

O DEPOIMENTO COMO FORMA: BIOGRAFIA EM *ESTIVE EM LISBOA E
LEMBREI DE VOCÊ*, DE LUIZ RUFFATO

*Gabriel Estides Delgado**

Resumo:

Este artigo propõe a leitura da novela *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato, à luz da tradição de crítica dos gêneros literários inaugurada por Georg Lukács em *A teoria do romance*. Ao criar uma personagem imigrante que presta um depoimento sobre suas desventuras, o escritor mineiro confere, exemplarmente, limites individuais à experiência comum, atualizando os motivos histórico-filosóficos de determinação estrutural do gênero romanesco. Entende-se como ganho formal, atrelado à literatura contemporânea, a mensuração do mundo conforme a interioridade do depoente tornada imiscível.

Palavras-chave: *A teoria do romance*, épica moderna, forma biográfica, literatura contemporânea.

Os antagonismos não resolvidos da realidade
retornam às obras de arte como problemas
imanescentes da sua forma.

(Theodor W. Adorno)

Introdução

Em um primeiro momento, este estudo ampara-se n' *A teoria do romance* de Georg Lukács para remontar, segundo trajetória analítica seguida pelo crítico húngaro, às contingências históricas e filosóficas de determinação dos gêneros literários, focalizando, todavia, apenas as linhas gerais do contraste entre as epopeias homéricas e o romance ocidental moderno. A tentativa é mostrar como é exigido do gênero romanesco, em sua estrutura interna, a configuração biográfica. Tal recorte desvelaria, ao contrário do que entendido nas epopeias, o deslocamento indissolúvel entre herói e mundo, *biografia* e *totalidade*. Para o jovem Lukács, anterior ao da crítica marxista, “em Homero (...) o transcendente está indissolúvelmente mesclado à existência terrena, e seu caráter inimitável repousa justamente no absoluto êxito em torná-lo imanente” (Lukács, 2009 [1916], p. 45). Em contrapartida, o nascimento do romance moderno,

* Mestrando em Literatura na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: gabrielestides@gmail.com

atrelado a Cervantes, “visionário intuitivo do momento histórico-filosófico sem retorno” (Lukács, 2009 [1916], p. 137), radicar-se-ia na busca impossível pelo *vínculo* desfeito.

Na segunda parte, dá-se a leitura da obra *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato. Convencionalmente, pelo tamanho, o livro deve ser enquadrado como novela, mas entende-se que as ferramentas de elucidação do gênero romanesco propostas aqui são adequadas a tal narrativa. Para uma melhor compreensão da literatura de Luiz Ruffato, tornou-se necessário contrapor as estratégias composicionais de *Estive em Lisboa e lembrei de você* com as de seu maior projeto, o *Inferno Provisório*. Ao passo que o segundo é configurado por um narrador indireto que pouco se detém sobre as personagens esboçadas, o primeiro *amplia* o efeito da fatura biográfica, em sua disjunção problemática com o mundo, ao valer-se do depoimento como forma.

1. Épica moderna e forma biográfica

Ao discorrer sobre a forma interna do romance, o jovem Lukács de *A teoria do romance* se detém sobre a configuração biográfica característica da nova épica. Se antes, nos tempos das epopeias homéricas, a comunhão entre vida e sentido, *parte e todo*, herói e estirpe, povo ou comunidade, não exigia da configuração narrativa o deslocamento das individualidades, posto que estas ainda não haviam se descoberto como tais¹, toda substancialidade atribuída ao mundo grego vai naufragar na era pós-helênica.

O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, *o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós*; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, *os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva* e nosso pensamento trilha um caminho infinito de aproximação jamais inteiramente concluído. (Lukács, 2009 [1916], p. 30; grifou-se)

¹ “O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade”. (Lukács, 2009 [1916], p. 67)

Ainda que o pressuposto histórico-filosófico de análise em *A teoria do romance* só assuma a irrupção das contradições nas epopeias para melhor enaltecer a totalidade harmônica de um suposto espírito grego, permanece válida a ideia do empenho e determinação histórica dos gêneros narrativos. É sem dúvida discutível a abstração conceitual que leva o jovem Lukács a ler na épica homérica a representação de um “mundo perfeito e acabado” (Lukács, 2009 [1916], p. 30). No entanto, a definição megalômana de “sentido” e “totalidade”, atribuída a determinado período histórico e cultural, ilumina por contraste, e este é o método e mérito de *A teoria do romance*, a evolução das formas de narrar.

Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade. Pois totalidade, como *primus* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alçando-se, submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia como forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo. (Lukács, 2009 [1916], p. 31)

É relevante notar que *A teoria do romance* foi escrita entre 1914 e 1915, justamente quando eclodiu a Primeira Guerra Mundial. Quem contextualiza a produção do ensaio é o próprio Lukács, em prefácio posterior do livro, já em 1962. A disparidade histórico-filosófica com o passado é, portanto, evidente, e vai condicionar a apreensão das realidades artísticas anteriores. Ainda sem o chão da crítica materialista, Lukács estava às voltas, em suas próprias palavras, com “uma concepção de mundo voltada a uma fusão de ética de ‘esquerda’ e epistemologia de ‘direita’ (ontologia etc.)” (Lukács, 2009 [1916], p. 17). Se a fragilidade da fundamentação epistemológica² borra o entendimento das estruturas sociais e artísticas mais concretas, o vezo antibélico do ensaísta, que impregna indiretamente a concepção da obra, recupera a atualidade teórica

² É o próprio autor húngaro quem reconhece, também no prefácio supracitado, o problema que chama, em determinado momento, de “abstração inadmissível” (Lukács, 2009 [1916], p. 11). Sobre o estado de ânimo teórico da época, diz: “Virou moda formar conceitos gerais sintéticos a partir de alguns poucos traços, a maioria das vezes apreendidos pela mera intuição de uma escola, de um período etc., dos quais a seguir se descia dedutivamente aos fenômenos isolados, e assim se acreditava alcançar uma visão abrangente do conjunto” (Lukács, 2009 [1916]: 9). E ainda: “as tentativas de superar o racionalismo raso e positivista significavam quase sempre um passo rumo ao irracionalismo” (Lukács, 2009 [1916], p. 11).

d'A *Teoria do romance*. Ao estabelecer a gênese da narrativa moderna como reação configuradora do mundo dissolvido, Lukács ajuda a inaugurar os motivos contemporâneos de interpretação das formas segundo a sociedade que as dispõem: “o romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (Lukács, 2009 [1916], p. 55).

Mesmo que se questione a falta de fissuras da representação homérica, são inegáveis as mudanças formais apontadas por *A teoria do romance* na transição para o gênero romanesco. Conhecendo um desterro improvável para a circularidade fechada da epopeia – configuração segura concebida em termos mítico-religiosos –, o romance acusa o exílio dos deuses, torna-se *busca* infrutífera, capengar estéril. E esta sina não deixa de ser reatualizada; agora, pela literatura contemporânea:

Desde de seu nascimento – ou seja, desde o romantismo ou já no final do século XVIII –, a literatura contemporânea é marcada pelo sentimento de uma ferida profunda que a história parece ter infligido ao indivíduo, impedindo-o de realizar plenamente a própria personalidade em acordo com a evolução social e fazendo-o sentir a impossibilidade e a ausência da vida verdadeira (...) e a fragmentação de sua própria existência. O progresso social (...) evidenciava ainda mais o mal-estar e a incerteza do único. (Magris, 2009, p. 1027)

Como bem apontado por Claudio Magris (2009) em ensaio inspirado por *A teoria do romance*, qualquer tentativa de “juntar os cacos” do sujeito moderno, realinhando-o a um sentido coletivo que há muito deixou de ser verossímil, variaria entre autoritária, artificial e desimportante:

A ‘moderna epopeia burguesa’ (...) será de fato quase inexistente; uma realização sua – por certo não muito importante – poderá ser paradoxalmente, por exemplo, o romance realista-socialista ou stalinista, que representará a construção de um mundo épico, coletivo – a revolução, a sociedade comunista, os planos quinquenais –, capaz de conferir significado à vida dos indivíduos que se lhe submetem, mesmo sendo triturados. (Magris, 2009, p. 1019)

A forma como “resolução de uma dissonância fundamental da existência” (Lukács, 2009 [1916], p. 61), como objetivação sintomática do “mundo abandonado por deus” (Lukács, 2009 [1916], p. 89, 92, 96, 99), adere, como inferido pela psicanálise

freudiana, ao proceder de Thanatos, ao desejo de pacificação, o que inevitavelmente vai conferir primazia ao centro do problema, isto é, à individualidade descolada.

Para a tradição de crítica literária formada a partir do jovem Lukács de *A teoria do romance*, algo se perdeu no avançar da história ocidental e o grande romance oitocentista, por exemplo, seria nada mais do que a tentativa de reconstrução dos mitos alheios ao advento da burguesia; em outras palavras: negacear narrativo em torno da recuperação de pactos hierárquicos transcendentais, superiores e anteriores à consolidação industrial e cidadina da luta de classes³. Na literatura contemporânea, raramente ainda há a intenção configuradora de grandes painéis históricos e/ou ontológicos. Mas mesmo com a renúncia à representação tipológica da realidade – talvez pela grande carga de influência do entendimento pós-moderno, ou melhor, desentendimento, em relação a esta –, uma necessidade (orgânica, para Lukács) ainda persiste: o recorte biográfico.

Onde não há mais um “deus efetivo” (Lukács, 2009 [1916], p. 92), “a comunhão dos santos, totalidade, plenitude, ou como quer que se lhe chame” (Lafetá, 2004, p. 33), instaura-se o *protagonismo do eu*. N'A *divina comédia* (2005 [1555]), por exemplo, marco transicional, identificado por Lukács, entre a epopeia e a nova épica, tem-se ainda a intermediação e presença narrativa de um Virgílio ou de uma Beatriz, entes ideais que portam o sentido de comunhão transcendental e permitem que o herói, isto é, o próprio Dante, permaneça em certa zona mínima de anonimato ou distensão na totalidade⁴. Ciceroneada pelo que a transcende e é pretérita, a interioridade avultada da personagem dantesca é absorvida e aplainada no poema épico⁵. Mas para o jovem Lukács, o resto de sentido que, por chancelas históricas, fez-se presente n'A *divina comédia*, vai perder-se, passando por seu elo indissociável com a loucura em *Dom Quixote* (2008, 2007 [1605, 1615])⁶, na tradição inaugurada pelo romantismo alemão do

³ Recupera-se, aqui, o conceito marxista ainda que este só posteriormente apareça de maneira objetiva na obra do pensador húngaro.

⁴ Ver, por exemplo, no canto II do Paraíso, a exortação de Beatriz a Dante: “‘Eleva a mente grata a Deus’, me disse./ ‘que nos juntou com a primeira estrela’” (Alighieri, 2005 [1555], p. 605).

⁵ Para a análise lukácsiana d'A *divina comédia*, ver *A teoria do romance*, p. 25-96; especialmente p. 35, 58, 59, 60, 69.

⁶ “Cervantes vive no período do último, grande e desesperado misticismo, da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesma; no período da nova visão de mundo, emergente em formas místicas; no derradeiro período das aspirações verdadeiramente vividas, mas já desorientadas e ocultas, tateantes e tentadoras. É o período do demonismo à solta, o período da grande confusão de valores num sistema axiológico ainda em vigência. E Cervantes, o cristão devoto e o patriota ingenuamente leal, atingiu, pela configuração, a mais profunda essência desta problemática demoníaca: que *o mais puro*

século XVIII, até amargar as fraturas da intenção épica totalizante de *Guerra e paz* (2011 [1865-1869]), já no século XIX⁷. O resultado é que qualquer configuração de sentido através da forma artística deve ater-se à sua impossibilidade inerente. O sentido e o ganho formal do gênero romanesco só são possíveis justamente na explicitação da *falta de sentido*; no recolher exaltado ou resignado, mas, em todo caso, patético, da fragmentariedade e deslocamento individuais. Fora do “devir eternamente existente da distância” (Lukács, 2009 [1916], p. 84), exigência moderna sobre as tentativas de formalização, as narrativas aprisionaram-se a mais do que mera ingenuidade: ao fracasso do artificialismo. Com efeito, o conluio transcendental, possível de maneira orgânica n’A *divina comédia*, divorciou-se da verossimilhança: restou o indivíduo desamparado.

Adorno, em sua *Teoria estética*, corrobora o que havia sido antecipado por Lukács, ampliando, no entanto, a análise à arte em geral:

Torna-se cada vez mais difícil às obras de arte constituírem-se como coerência de sentido. Quanto mais a emancipação do sujeito *demole todas as representações de uma ordem pré-dada e doadora de sentido*, tanto mais problemático se torna o conceito do sentido como refúgio da teologia declinante. Já antes de Auschwitz era uma mentira afirmativa, relativamente às experiências históricas, o atribuir um sentido positivo à existência. Isso tem consequências na forma das obras de arte. *Se elas nada mais têm fora de si mesmas a que possam aderir sem ideologia, de nenhum modo se pode estabelecer por um ato subjetivo o que lhes falta.* (Adorno, 1982 [1970], p. 175; grifou-se)

Há, todavia, meios provisórios, posto que altamente contestáveis, de superação da dualidade homem-mundo. A superação nasceria como resultado do percurso combativo do herói romanesco. Mais precisamente na tradição realista brasileira, João Luiz Lafetá, em ensaio sobre *O amanuense Belmiro* (2002 [1937]), mostrou como a personagem de Cyro dos Anjos, supera, pela sofisticação do bom-humor resignado, o fel da realidade exterior, ainda que de maneira melancólica (Lafetá, 2004, p. 19-37). No entanto, nem sempre há finais positivos, como o possibilitado pela situação de classe

heroísmo tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental tornaram-se intransitáveis” (Lukács, 2009 [1916], p. 106-107; grifou-se).

⁷ Os exemplos da literatura ocidental utilizados aqui são justamente os modelos escolhidos por Lukács em sua tentativa ensaística ambiciosa de deslindar as determinações da transposição da epopeia ao romance. Sobre o romantismo alemão, o foco de Lukács recai mais precisamente sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (2009 [1795-1796]), de Goethe, que tem subcapítulo autônomo em *A teoria do romance*.

remediada do bom amanuense⁸. Em *São Bernardo* (2005 [1934]), por exemplo, acompanha-se o desmoronamento da confiança e coesão de personalidade do narrador, Paulo Honório, antes amparada pela violência de seu arrivismo que a todos conseguia submeter. O suicídio de Madalena, esposa do narrador protagonista, bota à prova a capacidade de reificação da personagem sobre tudo na vida, inclusive o amor. Desaparece o sentido e o que se tem, ao final, é a persistência da essencialidade problemática (Lafetá, 2004, p. 98-102). Com efeito, é da própria concepção do termo *narrativa* a estrutura itinerante, de trajeto. Nesse sentido, mesmo que não haja dúvidas sobre a importância igualmente estrutural de finais conservadores, como em *O amanuense Belmiro*, ou tendencialmente progressistas, como em *São Bernardo*⁹, para a economia crítica é mais produtivo priorizar, nos termos de Lukács, a *distância*, e não a chegada. O sentido dado a tal distância, atribuidor de dimensionalidade subjetiva e ética à aceitação física dos espaços percorridos¹⁰, é eminentemente individual. Imperializa-se, então, a necessidade orgânica, interna ao romance, da forma biográfica¹¹: “o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com um mundo de ideias que lhe é superior, mas este, por sua vez, só é realizado através da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência” (Lukács, 2009 [1916], p. 78).

2. O depoimento como forma: biografia em *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato

Após escrever quatro volumes de sua obra mais ambiciosa, *Inferno Provisório* (2005a, 2005b, 2006, 2008)¹², utilizando um mesmo narrador em terceira pessoa para organizar a multiplicidade de vozes de suas personagens¹³, o escritor mineiro Luiz

⁸ Para uma análise detida sobre as relações de classe n’*O amanuense Belmiro*, ver o ensaio “Sobre *O amanuense Belmiro*” (2008 [1978]), de Roberto Schwarz.

⁹ Diga-se progressista pois há a escolha clara de Graciliano Ramos por manter o foco na contradição, ao contrário, pelo menos em uma leitura mais objetiva, de Cyro do Anjos em *O amanuense Belmiro*.

¹⁰ É preciso lembrar, no entanto, das narrativas onde os deslocamentos espaciais concretos são quase ou totalmente nulos.

¹¹ Evidentemente não é possível descartar outras possibilidades de configuração.

¹² *Mamma, son tanto Felice*, vol. I; *O mundo inimigo*, vol. II; *Vista parcial da noite*, vol. III; *O mundo das impossibilidades*, vol. IV.

¹³ Há apenas uma única exceção: em “O ataque” – volume III (2006) –, o protagonista é também narrador; no entanto, seu relato permanece idêntico à dicção e ao estrato linguístico do narrador *geral* da obra.

Ruffato produz *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), trama marcada pelo discurso direto ininterrupto. A inflexão em sua estratégia narrativa é sintomática e significativa. Em *Inferno Provisório*, o autor aproxima-se empaticamente de seus heróis, o que o leva a criar um narrador aderente, próximo à certa dicção popular mineira que, retrabalhada, é a própria fundação de seu espectro ficcional¹⁴. Ao fundir-se com a oralidade de seus protagonistas, o narrador de *Inferno Provisório*, mesmo que em inegável postura ética frente ao amplo coro de vozes pobres e fragilizadas, despista a própria ingerência sobre tais histórias. A cumplicidade não livra as personagens da pontificação reiterada de um discurso onisciente. Desse modo, a *regência* do narrador de *Inferno Provisório* acaba por criar uma falsa totalidade, tendencialmente restritiva, conforme convém a determinada ideologia narrativa, que, corretamente, vale dizer, não se abre a soluções artificiais para destinos tão marcadamente coagidos, como os são o do proletariado brasileiro.

Mas a inevitabilidade estrutural do tom fatalista em *Inferno Provisório* não necessariamente precisaria levar a um discurso narrativo superior às personagens. Ainda mantendo os pés no chão da sociedade que o inspira, Ruffato consegue em *Estive em Lisboa e lembrei de você* transpor a necessidade de gerência, despistada ou não, de suas personagens. Nasce com tal mudança de estratégia¹⁵ a figura de Serginho, imigrante brasileiro do qual se colhe um depoimento em Portugal.

O depoimento como forma narrativa gera ganhos de complexidade. Tem-se, ao contrário das biografias reduzidas de *Inferno Provisório*¹⁶, a ampla autonomia de uma única personagem. Livre da tutela de outros narradores, Serginho exerce talvez a única liberdade que se tem em meio mais poderoso: atribuir uma versão aos fatos.

Em sua exemplaridade eficaz, amparada em depoimento único, não contrastado por outras versões, a narrativa de *Estive em Lisboa...* suprime o risco de forçar falsas noções totalizantes, como as almejadas pelos discursos autoritários que, espertamente, fazem crer na capacidade de síntese entre vários pontos de vista. Ao conferir limite individual e, portanto, claramente interessado, à massa amorfa anterior à configuração

¹⁴ Em “De boas intenções o inferno está cheio” (2009), Danielle Corpas avança, ainda que de maneira hiper crítica, a discussão sobre o método ruffatiano.

¹⁵ Ou retomada de estratégia antiga, uma vez que no livro *De mim já não se lembra*, de 2007, o autor também cria um narrador direto; no caso, missivista.

¹⁶ Vale lembrar que *Inferno Provisório*, espécie de mosaico ficcional composto por inúmeras histórias ou contos, sedimenta-se como romance, em cinco volumes, pela temática homogênea e também pela já citada voz narrativa única.

narrativa, Ruffato, paradoxalmente, versa sobre multiplicidade. Ao leitor do depoimento está dado, desde o início, o caráter oblíquo do material que detém. Nesse ponto, é pertinente recuperar a máxima de Adorno: “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo”¹⁷ (Adorno, 2003 [1974], p. 57). Fora das celas interpretativas forjadas pelos cinzéis dos narradores tradicionais, fica-se humildemente com a ótica particular de um imigrante brasileiro em luta por equilíbrio social e subjetivo. No deslindar narrativo de livre associação e afetividade, readmite-se em *Estive em Lisboa...* a importância individual, por mais frágil que esta seja, frente à feitura do mundo. Com a palavra Sérgio de Souza Sampaio, vulgo Serginho:

Lisboa *cheira* sardinha no calor e castanha assada no frio, descobri isso revirando a cidade de cabeça-para-baixo, de **metro**, de **elétrico**, de **autocarro**, de **comboio**, de a-pé, sozinho ou ladeado por Sheila. Com ela de-guia, visitamos um monte de **sítios bestiais**, o Castelo de São Jorge, o Elevador de Santa Justa, Belém (para comer *pastel*), o Padrão dos Descobrimentos e o Aquário, na estação Oriente, um negócio onde o sujeito enlabyrinthado em um nunca-acabar de peixe, uns baitas de tubarões e arraias, e outros, bostinhas de nada, mais parecendo bando de passarinho avoando em-dentro d’água, um troço impressionante, fora a imundice de estrela-do-mar, ouriço-do-mar, medusa etc., e a geladeira dos pinguins **giras** e a piscina das lontras exibidas, mas o mais importante mesmo foi andar no **teleférico**¹⁸, a Sheila toda boba, achando aquilo o máximo, o riozão embaixo, a ponte Vasco da Gama lá longe, um frio no estômago, lembrei da vez que fui no bondinho do Pão-de-

¹⁷ Devo a lembrança desta citação ao alentado posfácio da edição brasileira d’A *teoria do romance*, escrito por seu tradutor José Marcos Mariani de Macedo.

¹⁸ Nota-se que Ruffato, ao “editar” o depoimento, utiliza negrito para palavras que foram incorporadas pelo migrante na sua experiência com a variação linguística em Portugal. A originalidade de tal marcação está no fato de reproduzir o mesmo efeito de estranhamento que esses termos, por serem alheios ao depoente, certamente causariam a quem por ventura o ouvisse. Inúmeras expressões e palavras também são marcadas com itálico, que, majoritariamente utilizado na primeira parte da novela, com o relato do narrador ainda sobre a vida em Cataguases, distingue, em meio aos usos sociais da língua, regionalismos e jargões profissionais. Alguns exemplos: *em júzo* (jargão jurídico); *abandono de incapaz* (jargão jurídico: p. 25); *distúrbio* (jargão policial: p. 24); *especialista* (jargão médico: p. 24); *Da-roça* (regionalismo: p. 19); *de-vista* (regionalismo: p. 17); *desmerecer* (regionalismo: p. 30); *desencaminhando* (regionalismo: p. 30). Em meio ao mar de referências linguísticas, Serginho é receptáculo vário e interessado. Como tal, incorpora caoticamente palavras que destoam de seu léxico próprio. Ruffato opta por uma evidênciação mais concreta deste mecanismo, faz *uso literário* de seus meandros, e tem-se um festival pululante de termos em itálico. A estratégia é bem-sucedida, pois salta aos olhos do leitor a distribuição social dos usos da língua, na sua divisão que segue, de maneira cotidiana, a identidade e distinção das diversas frações de classe. Enfim, o itálico evidencia a *incorporação* particular de universos linguísticos alheios. É preciso notar, no entanto, que grande parte dos regionalismos é orgânica à formação linguística de Serginho, sua marcação em itálico reforça mais fundamentalmente o *outro linguístico* do leitor. Mas também reproduz ecos afetivos e ancestrais de um discurso colhido já em terra estrangeira. Para uma discussão sobre a diversidade social de linguagens (jargões profissionais, regionalismos, modas, tendências, variantes geracionais etc.) ver Bakhtin (2010 [1975]).

Açúcar em-criança, excursão do primeiro colegial da Escola Estadual Professor Quaresma, um deslumbre, o Rio de Janeiro, a baía (...). (Ruffato, 2009, p. 67-68)

A importância individual readmitida pela forma biográfica, e amplificada pela narrativa em primeira pessoa, possibilita que Serginho trace seu percurso de vida conforme o convém, contando em duas partes, intituladas “Como parei de fumar” e “Como voltei a fumar”, desde o desejo de ir para Portugal até sua desilusão em terra estrangeira.

Serginho é o autor do que conta, sabe-se. E para a economia psíquica, como já compreensível a partir das primeiras descobertas clínicas de Freud, fato e fantasia não raro se confundem. *Acreditar nas próprias histórias* é por vezes fundamental à sobrevivência. Fica-se livre para crer ou não em Serginho. E ainda: para crer ou não na transcrição do depoimento, “minimamente editado” (Ruffato, 2009, p. 13), feita pelo autor mineiro.

Ainda em sua *Teoria estética*, Adorno afirma que a crise de sentido admitida pelas obras de arte é suplantada por sua tendência à subjetivação. Ao que tradicionalmente reforçaria o *sentido* da narrativa, volta-se uma grande carga sensível de autorreflexão (Adorno, 1982 [1970], p. 175). Como depoimento, a forma de *Estive em Lisboa...* reproduz o fluxo de lembranças do narrador protagonista no que este tem de frágil e *deliberado*. A versão de Serginho, como imigrante ilegal e personagem “simples”, já é inicialmente contestável. A partir da associação casual de episódios, conforme o descompromisso dos que não têm muito a perder, a narrativa prolonga-se em uma sucessão frasal raramente interrompida, o que leva a escassos recuos de parágrafo. O “desleixo” das pontuações orais compostas por Ruffato, a falta de frases bem talhadas e de espírito literato, sugerem confusão e atropelamento, não se dão como verdade. Na angústia do depoimento rápido e dado de improviso, tudo é individual e oferece-se como apelo contra as categorias fundadoras de sentido da realidade e da própria ficção.¹⁹ Resta a cisão biográfica, característica da nova épica:

¹⁹ Há que se lembrar, no entanto, que “as obras de arte, mesmo contra sua vontade, tornam-se contextos de sentido ao negarem o sentido. Enquanto que a crise do sentido radica numa problemática de toda arte, na sua recusa perante a racionalidade, a *reflexão não consegue eludir a questão de se a arte, mediante a demolição do sentido e o que justamente parece absurdo à consciência cotidiana, se lança nos braços da consciência reificada, do positivismo*” (Adorno, 1982 [1970], p. 176; grifou-se). Para uma análise aguçada do subjetivismo como estratégia do romance novecentista, ver o Lukács de “Narrar ou

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 velas graúdas, túmulo de mármore com retrato e inscrito o nome, a data de nascimento e a de falecimento, discurso celebrativo de 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)

O subjetivismo em *Estive em Lisboa...* robustece o efeito da forma biográfica. Como expatriado, a Serginho só resta sua interioridade; esta espécie de hiperconsciência de si, que o leva, inclusive, a tratar-se na terceira pessoa, como personagem, atesta o recolhimento frente à negação de vínculos por parte da hostilidade externa. Para Lukács, desde *Dom Quixote*, situado “no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo (...), o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma” (Lukács, 2009 [1916], p. 106). Tal qual um Quixote contemporâneo, apesar da simplicidade e bom-humor mineiros o aproximarem mais de Sancho Pança, Serginho projeta sua interioridade hipertrofiada no mundo.

Em alentada conferência, Roland Barthes afirma, entretanto, que “toda *leitura* ocorre no interior de uma estrutura (mesmo que múltipla, aberta) e não no espaço pretensamente livre de uma pretensa espontaneidade (...): a leitura não extravasa da estrutura; fica-lhe submissa; precisa dela, respeita-a; mas perverte-a” (Barthes, 2004 [1976], p. 33). Na ocasião, o semiólogo francês referia-se à leitura do texto literário, mas o conceito pode ser facilmente ampliado, como o fez Michel de Certeau (1994

descrever?": "Descrevem-se psicologicamente esperanças subjetivas e acaba-se por mostrar como essas esperanças, através de várias etapas, vão se desfazendo diante da vulgaridade e da brutalidade da vida capitalista. Aqui, decerto, temos uma sucessão temporal, dada pelo próprio tema. Mas esta sucessão, por um lado, é eternamente a mesma; e, por outro, a oposição existente entre sujeito e mundo externo é de tal modo rígida e crua que não pode dar lugar a qualquer dinâmica de relações mútuas. O grau máximo alcançado pelo subjetivismo no romance moderno (Joyce, Dos Passos) coroa uma evolução que leva, de fato, a transformar toda a vida íntima do homem em algo fixo e estático. E, desse modo, o subjetivismo extremado se aproxima, paradoxalmente, da materialidade inerte do objetivismo" (Lukács: 2010 [1968], p. 181-182).

[1990]) em “Ler: uma operação de caça”²⁰, transformando-se em paradigma da liberdade de representação e entendimento do mundo a partir das decodificações individuais, tributárias de percursos afetivos igualmente exclusivos. Desse modo, a leitura, *geral* e sucessiva, torna-se prática impertinente que percorre inúmeras escrituras e forja seus próprios textos. Como imigrante ilegal pobre, Serginho *volta a fumar*. Apesar de seu bom-humor transgressivo e relaxado, a coerção das estruturas sociais que o constroem a determinados espaços, físicos e afetivos, leva-o à inevitável lucidez. A leitura que faz do mundo pode até ser, nos termos de Barthes, positivamente perversora, mas está, do mesmo modo, atida às estruturas históricas. A rotina das codificações hegemônicas – para Lukács, conforme citado mais acima, “o mundo das ideias que lhe é superior”, isto é, a alienação pela ideologia – impõe-se sobre o narrador-*leitor*. Esta só ganha significado a partir do indivíduo; mas, importante lembrar, subsiste à sua morte bem como é anterior ao seu nascimento. Inúmeros trechos de *Estive em Lisboa...* comprovam a coação dos discursos de poder sobre Serginho. Como, por exemplo, ao contar sobre a fase anterior à imigração, a personagem fala de sua formação genética, reforçando o mito brasileiro da mistura redentora e equânime das raças, além do popular apelo ao místico religioso:

Entretanto, aos muitos que por esta época apostavam na minha desistência, aborreci, pois que misturado carrego sangue coropó, lusitano e escravo, do qual muito me orgulho e me guia avante, como certa cigana arranchada na Rodoviária constatou nas cartas, e a Mãe Célia, que *baixava* na progenitora²¹ da Irineia, uma das minhas namoradas, avalizou nos búzios. (Ruffato, 2009, p. 25)

Serginho é, portanto, assim como todos os seres humanos, presa de discursos que o precedem e servem mais à reprodução social das classes do que à emancipação individual. Mas na síntese entre contingência estrutural e impertinência individual, fica-se com a *renda* particular do depoente, composta, é claro, apenas com os fios que dispõe.

²⁰ O ensaio de Certeau é diretamente inspirado na conferência de Barthes supracitada, à qual, inclusive, rende referências.

²¹ O narrador, em diversos momentos, utiliza termos excessivamente formais. O intuito talvez seja conferir propriedade ao relato. Claro que, por sua ostentação, os termos acabam por indicar apenas imitação ou macaqueio. Para uma análise sobre o efeito da correção ou hipercorreção nas relações de classe, ver Bourdieu (2006 [1979]), *A distinção*, p. 88-92, especialmente p. 91.

A forma biográfica possui em si, como visto, todos os constrangimentos externos ao indivíduo descolado, ou, nas palavras de Certeau, “os poderes que fazem das cifras e dos ‘fatos’ uma retórica que tem por alvo esta intimidade [*leitora*] liberta” (Certeau, 1994 [1990], p. 272); não é outra, com efeito, a retórica que faz crer na redenção financeira dos brasileiros na Europa ou nos Estados Unidos. Por isso, de certa forma, inclusive por insistir no bom-humor espontâneo de Serginho, *Estive em Lisboa...* deve suscitar nos leitores, em sua maioria de classe média, a visão do narrador como mais um bobo enganado. Mas ele próprio, já no final de seu relato, apesar da desmoralização financeira e social, e, mais trágico ainda, com o passaporte roubado, alerta: “sou de Cataguases, mas nem por isso sou bobo”.

Ao narrar suas peripécias em Portugal, Serginho não raro recorre a estereótipos, modelos econômicos de entendimento, mas é patente em seu relato o que Barthes chamou de *sobrecodificação*; em outras palavras: há não apenas o exercício de decifração de padrões prévios, o que corrobora os mitos e estimula o senso comum, mas também a atividade produtora, ativa; de *acréscimo*. Nesse ponto, é premente lembrar que ser capturado pelas estruturas é sê-las parte fundante; quer dizer: um convite à sabotagem: “a leitura seria, em suma, a *hemorragia* permanente por que a estrutura desmoronaria; abrir-se-ia, perder-se-ia conforme neste ponto a todo sistema lógico que *definitivamente* nada pode fechar (...): a leitura seria o lugar onde a estrutura se descontrola” (Barthes, 2004 [1976], p. 42).

Considerações finais

Procurou-se demonstrar como *Estive em Lisboa...* adequa-se à tradição romanesca da forma biográfica e, de maneira original, produz estímulos de *abertura* tanto internamente, ao valer-se do depoimento como narrativa, quanto externamente, ao patentear o relato, evidenciando sua parcialidade em meio aos discursos oficiais.

Aliada aos preceitos da nova épica, a novela de Luiz Ruffato atesta, contemporaneamente, como *forma*, a determinação moderna do profundo desnivelamento entre interioridade e realidade; e, de maneira mais concreta, indivíduo e sociedade.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. *Teoria estética* (1982 [1970]). Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- _____. *Notas de literatura I* (2003 [1974]). Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34.
- ALIGHIERI, Dante (2005 [1555]). *A divina comédia*. Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo: Editora Landmark.
- ANJOS, Cyro dos (2002 [1937]). *O amanuense Belmiro*. 17. ed. Belo Horizonte: Livraria Garnier.
- BAKHTIN, Mikhail (2010 [1975]). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 6ª ed. São Paulo: Editora Unesp / Hucitec.
- BARTHES, Roland (2004 [1976]). “Da leitura”. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, p. 30-42.
- BOURDIEU, Pierre (2006 [1979]). *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk.
- CORPAS, Danielle (2009). “De boas intenções o inferno está cheio”. In: *Revista Cerrados*. Brasília: UnB, v. 18, n. 28, p. 16-36. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/viewArticle/8312>>. Acesso em: 11 jun. 2013.
- CERTEAU, Michel de (1994 [1990]). “Ler: uma operação de caça”. In: _____. *A invenção do cotidiano: 1*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 259-273.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2009 [1795-1796]). *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34.
- LAFETÁ, João Luiz (2004). *A dimensão da noite*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34.
- LUKÁCS, Georg (2009 [1916]). *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre a forma da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.
- _____. (2010 [1968]). “Narrar ou descrever?” In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. Trad., seleção e apresentação Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, p. 149-185.
- MAGRIS, Claudio (2009). “O romance é concebível sem o mundo moderno?” In: MORETTI, Franco (Org.). *O romance, 1: A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, p. 1013-1028.
- RAMOS, Graciliano (2005 [1934]). *São Bernardo*. 81. ed. Rio de Janeiro: Record.
- RUFFATO, Luiz (2005a). *Mamma, son tanto felice* (Inferno Provisório; 1). Rio de Janeiro: Record.
- _____. (2005b). *O mundo inimigo* (Inferno Provisório; 2). Rio de Janeiro: Record.
- _____. (2006). *Vista parcial da noite* (Inferno Provisório; 3). Rio de Janeiro: Record.
- _____. (2007). *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Moderna.
- _____. (2008). *O livro das impossibilidades* (Inferno Provisório; 4). Rio de Janeiro: Record.
- _____. (2009). *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2008 [1605]). *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro Livro. Trad. Sérgio Molina. 5ª ed. São Paulo: Ed. 34.

_____ (2007 [1615]). *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Segundo Livro. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34.

SCHWARZ, Roberto (2008 [1978]). “Sobre *O amanuenese Belmiro*”. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 9-21.

TOLSTÓI, Leon (2011 [1865-1869]). *Guerra e Paz*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2 v.