não há retorno a Cataguases. Contribui para essa percepção o título, no qual, através do tempo pretérito perfeito – **Estive** em Lisboa e **lembrei** de você” – é conferida ao leitor a ideia de que o narrador já não está mais em Lisboa, e de que esse *você*, de quem Serginho lembra, é sua terra natal, Cataguases. O A organização discursiva que divide a trajetória do narrador-protagonista em duas partes, portanto, funciona como uma estruturação do movimento migratório, destacando o valor do discurso narrado por Serginho como um depoimento da própria condição imigrante, que parte de sua experiência pessoal, mas amplia seu sentido para a experiência coletiva desses sujeitos.

Quanto aos grifos em itálico e em outra fonte, percebemos que aqueles em itálico se dão ao longo de toda a narrativa, enquanto que os em outra fonte pertencem apenas à parte em que Serginho narra o período em que se encontra em

Lisboa, contribuindo, assim, para a relação direta entre o narrador e o espaço, conforme previsto pela divisão em duas partes, o que demonstra outra intervenção do editor. As marcações em itálico, convencionalmente utilizadas para grifar palavras estrangeiras à língua do narrador, na narrativa, exercem a função de destacar, para o leitor, a percepção do narrador, capaz de traduzir na narração oral, muitas vezes ironicamente, as atitudes de outras personagens, distanciando, assim, tais discursos do seu. Por meio dessas diferenciações em itálico, o editor evidencia para o leitor características do próprio narrador, pois destaca a sensibilidade de Serginho a esses discursos que não lhe constituem.

Além disso, as marcações em itálico podem evidenciar o caráter irônico do discurso do narrador, que confere ingenuidade à visão das outras personagens em comparação à sua visão privilegiada, a qual é fruto da experiência. Por exemplo, no momento em que narra a reação do doutor Fernando, a sua resposta ao tratamento:

Mas foi parar de fumar e as coisas degingolaram na minha vida, e só não desisti daquela empreitada pra não desapontar o doutor Fernando, que adotou uma felicidade irradiante, me expondo pra deus-e-o-mundo como prova *inconteste* do seu *método revolucionário*, “Parece indiscutível que a associação de um anticonvulsivante a um antidepressivo, mais um dosamento retrógrado de nicotina”, claro que considerando a *pertinácia do paciente* (no caso, eu) (...) (p. 21)

As marcações em itálico, nesse caso, revelam o distanciamento que Serginho sente em relação ao discurso do doutor Fernando, bem como ironizam os modos exagerados do médico, mais uma vez exaltando a sensibilidade do narrador-protagonista.

De maneira mais ampla, tais intervenções do editor parecem evidenciar a capacidade do narrador em marcar seu lugar de fala, situando as outras personagens por meio da referência a suas formas de expressão. Assim, aos colegas de repartição, estão atribuídos os vocábulos “estado-de-nervo” (p. 15) e “na-raça” (p. 16), evidenciando que não se trata de estados ou atitudes com as quais Serginho se identifica plenamente; ao médico da fábrica em que Serginho trabalhava, “ajuda profissional” (p. 16), demarcando que recorrer ao doutor Fernando como médico não havia sido, até então, algo que havia pensado; ao próprio doutor

Fernando, “substâncias controladas” (p. 16), “extravagâncias” (p. 23), evidenciando o distanciamento entre o narrador e o conhecimento acerca do universo farmacológico ou a maneira discreta do falar do doutor; ao colega de futebol, Chacom, “xa com migo”, “colega do futebol”, “honestas” (p. 18), “carregado”, “preliminarmente”, “da-roça” (p. 19), “consumido”, “rachar a despesa” (p. 20), evidenciando o exagero ou a vaidade presente na forma de se expressar do colega; à mãe, dona Zizinha, “bêbado” e “naquele estado” (p. 20), referindo-se ao modo como chegara em casa no dia em que parara de fumar, do qual não se lembrava; aos convidados de seu casamento, a quem chama de “multidão reclamosa” (p. 23), “quentes”, “passados”, “desandada”, “alta”, “cafona”, “minguados”, “afastado”, “xexelenta”, “otário” (p. 23), recriando a típica imagem de convidados de festa, cuja função parece ser apenas reclamar; à cunhada, Stela, advogada, e à família de Noemi, os Carvalhos, “juros”, “assessoria jurídica” (p. 24), “maus-tratos”, “negligência” e “abandono de incapaz”, “incapaz”, “testemunhas” (p. 25), “esclarecimentos” e “em juízo” (p. 31), revelando que o narrador sabe que tais palavras são utilizadas de maneira premeditada, para iludir os aposentados ou para acusá-lo de crimes que não praticara; à família de Noemi, “clínica de repouso” (p. 25), demonstrando que o narrador sabe que chamar assim o lugar para onde levaram Noemi trata-se de um eufemismo, enquanto a esposa se encontrava em um hospital psiquiátrico; ao seu Oliveira, português, dono do Beira Bar, “em euro” e “contato” (p. 26), demonstrando a consciência do narrador, já no presente da enunciação, vítima do movimento migratório, ao saber que receber o salário “em euro” não significava ganhar montanhas de dinheiro e que o “contato” que o dono do bar lhe passara nunca foi encontrado, contrariando as promessas de seu Oliveira; aos colegas do Beira Bar, “coragem”, “audácia”, “lembrancinhas”, “qualquer coisa” (p. 26), evidenciando a ingenuidade dos colegas em relação à sua trajetória de imigração, ao gerarem expectativas e lhe atribuírem valores nobres em função de sua viagem, enquanto o narrador, no presente da enunciação, já não se considera corajoso, nem audacioso por seu feito; à família da irmã, “um único”, “tudo”, “padrinho ausente” (p. 27), destacando que tais julgamentos sobre si ou sobre a realidade são da família de sua irmã, com quem relutava em concordar; aos interessados em vender imóvel a Serginho em Cataguases, “negócio de ocasião”, “porcentual de corretagem”, “desmerecer”, “desencaminhando” (p. 30), demonstrando a consciência do narrador de que estavam querendo lhe ludibriar; à

dona Dalila, por cuja casa Serginho se encantara, “calor”, “guaraná caseiro”, “pra frente”, “em pessoa”, “exclusiva”, “principalmente”, “às vistas” (p. 30), “carta de preferência”, “instrumento legítimo”, “quantia simbólica” (p. 31), apontando a capacidade do narrador de perceber a malícia de dona Dalila a criar uma imagem de sua casa que o convencesse, para assim induzi-lo a alugá-la; às personalidades de Cataguases, o vereador Professor Anacleto e o jornalista Lucas Novaes, “órgão oficial do município”, “tratamento de primeira”, “congratulações” (p. 32), evidenciado a percepção do narrador acerca da hipocrisia que constitui os espaços da política e seus favorecidos; ao Ivan Cachorro Doido, amigo do narrador, “bacanas”, “desclassificado”, “logística” (p. 35), “ralé” (p. 35), em que se assinala a maneira do narrador não se referir ao bairro onde nascera, a Taquara Preta, daquela maneira, distanciando-se do amigo, cuja ambição revela desprezo pela origem do narrador; ao senhor ao lado de quem Serginho se senta no avião, “a passeio” e “a negócio” (p. 37), denunciando que se tratava de sua primeira viagem de avião, na qual não viajava a passeio, nem a negócio, conforme trata de maneira banal o senhor sentado ao seu lado, mas sim para tentar reconstruir sua vida; à funcionária do aeroporto, “muita”, “especial”, “oportunidade”, evidenciando a consciência do narrador acerca da situação real da funcionária, que ao dizer “oportunidade” se referia à falta de condições financeiras e ao dizer “especial” estava apenas reproduzindo a retórica própria dos funcionários do aeroporto, praticamente um protocolo de seu trabalho; ao seu Seabra, “banho”, “necessidades”, “a casa” (p. 41), destacando sua consciência da tentativa do dono do Hotel do Vizeu de criar uma imagem refinada de seu estabelecimento, enquanto o narrador sabe, do presente da enunciação, que se trata de um local simples; aos habitantes de Cataguases, “besta!” (p. 45), quando o narrador pensa que essa é a maneira como é visto por ter acreditado que poderia prosperar em Lisboa; a Raimundo, brasileiro que levava revistas de pornografia para seu Carrilho no Hotel do Vizeu, “precisando” (p. 47) e “encomenda” (p. 77), delatando que Serginho sabia que se tratava de uma mentira cultivada entre os dois amigos; ao Seu Frade, dono do Ao Recanto dos Caçadores, bar que Serginho freqüentava em Lisboa, “ignorância” (p. 51), demonstrando que o narrador não concorda com o julgamento depreciativo que o dono do bar lançara sobre ele; ao seu Carrilho, “expediente”, “elite”, “marcas” (p. 57), destacando que se tratam de julgamentos caros ao seu Carrilho com relação à situação do imigrante angolano, e não do narrador, que lança sobre Baptista Bernardo um olhar mais

sensível; à dona Celestina, a cozinheira do Lagar do Douro, “terríveis”, “mortificantes”, “chamuscadas”, “curta” (p. 56), destacando a ideia do narrador sobre os portugueses, idosos que só sabiam se queixar; ao seu Carrilho, novamente, “necessitado”, “corno”, “ajuda”, “destinatários” (p. 72), explicitando que se trata do pensamento do português sobre a família do narrador; e à Sheila, enquanto contava sua história, “infelizmente”, “aquilo”, “pessoa” (p. 74), evidenciando a desconfiança do narrador sobre a situação duvidosa em que Sheila o colocaria.

Por meio de tais intervenções em itálico, destacam-se não somente palavras ou expressões que denunciam o discurso das outras personagens, como também outras situações através das quais a subjetividade do narrador é explorada. Uma delas consiste nos momentos em que Serginho narra a sua capacidade de se apropriar do discurso das personagens com quem está conversando para promover o diálogo, demonstrando inteligência ou astúcia, conforme podemos perceber no momento em que Serginho utiliza o verbo “adquiria” (p. 17) para perguntar ao “motorista uniformizado” onde comprava os cigarros importados. É visível a relação de admiração que o narrador nutre pelo sujeito que realizava a viagem de sua irmã Semíramis a São Paulo, visto que, na visão de Serginho, o motorista representa um conhecimento e uma trajetória de vida, marcada pelo saber proporcionado pelas viagens que fazia, e, assim, o movimento de extensão que Serginho realiza ao utilizar uma palavra que, de sua perspectiva, estava no nível do motorista. Além dessa, a outra delas trata-se das palavras que designam um universo desconhecido para o narrador, como é o caso de “tubi” (p. 58), usado por Serginho para se referir ao “verbo to be”, que embora ensinado pela professora de inglês, dona Gilda, nunca havia, para ele, feito sentido algum, conforme expressa a marcação em itálico; ou a “Porto” (p. 44), cidade portuguesa apresentada de maneira positiva a Serginho por Rodolfo, mas que o narrador nunca chegara a conhecer.

Materializa-se, assim, sob a forma das marcações em itálico, o distanciamento que o narrador possui de certos elementos do mundo narrado, capazes de gerar sobre ele a imagem de sujeito que se vê carente de certas referências do conhecimento ou até mesmo da experiência de vida.

Através das marcações em itálico também visualizamos os momentos em que o narrador toma atitudes nas quais já não acredita inteiramente ou até mesmo

momentos em que diz sem querer dizer, influenciado por alguma questão. Na medida em que encontramos o *itálico* presente na palavra “compromissos” (p. 45), utilizada pelo narrador para designar a expectativa de Cataguases sobre sua viagem, evidencia-se o fato de que Serginho tem consciência do possível distanciamento que já se delineava entre ele e sua família no Brasil; em “dificilmente” (p. 61), utilizada pelo narrador para se referir ao fato de que não costuma errar seus julgamentos, evidencia-se a ironia realizada pelo narrador, pois logo em seguida ele será ludibriado por seu Almeida; em “casasse”, quando Serginho pede de maneira inconsequente Sheila em casamento, ilustrando que o narrador sabe que casamento significava algo muito distante de sua relação com a moça; em “auxílio” (p. 71), quando reconhece que a pequena quantidade de dinheiro que envia a Pierre sequer pode ser considerada uma ajuda; em “sempre” (p. 74), quando diz a Sheila que ela sempre pode contar com ele, denunciando que o narrador se expressa dessa maneira para impressionar a moça, mas que tem consciência de que está sendo exagerado; e, por fim, em “vale de lágrimas” (p. 67), quando parece se referir à maneira como os seguidores do espiritismo pensam o plano terrestre.

As marcações em *itálico*, porém, não se esgotam nas ocorrências que listamos acima e desempenham papel fundamental para expressar a percepção do narrador acerca de sua realidade. No momento em que descreve o Bairro Alto, por exemplo, visualizamos a seguinte construção: “A função n’O Lagar do Douro começava pelas três da tarde, (...) e só acabava quando não tinha mais ninguém *decente* circulando no Bairro Alto, só prostituta, travesti e drogado” (p. 55). A marcação em *itálico*, nesse caso, altera a imagem que podemos ter do narrador, pois ao encontrarmos a palavra “decente” grifada, percebemos o empenho do editor em destacar que a consciência do narrador de que eliminar o caráter de decência de sujeitos como prostitutas, travestis ou dependentes químicos é um valor impregnado na sociedade e cultivado por ela de maneira preconceituosa, fazendo assim com que o narrador se valha dessa classificação apenas para comunicar ao seu interlocutor, afastando a ideia de que se trata de um julgamento seu.

Além desse momento, destacamos outro em que tal caracterização do narrador parece ser veiculada pela ação do editor. Trata-se daquele em que Serginho se recorda do episódio em que fora abordado pela polícia, no qual o

narrador relata a maneira como fora tratado pelo delegado: “chamando nós de tudo quanto é nome, vagabundo, desocupado, raça-ruim, ordinário, (...) que acontecesse de novo e íamos ver o que é bom atrás das grades, que é o lugar de *neguinho à toa* etc. (...) (p. 70)”. Por meio desse grifo em itálico, percebemos novamente o distanciamento entre o narrador e uma expressão que carrega consigo um julgamento preconceituoso, uma vez que atribui a uma raça uma característica prejudicial à sociedade.

As intervenções do editor estão, assim, distantes de exercer sobre o discurso do narrador uma ação meramente pragmática de transcrição, acabando por evidenciar a aproximação ou o distanciamento do narrador em relação ao mundo narrado. Enquanto utiliza o itálico para destacar ao leitor as questões que elencamos até aqui, o editor transcreve as palavras pertencentes à língua estrangeira evidenciando o modo como o narrador as pronuncia. Entre o narrador e tais vocábulos, portanto, não ocorre nenhum tipo de estranhamento ou distanciamento, pelo contrário, dá-se uma atitude de apropriação das culturas das quais tais palavras ou expressões provêm, revelando que embora seja brasileiro, tais palavras não lhe despertam nenhum tipo de inquietação.

Assim, ao narrar a cena em que vê o hóspede do Hotel do Vizeu, Baptista Bernardo, imigrante angolano, a ouvir músicas no “walkman”, nome pelo qual ficou conhecido o objeto no qual se ouve música nos fones de ouvido, observamos a grafia da palavra apresentada pelo editor: “os fones do uálquemen pendurados nas orelhas” (p. 54). Revela-se, por meio desse gesto do editor, a insistência em destacar a intimidade entre o narrador e as línguas estrangeiras, a ponto de abasileirá-las na grafia – visto que a grafia “uálquemen” não é prevista em dicionário formal, como o caso de “shopping” e “xopin”, por exemplo.

Da mesma maneira, quando o narrador pensa em uma possibilidade de abrir um negócio para seu filho, Pierre, chama-nos a atenção a grafia de “lã-rause” (p. 57); ao se referir aos tipos de pães que seu Carrilho aprendera a fazer, o narrador especifica o francês croassã (p. 48); e, por fim, ao se dirigir aos clientes do Lagar do Douro – “Rei ser, Rei mádam, Ria chípe fude (...) (p. 58) –, destaca-se a destreza do narrador com relação à língua inglesa. Nesse sentido, podemos interpretar que tais

vocábulos não provocam no narrador nenhum tipo de rejeição, pelo contrário, são de seu domínio e, portanto, não merecem destaque algum.

Porém, além das distinções tipográficas em itálico, presentes em toda a narração, ocorrem também distinções tipográficas em outra fonte, exclusivamente pertencentes à segunda parte da narração. Nesse caso, estão grifados em outra fonte vocábulos ou expressões oriundas de diferentes vozes, tanto nativas quanto migrantes, que compõem o cenário da capital portuguesa. Nesse sentido, o editor, além de destacar as expressões utilizadas pelo narrador para reproduzir o falar das outras personagens migrantes – seu Seabra e seu Carrilho, representando os portugueses, Baptista Bernardo, os angolanos, Anatólio, os ucranianos, Nino, os guineenses, e o atendente do Hotel do Vizeu, cabo-verdiano –, realça as expressões pertencentes à variante europeia do português, presentes no próprio discurso do narrador.

Se pensarmos na maneira como Serginho se sente em Lisboa, lembrar-nos-emos de que a condição de estrangeiro é por ele marcada constantemente, e então, perguntamo-nos: por que as palavras do português europeu, ao invés das outras, não se encontram em itálico? Pois a visão do editor, que permite que visualizemos o percurso de Serginho de outro ângulo, cria, assim, a existência de uma outra língua, esta, que, na perspectiva do narrador, é a língua de sua condição de imigrante. As intervenções do editor revelam, portanto, que, em Lisboa, o narrador identifica-se com a língua dos demais imigrantes e com aquela que acredita ser a que traduz o português europeu, incorporando-a em seu falar. Enquanto profere essas palavras, porém, Serginho não elimina sua nacionalidade, apenas se preenche, de maneira inconsciente, da cultura do outro, tornando-se um imigrante. Um momento da narrativa que ilustra esse convívio de nacionalidades, o qual já constitui a trajetória existencial de Serginho, embora ele, em função do caráter emocional de sua narração, não o racionalize, é aquele em que narra o passeio que realiza com Sheila pelos pontos turísticos de Lisboa:

Lisboa *cheira* sardinha no calor e castanha assada no frio, descobri isso revirando a cidade de cabeça-para-baixo, de **metro**, de **eléctrico**, de **autocarro**, de **comboio**, de a-pé, sozinho ou ladeado pela Scheila. Com ela, de-guia, visitamos um monte de **sítios bestiais**, o Castelo de São Jorge, o Elevador de Santa Justa, Belém (pra comer **pastel** (...)) (p. 67)

Atentando para o excerto referido, deparamo-nos, através da ação do “editor”, com um quadro de referências culturais, traduzidas pelas expressões destacadas, reunidas na subjetividade do narrador. Nesse sentido, visualizamos o conflito instaurado pela ação do “editor” no narrador: ao mesmo tempo em que conserva referências da linguagem que o atrela a Cataguases (as expressões hifenizadas, que remetem ao caráter oral a que está condicionado seu discurso: “de a-pé”, “de-guia”), permanece em disputa com termos que não traduzem a sua subjetividade (é o caso do “pastel”, destacado pelo “editor” em itálico, em função de que os famosos pastéis de Belém, que constituem conhecido ponto turístico da cidade de Lisboa, nada tem a ver com o pastel que o narrador conhece, vendido no Brasil). Por meio do destaque das palavras do português europeu, portanto, evidencia-se a incorporação de Serginho neste vocabulário, pois, na situação em que se encontra, por mais que ele não lhe constitua em origem, é inevitável utilizá-lo.

Logo no início da narração, momento em que Serginho se dedica a contar sua chegada a Lisboa, os grifos em outra fonte começam a aparecer, destacando palavras ou expressões que, para o narrador, revelam as diferenças entre o português europeu e o português brasileiro.

Assim, observamos que o narrador utiliza “xailes” (p. 39), para designar o que as velhas que avistara em sua chegada em Lisboa usavam nas costas; “em África”, “colónias”, “pretos” (p. 42), para trazer à tona expressões mencionadas por seu Seabra ao relatar a Guerra Colonial; “chapéu-de-chuva” (p. 46), para diferenciá-lo do “guarda-chuva”, como o objeto é conhecido no Brasil; “reformado” (p. 46), para diferenciá-lo de “aposentado”, como se diz no Brasil; “patrícios” (p. 47), para se referir aos conterrâneos de seu Carrilho; “gajo” (p. 50), para destacar como se chamam os rapazes em Portugal; “troçaram” e “acento” (p. 50), para marcar como falam os frequentadores do Ao Recanto dos Caçadores; “montras” (p. 51), para destacar a maneira como seu Frade, dono do Ao Recanto dos Caçadores, se comporta; “bagaceira” (p. 51), para se referir à aguardente que conheceu no estabelecimento; “tipos” (p. 52), para se referir à versão depreciativa de “gajo”, utilizada em Portugal; “alfarrabistas” (p. 52), para destacar a maneira de falar de seu Carrilho, português; “Ó brasilêro, pa bosê” (p. 53), para mencionar a particularidade da fala do imigrante cabo-verdiano; “eléctricos” e “autocarros” (p. 54), para demarcar a diferença entre a maneira como se nomeiam os meios de transporte no português

europeu; “edredão” (p. 54), para assinalar a mesma questão anterior; “independentistas”, “alfacinhas”, como se chamam os nascidos em Lisboa, “bibes”, como se denomina uma espécie de uniforme escolar de luxo, “umbundo”, que se trata de uma das línguas mais faladas em Angola, “fazer banga”, “faziam”, expressão equivalente à “ganhar a vida” no Brasil, “tugas”, como se chamavam os portugueses durante a Guerra Colonial, “musseques”, designação dada aos bairros periféricos de Luanda, capital angolana, e “sanzalas” (p. 54 e 55), para assinalar as palavras que o levam a conhecer a realidade do imigrante europeu; “ementa” (p. 56), para designar o modo como chamam o cardápio; “às papas”, “miúda”, “fastio” (p. 56), expressões que o narrador identifica como típicas do português europeu, pois são parte do vocabulário de dona Celestina, a cozinheira do bar; “casas de banho” (p. 57), “casa de alterne” (p. 59), “telemóvel” (p. 62), “alterneira” (p. 62), “passadeira” (p. 63), “bué da fixe” (p. 63), “empregadas de loja”, “sida”, para demarcar as diferenças entre tais expressões e a maneira como são faladas no Brasil, banheiro, prostíbulo, celular, prostituta, faixa de segurança; “arroz de pato”, “arroz de marisco”, “arroz de gambas”, “arroz de polvo”, “arroz de tamboril” (p. 63), “imperial” (p. 68), referindo-se à cerveja de pressão, comum em Portugal; “sandes” (p. 68), referindo-se a uma espécie de sanduíche, destacando os pratos, bebidas e alimentos que só conhecera em Lisboa; “empregadas de loja” (p. 67), para designar como se chamam as funcionárias de loja; “chutos e pontapés” (p. 67), para se referir a uma expressão que o narrador identifica como portuguesa; “sida” (p. 67), para demarcar a maneira como se referem à aids; “teleférico” (p. 68), para destacar a diferença entre tal forma e a maneira como se chama popularmente no Brasil, “bondinho”; “esplanada” (p. 68), para se referir a lugar ao ar livre, onde se costuma comer; “ambulantes” (p. 70), para destacar o fato de que o narrador compreende tal palavra como própria do português europeu; “parvo” (p. 71), para se referir à maneira com que os portugueses chamam alguém de tongo; “pequeno-almoço” (p. 74), para designar a maneira como os portugueses chamam o café-da-manhã; “cabrito” (p. 75), para destacar como se chama um moreno, ou mulato, no português europeu; “cão da serra de Aires” (p. 75), para designar o cão de raça portuguesa, conhecido por sua esperteza e desconfiança, que o senhor Almeida possuía; calulu, moamba de galinha com funge, muzungué com farinha de pau, óleo de palma, jindungo (p. 75), para destacar os pratos típicos angolanos, recordados pelo senhor Almeida; “jaquinzinhos” (p. 75), para se referir ao tipo de peixe que o senhor Almeida gostava

de comer n'O Lagar do Douro; “aos copos” (p. 77), para designar a maneira como se diz que fora beber com um amigo no português falado em Portugal; “fato” (p. 80), para designar o terno que vestia o Lopo Garcia; “pá” (p. 80), para destacar a interjeição típica do português falado em Portugal; por fim, “espia” e “gira” (p. 82), para se referir ao modo como em Portugal lhe designavam espião ou maluco.

Dentre esses casos, a marcação em outra fonte da palavra “rameira” (p. 72), usada pelo narrador para designar a maneira como seu Carrilho chama Sheila, revela que as intervenções do editor pretendem elucidar aquilo que o narrador-protagonista concebe como um vocabulário próprio do português falado na Europa. “Rameira” é uma palavra presente no português brasileiro, porém, a marcação do editor denota que Serginho a associa ao português que fala em Portugal. Evidencia-se, assim, mais uma vez, a ausência do caráter pragmático das interferências do editor.

Além desses casos, destacamos outro em que se ressalta a relação entre as intervenções do editor e sua concepção de que o espaço marca a trajetória existencial de Serginho. Enquanto questionava seu Oliveira sobre a profissão que exerciam os imigrantes em Lisboa, o dono do Beira-Bar respondia: “‘O momento é de reconstrução’, dinheiro não é problema, falta mão-de-obra, e os portugueses andam assoberbados, ‘Escolhendo serviço’, e sobram oportunidades pros pretos (que é como eles chamam as *peessoas de cor*)” (p. 26). Para compreendermos a natureza das interferências do editor, comparamos este momento, em que o narrador relata a análise de seu Oliveira sobre a situação econômica de Portugal e suas consequências para o mercado de trabalho, enquanto o protagonista se encontra em Cataguases, ao momento em que Serginho narra sua relação com os garçons n'O Lagar do Douro, o Anatólio, ucraniano, e o Nino, guineense. Naquele momento, a palavra “pretos” não está distinta em negrito das demais, mas é referida pelo narrador como a maneira como “eles”, os portugueses, representados pela personagem de seu Carrilho, chamam os negros. Através da marcação em itálico, o editor parece destacar a postura do narrador ao referir uma expressão que ele, Serginho, considera racista para apontar o caráter preconceituoso contido na maneira como os portugueses designam os negros. Já no segundo momento, observamos que a palavra “pretos” está grifada pelo editor: “(...) e acabava sobrando pro Nino, coitado, um guineense retinto, (...) tratado aos pontapés, principalmente

pelo Anatólio, que não escondia a aversão por **pretos**” (p. 57). Evidencia-se, assim, o fato de que, em Lisboa, Serginho já absorvera o falar português, sem sequer problematizar essa questão, que anteriormente, no contato com seu Oliveira, havia sido seu objeto de análise.

Explicitamos, assim, que as intervenções do editor estão diretamente relacionadas à interpretação que realiza sobre o narrador nos diferentes espaços narrados: não grifa “pretos” enquanto Serginho narra sobre Cataguases, mas grifa quando ele narra sobre Lisboa. A voz do editor vem, portanto, assinalar as marcas ocasionadas em Serginho por realizar o movimento Cataguases-Lisboa, ou seja, de seu espaço de origem para seu espaço como imigrante, evidenciando as transformações pelas quais passa o sujeito.

Por meio da análise da fala da personagem Nino, que representa um imigrante de Guiné-Bissau, colega de trabalho de Serginho, percebemos a ausência do caráter pragmático da atitude do editor ao marcar palavras ou expressões em outra fonte. Assim, no momento da narrativa em que Serginho solicita a ajuda de Nino para encontrar uma mulher com quem possa passar a noite, o narrador relata:

Chamei num canto o Nino e especulei discreto onde podia arrumar uma, quer dizer, alguém, “Você entende, né?”, já nem lembrava mais de como bajular um rabo-de-saia, e ele, alardeando a dentadura branca-branca, riu, lá na língua dele, “**Un son mon ka ta toka palmu**”, e aconselhou um lugar (...) (RUFFATO, 2009, p. 58)

Conforme podemos ver, nesse momento, o editor grifou toda a fala pertencente a Nino, que se trata de um conhecido provérbio guineense, cujo significado é “uma mão sozinha não bate palmas”, e a demarcou entre aspas, ilustrando que embora Nino soubesse o que estava dizendo, o narrador não compreendera o motivo de seu riso, visto que não assimilou o que ele dissera. O fato de que o narrador-protagonista não compreendeu o que dissera o colega é revelado por meio de outra intervenção do editor, já no momento final da narrativa, em que Serginho relata o instante em que fora demitido d’O Lagar do Douro, em que a transcrição ocorre da seguinte maneira:

E o Nino, querendo me consolar, coitado, resmungou, os dentes atristados, na língua lá-dele, Panga bariga ka ta kontra ku **bunda** largu, claro, eu ia superar mais aquela provação, mas um cansaço me abatia, valia a pena insistir? (RUFFATO, 2009, p. 82)

Nesse momento, só encontramos a marcação na palavra “bunda”, assim como não se dá a presença das aspas, para demarcar a fala do guineense. Pensamos, assim, que o narrador só se identifica com a palavra “bunda” da fala do colega, por se tratar de uma palavra que coincide, foneticamente, com uma palavra da língua portuguesa. Desse modo, a intervenção do editor parece revelar que o narrador não compreendeu que Nino citara outro provérbio guineense, cujo significado é “caganeira nunca dá em quem tem cu grande”⁶, procurando consolar o amigo com relação à sua demissão.

As marcações em outra fonte, portanto, estão restritas às palavras ou expressões com as quais o narrador convive em Lisboa, sejam elas referentes ao português falado em Portugal ou às línguas dos demais imigrantes. Como não são marcadas em itálico, não revelam uma relação de distanciamento, mas sim a presença do vocabulário que já é constitutivo do narrador-protagonista, e que o identifica à condição do imigrante, não se tratando somente de sua trajetória, mas também dos outros imigrantes com quem convive. Essa representação do imigrante, como a subjetividade que reúne em si várias línguas, é formalizada por Cornejo Polar da seguinte maneira:

El discurso migrante es radicalmente descentrado, em cuanto se construye alrededor de ejes vários y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de um modo *no* dialéctico. (...) considero que el desplazamiento migratório duplica (o más) El território Del sujeto y Le ofrece o lo condena a hablar desde más de um lugar. Es um discurso doble o múltiplemente situado. (CORNEJO POLAR, 1996, s/p)

A partir disso, podemos compreender a situação de pêndulo que caracteriza a trajetória do imigrante, na qual o território em que se encontra lhe “condena”, nas palavras do autor, “a falar de mais de um lugar”. Essas são marcas que evidenciam

⁶ O significado de ambos os provérbios foram coletados no site <<http://www.didinho.org/proverbioscriouloguineenses.htm>>.

o valor da experiência de Serginho para a experiência coletiva do imigrante, pois sua trajetória ilustra não somente as angústias vividas pelos imigrantes, em uma perspectiva individual, mas principalmente a estrutura básica dos conflitos que compõem o movimento migratório enquanto acontecimento social: o conflito do espaço e o convívio das línguas.

Os elementos destacados pelo editor têm por função, portanto, apontar ao leitor a influência do espaço na experiência do narrador-protagonista, evidenciada pela divisão em duas partes, e sua lucidez em relação à posição de estranho que lhe identifica. Enquanto as marcações em itálico apontam para a consciência do narrador acerca da diferença que demarca seu discurso dos discursos das outras personagens, as marcações em outra fonte revelam a necessidade que o narrador-protagonista apresenta de se expressar utilizando as línguas que compõem o espaço em que se encontra enquanto sujeito migrante, mesmo que ainda se volte constantemente ao seu lugar de origem. O território da escrita, portanto, ao qual pertence o editor, enriquece o sentido da experiência do protagonista. Assim, a voz de Serginho, mesmo sendo a perspectiva dominante, não é a única através da qual o leitor pode captar o universo narrado, mas sim uma delas, sobre a qual a voz do “editor” se debruça no sentido de ampliar a carga de sua experiência. Colocando a voz do editor em diálogo com a voz do narrador, evidencia-se, assim, a atitude do editor, primeiramente manifesta na Nota, em sugerir através da formalização do discurso de Serginho que sua experiência reverbera sentidos que transcendem à sua perspectiva individual, simbolizando a experiência do sujeito migrante.

CAPÍTULO V

A ORALIDADE ATRELADA AO DISCURSO DO NARRADOR E SUAS CONSEQUÊNCIAS

É a maneira como nós transportamos aquilo que foi a nossa própria expressão de infância, não é?

Nós habitamos todos lá na oralidade, essa foi a nossa primeira pátria.

Mia Couto

Ao nos dedicarmos a compreender o sentido que o narrador-protagonista constrói para sua experiência, emerge à superfície da narrativa a maneira como Serginho conta sua história. Instaurado pelas circunstâncias explicitadas pela “Nota” – quando somos alertados de que o “depoimento” fora “gravado” e “minimamente editado” –, o modo particular a que o jogo ficcional condiciona o processo enunciativo está relacionado diretamente ao caráter oral da linguagem narrativa. Estabelece-se, para tanto, o território informal no qual se dá o discurso do narrador, a mesa de bar, que cria condições para que Serginho se sinta confortável enquanto narra sua história, possibilitando que, nesta atmosfera leve e despreziosa, afaste a carga de racionalidade do discurso, marcando-o por uma característica fundamental: o ritmo emocional.

O caráter oral inerente ao discurso do narrador, portanto, faz-se integrante de seu processo de rememoração, e cabe ao ritmo emocional inerente ao processo enunciativo pressupor a espontaneidade da narração. Tal imagem do narrador, a contar oralmente a sua história, contribui imensamente para a proposta de valorização da experiência individual do protagonista, que identificamos pelos indícios da “Nota”, visto que o discurso oral, diferentemente do discurso escrito, parece conter em si a capacidade de revelar a subjetividade do narrador de maneira mais natural. Enquanto o discurso escrito permite ao locutor que revise o que diz, o discurso oral demonstra-se mais instintivo. A linguagem narrativa, assim, uma vez que se apresenta como um artifício ficcional através do qual se privilegia o ponto de vista do narrador, a quem o editor chama gentilmente de “Serginho”, torna-se alvo de nossa atenção.

Dedicar-nos-emos, então, a identificar como esse caráter oral é formalizado discursivamente, atentando para as marcas geradas pela transcrição do editor, e a perceber como ele acaba permitindo ao discurso do narrador que se aproprie do tom coloquial e humorístico, procurando relacionar esses elementos com o sentido que o herói romanesco atribui para sua experiência.

As marcas da oralidade são, assim, explicitadas na narrativa pela relação que se estabelece entre narrador e editor, visto que o resultado entregue ao leitor trata-se da transcrição do conteúdo narrado, conforme as regras ditadas pela “Nota”. Iniciamos, assim, destacando a longa extensão dos parágrafos da narrativa, que revelam o ritmo emocional que comanda a narração. A disposição da narrativa em longos blocos se dá pela maneira com que o narrador emenda elementos da história – conforme explicitamos no capítulo anterior, através da narração encadeada –, que surgem de acordo com as associações que vai fazendo ao longo da narração. Tais associações, como o fato de trazer elementos que concernem à família e a Cataguases para narrar o dia em que deixa de fumar, revelam que a condição oral do discurso do narrador está diretamente envolvida com o valor contido em sua rememoração, pois parece ser graças ao conforto proporcionado pela sua posição de narrador oral que tais elementos são incorporados ao fio condutor da narrativa – como voltou a fumar – acabando por revelar, conforme procuramos explicitar no capítulo anterior, os motivos que o levaram a desistir.

A formalização do discurso do narrador em longos blocos é proporcionada pela recorrência de determinados elementos que compõem a narração como um todo, fruto das condições enunciativas explicitadas pela “Nota”. Destacamos, assim, a presença constante de conectores de adição, como o “e”, que exercem a função de somar os acontecimentos uns aos outros, gerando o efeito encadeado a que já fizemos referência; a recorrência do “que”, utilizado como pronome relativo, no intuito de referir-se a algum elemento anteriormente mencionado, especificando-o e conduzindo a narração adiante, ou como uma maneira de introduzir o discurso indireto das personagens; e ainda pela introdução das falas das personagens sob a forma de discurso direto, em meio ao curso narrativo, possibilitada pelo uso das aspas. Já no início da narração, percebemos a maneira como o narrador introduz as falas das personagens, de modo a conservar o compasso veloz no qual flui seu discurso:

Voltei a fumar, após seis anos e meio, pouco mais ou menos, da minha visita ao doutor Fernando, quando ele, prescrevendo o tratamento – tegretol, fluoxetina e adesivos de nicotina –, alertou, “**Os medicamentos auxiliam**”, mas parar mesmo, de vez, condicionava à minha determinação, “**Dura segundos a vontade... e passa...**”. (p. 15)

A narração, assim, inicia feito disparada, visto que no intuito de contar como voltou a fumar – conforme explicita a primeira afirmação do narrador –, Serginho remonta ao diálogo com o médico que lhe proporcionou o tratamento, aos colegas de trabalho, à opinião dos colegas de trabalho sobre seu comportamento e ao time que jogava nos finais de semana. A maneira como introduz as falas da personagem do doutor Fernando, isto é, em meio ao fluxo narrativo, é fruto do caráter oral a que o discurso do narrador está condicionado, e, assim, possibilita que o narrador traga à superfície da narrativa o efeito que as falas das personagens exercem sobre sua trajetória existencial, o que resulta na aquisição da consciência do anonimato, conforme vimos anteriormente. Na sequência da passagem acima, visualizamos o narrador a introduzir as atitudes das personagens por meio do discurso indireto:

Eu já havia tentado deixar o cigarro três vezes, antes. Numa ocasião, a última, meus colegas de repartição – Seção de Pagadoria da Companhia Industrial Cataguases –, não suportando meu estado-de-nervo, compraram um pacote de Hollywood – que nem apreciava, muito forte – e me presentearam dizendo **que**, embora gostassem muito de mim e soubessem **que**, se eu continuasse consumindo quase dois maços por dia, logo-logo ia contrair uma doença grave, um enfisema, um câncer, não agüentavam mais a minha impaciência, a minha ignorância, eu, uma pessoa de-natural calmo, cordato, civilizado. (RUFFATO, 2009, p. 15)

Tal maneira de introduzir o discurso das outras personagens é recorrente ao longo de toda a narração, de modo que se torna constante a presença do “que” como introdutor de oração objetiva direta, sendo assim possível a identificação do caráter oral da narração. A repetição do “que” revela-se pela formalização escrita do relato e estabelece entre locutor e interlocutor uma relação de acompanhamento, visto que exige do interlocutor uma atenção, para não perder de vista a personagem de que o narrador está falando.

Além dessa função, o “que” cumpre outra, demasiadamente importante para percebermos a vinculação do discurso do narrador à convenção oral, quando usado em caso de pronome relativo, para retomar algum elemento referido anteriormente,

no intuito de especificá-lo. Nesse sentido, voltamos ao encadeamento que caracteriza a narração de Serginho, conforme o trecho abaixo revela:

O problema é que sempre havia tentado parar na-raça, sem amparo de remédio nem nada, mas, orientado pelo médico da fábrica, busquei ajuda profissional: conversei com o doutor Fernando, **que**, apesar de ginecologista e obstetra, jogávamos no mesmo time nas peladas de fim de semana, o Primeiro de Abril, dupla homenagem ao Dia da Mentira e à Revolução de 1964, **que**, na opinião dos colegas mais políticos, dava na mesma. (p. 15 e 16)

Ao se referir à personagem do doutor Fernando, o narrador especifica sua função, “ginecologista e obstetra”, assim como ao se referir ao time em que joga futebol aos finais de semana, o Primeiro de Abril, o narrador traz a opinião dos amigos sobre o nome do clube. Trata-se, assim, de recursos próprios deste relato fortemente marcado pela oralidade, criando uma imagem de que o narrador se alonga no próprio ato de narrar, no sentido de expandir o fio condutor da narrativa por meio dos detalhes fornecidos ao longo da mesma.

Além desses elementos, destacamos, ao longo da narração, a predominância da ação em detrimento da descrição, o que contribui para a velocidade inerente ao relato do narrador. Neste predomínio de ação, porém, é preciso destacar a recorrência do conectivo “e”, pois é através dele que os acontecimentos se seguem, conferindo ao discurso seu ritmo particular. Na passagem a seguir, em que Serginho narra sua saída de Cataguases, é possível perceber como se dá esse efeito:

E na manhã que parti, impossível esquecer, uma multidão amontoou na frente de casa, a rua enformigada que nem dia de festa de São Cristóvão, faixas estendidas, (...), **e**, quando adentramos o carro, a Semíramis e o Josiais, endomingados, fizeram questão de acompanhar, (...), **e**, confesso, eu, que não costumo dobrar a essa bobija de sentimentalismos, desatei o nó da garganta, **e** umas lágrimas extravasaram, (...), **e**, ruminando, calados, estacionamos na Rodoviária, (...), **e** a Semíramis disse pro motorista, “Leva meu irmão direitinho, heim, que ele está indo lááááá pra Portugal”, **e**, então, curiosos, os passageiros me cercaram (...), **e** uma senhora portuguesa, que ia pra Belo Horizonte, franzina e enfermiça na cadeira-de-rodas, implorou pra ser trazida à minha presença **e**, aos prantos, explicou que tinha nascido na serra da Estrela (...), **e**, educadamente, solicitaram que eu ocupasse minha poltrona, estávamos atrasados, **e** no meio do tumulto a Semíramis clamou, (...), **e** o senhor, sentado ao meu lado, respeitoso, perguntou se viajava a passeio ou a negócio. (p. 36, 37)

Percebemos, por meio dessa passagem, que o ritmo provocado pela sequência de conectivos para elencar uma ação na outra é proporcional ao envolvimento emocional do narrador com o mundo narrado. Esse momento se trata de um episódio da rememoração em que visualizamos a afetação do narrador, ao recordar o momento em que saíra de Cataguases, e é nesse momento que o caráter oral da narração é evidenciado. Assim, concluímos que o caráter oral a que a narração está condicionada é uma maneira de expressar a subjetividade do narrador.

O caráter oral a que o discurso está condicionado, porém, transcende o ritmo emocional produzido pelos elementos acima e possibilita que reconheçamos, no próprio vocabulário do narrador, sua maneira de compreender o mundo à sua volta. Assim, destacamos as palavras ou expressões que singularizam o narrar de Serginho, acreditando que o valor contido na experiência do narrador-protagonista, conforme a “Nota” nos induz a sentir, está diretamente associado ao fato de seu relato expressar a *sua* visão de sua realidade. A narração, assim, se afasta de uma linguagem universal e se particulariza no falar do narrador, expressando o seu olhar sobre sua trajetória de imigração.

Ao procurarmos mapear a ocorrência desses elementos, deparamo-nos com a presença constante de palavras que, embora não estejam assim previstas pelo dicionário, na narrativa apresentam-se formadas por hífen, constituindo substantivos compostos ou advérbios, de que o narrador lança mão para se expressar.

Nesse sentido, é notória a ação do “editor”, na medida em que é por meio da transcrição que percebemos tais expressões apresentadas com o uso do hífen, revelando, assim, mais uma vez, seu empenho em evidenciar a particularidade da linguagem do narrador.

Assim, ao longo da narrativa, encontramos palavras como “hora-do-almoço” (p. 15), “caderno-escolar”, “jogo-do-bicho”, “carrinho-de-mão” (p. 19), “oitenta-e-um” (p. 19), “conversa-fiada”, “pano-de-prato” (p.25), “pintor-de-parede”, “tomadeira-de-conta-de-criança”, (p.26), “nome-sujo” (p. 34), “papel-de-bobo”, “prato-do-dia” (p. 44), “toalhinha-de-renda”, “mesa-de-centro” (p. 46) “arroz-com-feijão” (p. 63) e “feijão-preto” (p. 63), a nomear objetos, práticas, momentos, datas e até mesmo estados de espírito, que são de conhecimento do narrador. A capacidade que o narrador tem de

se referir desse modo a tais elementos parece, assim, revelar o ambiente que é de domínio do narrador, isto é, aquele que designa o universo da rua, da casa, da família, do dia-a-dia simples do viver no interior.

Além dessas ocorrências, observamos a forma como são materializadas as designações do narrador a outras personagens, por meio de expressões presentes no falar frouxo e cotidiano, como “filhos-da-mãe” (p. 49), “fora-de-si” (p. 51), “rabo-de-saia”, (p. 58), “cara-de-tacho” (p. 69), “metido-a-besta” (p. 69), “papo-pro-ar” (p. 27). que não se encontram hifenizadas no dicionário, mas que, na narrativa, assim são apresentadas. Além disso, apresentam-se hifenizadas expressões como “estado-de-nervo” (p. 15), designando a maneira como os colegas de trabalho nomeavam o estado psicológico de Serginho, provocado pela ausência do cigarro; “lenga-lenga” (p. 20), a insistência do amigo Chacom em dividir o valor gasto em seu bar; “me expondo pra deus-e-o-mundo” (p. 21), ilustrando o modo como o doutor Fernando exhibe sua reação ao tratamento contra o cigarro; “prometi mundos-e-fundos” (p. 54), expressando sua súplica na igreja de São Roque; “entra-e-sai” (p. 41), o movimento do Hotel; ou ainda “tempo-do-epa” (p. 49) e “aparecer (...) por-cima-da-carne-seca” (p. 69); ou ainda ocorrências como “de-comer” (p. 52), referindo-se ao alimento; “de-menor” (p. 64), referindo-se a meninos menores de dezoito anos; “de-colo” (p. 64), a crianças que se encontram em idade de estar no colo das mães; “de-fora” (p. 64), para designar um caminhoneiro que não fosse da cidade de Sheila; “de-trás” (p. 64), referindo-se ao tipo do banco do carro; evidenciando que o narrador se apropria de expressões cristalizadas pelo cotidiano para expressar sua relação com a realidade.

Outras construções que se tornam recorrentes ao longo da narrativa são aquelas formadas pela união de uma preposição a outra palavra, evidenciando a maneira particular como o narrador as utiliza. Deparamo-nos, assim, com expressões como “de-natural” (p. 15), no sentido de “naturalmente”; “de-vista” (p. 17), para se referir ao distanciamento com que se conhece algo ou alguém; “de-começo”, (p. 23), para designar um momento inicial; “de-afriteza”, (p. 53), referindo-se ao modo como o narrador se comporta; “de-com-força” (p. 71), designando o modo através do qual Seu Seabra batia na porta; “em-antes” (p. 57), “em-dentro” (p. 67) “lá-longe” (p. 49) e lá-dele (p. 17), que na medida em que são apresentadas hifenizadas transformam-se em uma marca do falar do narrador.

Em meio a essas construções, visualizamos a presença da expressão “de a-pé” (p. 67), designando a forma como transita por Lisboa, que nos revela o quanto o caráter coloquial é caro ao narrador de Serginho, visto que tal construção, do ponto de vista normativo, é incorreta. Em outro momento, deparamo-nos com a presença da expressão “doutora-advogada” (p. 23), quando designa sua cunhada, Semíramis, através de que se revela o falar simples do narrador, que nomeia profissões como a de advogado, ou a de médico, por exemplo, por meio da união entre o título de doutora, seguido do nome da profissão.

Aproveitando-se do momento de materialização da narração em narrativa, conforme nos fazem acreditar os dados veiculados pela “Nota”, a figura do “editor” mina a narração de Serginho de tais marcas, fazendo do discurso do narrador um corpo único e particular, capaz de expressar sua subjetividade para o leitor. Por meio dessas marcas, evidencia-se a imagem do narrador-protagonista como a de um sujeito sensível, visto que muitas das expressões que destacamos aqui revelam momentos em que o narrador encontra-se exaltado; simples, em virtude dos momentos em que sua linguagem revela o distanciamento da norma culta da língua portuguesa ou das ocasiões que designam com intimidade o universo familiar ao seu redor; e singular, em função das ocasiões que registramos o uso atípico de expressões antecidas por preposições, que se repetem ao longo de toda a narrativa.

Além da imagem do narrador-protagonista que a linguagem narrativa tem o poder de evidenciar, destacamos um fator que pulsa ao longo de toda a narrativa, vinculado não somente ao ritmo emocional como também ao vocabulário do narrador. Falamos da atmosfera de humor, gerada por determinadas construções discursivas, que termina por caracterizar não somente o olhar do narrador sobre o mundo, como também estabelecer o pacto comunicativo entre narrador e interlocutor, no caso, o leitor.

O caráter cômico da narrativa recai sobre a própria trajetória existencial traçada pelo narrador, visto que é pela maneira como ele rememora seu passado que ele se estabelece. Assim, cabe a nós evidenciarmos os momentos em que percebemos tal caráter, no intuito de observarmos quais os efeitos que essa maneira

particular de construir sua realidade geram sobre a relação entre o narrador e sua experiência.

Iniciamos, assim, pela maneira como o narrador refere-se à morte de seus pais. Ao narrar o momento em que sua mãe passa a noite em claro vigiando sua moto, na noite em que parara de fumar, o narrador se refere à morte do pai da seguinte forma: “minha mãe (...) (sozinha, porque, nessa época, meu pai, paciente de uma **ziquizira**, já não encontrava mais entre nós).” (p. 20). Ao utilizar “ziquizira” para designar a doença de que morreram seu pai, o narrador cria uma imagem cômica da morte do pai, não só através da sonoridade da palavra, mas também pela generalização, colocando a doença do pai como consequência de uma enfermidade qualquer, cujo nome sequer merece ser dito. Já ao narrar o falecimento de sua mãe, o narrador cria a ocasião em que ela e sua sogra se desentendem:

e minha sogra arreliava tanto a minha mãe pelo muro que separava os quintais (...), que a coitada perdeu a paciência, e engalinharam as duas, uma vergonha, a molecada estumando a contenda, deu até polícia – um **perereco** que, no meu entender, ocasionou o falecimento da mansa dona Zizinha, **que Deus a tenha!**, meses depois, de complicação no coração, (...), veio o infarte, **pum! estatelou dura.** (p. 24)

Ao elaborar a imagem de duas senhoras a brigar sendo assistidas e incentivadas por crianças e ao nomear o conflito de “perereco”, novamente apelando para a sonoridade da palavra, o narrador cria uma imagem cômica da morte de sua mãe. Nesse momento, percebemos a relação direta entre o caráter oral a que o discurso do narrador está condicionado e a promoção do humor, pois é através da pontuação afetiva gerada pela intervenção do narrador – “que Deus a tenha!” – somada à onomatopéia expressa pela queda de sua mãe – “pum!” – que o caráter cômico da situação é acentuado. Tais intervenções são típicas da narração oral e, portanto, revelam-se fundamentais para nossa compreensão da natureza do discurso do narrador.

Em seguida, deter-nos-emos ao momento em que Serginho narra a gravidez de Noemi e seu casamento com a filha dos Carvalhos. Conforme o próprio narrador afirma, “Por azar, engravidou justo a Noemi” (p. 22), a que segue a descrição da esposa e mãe de seu filho como uma pessoa que padece de problemas mentais,

fazendo com que Serginho e o filho Pierre, “esgoelando abandonado no berço” (p. 23) ou “berrando no colo” (p. 23) tivessem de procurar a mulher pelos estabelecimentos da cidade. Narrando as agruras que sofrera em função do estado de saúde da esposa, Serginho narra o diagnóstico do doutor Fernando a respeito da doença de Noemi – “Um caso típico de pemedê” – e segue se defendendo das acusações da família da esposa, que lhe acusara de ser negligente como esposo:

Os Carvalhos, entretanto, demoraram uns seis meses pra admitir que a Noemi tinha a ideia fraca, antes preferindo me acusar de querer denegrir o nome deles, de descuidar dos deveres varonis, de tratar mal ela, **eu!**, que duas vezes baixei no pronto-socorro, por causa de um copo que ela tampou na minha cara (três pontos na maçã-do-rostto) e de um **piriri** provocado pela água salobra que ela misturou na laranja (...) (p. 24)

Ao se referir ao nome da doença que o doutor Fernando havia sugerido que Noemi apresentava, o narrador transforma a sigla PMD, que designa Psicose Maníaco Depressiva, na palavra “pemedê”, gerando sobre a doença um viés cômico, novamente por meio da sonoridade da palavra. Somado a isso, observamos novamente a intervenção do narrador, explicitada pelo uso da pontuação afetiva, quando intervém, indignado, “eu!”, a que segue narrando os momentos em que acaba hospitalizado em função dos surtos da esposa. Por fim, ao se referir ao episódio em que sofre de uma diarreia utilizando a palavra “piriri”, o narrador abusa do caráter cômico presente na sonoridade da palavra, bem como realiza o movimento de se ridicularizar, promovendo a graça.

Na sequência da narrativa, continuamos observando a presença do caráter cômico inerente a elementos fundamentais à trajetória existencial do narrador, como ocorre no momento em que Serginho se refere a sua origem, para ilustrar em que se apoiou para se reerguer da situação em que se encontrara em Cataguases – conforme explicitamos no capítulo referente à lembrança, quando se encontrava perdido em relação à sua comunidade. Nas palavras do narrador:

Entretanto, aos muitos que por esta época apostavam na minha desistência, aborreci, pois que misturado carrego sangue coropó, lusitano e escravo, do qual me orgulho e me guia avante, como certa cigana arranchada na Rodoviária constatou nas cartas, e a Mãe Célia, que baixava na progenitora

da Irineia, uma das minhas namoradas, avalizou nos búzios. (RUFFATO, 2009, p. 25)

Nesse momento, percebemos o sentimento de bravura que parece tomar conta do narrador, quando se refere às três raças que compõem sua origem – sendo “coropó” a referência a uma tribo indígena que habitava a região do Rio Pomba, no estado de Minas Gerais, onde nasce o narrador –, porém, pela maneira como se refere à cigana – utilizando o particípio do verbo “arranchar”, para designar o estado em que se encontrava, na Rodoviária – e à Mãe Célia – utilizando a expressão “baixava”, referindo-se à entidade recebida pela mãe de uma de suas namoradas –, o narrador acaba gerando uma imagem cômica do seu sentimento de magnanimidade, afinal, ele havia sido previsto por duas pessoas que, da maneira como constrói, não despertam confiança e credibilidade. Além disso, repete-se a exploração da comicidade na sonoridade da palavra, quando se refere à “Irineia” como sua namorada.

Além desse momento, observamos a presença do humor quando o narrador relata a repercussão que sua viagem a Lisboa provoca em Cataguases, em que personagens ilustres da cidade fazem de Serginho, um simples morador de periferia, a mais nova celebridade. Desse quadro, destacamos a personagem da madrinha de Serginho e do professor Anacleto, através de quem podemos perceber novamente a comicidade a favor da quebra da solenidade e do sentimento de heroísmo do narrador. Conforme ele mesmo afirma:

“Aí, Serginho, indo pra Portugal, heim!”, e dia a dia mais me saudavam em público, a minha madrinha, **que não via há anos, ficou fora-de-si**, em plena praça Rui Barbosa, quando confirmei a notícia, “Eu sempre soube que você ia longe, meu filho, pena o compadre e a comadre não estarem aqui pra ver sua vitória”, **e caiu desmaiada, tremendo, acudida pelos comentaristas do ponto-de-ônibus**, e o vereador Professor Anacleto fez questão, ao cruzar comigo na rua do Comércio, de trocar umas idéias na porta do Bar Mulambo, **“Um enorme orgulho de você”, desde os tempos em que deu aula pra mim no Colégio Cataguases (eu, que nem nunca estudei no Colégio Cataguases) (...)** (p. 31 e 32)

Por meio desse momento da narrativa, percebemos que o caráter cômico que Serginho confere a certos acontecimentos pode estar dotado de uma carga de

lucidez acerca da reação da população de sua cidade sobre sua viagem. Ao afirmar que não via sua madrinha “há anos”, o narrador assinala que a senhora retornara no momento em que soube que Serginho realizaria um grande feito, assim como o professor Anacleto, que diante do fato de Serginho tomar um ato de coragem, até seu professor mentia ser. A sensibilidade do narrador, assim, revela-se, mais uma vez, aguçada, pois, se lembrarmos das regras do jogo explicitadas pela “Nota”, o narrador está a se voltar para seu passado, desde o presente da enunciação. Apontando para o leitor que embora sua relação com a cidade de Cataguases seja de amor e saudade, conforme vimos pela análise da rememoração, não nutre em relação a ela uma postura ingênua. Por meio do caráter cômico, que atribui a momentos como esse, o narrador distancia-se da possibilidade de possuir um olhar ingênuo, revelando consciência da hipocrisia e da falsidade que caracteriza o comportamento dos moradores de sua cidade em relação a ele.

Além dessas ocasiões, destacamos mais um momento da narrativa que se revela fundamental para nossa compreensão da função que o humor exerce no romance. Trata-se do encontro com Sheila, que vem a ser a mulher por quem Serginho entregará seu passaporte, no ímpeto de ser capaz de estabelecer um laço verdadeiro e sólido com algo exterior a Cataguases, conforme explicitamos pela rememoração. Narrando o primeiro instante em que se depara com Sheila, Serginho relata:

no meio de muitas, selecionei uma meretriz que, mesmo amontoada num sapato de salto alto, mínimo vestido grudado no corpo, demonstrava um verniz de decência, bati no ombro dela, “Aqui”, e a **cabeleira** castanha-clara desguiou a **cara borrocada de ruge, olho ensombreado de azul, lábio pintado de vermelho**, “Meu Deus”, e, num **tremelique**, “Um conterrâneo”, **me agarrou, sufocando com o fedor de perfume**, sempre amarguei uma **alergia desgraçada**, minha garganta fecha, ausenta ar do pulmão, namoricos adolescentes desceram por água abaixo causa disso, “Querido, você está bem?”, e eu, **lábios arroxeados**, sinalizava pra ela desafastar, (...) (RUFFATO, 2009, p. 61)

No momento em que Serginho se encontra com aquela por quem irá nutrir o sentimento que o fará desfazer-se de seu passaporte, percebemos a ausência de qualquer atmosfera romântica a abençoar o casal. Pelo contrário, por meio da

imagem criada sobre Sheila, quando o narrador afirma que a prostituta tem uma “cabeleira”, ao invés de um “cabelo”, e que está “borrocada”, e não “maquiada” de ruge, de que a moça está exageradamente composta, o que afasta dessa mulher a possibilidade de ser dotada de uma beleza encantadora, como seria descrita em se tratando de um encontro romântico.

Além disso, a moça reage ao encontro “num tremelique”, o que afasta ainda mais a ideia de que se trata de um encontro aos moldes convencionais. Por fim, o narrador realiza novamente o exercício de ridicularizar a si mesmo, por meio de sua relação com o perfume da moça. Se lembrarmos que o perfume representa uma poderosa arma de sedução, perceberemos o caráter cômico do fato de reagir de maneira alérgica à fragrância – com “lábios arroxeados” –, explicitando a confusão que se trata do primeiro encontro entre o narrador e Sheila.

Condutor dessa sucessão de acontecimentos negativos é a imagem do azar, a que o narrador faz referência ao longo de toda a narração. A figura do azarado, aquele para quem tudo dá errado, portanto, parece representar o narrador ao final da narração. Essa é a imagem que a sua maneira de contar a sua própria história, tornando cômicos os momentos trágicos, cria para o leitor. Ao narrar de sua maneira a morte de seu pai, a morte de sua mãe, seu casamento, sua origem, seu relacionamento em Lisboa, o narrador banaliza esses que são os dramas de sua existência.

Por meio do humor, o narrador-protagonista gera uma imagem de sua trajetória existencial que a afasta de um percurso célebre, em que residiria a sucessão de batalhas e a glória ao final, banalizando sua condição de injustiça, como se tal realidade fosse própria de um sujeito simples como ele. Assim, contribui para a lucidez que sua capacidade de rememoração pretende evidenciar, visto que se trata de uma experiência que serve de conteúdo para um “depoimento”, conforme a “Nota” explicita ao leitor.

Não somente as marcas da oralidade que identificamos ao longo da narrativa, como também as impressões de humor que permeiam a visão do narrador de sua própria trajetória, contribuem para o valor atribuído a sua experiência, segundo as condições impostas pela “Nota”, na medida em que banalizam a trajetória existencial

do protagonista, demonstrando que se trata de um percurso comum, que é capaz de elucidar a realidade do sujeito migrante para o leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que pode o romance revelar sobre a realidade daqueles que o leem? E, podendo, de que modo pode fazê-lo? *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato, explora as infinitas possibilidades do gênero romanesco para representar a experiência do sujeito migrante no mundo contemporâneo, colocando em destaque, ao representar a trajetória do imigrante por meio da narração em primeira pessoa de um sujeito e de sua tentativa de parar de fumar, o drama pessoal de Sergio de Souza Sampaio, o Serginho. A fim de ampliar os sentidos de uma trajetória estritamente individual e permitir que a mesma revele aspectos da realidade, o escritor brinca com as possibilidades do discurso ficcional e introduz na narrativa uma outra voz, que permeará todo o romance, ampliando os sentidos da experiência do herói romanesco.

Ao longo da narrativa, essa voz exerce a função de ampliar os sentidos da experiência do narrador-protagonista, pois valoriza a sua subjetividade, evidenciando sua sensibilidade, sua lucidez, sua simplicidade, ao mesmo tempo em que destaca para o leitor a influência do espaço na trajetória do herói imigrante, bem como sua pertença a uma nova língua, aquela que lhe identifica ao coletivo a que então passa a pertencer. Enquanto para o narrador-protagonista, portanto, o relato contado em mesa de bar não passa de um desabafo sobre a maneira como voltou a fumar, para o leitor, que recebe o resultado da transcrição da narração realizada pelo editor, o discurso do narrador passa a conter valor documental e, portanto, revelador da realidade que o cerca.

O que realizamos ao longo deste trabalho nada mais foi do que mergulhar no jogo ficcional proposto pelo romance, no intuito de perceber a maneira através da qual o entrelaçar dessas vozes seria capaz de gerar, conforme suspeitamos em nossa primeira leitura, uma ampliação de sentidos à experiência do narrador-protagonista.

Ao encerrarmos esse caminho, entendemos que *Estive em Lisboa...*, por meio dos artifícios que analisamos ao longo destas páginas, explora as possibilidades das soluções formais a fim de promover seu ímpeto realista por meio de um trabalho que

se volta para a própria consciência das potencialidades do discurso ficcional. Assim, novamente, conforme desenvolvemos no primeiro capítulo deste trabalho, a produção literária de Luiz Ruffato demonstra-se marcada pela representação da relação indivíduo-coletividade, pois, explorando a maleabilidade do gênero romanesco, a narrativa revela a estrutura do movimento migratório, questão social e política, comum a todos os imigrantes, ao singularizá-la, enquanto questão humana, na trajetória existencial de Serginho.

Conforme percebemos nas produções literárias do escritor como um todo, no emaranhado de pernas que cruzam as ruas das grandes cidades, sua obra não apenas destaca a periferia do centro como uma grande unidade, mas sim se dedica a perceber nessa mesma unidade da periferia inúmeras formas de seres humanos, com anseios diferentes, sonhos variados, problemas pessoais múltiplos, que marcam suas trajetórias de maneira singular. Esses seres representam, sim, questões sociais e econômicas que determinam suas vidas, mas a solução encontrada por Ruffato, visto que escritor de literatura, é provocar a problematização dessas questões por meio daquilo que só a arte literária – e não a jornalística, nem a política, que também transitam por essas questões – consegue por em jogo: a esfera do sentir, a esfera da dor, a esfera da percepção única de cada indivíduo marcado por esse lugar social. Desconfiamos que resida nesse ímpeto o jogo ficcional proposto por *Estive em Lisboa...*, através do qual a obra parece materializar formalmente a trajetória individual de Sergio de Souza Sampaio, o Serginho, e sua contribuição para a trajetória social do imigrante, que embora seja tratado socialmente como um ser que pertence a um coletivo, é representado no romance do ponto de vista de sua individualidade, para, assim, poder sensibilizar o leitor.

Individualizar o dilema do sujeito migrante é exaltar a sua cidade de origem e o lugar para onde ele quer voltar, pois esse é o seu traço distintivo numa sociedade em que ele é visto como apenas *um* imigrante. Singularizar o dilema do sujeito migrante é saber que ele gostaria de voltar porque é um sujeito vaidoso, que sonhou a vida toda com o próprio velório, orgulhoso, porque quer ser reconhecido pela sua cidade de origem. Isso é conhecermos os anseios e as características únicas de Serginho, é passarmos a conhecer os sonhos desse imigrante, que o movimento migratório silencia. Essa formalização do sujeito migrante representa que cada indivíduo pertencente àquela massa de gente, escravizada a trabalhar sem

reconhecimento de maneira mecânica, tem uma história. Cada sujeito migrante tem um lugar do qual se lembra quando chega na sua Lisboa, não somente Serginho, e essa é a ampliação de sentidos que a obra parece explorar.

Escondidas na batalha coletiva que todos estão travando, encontram-se as batalhas individuais de cada sujeito, como a batalha de Serginho contra o vício do cigarro. A ideia de que há indivíduos com-nome nesse coletivo sem-nome (os imigrantes/os movimentos migratórios) é a ótica gerada pela obra, construída pelo entrelaçar de visões que o romance movimenta em sua estrutura.

Essa maneira parece representar as cicatrizes humanas mais íntimas que as marcas econômicas, políticas e sociais geram nos sujeitos, o que simboliza a proposta realista de Ruffato. O romance parece criar, através de seus artifícios, a aproximação entre a história de Serginho e a vida cotidiana, principalmente por meio da linguagem narrativa, explorada pelas marcas orais e pelo tom humorístico, aproximando a literatura da vida. É através dessas cicatrizes que as questões econômicas, políticas e sociais ganham rostos e que é possível de fato construir uma imagem da realidade para o leitor, como parece se propor o realismo do autor. Cabe à literatura, portanto, explorar a sensibilidade humana, pois o leitor de *Estive em Lisboa...*, embora possa não ter realizado o movimento migratório para compreender a realidade de Serginho, possivelmente saiba o que é ter vaidade, ter orgulho, sentir-se único, sonhar ou simplesmente sentir saudade. Assim, o leitor entra em contato com a representação dos sujeitos pertencentes a determinadas realidades e suas visões sobre o mundo, seus sonhos e suas frustrações. Por meio do trabalho de ampliar os sentidos da experiência de um único indivíduo, o leitor se sensibiliza com a trajetória desse sujeito e por meio de seu percurso é capaz de perceber a imagem de realidade criada pela obra realista. A realidade assim se faz viva e, portanto, objeto literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. **O Narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antônio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- CASTRO ROCHA, João C. de. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade. In: **Revista Estética e arte contemporânea: entre a crise e a crítica** – nº 28 e 29. Santa Maria: UFSM, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CORNEJO POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, nº 176-177. Julio-diciembre, 1996. 837-844.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Flashes da cidade. In: O eixo e a roda. **Revista de Literatura Brasileira** – nº 15. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- _____. Ética e simpatia: o olhar do narrador em contos de Luiz Ruffato. In: **Uma cidade em camadas** – ensaios sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. São Paulo: Horizonte, 2007.
- DALFARRA, Maria. Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- DEALTRY, Giovana. **O romance relâmpago de Luiz Ruffato: um projeto literário-político em tempos pós-utópicos**. PUC-Rio 7Letras, 2007.
- DIAS, Ângela Maria. As cenas da crueldade: ficção brasileira contemporânea e experiência urbana. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, nº 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 87-96.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. In: **Letras de hoje**. Porto Alegre. V. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.
- _____. Ainda a censura... - In: **Despropósitos: estudos de ficção contemporânea**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.

_____. Realismo: a persistência do mundo hostil. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 147, 2010.

_____. Apresentação: realismo, modos de usar. In: **Realismo e Realidade. Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea**. UnB, 2012.

ROCHA, Rejane C. A forma do real: a representação da cidade em eles eram muitos cavalos. In: **XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética**, julho de 2011, UFPR – Curitiba, Brasil.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. **Mamma, son tanto felice**. Inferno provisório. v. 1. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **O mundo inimigo**. Inferno provisório. v. 2. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Vista parcial da noite**. Inferno provisório. v. 3. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **De mim já nem se lembra**. 1ª Ed. São Paulo: Richmond Educação, 2008.

_____. **O livro das impossibilidades**. Inferno provisório. v. 4. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Domingos sem Deus**. Inferno provisório. v. 5. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **Estive em Lisboa e lembrei de você**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. In: **Sopro**, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.39, jan./jun, p. 129-148, 2012.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno. Sujeito & ficção**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.