

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA – UFJF**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS**

**RODRIGO DA SILVA CERQUEIRA**

**ESTAMOS SEMPRE INDO PARA CASA: BREVE ANÁLISE DO *INFERNO***  
***PROVISÓRIO*, DE LUIZ RUFFATO**

**JUIZ DE FORA**  
**2010**

**RODRIGO DA SILVA CERQUEIRA**

**ESTAMOS SEMPRE INDO PARA CASA: BREVE ANÁLISE DO *INFERNO*  
*PROVISÓRIO*, DE LUIZ RUFFATO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Estudos Literários, área de concentração Literatura, identidade e outras manifestações culturais.

**Orientadora: Profa. Dra. Silvina Liliana Carrizo.**

**Juiz de Fora – MG  
2010**

Cerqueira, Rodrigo da Silva.

Estamos sempre indo para casa: breve análise do inferno provisório, de Luiz Ruffato / Rodrigo da Silva Cerqueira. – 2010.  
119 f.

Dissertação (Mestrado em Letras)—Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

1. Literatura. 2. Literatura na sociologia. 3. Escritores brasileiros. I. Título.

CDU 801

Rodrigo da Silva Cerqueira

**Estamos sempre indo para casa : breve análise do *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.**

Aprovada em 20/07/2010.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Silvina Liliana Carrizo (Orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profa. Dra. Eurídice Figueiredo  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva  
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Para:

Gilson e Marília, meus pais.  
Cassiano e Pablo.  
Tamiris.

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Doutora **Silvina Liliana Carrizo**, pela orientação.

Ao Professor Doutor **Gilvan Procópio**, pelas iluminações no processo de qualificação.

A **Marcos Vinicius, André e Wendel**, pelas indicações bibliográficas.

À **Irmã Conceição** e ao **Zeca**, pela revisão.

A **CAPES**, pela concessão da bolsa que me auxiliou nos estudos para esta pesquisa.

*Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído me perguntasse 'para onde estamos indo?' – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: 'estamos indo sempre para casa'*

Raduan Nassar

## RESUMO

O presente trabalho tenta, mesmo que de forma breve, uma análise do projeto literário de Luiz Ruffato, intitulado *Inferno provisório*. É nosso desejo uma “crítica integradora”, que una referências da história, sociologia e teoria literária na tentativa de elucidar alguns aspectos da ficção do escritor mineiro. O trabalho se divide em quatro capítulos. No primeiro, buscamos analisar os aspectos formais de *Inferno provisório*, como a filiação ou não dos livros que o compõem na categoria romance; a construção do narrador, pautada pela multiplicidade de vozes na construção das narrativas e as modulações da linguagem exercidas por Ruffato adotando o que chamaremos de “escrita migrante”, uma escrita que se pauta pela constante variação entre os registros formal e coloquial. Ainda no primeiro capítulo, buscaremos identificar já no título do projeto literário (a junção entre os termos “inferno” e “provisório”) instrumentos para a interpretação e reflexão crítica acerca do mundo ficcional criado pelo autor, ao que chamaremos de “realidade da ficção”. Os três capítulos subsequentes compreenderão análises de seis histórias presentes em *Inferno provisório*, tentando refletir sobre a possibilidade de, nessas, haver a ocorrência de um desequilíbrio entre idealização e realização que compreende as trajetórias das personagens criadas pelo autor. Esse desequilíbrio agirá como principal motor da ficção de Luiz Ruffato e consistirá num jogo intenso entre lugar ideal e lugar real, ou seja, ao passo em que a personagem aspira a uma mudança situacional, a realidade que a engloba e, conseqüentemente, a aprisiona, lança-a novamente à situação precária que a constitui. Para validar a ocorrência desse desequilíbrio, refletiremos sobre os processos de modernização na América Latina, a possibilidade de aprisionamento do sujeito pelo espaço em que vive, e a probabilidade de as personagens criadas por Ruffato tentarem sempre voltar a um tempo inatingível e, mesmo que tendo o sonho negado pela realidade, não desistirem de buscar a (impossível) saída. Tendo isso em conta, procuramos refletir que a estratégia de dar voz à personagem de pior condição financeira através da ficção dá margem ao surgimento de um discurso subjetivo que, pela constituição social dessa personagem e pela “realidade da ficção” criada pelo autor, acaba sendo estéril, levando-a a inércia.

**Palavras chave:** Literatura. Sociedade. Desequilíbrio.



## ABSTRACT

This task is concerned to, even at a brief form, an analysis on the literary project of Luiz Ruffato, entitled *Inferno provisório*. It is our aim an “inclusive criticism”, which links references of the history, sociology and literary theory in order to elucidate some fiction aspects of the mineiro writer. The task is divided into four chapters. In the first chapters, we intend to analyse the formal aspects of *Inferno provisório*, like the filiation or not, on the books that compose it at the romance category; the construction of the narrator, lined by the plurality of voices at the construction of the tales and the language modulations carried out by Ruffato adopting what we will name as “migrant writing”, a writing lined by constant variation between the formal and colloquial registers. Still in the first chapter, we intend to identify in the title of the literary project (the junction between the terms “inferno” and “provisório”) instruments for the interpretation and the critical reflexion around the fictional world created by the author, which we will name “fiction reality”. The three subsequent chapters, will comprehend analysis of six histories in *Inferno provisório* attempting into reflecting about the possibility of, in these, exists the occurrence of instability between idealization and execution which comprehends the trajectories of the characters created by the author. This instability will act like the main mover of the fiction of Luiz Ruffato and it will consist of an intense play between ideal place and real place, it means, whereas the character aspires to a situational change, the reality which includes her and, consequently, confines her, projects her again into a precarious situation which composes her. In order to authenticate this instability occurrence, we will reflect about the improvement procedures in Latin America, the capturing possibility of the subject by the place it lives in, and the probability of the character created by Ruffato always attempt into coming back to an unachievable period and, even having its dream denied by reality, never give up searching for a/an (impossible) solution. Taking that into account, we tried reflecting that the strategy of giving voice to the character of worst financial condition through the fiction brings up the emergence of a subjective speech that, based on the social formation of the character and “fiction reality” created by the author, becomes infertile, turning it inert.

**Key words:** Literature. Society. Instability.

## SUMÁRIO

<b>1 – Introdução</b>	11
<b>2 - Pavimentando o inferno: considerações formais sobre o projeto literário de Luiz Ruffato.</b>	14
2.1 – Bio(biblio)grafia	15
2.2 – Breve história de esquecidos	20
2.3 – As formas da ruína	27
2.4 – Por uma escrita migrante	39
2.5 – O valor do provisório	44
<b>3 – Caminhos que se encontram: o desequilíbrio entre idealização e realização em duas narrativas de <i>Mamma, son tanto felice</i>.</b>	50
3.1 – Micheletto	51
3.2 – Finetto	59
3.3 – O tempo como ciclo, a semelhança como forma	64
<b>4 – As trajetórias cíclicas e a influência do espaço em “A solução” e “Estação das águas”.</b>	66
4.1 – Badeco, Jair e Badeco	67
4.2 – Espaço e dominação.	71
4.3 – Casa, rua e casa	77
4.4 – O caminho pisado	83
4.5 – A inércia dinâmica	85
<b>5 – Retornos: o embate entre passado e presente em “Amigos” e “Carta a uma jovem senhora”.</b>	89
5.1 – Passado e presente	91
5.2 – O caminho de volta	100
<b>6 – Conclusão</b>	107
<b>7 – Bibliografia</b>	110
<b>8 - ANEXO: Perguntas a Luiz Ruffato</b>	115

## 1 – Introdução

O título deste trabalho surgiu a partir da leitura de uma passagem do romance de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica* (1975), em que o protagonista e narrador André relata que, mesmo que viaje por outros espaços, seu caminho terá sempre o mesmo ponto de chegada, e ele estará indo sempre para casa. A mudança na ordem da frase (de “estamos indo sempre para casa” para “estamos sempre indo para casa”), a colocação do advérbio “sempre” antes da forma verbal “estamos”, tenta enfatizar a ocorrência de um mesmo caminho, que, na ficção estudada, se materializaria num desequilíbrio entre idealização e realização presente em algumas narrativas do projeto literário de Luiz Ruffato, *Inferno provisório*. Esse desequilíbrio, percebido na trajetória das personagens criadas pelo escritor, consiste na tensão entre sonho e realidade, ou, mais propriamente, na tensão entre lugar ideal e lugar real. Ao atingirem o ideal em determinadas situações (seja por pequenas vitórias, seja por sonhos possíveis ou impossíveis de se concretizar), as personagens seriam trazidas de volta ao patamar real, à realidade que as engloba e, de certa forma, as aprisiona. Para melhor elaborar esta análise, utilizamos, além da ficção de Ruffato, textos de teoria literária, da sociologia e da história, e entrevistas dadas pelo autor, a fim de identificar bases para um discurso crítico que pode ser vinculado a seu projeto literário.

Para auxiliar a recorrência, e a validade, desse possível caminho para a leitura de *Inferno provisório*, tentamos discutir uma série de questões concernentes à obra como: a filiação ou não da obra de Ruffato à categoria romance; a construção do narrador, que se define pela impossibilidade de definição, pela constante mutabilidade evidenciada no acúmulo de sujeitos a narrar a própria história; a modulação da linguagem exercida pelo autor, um exercício estilístico que consiste numa variação de moldes linguísticos, ora sendo a linguagem inserida no registro formal, ora tentando se aproximar do registro coloquial; a tentativa de utilizar a ficção como instrumento para a reflexão social a partir de sujeitos vinculados às classes de menor poder aquisitivo, aproximando-a das personagens, o que, esteticamente, se confere na construção do narrador e na modulação da linguagem; a relação entre sujeito e espaço, e as relações de aprisionamento que o último exerce sobre o primeiro, criando na personagem a crença de que o abandono do lugar de origem será a porta para a liberdade; a tentativa do sujeito de reviver o passado – tentativa frustrada pela impossibilidade de resgatar um tempo não mais palpável.

O trabalho que se segue apresenta quatro capítulos: no primeiro, buscamos analisar a ficção de Ruffato de maneira mais abrangente, refletindo sobre aspectos formais de sua obra, como a posição do narrador e as características de sua escrita, assinaladas por uma hibridização que contribui para a recapitulação histórica baseada na “arraia miúda”, nos cidadãos de classe média baixa e classe baixa que tentam a sobreviver num mundo que lhes nega, constantemente, a possibilidade de completa realização, de atingirem o patamar ideal. Além disso, buscamos, a partir da escolha humana do autor (personagens a quem chamaremos de “esquecidos”), refletir sobre possíveis reflexões histórica e social presentes na ficção e a classificação de seu projeto literário como “biografia de grupo”. Ainda no primeiro capítulo, analisamos, a partir do título do projeto literário de Ruffato (*Inferno provisório*), a criação do que chamamos de “realidade da ficção”, um mundo ficcional que traça um horizonte ausente de grandes perspectivas futuras, mas que, em seu interior, contém relações de poder e subserviência, ascensão e declínio.

No segundo capítulo, analisamos, a partir de duas narrativas (“Uma fábula” e “Aquário”, presentes no primeiro volume do projeto literário, *Mamma, son tanto felice*), o desequilíbrio entre idealização e realização na trajetória de suas principais personagens (o “Micheletto velho” em “Uma fábula”; Carlos em “Aquário”) tentando refletir como a negação do lugar ideal e a valorização do lugar real contribuem para a fundação do mundo ficcional, da “realidade da ficção” de *Inferno provisório*. Sobre esse aspecto, é importante ressaltar a ocorrência da violência em dois níveis: em “Uma fábula”, a violência é física; em “Aquário”, a violência é verbal. Unindo as duas histórias, na parte da análise que intitularemos “O tempo como ciclo, a semelhança como forma”, cremos ser possível relacioná-las no que diz respeito a esse desequilíbrio entre ideal e real que será nosso principal argumento para o estudo da obra de Ruffato. Em “Uma fábula”, a violência física é tentativa de manutenção da moral paterna que, aliada à “realidade da ficção”, não consegue se estabelecer, tornando clara a derrota da idealização frente à realidade. Em “Aquário”, a violência tenta erguer novos patamares morais, o que é negado pela realidade desencantada que abriga suas personagens.

Tendo esses argumentos trabalhados, analisamos, no terceiro capítulo, a relação entre sujeito e espaço, e o subsequente aprisionamento daquele por esse. O capítulo se inicia pela ilustração da principal hipótese interpretativa deste trabalho, conferida na análise da narrativa “A expiação”, também de *Mamma, son tanto felice*. A partir daí, refletimos sobre a relação entre sujeito e espaço em duas narrativas: “A solução” (presente em *O mundo inimigo*, segundo volume do projeto) e “Estação das águas” (em *Vista parcial da noite*, terceiro

volume do projeto literário). Nessa análise, realizamos considerações sobre o processo de modernização latino-americano e as modificações que o mesmo produz no espaço, utilizando, principalmente, os conceitos do geógrafo Milton Santos que nos auxiliarão para identificar, nas trajetórias das personagens de Ruffato, a ideia de inércia. Porém, não tratamos de uma inércia física, mas uma inércia no resultado da tentativa de abandonar o lugar de origem. Ainda sobre as histórias analisada no terceiro capítulo, podemos dizer que se há o desequilíbrio entre ideal e real, esse se deve por dois fatores: primeiramente, a realidade das personagens que se sobrepõe a seus anseios; segundo, a impossibilidade de se realizar o ideal, devido ao fato de a idealização ser de natureza ilusória. O desequilíbrio não se dá apenas pelo poder da realidade, mas também pela fraqueza dos sonhos que as personagens possuem, e que as tornam vazias, não em ausência de complexidade, mas em ausência de possibilidades para a realização dos sonhos.

No quarto e último capítulo, analisamos a relação entre sujeito que abandona a cidade e para ela retorna (a análise se concentra em “Amigos”, narrativa presente em *O mundo inimigo*) estabelecendo conflitos com os pares que nela ficaram. Nessa relação, mantida entre as personagens Gildo e Luzimar, procuramos argumentar que o mundo criado por Ruffato, a despeito de ser um mundo baseado na ausência de perspectivas, mantém, em seu interior, relações de poder e subserviência, que não vão de encontro à “realidade da ficção” que identificamos em *Inferno provisório*, mas a confirmam, dado o fato de que as vitórias obtidas pelas personagens são de caráter mínimo, evidenciando, assim, a pequenez de seus anseios e compreensões de mundo. Ainda neste capítulo, discutimos a relação entre desgarramento e pertença, centrando nossa análise em “Carta a uma jovem senhora”, narrativa presente no quarto volume de *Inferno provisório*, *O livro das impossibilidades*. Nesta última análise, o desequilíbrio entre idealização e realização reaparece de maneira peculiar, pois, ao mesmo tempo em que o sujeito reconhece a impossibilidade de reviver seu “lugar ideal”, jamais deixa de persegui-lo, lançando-o num patamar de complexidade cujo resumo será o de um olhar desencantado em relação ao futuro.

Toda a análise é centrada nas trajetórias dessas personagens e como, mesmo ganhando voz através da ficção, aspecto que discutimos mais profundamente no primeiro capítulo, mas que se faz presente por toda a análise, seus caminhos são encurtados pelo olhar incerto em relação ao futuro que pontua a ficção do autor, que pontua sua “realidade da ficção”. A pergunta elaborada pelo protagonista do romance de Raduan Nassar, “para onde estamos indo?”, parece, se a direcionarmos para as personagens de Ruffato, ter a mesma resposta, em ordem distinta da frase de Raduan: estamos sempre indo para casa: pois as trajetórias dos

sujeitos criados por Ruffato tentam até desviar de traçado, mas acabam chegando ao mesmo ponto, à inutilidade de esperança frente à realidade que as engloba e, por fim, as aprisiona.

## **2 – Pavimentando o inferno: considerações formais sobre o projeto literário de Luiz Ruffato.**

No prefácio à segunda edição da *Formação da literatura brasileira*, em 1962, Antonio Candido analisa a existência, nas literaturas latino-americanas, de um compromisso do fazer literário com a reflexão política de formação e constituição nacional. Disseminada de maneira mais ampla a partir da segunda metade do século XIX, justamente quando se dá, em maior grau, a consolidação dos processos de descolonização europeia na América do Sul, a literatura latino-americana carregaria em si o desejo de estudar a recém-liberdade e a formação de uma nova ideia, um elaborar a nação enquanto se faz literatura.

A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional do seu conjunto, circunstância que inexistente nas literaturas dos países de velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura (CANDIDO, 2000, p. 18).

Esse tecer a ideia de nação, refletir sobre a mesma no fazer literário, traz a possibilidade de se considerar certa marca nas literaturas latino-americanas no que diz respeito ao estudo investigativo dos fatores constituintes do nacional, bem como a reflexão crítica de seus problemas. E a crítica, as possibilidades de se refletir, através do discurso literário, sobre as virtudes e defeitos do país, não é nova. Há de se levar em conta o esforço de grande parte dos escritores desde o início do país como Brasil, ou seja, desde a inserção da cultura europeia trazida pela colonização portuguesa e seus desdobramentos (em nosso caso desdobramentos literários), em fazer da escrita literária local de reflexão sobre os caminhos possíveis da nação (adotamos como marco inicial desta, digamos, escrita crítica os poemas satíricos de Gregório de Matos em que o poeta reflete sobre as mazelas políticas e sociais da Bahia do século XVII). Sobre essa reflexão crítica é que nos debruçaremos, focando a análise na leitura da obra do escritor mineiro Luiz Ruffato, especificamente em seu projeto literário, *Inferno provisório*, previsto para cinco volumes. Num primeiro momento, serão traçadas reflexões sobre questões formais da obra, como a construção do narrador, a escrita adotada pelo autor e a adequação ou inadequação dos livros que constituem o projeto (conjuntos de histórias recheadas de inúmeras personagens, que ora aparecem como protagonistas ora como

coadjuvantes) na categoria romance, para que, posteriormente, seja desenvolvida uma hipótese interpretativa de determinado aspecto da ficção do autor que julgamos ser importante para a leitura de *Inferno provisório*, aspecto que se resume na identificação e análise de um desequilíbrio entre idealização e realização que assola as personagens criadas por Ruffato transformando-se, assim, no principal motor de sua ficção.

Iniciamos a reflexão com pequenas biografia e bibliografia de Luiz Ruffato.

## 2.1 – Bio(biblio)grafia

Nascido em Cataguases, cidade da Zona da Mata de Minas Gerais, em 1961, Luiz Ruffato publicou as coletâneas de contos *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *(os sobreviventes)* (2000), o comentado e bastante lido romance *eles eram muitos cavalos* (2001), a coletânea de poemas *As máscaras singulares* (2002), além do ensaio *Os ases de Cataguases* (2002), o pouco lido, mas valioso romance *De mim já nem se lembra* (2007) e *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009).

Em 2005, após o sucesso tanto de crítica quanto de público do romance *eles eram muitos cavalos*, o autor volta ao mercado editorial com novas publicações, um projeto literário intitulado *Inferno provisório*, que abriga, além de composições inéditas, narrativas por ele publicadas anteriormente nos volumes de contos lançados em 1998 e 2000, respectivamente. Agrupadas e rearranjadas com novas narrativas, os “contos” ganham outro sentido conjunto, abrangem outra dimensão espaço-temporal, tornando-se capítulos de uma série de cinco livros, sendo: *Mamma, son tanto felice* (2005), *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2007) e *O livro das impossibilidades* (2008)<sup>1</sup>.

Antes de iniciar a reflexão sobre os aspectos formais do projeto literário de Ruffato é preciso que se faça um parêntese para a definição do que chamamos projeto literário e por que o chamamos dessa forma. Entendemos como projeto literário o resultado de uma relação entre três fatores: aceitação ou não-aceitação de público e crítica de uma obra anterior (no caso trabalharemos com a ideia de aceitação), produção cultural à qual esse projeto se filia e tempo em que esse projeto é concebido. Sobre *Inferno provisório*, projeto literário de Luiz Ruffato, seria possível partir das seguintes etapas: 1) a aceitação anterior de *eles eram muitos cavalos*, primeiro romance de Ruffato, sua terceira publicação, sendo os dois primeiros livros os

---

<sup>1</sup> Um quinto volume fechará o projeto, provavelmente neste ano (2010). Segundo entrevista do autor para o *site Interrogação*, o título, *a priori*, do quinto volume de *Inferno provisório* é *Domingos sem Deus* (Disponível em: <<http://www.interrogacao.org/2010/05/entrevista-luiz-ruffato/>> - acesso em 06/05/10).

volumes de contos *História de remorsos e rancores* (1998) e *(os sobreviventes)* (2000 – vencedor do prêmio Casa de las Américas); 2) os diálogos que esse romance e os dois primeiros livros de contos do autor estabelecem com a literatura brasileira contemporânea; 3) o tempo atual, que vê o Brasil definitivamente inserido na globalização e com uma importante inserção na economia mundial, e, até, a própria estruturação do poder atual que, segundo Zygmunt Bauman, encontra-se livre do enfrentamento direto com os sujeitos por eles explorados<sup>2</sup>. Se pensarmos o motivo pelo qual Luiz Ruffato retoma seus primeiros livros de contos e os agrupa, com novas histórias, intitulado-os romances de um projeto literário maior, temos pista importante para construir uma análise desse conjunto de livros (*Inferno provisório* está previsto para cinco volumes, sendo que dos cinco, quatro já foram publicados).

Munido da boa aceitação tanto de público quanto de crítica em relação ao seu primeiro romance (*eles eram muitos cavalos*, publicado em 2001, é sua primeira obra classificada como tal), o autor ganha o direito de experimentar e de, até, dar maior valor às histórias de seus primeiros livros, volumes de contos que tratavam de parcela específica da população residente em Cataguases, sua cidade natal, no interior de Minas Gerais, desde as décadas de cinquenta e sessenta até os dias atuais. Esse pode ser o primeiro ponto, mas não deve ser o único. É preciso pensar como esse projeto literário, *Inferno provisório*, se encontra com o campo da literatura brasileira contemporânea e como dela também se distancia, lembrando as palavras de Pierre Bourdieu que, em “Campo intelectual e projeto criador”, diz:

Relacionar as obras de uma época às práticas de escola é, portanto, encontrar um dos meios de explicar não só o que elas proclamam, mas também o que elas traem enquanto participam da simbologia de uma época e de uma sociedade (BOURDIEU, 1968, p. 144-145)

Creemos que a obra de Ruffato está, ideologicamente, próxima à literatura contemporânea que enxerga o futuro, e o próprio presente, com os olhos da descrença; porém, também é possível afirmar que essa “distância” entre a obra do autor de *Inferno provisório* e as demais obras da literatura brasileira atual, pode ser entendida na formatação de um conjunto de livros com mesma temática, refletindo sobre um mesmo assunto, quase como uma obsessão. Mas esse distanciamento seria tênue demais, mínimo a bem da verdade. Restamos então pensar nas relações entre o projeto literário de Ruffato, a literatura brasileira contemporânea e o momento em que esse projeto é concebido. Iniciemos com uma pergunta:

---

<sup>2</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001 (p. 141).



como uma série de livros que olham o futuro, e até o próprio presente, com descrença, solidifica-se como recapitulação crítica da história do Brasil? Nessa pergunta está a chave do que chamamos de projeto literário para o *Inferno provisório*.

Recapitular o passado com olhos presentes, como um processo de reflexão crítica da trajetória de certa parcela da população brasileira através do discurso literário pode ser a resposta. Faz-se necessária melhor explicação: o autor retoma os caminhos e percalços de uma classe média baixa que tira seu sustento, em grande parte, das atividades fabris, mas elabora essa recapitulação de um local discursivo que não os anos cinquenta, sessenta ou setenta, mas da primeira década do século XXI; sendo assim, as narrativas de Ruffato situam o proletariado cataguasense, melhor falarmos numa classe média baixa oriunda da cidade de Cataguases que tem por desejo máximo a evolução sócio-econômica nas grandes cidades do país, através, em sua maioria, das atividades fabris, mas situam-no de um local de enunciação em que o proletariado já não tem a mesma força de antes, ou seja, já não carrega o mesmo “princípio-esperança” (fazendo alusão ao termo utilizado por Haroldo de Campos em “Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”<sup>3</sup>) que carregava no início da segunda metade do século XX, antes do triunfo do capitalismo financeiro. Ao olhar uma classe celebrada pela literatura com certa esperança de um lugar de enunciação que poderíamos classificar, lembrando novamente Haroldo de Campos, como “pós-utópico”<sup>4</sup>, Ruffato aproxima a ficção de *Inferno provisório* da ficção brasileira contemporânea, tendo em vista a descrença no olhar, já que, resumidamente, a história contada já tem seu fim sabido. Em outras palavras poderíamos dizer que *Inferno provisório* é a história da derrota, e é este o grande objetivo da série de livros (romances) criados por Ruffato: analisar a derrota, trazer à luz os derrotados, porém não de forma complacente, mas crítica.

O ponto em que podemos diferenciar, ou distanciar, a literatura elaborada por Ruffato da literatura brasileira contemporânea é justamente essa possibilidade de enxergar na incerteza, motivo para a reflexão crítica de uma parcela da população, que, na maioria das vezes, é tratada apenas como um conjunto de sujeitos à mercê do poder, esmagado pela classe dirigente. Em *Inferno provisório*, Ruffato cria um mundo ausente de perspectivas, mas que contém em si relações de dominação e subserviência, subjetividades esfaceladas à proporção das mudanças objetivas pela quais passa a sociedade. O olhar ao pobre não é um olhar unilateral, que enxerga um alvo no qual se devem concentrar as forças, para que os muros do

---

<sup>3</sup> CAMPOS, Haroldo. “Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico” In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997 (p. 243 – 270).

<sup>4</sup> *Idem*.

poder sejam derrubados, e a liberdade possa, enfim, reinar. No mundo criado por Ruffato, um mundo pautado, indubitavelmente, pela incerteza, a liberdade, por vezes, também é condenação, prisão.

A literatura do autor de *Inferno provisório* oferece ao leitor um panorama de ausência, do vazio no qual uma classe, ou uma parcela da população é abandonada. Mas a tensão entre essa ausência de perspectivas e a subjetividade dessas personagens, suas ações ou inibições frente à vida, dá margem para uma reflexão maior que, ao jogar o derrotado na mira dos holofotes, constata a provável inutilidade de suas tentativas de mudança, já que levamos em conta o local de enunciação como tempo “pós-utópico”. A complexidade do projeto literário de Ruffato reside justamente nesse ponto: ao refletir criticamente sobre as trajetórias de uma parcela da população vinculada a uma classe social mais baixa, o autor monta um painel ausente de esperanças, mas também um painel de personagens que, em suma, são levados (ou se conduzem) à inércia e, por essa inércia, se definem. Fechamos o parêntese para retomar o raciocínio inicial tendo a definição de projeto literário já explicitada. As reflexões elaboradas até então retornarão no decorrer da análise.

O projeto *Inferno provisório* nasce, como afirmado pelo autor em entrevistas<sup>5</sup>, pela possibilidade de as histórias de seus primeiro e segundo livros, narrativas que têm suas ações passadas na cidade de Cataguases, refletirem sobre a formação de certa parcela da população brasileira. Para esse propósito, a cidade de origem do autor aparece como palco fundamental. O município de Cataguases, desde sua constituição, reflete as mudanças objetivas por que passa toda a sociedade brasileira, do declínio da propriedade rural (centralizada, na obra de Ruffato, no minifúndio de posse de imigrantes italianos saídos das fazendas de produção cafeeira) à ascensão das indústrias e, conseqüentemente, o processo migratório que leva a população de origem agrária aos núcleos urbanos, e, posteriormente, a crise econômica das pequenas cidades (as indústrias que não satisfazem os anseios de crescimento da população) e a viagem em busca de melhores condições econômicas e sociais nos grandes centros. O *Inferno provisório* evolui como uma saga em que episódios são juntados pelo leitor para que se forme uma grande narrativa que se debruça sobre a condição sócio-econômica da classe média baixa brasileira centrada, inicialmente, no povoado de Rodeiro, zona rural da cidade de Cataguases. Para que essa leitura seja possível, para que essa grande narrativa possa ser

---

<sup>5</sup> As entrevistas em que nos baseamos para essa afirmação são, principalmente, a entrevista dada por Ruffato ao portal *Speculum* (disponível em <[www.speculum.art.br](http://www.speculum.art.br)>) e ao Jornal *Estado de São Paulo* (disponível em <[www.estadao.com.br](http://www.estadao.com.br)>).

elaborada, personagens aparecem e desaparecem nas variadas histórias: são coadjuvantes em um livro, protagonistas em outros.

Protagonistas literários, coadjuvantes sociais. A dimensão de *Inferno provisório* começa a se clarificar nessa possibilidade de transformar, pelo discurso literário, os que, apesar de incógnitos, sempre fizeram parte do decorrer histórico em protagonistas; investigar a vida dessas personagens à parte dos grandes benefícios da sociedade e estudar como as mudanças da mesma (crise da propriedade fundiária, migração para pequenos centros urbanos, dificuldades de adaptação a um novo meio, ascensão das aspirações sócio-econômicas em detrimento do desgaste do espaço – o sonho da realização nos grandes centros urbanos etc.) influenciam em suas trajetórias; personagens que, mesmo com poucas expectativas de mudança de condição social, tentam agarrar-se a um fio tênue de esperança, ganhando voz através da ficção<sup>6</sup>.

Assim como meu objetivo era discutir o processo de industrialização do Brasil, o primeiro volume, *Mamma, son tanto felice*, retrata o êxodo rural na década de 1950. Tomei, no caso, como ponto de partida, uma pequena comunidade italiana perto de Cataguases, chamada Rodeiro, com sua economia de subsistência e sua falta de perspectiva. O segundo volume, *O mundo inimigo*, passa-se na década de 1960, e flagra alguns desses núcleos que deixaram a roça em Rodeiro e foram tentar a vida como operários na indústria têxtil de Cataguases. Morando num cortiço, percebemos as pequenas tragédias cotidianas, principalmente em função do choque entre as mentalidades rural e urbana, que colocam em campos opostos pais e filhos. No terceiro volume, *Vista parcial da noite*, que abarca as décadas de 1970 e parte da de 1980, esse embate, de costumes, desejos e aspirações, em plena ditadura militar, torna-se mais evidente e a falta de perspectiva do proletariado, numa sociedade com profundos abismos econômicos, empurra-a cada vez mais a procurar saída na imigração para as grandes cidades (São Paulo e Rio de Janeiro). No quarto volume, *O livro das impossibilidades*, já estamos em fins da década de 1980, avançando para a de 1990, em que tratamos do processo de desterritorialização desse imigrante, que mora no Rio ou em São Paulo, mas com essas cidades não têm qualquer ligação, pois não se sente pertencendo a elas e também não pertence mais a Cataguases ou a Rodeiro, pois lá encontram-se apenas um passado idealizado. E, por conta disso, a violência, também filha das diferenças sociais, surge com a força da desagregação social. O quinto volume irá refletir sobre os anos finais do século 20. Evidentemente, essa descrição abarca apenas a superfície da narrativa. É o entrecruzamento das experiências ‘de fora’ e ‘de dentro’ dos personagens o que me interessa. A mim importa estudar o impacto das mudanças objetivas na subjetividade dos personagens. Erigir essa interpenetração da História com as histórias, problematizando também o conceito de romance – como acompanhar a vertigem transformadora dos últimos 50 anos sem colocar em xeque a própria estrutura da narrativa? Assim, cada volume é composto de várias ‘histórias’, unidades compreensíveis se lidas separadamente, mas funcionalmente interligadas, pois que se desdobram e se explicam e se espriam umas nas outras. Personagens secundárias aqui tornam-se protagonistas ali; personagens apenas vislumbradas ali, mais à frente

---

<sup>6</sup> Discutimos esta característica da literatura de Ruffato durante todo o trabalho, mas, e em especial, tentamos analisar este problema em “As formas da ruína” e “Por uma escrita migrante”, ainda neste capítulo.

se concretizam. E a linguagem acompanha essa turbulência – não a composição, mas a decomposição. A ruína como forma.<sup>7</sup>

Citada acima, a entrevista dada pelo autor ao suplemento cultural do jornal *Estado de São Paulo* dá corpo a algumas reflexões importantes para a análise de seu projeto literário. O recorrer à subjetividade das personagens no entroncamento destas com as mudanças objetivas da sociedade parece mesmo ser o principal motor da literatura de Luiz Ruffato. Não só isso, porém, compreende a ficção. As configurações estéticas são mais complexas. As histórias, por exemplo, não se arranjam estagnadas no tempo e no espaço – o ir e vir temporal em meio às narrativas, durante toda a saga, pode provar este ponto. Contudo, essa complexidade temporal, o salto em anos que, regularmente, se impõe às histórias, não conservaria plena a relação entre as mudanças objetivas da sociedade aliadas ao subjetivismo das personagens; como explicar a ligação entre uma história que se passa num minifúndio nos arredores de Rodeiro como “Uma fábula”, primeira narrativa do projeto literário (claramente ambientada na década de 1950) a uma que tem sua ação na cidade de Cataguases como “Aquário” (delimitada especificamente vinte, provavelmente trinta anos depois da primeira narrativa, e presente no mesmo livro que a primeira)? A união entre essas duas histórias se aclara pelas personagens que ambas mostram. As personagens da primeira história fundam o mundo, cultivam o terreno, para que seus filhos, herdeiros ou frutos, o habitem e possam nele expor seus rancores, aspirações, sua própria história – vale lembrar que a família protagonista da segunda história em questão, Finetto, tem a mesma origem da família retratada na primeira narrativa, Micheletto: são imigrantes italianos que, após o declínio das propriedades cafeeiras nas quais trabalhavam, habitam minifúndios voltados para a subsistência para, após a crise produtiva do mesmo, migrarem para a pequena cidade de crescente atividade industrial.

Dessas considerações nasce um dos principais questionamentos à obra de Luiz Ruffato: seria possível classificar como romances os volumes de *Inferno provisório*?<sup>8</sup> Mesmo sendo os livros organizados caracteristicamente como volumes de contos, e levando-se em conta não só a multiplicidade de personagens, mas, e principalmente, o fato de grande parte das histórias serem originárias dos primeiros livros (volumes de contos) publicados pelo autor, poderíamos considerar, tal como afirma o escritor em diversas entrevistas (a anteriormente citada é apenas um exemplo), os volumes do projeto literário como romances?

---

<sup>7</sup> A entrevista dada pelo autor ao jornal *Estado de São Paulo*, intitulada “Luiz Ruffato e o sonho do paraíso na metrópole”, foi retirada da internet (disponível em <[www.estadao.com.br](http://www.estadao.com.br)>); por isso, os trechos citados da mesma não possuem indicação quanto ao número de páginas.

<sup>8</sup> O último livro lançado por Luiz Ruffato, de certo modo, diz muito sobre esta incapacidade de se classificar a literatura do autor. No catálogo, *Estive em Lisboa e lembrei de você* é classificada como “ficção brasileira”.

Procuraremos, mesmo que de forma breve, discutir essa questão nas próximas páginas.

## 2.2 – Breve história de esquecidos

Narrar a trajetória de quaisquer povos ou comunidades, debruçar-se sobre seus aspectos constitucionais, requer atenção e amplitude de conhecimento. É fundamental que não se perca de vista a relação entre os mínimos fatos e os grandes feitos. Não há apenas gerais, mas soldados rasos, que, como os primeiros, também fazem parte da história. Segundo Walter Benjamin, em “Teses sobre o conceito de história”:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Por braços incógnitos também a história se molda. A tentativa de investigação dos que não estão totalmente na mira dos holofotes, dos que, de algum modo, são deixados de lado dos louvores do processo histórico, parece ser um sopro de vivacidade para a reflexão crítica da história. “Se desço ao que poderá parecer minúcias, é que são elas que mais importam” diz Caio Prado Junior na *Formação do Brasil contemporâneo* (1999, p. 378). O detalhamento no olhar do crítico em seu processo reflexivo, a arguta incursão nas minúcias da sociedade, traz à tona a importância de fatos e sujeitos que, por ora esquecidos, também estão inseridos no processo histórico, também dele fazem parte e também por ele são afetados. Para o cronista da civilização, como diz Benjamin, importa a verdade de todo e qualquer fato. Refletir sobre a constituição da sociedade requer não só olhos voltados para os grandes feitos, mas, também, para os sujeitos que estão dentro do processo histórico, sofrendo suas transformações e refletindo-as no curso da vida, mesmo que estes sujeitos não sejam, em tese, os detentores do discurso oficial. Cito novamente Benjamin, que em outra das “Teses sobre o conceito de História” enxerga estreita relação entre o discurso histórico e o relato dos vencedores.

(...) os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo sobre o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os seus despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos (BENJAMIN, 1994, p. 225).

“Aquilo que o assalariado realiza no trabalho diário não é menos importante que o aplauso e a glória do gladiador na antiguidade”, diz o mesmo Benjamin ao analisar a obra de Baudelaire (BENJAMIN, 2000, p. 12). A partir dessas citações do pensamento benjaminiano, pensamos, então, ser de suma importância à ficção que busque questionamentos sobre o processo histórico, a mudança de seu foco discursivo ou, ao menos, a reflexão sobre esse mesmo processo num discurso multiplamente situado. Sendo assim, mesmo que a ficção tente elevar os vencidos, não deve deixar de dar relevância aos vencedores, percebendo que tanto um lado quanto o outro (vencedores e vencidos) possuem seu espaço, se inserem, à sua maneira, na História.

Ao tentar refletir sobre a formação política e social do Brasil nos últimos sessenta anos (a década de 1950 aparece aqui como marco inicial para as histórias de *Inferno provisório*<sup>9</sup>) focando sua análise em sujeitos de uma pequena comunidade, com poucas aspirações de mudança situacional, Luiz Ruffato recorrerá a esse apego a minúcias para a reflexão sobre os acontecimentos tendo como ponto principal de investigação a “arraia miúda” (a “corveia anônima” de Benjamin) que tenta ganhar a vida nas fábricas do município de Cataguases, ou no pequeno comércio da cidade, em prostíbulos, na contravenção, por meio de “bicos”, direcionando assim o foco discursivo para o lado dos vencidos sem, contudo, esvaziar o lado dos vencedores, ou seja, sem negar sua existência e importância na trajetória dos esquecidos (termo que usarei para classificar as personagens criadas por Ruffato). Resumidamente, o que pode ser dito é que, na literatura de Ruffato, os vencidos são as personagens centrais da ficção, mas o texto reconhece o lugar dos vencedores e sua coexistência com os vencidos; os donos do poder podem até não se materializar frequentemente na ficção, o que não exclui, nela, sua presença, como se pode ver na família Prata, símbolo da classe dirigente da cidade de Cataguases, que vez ou outra aparece no projeto literário, geralmente através do discurso de uma personagem, ou no “Santo Chiesa” observado com espanto por André, personagem de “Uma fábula”, em *Mamma, son tanto felice*<sup>10</sup>.

Contudo, quem parece interessar a Luiz Ruffato são os esquecidos, e essa escolha humana acarreta a necessidade de múltiplos rostos a serem elevados pela ficção. Isso aparece no projeto literário na forma de várias histórias em que diversos personagens surgem e desaparecem, ora sendo protagonistas ora coadjuvantes, ora mesmo figurantes, como se o conjunto de narrativas (e aqui podemos pensar tanto num dos volumes isolados, como na

---

<sup>9</sup> Ver trecho da entrevista concedida pelo autor ao jornal *Estado de São Paulo* citada nas primeiras páginas deste capítulo.

<sup>10</sup> RUFFATO, Luiz. *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005 (p. 25).

associação entre os quatro volumes até agora lançados de *Inferno provisório*) fosse uma lista de cidadãos que tivessem morado em determinado local por algum tempo e que cada nome lido descortinasse o relato de uma das variadas trajetórias, tendo sempre os demais nomes da mesma lista como personagens secundários<sup>11</sup>. Com esse desenvolvimento, as histórias criam certa independência entre si, como se tratassem de contos reunidos num volume; contos, no entanto, coexistentes num mesmo espaço, ou como capítulos, capítulos de um romance. Entretanto, essa simples divisão do espaço de ação ficcional entre todas as personagens expostas pela ficção não caracteriza necessariamente a obra de Ruffato como romance. O problema parece ser um pouco maior.

Não há, no projeto literário do escritor mineiro, a repetição de um romance de molde burguês ancorado no Romantismo do século XIX. Nada de novo até então. Narrativas experimentais são celebradas na literatura brasileira desde antes do século XX, e, principalmente, a partir do último século: os romances de Machado de Assis como *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou *Memorial de Aires*, e a incursão no experimentalismo de autores da década de setenta do século passado como Ignacio de Loyola Brandão (*Zero*) e Ivan Ângelo (*A festa*), por exemplo, confirmam esta assertiva. Contudo, é comum ao discurso crítico o questionamento do romance como modelo estético rígido, imutável. Para elucidar essa preocupação citamos o argumento de Silviano Santiago que, no fim da década de 1980, reflete sobre a incerteza em classificar o romance como forma.

Torna-se difícil o que seja ou não romance hoje. Há uma explosão de regras tradicionais do gênero em determinado período histórico, característica aliás dos momentos de transição literária, quando os padrões comuns que determinam a estética do gênero em determinado momento histórico passam a ser insuficientes (ou repressivos e até mesmo inconsequentes), não possibilitando a expressão de novos anseios e de situações dramáticas originais. Parece que o romance só pode chegar a uma nova maestria quando perde passageiramente o leme e o rigor (SANTIAGO, 1989, p. 33-34).

É preciso se deter nos dois últimos termos do argumento na tentativa de questionar a possibilidade de romance como classificação para a obra de Ruffato. O vocábulo “leme” traz como significado o instrumento que dá direção a um navio ou embarcação; já “rigor” traz em si as inscrições da rigidez e da inflexibilidade. Refletimos sobre essa questão com mais um significado, desta vez figurado, da última palavra destacada: rigor pode ser entendido como

---

<sup>11</sup> Pensamos aqui mais explicitamente no espaço criado pelo autor já no primeiro volume da saga, mas de forma contundente a partir do segundo volume, o *Beco do Zé Pinto*. A relação de “parentesco” entre as personagens está desenvolvida em todos os volumes do projeto, contudo, de maneira mais incisiva, encontra-se em *O mundo inimigo* e *Vista parcial da noite*, segundo e terceiro volumes do projeto literário, respectivamente.

sentido próprio. Para Santiago, então, o romance só alcançará a proficiência se, mesmo de forma breve, perder tanto sua inflexibilidade quanto o instrumento que o possa manter nesse estado rígido. Deixamos o último significado da palavra rigor para o fechamento dessa aproximação entre a obra de Ruffato e a classificação da mesma como romance; antes, procuraremos aliar sua obra a outras teorias que questionam essa categoria.

Na *Teoria do romance*, Georg Lukács analisa a estilização da épica frente à realidade objetiva. Em verdade, se compreendermos a análise de forma mais abrangente, o autor refere-se a toda distância que separa o fazer literário do mundo objetivo, ou, em miúdos, a ficção do real.

A estilização utópica da épica só pode criar distâncias, mas também essas distâncias são entre empiria e empiria, e o recuo, com sua tristeza e sua altivez, somente transforma o tom em retórica e dá sustento aos mais belos frutos de uma lírica elegíaca, mas jamais será possível, com o mero distanciamento, despertar para a vida viva um conteúdo que ultrapasse a existência e torná-lo uma realidade autônoma. Quer essa distância aponte para o futuro ou o passado, quer indique uma ascensão ou um declínio em relação à vida, ela jamais é a criação de uma nova realidade, mas sempre um simples reflexo subjetivo do já existente (LUKÁCS, 2000, p. 47).

Se tivermos o discurso ficcional como um “reflexo subjetivo do já existente”, damos ao ficcionista a capacidade de optar pela maneira com a qual ele conduzirá a construção do reflexo, e, em maior grau, a possibilidade de sua imaginação criar uma realidade própria devido a esta subjetivação da objetividade. Ou seja: cabe ao autor optar pelas estratégias estéticas e estilísticas que serão utilizadas não mais na tentativa de colocação da realidade no texto, mas na estilização dos códigos da realidade no discurso. Sendo assim, a ficção aproximar-se-á subjetivamente do real por códigos escolhidos por quem elabora essa aproximação. Podemos pensar, nesse caso, numa aproximação do território explorado pelo autor e a estilização dos códigos da realidade na ficção, a tentativa, em suma, de criar uma “realidade da ficção”. No caso de Ruffato, essa “realidade da ficção” se desenhará na relação entre as personagens (membros da “corveia anônima”) e a cidade, ou mais, na relação entre as personagens e sua condição frente à cidade, que carrega consigo a falta de perspectivas futuras aliada a anseios de mudança sócio-econômica. Retornaremos a esse ponto a partir do segundo capítulo deste estudo. Por ora, é necessário discutir a filiação ou não do projeto literário à categoria romance.

Em *Inferno provisório*, o espaço da ficção, ao menos inicial, é a Zona da Mata mineira (inicialmente o povoado de Rodeiro; posteriormente, o município de Cataguases) com seu clima abafado, suas plantas e aves características, as águas turvas do Rio Pomba que banha o



município (Cataguases), suas ruas forradas por paralelepípedos, praças lotadas nas noites de sábado, casas parede-meia etc. A população retratada pela mesma ficção, porém, não está nas casas dos médicos ou advogados, nas grandes propriedades de terra, nos casarões do centro da cidade. As personagens que Ruffato cria em sua ficção estão trabalhando no interior das fábricas ou das casas modestas das periferias da cidade, em botequins frequentados por esse mesmo extrato da população, nos prostíbulos localizados também na periferia, enfim, são pessoas de classe média baixa ou classe baixa que buscam a sobrevivência nesse determinado espaço, nessa cidade.

Recorremos à organização dos livros que compõem *Inferno provisório* na tentativa de uma aproximação dos volumes do projeto literário ao romance. *Mamma, son tanto felice*, primeiro volume do projeto literário, por exemplo, é composto por seis histórias (“Uma fábula”, “Sulfato de morfina”, “Aquário”, “A expiação”, “O alemão e a puria”, “O segredo”) cuja leitura pode se dar de forma independente, desordenada em relação à forma como as narrativas se encontram dispostas no livro – as histórias como contos de um volume do mesmo gênero. Entretanto, é preciso observar como se dá a trajetória dessas narrativas na obra do escritor (dissemos anteriormente que o projeto *Inferno provisório* é composto em duas linhas: histórias inéditas e histórias já publicadas pelo autor em seus dois primeiros livros de contos, *Histórias de remorsos e rancores* e *(os sobreviventes)*, publicados nos anos de 1998 e 2000 respectivamente). As narrativas “Aquário”, “A expiação” e “O segredo” foram publicadas em *(os sobreviventes)*; “O alemão e a puria” está presente em *Histórias de remorsos e rancores*; “Uma fábula” e “Sulfato de morfina” são inéditas. O que significa então o reagrupamento de histórias já publicadas a histórias inéditas num outro volume caracterizado como romance? Prendamo-nos à leitura da obra como se tratasse de um romance. Para essa estratégia de leitura, compreendemos o livro como um romance linear, em que cada narrativa acima exposta fosse um capítulo, e essa leitura devesse obedecer a uma ordem, indo do primeiro ao último capítulo, indo, portanto, de “Uma fábula” a “O segredo”. Lendo assim a obra, constatamos a inclusão das duas histórias inéditas como os dois primeiros capítulos que nos levam às demais histórias, já publicadas pelo autor anteriormente. Por que razão essas novas narrativas estão dispostas desta maneira? É preciso voltar à questão da relação entre as personagens sobre a que nos referimos algumas páginas antes. Uma das personagens centrais de “Uma fábula” (o Micheletto velho) é cunhado da principal personagem de “Sulfato de morfina” (Paula). Chegando a “Aquário”, porém, a relação de parentesco desaparece; mas se lemos as histórias adiante vemos que Carlos, protagonista de “Aquário”, é sobrinho de Assunta, mãe de Zé, uma das principais personagens de “A

expição”, que é primo de Donato, principal personagem de “O alemão e a puria”. Em “O segredo” o parentesco novamente desaparece. A relação entre as personagens parece ser realmente esquemática se considerarmos o parentesco sanguíneo como sua base, mas os livros que compõem o *Inferno provisório* guardam outras relações em sua estrutura.

A maior dessas relações, e que dá sentido a uma provável unidade do livro (*Mamma, son tanto felice*), é o espaço ficcional em que estão postas as histórias, e como espaço ficcional não nos referimos apenas ao espaço físico, o trecho Rodeiro – Cataguases, mas sobre a precariedade, a ausência de perspectivas que engloba todas as personagens do primeiro volume de *Inferno provisório*. Existe uma genealogia por trás deste primeiro volume da saga de Ruffato: todas as personagens são ou descendentes de italianos, ou têm relações com esses descendentes. Todos vêm das pequenas propriedades rurais de Rodeiro para a cidade de Cataguases, buscando melhores condições de vida no franco crescimento industrial pelo qual passava o Brasil nas décadas de cinquenta e sessenta. Todavia, o que une os variados personagens e as variadas histórias são as mesmas buscas que os impulsionam à migração do espaço rural para o urbano: todas as personagens pretendem uma milagrosa mudança de situação sócio-econômica, e todas elas caem na mesma armadilha de terem que conviver com a própria situação social precária em que a vida se desenrolará nos acontecimentos mínimos, nos ocorridos miúdos, sem glórias ou louvores, sofrendo apenas o decurso do tempo. Sobre essa precariedade a ficção se debruçará.

Assim, podemos enquadrar a ficção de Luiz Ruffato num conjunto que se formará pela similaridade das personagens exploradas pela própria ficção. Desse modo, as narrativas que formam o *Inferno provisório* podem bem ser enquadradas no que Antonio Candido, ao comentar *Boitempo* de Carlos Drummond de Andrade, classificou como “biografia de grupo”<sup>12</sup>, salvo a dimensão estritamente ficcional da obra por nós analisada e a dimensão ficcional-biográfica da obra de Drummond. Biografia de grupo por, no conjunto das diversas narrativas que compõem os volumes do projeto literário, existir um painel bem arregimentado de histórias que, juntas, formulam-se ao redor de determinadas características de certa camada da população brasileira, compreendendo seus destinos possíveis e suas aspirações quase sempre anuladas pelo patamar sócio-econômico que a engloba.

Voltemos ao significado figurado da palavra “rigor”, empregada por Silviano Santiago no artigo “Prosa literária atual no Brasil”, citado no início desta reflexão. Como dissemos em análise inicial, a palavra rigor tem também como significado “sentido próprio”. Esse dado

---

<sup>12</sup> CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia” In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989 (p. 57).

pode nos ajudar a “fechar” a questão. O romance ganhará maestria se perder, mesmo que por pouco, sua inflexibilidade e rigidez. Porém, não deve perder o próprio projeto ficcional, em suma, seu sentido próprio. Mesmo na completa flexibilidade formal, o barco-romance deve ter seu timoneiro que, ainda que sem leme para direcioná-lo, admita o risco da travessia por outros mares, ancorado na confiança de atingir o objetivo da viagem, mesmo que para o complemento desta trace os mais tortuosos caminhos, mesmo que adote como mapa o acaso.

Não pretendemos classificar as histórias de Ruffato como romance. De fato, cremos ser de pouco interesse para esta breve análise classificá-las. Pretendemos sua leitura e uma análise crítica que busque abarcar aspectos na obra que consideramos relevantes, como a flexibilidade da posição do narrador em suas histórias, flexibilidade auxiliada por uma escrita que tenta se aproximar das personagens sobre as quais a ficção trata, além da reflexão sobre a ocorrência de um desequilíbrio entre idealização e realização que acreditamos haver nos textos de Ruffato. Se, neste trabalho, os volumes de *Inferno provisório* forem intitulados como romances, o título terá em vista a possibilidade dos mesmos questionarem a classificação e não nela se solidificarem, pois a difícil tarefa de colocar o projeto literário do escritor mineiro em determinada categoria já nos mostra que sua obra tende à não rotulação, ou até ao constante questionamento dessa categorização<sup>13</sup>.

### 2.3 – As formas da ruína

A questão da problematização do romance na obra de Luiz Ruffato assegura-se devido à hibridização estética nela contida. As variações tipográficas (trechos das narrativas grafados em itálico, negrito, fontes distintas das que permeiam o texto de forma principal) bem como a utilização espacial da página como recurso narrativo (histórias divididas literalmente ao meio, como a narrativa que fecha o quarto volume do projeto, “Zezé & Dinim: sombras do triunfo de ontem”), além de uma tentativa de aproximação entre a escrita e o discurso da parcela social sobre a qual o autor debruça sua ficção, trazem à tona o problema de se conceituar, esteticamente, a narrativa. Esse problema, no entanto, evidencia-se em maior grau nos artifícios narrativos utilizados pelo autor para inscrever seus esquecidos na ficção. Inovação para alguns, incômodo para outros, é certo que a problematização da posição do narrador no interior das histórias que compõem o projeto funda as bases para o questionamento da

---

<sup>13</sup> Pensamos que a tentativa de categorização da obra de Ruffato (se são ou não romances?) deveria constituir trabalho à parte. Por isso, a reflexão sobre a inclusão de *Inferno provisório* numa categoria serve, aqui, apenas para ilustrar a heterogeneidade da obra do escritor mineiro, que buscaremos identificar na construção do narrador e nas utilizações várias da linguagem na construção do projeto literário que é alvo desta análise.

estrutura do conjunto de narrativas, ou do romance, ou até do conjunto de narrativas como romance. Será a variação da posição do narrador que evidenciará uma série das questões que permeiam a saga literária. Na literatura de Ruffato, essa variação age como auxílio fundamental para a reflexão sócio-histórica proposta pela obra.

Narrar um fato, uma história, resumir quaisquer trajetórias em palavras impõe, a quem se aventure nessas águas, um jogo de distanciamento e aproximação, um processo de rememoração e experimentação para que a verossimilhança dos fatos atinja olhos e ouvidos curiosos. A relação entre narrador e leitor, para ficarmos apenas no âmbito da escrita, impõe a necessidade da aproximação entre texto e verdade, mesmo que uma verdade ficcional, a criação do que chamamos de “realidade da ficção”. A construção da matéria narrada passa pela utilização da palavra a favor da verossimilhança, num processo que une narrador e leitor tendo como ponto principal a aproximação do último à experiência traduzida em palavras pelo primeiro. Como argumenta Walter Benjamin:

A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si (BENJAMIN, 1994, p. 211; grifo do autor).

Como diz Antonio Gramsci, na *Concepção dialética da história*, “o ler e o escrever se referem à memória, são um auxílio da memória” (GRAMSCI, 1986, p. 78). A rememoração torna-se, assim, mais do que auxiliar da composição narrativa, um fundamento de suas bases. No caso do projeto literário de Luiz Ruffato, recapitular a organização social da pequena Cataguases é motor para uma reflexão mais ampla acerca da constituição de uma parcela da população brasileira que vive o processo histórico sem receber seus frutos, presos à própria condição social da qual, dificilmente, conseguirão se desvencilhar. Em outro trecho da entrevista por nós aqui já citada, dada pelo autor ao jornal *Estado de São Paulo*, a importância da memória no processo de composição aclara-se:

As relações sociais nas cidades com economia baseada na agricultura e pecuária são clientelistas e difusas. Mas as relações nas cidades industriais, como Cataguases, são mais claras. Nós não conhecíamos, por exemplo, os donos das fábricas, apenas sabíamos seus sobrenomes, eles eram como mitos sem rosto que detinham o poder econômico e político. Entre eles e nós, operários, havia uma classe média, formada pelos diretores das fábricas, profissionais liberais, comerciantes etc. Depois ainda, o lumpem, marginalizados de uma maneira geral. Portanto, desde cedo nunca tive ilusões a respeito dos interesses antagônicos que separavam as várias camadas da sociedade. Com o tempo, descobri que a Cataguases e seu entorno eram uma espécie de microcosmo do Brasil: uma sociedade em rápida mudança, que se transformava

de uma economia rural em uma economia industrial, com tudo que isso implica, desenraizamento, frustrações, esperanças, violência. O que fiz foi deixar que a minha memória afetiva trabalhasse, reconstruindo a cidade e seus personagens.

A citação parece ser evidente para a análise do *Inferno provisório*. Contudo, neste momento, nos ateremos à última sentença do texto supracitado: “O que fiz foi deixar que a minha memória afetiva trabalhasse, reconstruindo a cidade e seus personagens”. Ao postar-se frente ao lugar e seus habitantes, a memória como intermediário, o autor busca a reminiscência para o encontro com o passado e sua reflexão. Como lembra Antonio Candido em “Literatura e subdesenvolvimento”, “é no passado imediato e remoto que percebemos as linhas do presente” (CANDIDO, 1989, p. 142-143). Na literatura de Ruffato, o rememorar de fatos e organizações sociais passadas traz à ficção a possibilidade de análise crítica dos rumos políticos tomados pelo país, figurados nos viventes da pequena comunidade. Parte mais importante, no entanto, será como se dá a aproximação da utilização da memória à matéria ficcional, ou seja, para que o projeto seja crível, para que a reflexão sócio-histórica através da ficção comunique-se de maneira clara com o leitor, existirá um método, um sistema de códigos que definirá um modo de narrar peculiar a essa reflexão. O texto em que Antonio Candido analisa a existência de um discurso ficcional na composição da autobiografia<sup>14</sup> nos auxiliará. Diz Candido:

Ora, este tratamento ficcional, em que a realidade é revista e francamente completada pela imaginação, avulta em momentos fundamentais do livro, sendo empregado inclusive para captar os elementos devidos à exposição documentada ou à experiência direta, isto é, que foram obtidos sem recurso à imaginação. Por isso o leitor se habitua a receber a verdade sob o aspecto da ficção, e quando chega às partes onde os acontecimentos já estão sob controle de memória do Narrador, não nota qualquer mudança essencial entre as duas esferas. É que o Narrador não muda de tom e adota um ângulo de tipo ficcional o tempo todo (CANDIDO, 1989, p. 62).

Se para Candido a memória, nas obras analisadas<sup>15</sup>, ganha a dimensão ficcional no processo de composição, é possível que também a elaboração da ficção, no caso específico de Ruffato, esteja envolta na investigação da memória. Podemos dizer que o processo de composição ao qual alude a entrevista do autor é uma re-elaboração da memória, cambiando o discurso do memorialístico ao ficcional. Em miúdos: o texto é recapitulação, contudo esse recapitular é elaborado pela interferência da imaginação: memória, porém, e, sobretudo,

---

<sup>14</sup> CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia” In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989 (a citação escolhida faz referência às memórias de Pedro Nava).

<sup>15</sup> No texto de Antonio Candido, a referência encontra-se nas notas 9 e 11 (páginas 25 e 28 deste estudo), as obras em análise são: *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade; *A idade do serrote*, de Murilo Mendes e *Baú de ossos*, de Pedro Nava.

ficção. Desta forma, o que abriga a mudança entre uma esfera e outra (memorialística e ficcional) é a escolha dos modos de narrar, de elaborar a lembrança em matéria fictícia.

Cabe aqui um adendo, antes que se faça reflexão sobre a obra de Ruffato de maneira direta, analisando seus textos, e a subsequente meditação sobre a posição do narrador em seu projeto literário. Indubitavelmente, as formulações narrativas, várias ao curso da história da literatura, dentre todos os procedimentos de composição literária, são as que mais recebem sobre si reflexões e julgamentos concernentes à sua inovação ou declínio. Não nos é, em quaisquer instâncias, fundamental classificar a ficção do autor mineiro como novidade ou inovação. O propósito deste trabalho reside numa tentativa de aproximar as facetas do narrador no discurso ficcional de Ruffato à linha de raciocínio que compusemos para a leitura de seu projeto literário, ou seja, importa-nos a reflexão que traz à tona a associação entre as origens sociais das personagens que ganham vida na obra do autor, e os artifícios que o mesmo utiliza para contar-nos suas trajetórias, relatos de esquecidos. Toda reflexão residirá nesta junção entre forma narrativa e matéria (humana) narrada.

Walter Benjamin (1994), ao tecer observações sobre a obra de Nikolai Leskov, define o narrador como componente máximo de um esquema em que contam, igualmente, a experiência própria, do narrador, e a experiência alheia, relatos que quem narra, ouve. Ambientado entre esses dois pontos, fazendo-se em equilíbrio entre biografia e informação, o narrador se constitui.

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida (BENJAMIN, 1994, p. 221, grifo do autor).

A arte de narrar nasce por um processo de assimilação da experiência vivida com outras e variadas formas de experiência que, juntas, dão corpo à matéria narrada. O segundo processo, não biográfico, mostra-se à feição para que o narrador prove suas qualidades, seus campos possíveis de ação. A observação se estabelece como base para a conclusão do processo de incorporação da experiência alheia à própria experiência do narrador, a seu relato, em suma.

Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra as ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra as

ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?

No primeiro caso, o narrador transmite uma vivência; no segundo caso, ele passa uma informação sobre outra pessoa. Pode-se narrar uma ação de dentro dela, ou de fora dela. É insuficiente dizer que se trata de uma opção. Em termos concretos: narro a experiência de jogador de futebol porque sou jogador de futebol; narro as experiências de um jogador de futebol porque acostumei-me a observá-lo. No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por um olhar lançado. Num caso, a ação é a experiência que se tem dela, e é isso que empresta a autenticidade à matéria que é narrada e ao relato; no outro caso, é discutível falar de autenticidade da experiência e do relato porque o que se transmite é uma informação obtida a partir da observação de um terceiro. O que está em questão é a noção de autenticidade. Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que narro e conheço por ter observado? Será sempre o saber humano decorrência da experiência concreta de uma ação, ou o saber poderá existir de uma forma *exterior* a essa experiência concreta de uma ação? Um outro exemplo palpável: digo que é autêntica a narrativa de um incêndio feita por uma das vítimas, pergunto se não é autêntica a narrativa do mesmo incêndio feita por alguém que esteve ali a observá-lo.

Tento uma primeira hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona da sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. [...] É o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno (SANTIAGO, 1989, p. 44-45, grifo do autor).

O intercâmbio entre experiência vivida e experiência alheia alimenta a narrativa. Nesse ponto, porém, a aquisição da outra experiência que não a do narrador dá-se pela entrada da observação no campo da composição narrativa. Observando, o narrador adquire a experiência alheia; elaborando-a como sua, transforma-a em matéria narrada. A aquisição do outro a partir da observação torna o narrador detentor dessa experiência, que, sem ser de sua posse, deve ser transmitida como sua, sendo assim crível a seus leitores.

Tento uma segunda hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é o que transmite uma 'sabedoria' que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar 'autenticidade' a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o 'real' e o 'autêntico' são construções de linguagem (SANTIAGO, 1989, p. 46-47).

As reflexões de Silviano Santiago, numa tentativa de encontrar a definição para o que seria o narrador pós-moderno, em ensaio de mesmo nome, carregam em seu cerne a importância da observação como base para a matéria narrada, ou seja, na transformação de experiência alheia em experiência própria, transformação que se dá a partir da observação. Após observar o outro, adquirir desse método a base do relato, cabe ao narrador construir-se em discurso, e, com isso, envolver o leitor num relato crível de uma experiência alheia como

se própria – experiência elaborada e manifesta como discurso. No entanto, outra questão ganha importância na relação entre a posição do narrador e o ato de narrar, um paradoxo entre a impossibilidade da narração e a forma romanesca que exige a própria narração, paradoxo definido por Theodor W. Adorno da seguinte forma:

O momento destacado será o da posição do narrador. Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração (ADORNO, 2003, p. 55).

Seguindo as reflexões de Adorno, o narrar deve estar associado a uma reflexão sobre a própria forma da narrativa:

Muitas vezes ressaltou-se que no romance moderno (...) a reflexão rompe a pura imanência da forma. Mas essa reflexão, apesar do nome, não tem quase nada a ver com a reflexão pré-flaubertiana. Esta era de ordem moral: uma tomada de partido a favor ou contra determinados personagens do romance. A nova reflexão é uma tomada de partido contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. *A violação da forma é inerente a seu próprio sentido* (ADORNO, 2003, p. 60; grifo nosso).

Na obra de Luiz Ruffato, a questão do narrador está, inevitavelmente, ligada a uma aproximação entre forma e conteúdo. Para narrar as trajetórias dos viventes de Cataguases no decorrer dos últimos sessenta anos, remediados em sua grande maioria, o foco narrativo tenta não se fixar num único ponto, na inflexibilidade de um narrador onisciente, postado confortavelmente no alto da ação. Contar as histórias que vão e vêm no tempo, desejos e aspirações sempre tolhidos aos filhos da pequena comunidade, requer uma flexibilidade do ato de narrar que arruína a posição do narrador e, por isso, o define. O narrador, na obra de Ruffato, se define na própria ausência de definição. Para ampliar e exemplificar essas reflexões, analisaremos a construção do narrador em algumas histórias do primeiro volume de *Inferno provisório, Mamma, son tanto felice*.

Começamos pela primeira narrativa, “Uma fábula”, que reconstrói a vida da família Micheletto, desde sua concepção numa pequena propriedade rural nos arredores de Rodeiro, passando por seu ápice, e chegando ao seu declínio. A primeira sentença da narrativa já reflete a condição de arruinamento que sofre a posição do narrador.

André, André pequeno, Andrezim, parto difícil, até o último respiro a ‘tia’ Maria Zoccoli suava ao lembrar: dos que chegaram pelas suas mãos e vingaram, o pior, nasceu sentado, embora doessem-lhe quantos nascidos!, abortos horrendos, monstros, aleijados, anjinhos semeando o-lado-de-trás, o das bananeiras, das casas das fazendolas nos derredores de Rodeiro, quantos! (RUFFATO, 20005, p. 15).



A primeira impressão é de que, munido das lembranças de Maria Zoccoli, parteira dos arredores de Rodeiro, o narrador irá recapitular a trajetória de André e, conseqüentemente, de seu mundo. Mas isso não acontece inteiramente. Logo após esse primeiro trecho, em que a memória afetiva da parteira serve como base para que o narrador conte o início duro da trajetória do menino André, o foco narrativo move-se para outras direções, como as lembranças do próprio André, e os julgamentos do patriarca Micheletto, o “Micheletto velho”, sempre assim referenciado pela narrativa. Para ilustrar essa aproximação do foco narrativo a outras direções que não a da memória da parteira citaremos dois trechos de “Uma fábula”. No primeiro trecho é possível observar a aproximação do narrador ao “Micheletto velho”; no segundo, a narrativa se aproxima do menino André.

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

Orgulhoso, aos catorze anos André já conduzia seu nariz às roças fronteiras de Rodeiro, alugando a enxada em jornadas para os lados do Diamante e para os lados do Corgo do Sapo, nunca para as direções da Serra da Onça, frangote espichado, pernalta, reservado e cinza, de dia esculachado em-dentro do brim e da camisa-de-manga-comprida riscata, bota dura no pé, chapéu-de-palha esfiado, cigarro-sem-filtro margando o céu da boca (RUFFATO, 2005, p. 23).

O segundo trecho desenvolve-se tal quais as narrativas que têm como base a observação, embora nele esteja presente uma relação bastante próxima entre narrador e personagem devido à utilização de uma forma verbal que possui características de impressão pessoal (“cigarro sem-filtro *margando* o céu da boca” – grifo nosso). Já o primeiro trecho, aproxima-se, de fato, da personagem narrada. Pela narrativa, ou seja, pelo discurso do narrador, o leitor conhece os julgamentos do patriarca Micheletto (“e candeava suas afeições, mais pelas criações e pela que pela prole, que aqueles dão trabalho, mas alegria e essas decepções apenas”): inserido no discurso está o juízo da personagem sobre determinado assunto, no caso as diferenças e vantagens entre filhos e animais. Se no segundo trecho, o gosto do cigarro sem filtro expresso pela utilização da forma verbal “margando” é o indício de aproximação entre narrador e personagem, no primeiro, a interferência do fluxo de consciência da personagem à narrativa torna-se sua constatação.

Ricardo Lísias, em artigo no jornal literário *K*, numa análise da segunda narrativa do primeiro volume de *Inferno provisório*, a história “Sulfato de morfina”, identifica certo descompasso no procedimento narrativo escolhido por Luiz Ruffato, principalmente na tentativa de aproximação entre o registro escrito e um registro que procura simular o discurso das personagens, levando em conta a condição sócio-econômica precária em que se encontram.

Ou seja, há um descompasso entre um narrador às vezes quase parnasiano (no mesmo conto, os ‘alvoçados cabelos’ estão ‘adiantadamente embranquecidos’) e sempre culto e uma espécie de tentativa de reproduzir uma linguagem que seria presumivelmente a das classes mais baixas. Enfim, o vocabulário foge do padrão quase sempre apenas com as personagens pobres. O choque termina deixando os textos com uma impressão de descompasso cuja conseqüência mais grave é a dificuldade para que o discurso se solidifique formalmente. O leitor acaba sempre pressentindo alguma fraqueza nos narradores de Ruffato: resta a impressão de algo desconjuntado.<sup>16</sup>

A constante mudança, na narrativa, entre o discurso da personagem e o registro do narrador pode ser visto, sob olhares otimistas, como descompasso, até certo ponto, programado; o processo de arruinamento que sofre a posição do narrador pode vir ao encontro da reflexão proposta pela obra literária. A fragilidade dos narradores no projeto de Ruffato pode, talvez, apontar para uma relação entre o ato de narrar e a condição do sujeito narrado. Sendo assim, a constante mutabilidade do foco narrativo contribuiria para a reflexão crítica do processo histórico que se faz presente na obra do autor. Ao colocar os desfavorecidos oriundos de Rodeiro ou Cataguases como protagonistas da ficção, Ruffato tende a refletir sobre o próprio processo narrativo; aproximar-se dos esquecidos não passa apenas por retratá-los na obra literária, mas também por elaborar um discurso literário que aproxime narrador e personagens; por isso, a constante mudança de foco narrativo age como instrumento para a aproximação entre discurso e personagem: dar voz aos esquecidos é dar-lhes o direito de expressão, e essa expressão só é alcançada através desse narrador em ruínas.

Recorremos à narrativa que é fundamental para ratificar essas constatações: em “Aquário”, um filho retorna a Cataguases, cidade que o mesmo abandonara na juventude, para enterrar o pai e acertar contas com o passado. O decurso da história guarda ao leitor interessante processo de mudança do foco narrativo: por vezes, a história se desloca das mãos do narrador às mãos de uma ou outra personagem que passa, assim, a atuar, ela mesma, como

---

<sup>16</sup> O artigo de Ricardo Lísias, *Sem compasso*, publicado no jornal *K*, foi extraído da internet (disponível em: <[www.weblivros.net/k](http://www.weblivros.net/k)>), e por isso não nos é possível citar o número correto de suas páginas na publicação original.

narrador, algo distinto do ocorrido em “Uma fábula”, onde é possível perceber a presença dos julgamentos da personagem no interior do discurso narrativo.

A história, que tem como principais personagens o filho Carlos e a mãe, agora viúva, Nica, personagens que assumem a narrativa em determinados pontos, trata basicamente de uma viagem entre Cataguases, na Zona da Mata mineira, e Guarapari, no litoral do Espírito Santo. O tempo, delimitado, esconde a recapitulação que permeia toda a história; enquanto a viagem evolui em seu curso natural (pontos de parada em postos de gasolina, cidades pelas quais as personagens passam rapidamente) a trajetória de uma família é rememorada, recontada por quem a viveu.

O início da narrativa é exposto como um roteiro de viagem, esquemático, delimitado espaço e temporalmente, delimitação que permanecerá em todo correr da história. Após esse artifício, a narrativa tem início com um narrador de fora, observador, para que, em linhas adiante, dê espaço para uma personagem narrá-la.

#### **Cataguases, 5h 16min**

Carlos esmigalhou o toco do cigarro com a sola do tênis, trancou o portamalas, contornou o carro, instalou-se no banco, bateu a porta, girou a chave de ignição. ‘Vamos embora’, disse, tirando o pé da embreagem e calcando o acelerador. ‘Que Deus nos acompanhe’, a mãe falou.

Os faróis desnudavam o fiapo de julho, que restava encarrapichado na madrugada terminal.

*Minha mãe virou isso... um caco...* (RUFFATO, 2005, p. 45).

Em negrito, centralizado, no topo da página, o local e a hora, o primeiro passo da viagem. Sequencialmente, o progresso da narrativa e sua interrupção pela voz da personagem, que toma as rédeas da história para narrar suas impressões acerca de outra personagem, um acontecimento passado, uma constatação, e a larga nas mãos do narrador principal, linhas após. Essa tomada da posição de narrador por uma personagem é identificada no texto por mudanças tipográficas (itálicos, negritos) ou mudanças de fonte textual, que destacam a mudança do foco narrativo, a inclusão de outra voz na posição do narrador.

Recorremos a Mikhail Bakhtin (1981) que, no livro *Problemas da poética de Dostoievski*, define a narrativa que tem como característica a possibilidade de uma personagem tomar o discurso do narrador para imprimir ao processo narrativo sua própria visão de mundo como uma narrativa polifônica, em que múltiplas vozes se entrecruzam ao discurso principal, do narrador.

*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoievski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equípolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo sua imiscibilidade. Dentro do discurso artístico de Dostoievski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso (BAKHTIN, 1981, p. 2; grifos do autor).*

Nessa reflexão de Bakhtin, pode-se perceber uma preocupação em ressaltar a heterogeneidade das consciências (vozes) em convívio, sem atribuir-lhes escalas de importância, ou seja, as vozes convivem com suas diferenças e todas com seus próprios e iguais poderes. A polifonia é textual, e a associação entre sua “imiscibilidade” e sua “equipolência” dá-se a partir da estilização do discurso ficcional. Isso posto, voltamos aos exemplos citados de duas histórias de Luiz Ruffato. Tanto em “Uma fábula” quanto em “Aquário”, ora pela influência das impressões da personagem no discurso do narrador (na primeira história), ora pela tomada do discurso do narrador pela personagem (na segunda história), o que parece estar evidente é o grande número de vozes perpassando a narrativa, o que, não seria exagero dizer, caracteriza os textos do escritor mineiro como ficção polifônica. Contudo, é preciso dizer que, na ficção de Ruffato, essa polifonia se apresenta justamente pelo arruinamento da posição do narrador, por este estabelecer-se ora fora da ação (um narrador em terceira pessoa, observador), ora em seu interior (a voz das personagens que passa, em determinado momento, a narrar a história). A não delimitação dessa posição de narrador é que gerará a multiplicidade de vozes que toma conta da narrativa caracterizando o relato pela heterogeneidade de pontos de vista, tornando assim o discurso polifônico. Vejamos mais um exemplo da ficção de Ruffato na tentativa de elucidar a questão. Novamente “Aquário”:

*Mariana.*

*Levantei-me, peguei o trem e a noite assustou-se comigo, bêbado desbaratado sobre uma mesinha de bar na Avenida Rio Branco, em São Paulo.)*

– E seu filho?

– Heim? (RUFFATO, 2005, p. 60).

Em itálico encontra-se o discurso de Carlos, o momento em que a personagem toma a posição de narrador da história. As duas últimas linhas, grafadas na fonte principal do texto, abrigam o diálogo entre mãe e filho. Além de representar tempos distintos (primeiro as lembranças de Carlos, depois o diálogo entre ele e sua mãe, a viúva Nica, a caminho de Guarapari), a variação tipográfica representa no texto a tomada da personagem do foco narrativo, foco que, se por algum momento é de Carlos, em outros momentos pertencerá a

Nica, e em outros mais a um narrador de fora, que não é personagem. Sobre essa variação tipográfica encontrada na ficção de Ruffato escreve Manuel da Costa Pinto, no artigo “A forma da representação e a morfologia da palavra”:

Em segundo lugar, o uso de recursos tipográficos em *Inferno provisório* não tem o caráter experimental que desempenhava na poesia concreta ou o valor contracultural presente na ficção de Loyola; corresponde, antes, a uma função específica: mostrar como a cidade provinciana já foi deglutida por uma modernidade que corrompe a tradição do relato oral e alquebra a unidade dos laços sociais estáveis. Mas, nesse caso, essa intervenção do narrador, em litígio lingüístico com suas personagens provincianas, só poderá ser percebida ao cabo do políptico de Ruffato – que, a crer em seu projeto, deverá conduzir do imaginário rural ao graal da metrópole, ao porto urbano em que ele ancora sua ficção e de onde descreve essas etapas da modernização brasileira, com seus colapsos e resquícios arcaicos.

Segundo Manuel da Costa Pinto, então, a ficção de Ruffato estaria estabelecida numa escrita de hoje (urbana), mas que tenta retratar um mundo que abrigue tanto o hoje quanto o ontem, tencionando a investigação dos efeitos da modernização em certa camada da população brasileira. A importância dessa afirmação é latente e os efeitos da modernização nos destinos das personagens de Ruffato serão ainda aqui discutidos, porém, a reflexão por ora proposta está direcionada à tentativa de uma configuração da posição do narrador nos textos do escritor mineiro. A utilização de variações tipográficas serve tanto para marcar a tomada de discurso por uma personagem quanto para evidenciar o arruinamento da posição do narrador que, por esse estado, perde e recupera constantemente sua função discursiva para as personagens criadas pelo autor; é como se Ruffato criasse, no interior de suas narrativas, zonas de conflito que se explicitam na construção da posição do narrador: ora de posse do narrador “de fora”, ora de posse das próprias personagens, a posição de narrador seria concebida aos estilhaços e, ao invés de tentar organizar os fragmentos, o autor deixa que esses estilhaços expressem a narrativa.

Torna-se então relevante pensar até que ponto esse narrador frágil ou desconjuntado, como afirma Ricardo Lísias, representa de maneira satisfatória a trajetória das personagens enfocadas pelo projeto literário, ou seja, de que forma os esquecidos elevados a protagonistas pela ficção de Ruffato encontram-se retratados na fragilidade do foco narrativo marcada, de forma mais clara, pelas variações tipográficas. Recorremos novamente a Walter Benjamin, no ensaio “O narrador”, em que o autor considera a posição de quem narra as histórias, de quem comanda a narrativa, como a de um artesão a trabalhar a matéria humana visando à utilidade dessa modulação para o mundo.

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 1994, p.221).

Qual a melhor forma de o ficcionista juntar sua experiência a experiências outras para criar o relato? Ao tentar abarcar os sujeitos que, mesmo inseridos no processo histórico, foram, no decorrer do tempo, ignorados por esse mesmo processo, e escolher a narrativa para a análise das relações entre essa parcela da população e esse processo, Luiz Ruffato tenta impor à sua ficção uma técnica narrativa que se estabeleça pela multiplicidade, e que, pela fragilidade da posição do narrador, reflita o processo histórico, não por um olhar distanciado dos fatos, mas por um olhar que tente se aproximar dos rostos que o vivem. Seria essa a melhor forma de se aproximar das personagens e sua condição a fim de, por meio de suas trajetórias, analisá-la?

Segundo Silviano Santiago, em “O narrador pós-moderno”, o “rechaço” e o “distanciamento” aparecem como características principais de uma hipótese de trabalho para a questão do narrador<sup>17</sup>. Esses dois termos não parecem estar inteiramente adequados à leitura da obra ficcional de Luiz Ruffato. Entretanto, uma consideração do ensaísta acerca de uma hipótese de narrador pós-moderno serve-nos de auxílio à compreensão do narrador no projeto literário do escritor mineiro.

(...) a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo *outro* (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado) (SANTIAGO, 1989, p.49-50; grifos do autor).

Não será o caso de deturpar a citação. Instalemos, todavia, uma nova hipótese a partir dessas reflexões. Abandonando a inteireza do foco narrativo por uma narrativa quebradiça, um narrador frágil, que perde sua posição principal no discurso para personagens inseridas nas histórias, a ficção de Luiz Ruffato aproxima-se de uma provável incompletude criadora, que dá às personagens a possibilidade de narrarem a própria trajetória, compartilhando experiências e modelos de linguagem que se afastem dos mesmos moldes vindos do narrador, possibilidade marcada no texto pelas variações tipográficas que ressaltam a mudança do foco narrativo e sua consequente fragilidade. Ou, como ressaltava Renato Cordeiro Gomes ao analisar o romance *eles eram muitos cavalos*, do próprio Ruffato:

---

<sup>17</sup> SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno” In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 (p. 45).

A escolha de seres que não têm vez nem voz ajusta-se perfeitamente à opção por um narrador não-autoritário, que não procura falar pelos personagens, mas deixa que eles falem, nas suas pluralidades de enunciação, ao mesmo tempo que estiliza essas falas, interferindo na construção de uma linguagem, de um estilo (ou de estilos) (GOMES, 2007, p. 137)<sup>18</sup>.

A questão aqui estabelecida é a da existência de uma aproximação entre narrador e personagens buscando, mesmo que aos estilhaços, ou por meio deles, transmitir ao relato, em sua forma, a reflexão histórica que cremos estar proposta no projeto literário. É na fragilidade do foco narrativo, nas “pluralidades de enunciação” como afirma Renato Cordeiro Gomes, que o propósito de criticar a história, à luz dos esquecidos, encontra sua solidez. Dar voz ao outro parece ser o desejo, criando não só narrativas polifônicas, mas narrativas que reflitam criticamente a trajetória de certa camada da população e sua condição frente à sociedade através de um discurso plural, multiplamente situado. Luiz Ruffato afirma encarar seu projeto literário na utilização da “ruína como forma”. Nossa visão acerca da fragilidade do foco narrativo abrange conceito diverso: a heterogeneidade da posição do narrador na literatura de Ruffato cria variadas formas de representação e iluminação crítica das personagens exploradas por sua ficção: sujeitos simples que anseiam a vitória que lhes é constantemente negada. Cria, assim, diversas formas de uma mesma ruína<sup>19</sup>. Voltando ao argumento de Benjamin citado páginas atrás, e às indagações propostas a partir do mesmo, poderíamos dizer que, se dar voz ao outro é mesmo o intuito da ficção de Luiz Ruffato, essa aproximação entre narrador e personagens aparece como forma interessante para dar solidez e utilidade ao relato.

#### 2.4 – Por uma escrita migrante

Em “A literatura e a vida social”, ensaio presente no livro *Literatura e sociedade*, Antonio Candido define dois tipos de arte: uma de agregação e outra de segregação. Segundo o autor:

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, nesse sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de

---

<sup>18</sup> O artigo de Renato Cordeiro Gomes (“Móviles urbanos: eles eram muitos...”) está na coletânea de ensaios sobre o livro *eles eram muitos cavalos* organizado por Marguerite Itamar Harrison, intitulado *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

<sup>19</sup> Em entrevista concedida a mim e a Marcos Vinicius Ferreira de Oliveira (doutorando deste programa de pós-graduação), Luiz Ruffato dá interessante afirmação sobre seu intuito em relação à escrita. Diz o autor: “Eu desejava algo que trouxesse, como forma, a própria essência do impasse da nossa sociedade”. Ver ANEXO 1.

determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirigir-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade (CANDIDO, 2008, p. 33).

Faz-se necessária uma primeira indagação: seria possível pensarmos ao mesmo tempo uma arte tanto de agregação quanto de segregação, ou seja, uma arte que se inspirasse na “experiência coletiva”, mas tencionasse a criação de novos recursos expressivos? Ainda sobre o mesmo argumento, Candido afirma não ser possível a distinção de arte em dois tipos isolados, dado o fato de a “agregação” e da “segregação” ocorrerem constante e simultaneamente no interior das obras. Porém, se a diferença for levada a essa separação entre as duas artes, o ensaísta enxerga a importância de dois termos na reflexão: “integração” e “diferenciação”. Segundo ele

A integração é o conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade. A diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros. São processos complementares, de que depende a socialização do homem; a arte, igualmente, só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira as duas tendências referidas (CANDIDO, 2008, p. 33).

Pensaremos mais nessa última citação de Candido, imaginando como se dará o equilíbrio entre “integração” e “diferenciação” pela linguagem utilizada na ficção de Luiz Ruffato. A análise seguinte estará ligada à linguagem adotada pelo escritor – o que não dissocia esta parte do capítulo das reflexões anteriormente propostas.

Ao analisar a posição do narrador, na ficção de Ruffato, citamos o pensamento de Ricardo Lísias em relação à sua obra. O ensaio de Lísias traz à tona a questão da incompatibilidade entre a linguagem de um narrador culto e uma modulação da escrita, presente na tentativa de aproximação entre a ficção e as vozes dos cidadãos de classe baixa, criando o que Lísias chama de descompasso. Ressaltamos novamente as palavras do ensaísta:

Enfim, o vocabulário foge do padrão quase sempre apenas com as personagens pobres. O choque termina deixando os textos com uma impressão de descompasso cuja conseqüência mais grave é a dificuldade para que o discurso se solidifique formalmente.

Essa fuga do padrão, reconhecida pelo ensaísta no vocabulário empregado por Ruffato para tentar aproximar a escrita da voz das personagens, bem como o fato de não se conseguir uma solidificação formal do discurso, parece ser elaborada de acordo com a problematização proposta pela obra. Lanço mão novamente das primeiras frases de *Inferno provisório*, o início



da narrativa “Uma fábula”, em que o narrador expõe aos leitores a vida do menino André pelas impressões da parteira Maria Zoccoli.

André, André pequeno, Andrezim, parto difícil, até o último respiro a ‘tia’ Maria Zoccoli suava ao alembiar: dos que chegaram pelas suas mãos e vingaram, o pior, nasceu sentado, embora doessem-lhe quantos inascidos!, abortos horrendos, monstros, aleijados, anjinhos semeando o-lado-de-trás, o das bananeiras, das casas das fazendolas nos arredores de Rodeiro, quantos! (RUFFATO, 20005, p. 15).

Destacamos três termos da citação acima: “alembiar”, “doessem-lhe”, e “inascidos”. O primeiro termo é construído com o prefixo a- juntando-se à forma verbal lembrar; esse prefixo de origem latina pode ter dois significados: afastamento (aversão, por exemplo) ou aproximação (como exemplo, aposto). A construção do vocábulo “alembiar” aproximar-se-ia do segundo significado ressaltado. Sendo assim, “alembiar” simbolizaria uma lembrança próxima, constantemente presente na memória. A palavra “alembiar”, no entanto, não é dicionarizada. Já a forma verbal “doessem-lhe” é, sem dúvida, construção inserida na norma culta da língua. O termo “inascidos”, entretanto, reserva processo de composição semelhante ao do primeiro termo aqui destacado: o prefixo i- tem por significado a negação, portanto, o vocábulo “inascidos” significaria a morte prematura das crianças trazidas ao mundo pelas mãos de Maria Zoccoli; contudo, trata-se, novamente, de vocábulo não dicionarizado. Essa modulação parece ser a tentativa de adequação do registro escrito às vozes das personagens de classe mais baixa. Relacionando essa reflexão com o pensamento de Ricardo Lísias, podemos dizer que a modulação não surge apenas nas falas das personagens, mas também no discurso do narrador.

No artigo em que analisa a obra de João Antonio (“Na noite enxovalhada”), Antonio Candido disserta sobre a tentativa de aproximação por parte do escritor do discurso escrito à voz de uma ou mais personagens. Para Candido, não se trata tanto de uma aproximação entre escrita e oralidade, mas uma estilização da primeira, utilizando substratos da segunda:

Mas não se pode dizer que João Antonio escreve como fala (mesmo porque nos seus ensaios e artigos a coisa é outra), embora se possa dizer que elaborou uma voz narrativa manipulando da maneira mais fiel possível a comunicação oral. Ninguém fala como escreve, pondera o jornalista Araújo Gondim em *S. Bernardo*. Justamente por isso é interessante verificar como na prosa ficcional de João Antonio os valores da oralidade (requeridos pelos assuntos) são transmutados em estilo, inclusive graças a uma parcimônia seletiva por vezes próxima da elipse, denotando consciência das possibilidades que o implícito possui para dar ao explícito todo o seu vigor humano e artístico. Ao lado disso, há nela uma coragem tranqüila de elaborar a irregularidade, aceitando os caprichos da conversa, as hesitações e a repetição, as violações do *bom gosto* convencional, que contradizem os manuais de

escrever bem, mas aumentam o alcance da expressão, porque a aproximam da naturalidade (CANDIDO, 2004, p. 149).

Essas mesmas características, salientadas por Candido, podem ser percebidas no trecho destacado acima de uma das narrativas de Ruffato. Concentramo-nos novamente nos três termos ressaltados. O convívio no mesmo trecho entre termos como “alembrar” e “inascidos” com um termo como “doessem-lhes” assegura uma relação entre duas formas discursivas: a do registro culto e a da modulação da escrita para criar um efeito de semelhança entre a ficção e o discurso das personagens. Por esse convívio, dá-se o que fora analisado na reflexão sobre a posição do narrador no projeto de Ruffato. O entremear de duas ou mais vozes no discurso ficcional traz à tona a fragilidade do foco narrativo, o que contribui para a reflexão proposta pelo trabalho ficcional. Novamente, o pensamento de Candido faz-se necessário para complementar a análise dessa relação entre os discursos.

A fala se torna, portanto, estilo, elaboração que, apesar da aparência, tira a palavra da sua função meramente comunicativa e a traz para dentro da literatura (CANDIDO, 2004, p. 150).

Não há, portanto, no caso específico de Ruffato, uma aproximação entre escrita e oralidade, mas uma estilização de códigos da última para o exercício da primeira, levando-se sempre em conta que essa estilística cabe com mais precisão se a mesma estiver associada a um raio de ação ficcional específico (no caso de João Antônio, a marginalidade paulista; no caso de Ruffato, os viventes de Cataguases, engessados nas classes sociais menos favorecidas). Citamos novamente a obra de Ruffato, neste caso um trecho da narrativa “Amigos”, que abre o segundo volume do projeto, o livro *O mundo inimigo*.

Os últimos operários largam apressados a Manufatora, Feliz Natal!, Feliz Natal!, eufóricos despedem-se, esvaziando a tarde estéril de nuvens. Entorpecido pelo bafor dos paralelepípedos, Luzimar panha a bicicleta, e, devagar, corta a Vila Domingos Lopes (pernas loja em loja ziguezagam) (RUFFATO, 2005, p. 15).

O termo a ser destacado é “panha”, claramente composto após uma supressão da primeira letra do radical da forma verbal “apanha”. Interessante observar que esse termo não aparece em fonte distinta do texto ou num momento em que a fala de uma personagem está destacada. Como visto no trecho citado de “Uma fábula”, também aqui a modulação da escrita na tentativa de aproximação desta ao discurso das personagens está inserida no discurso do narrador, subsistindo conjuntamente à narrativa, integrando-a em verdade.

Imaginemos, então, como seria possível nomear essa elaboração da escrita. Há um texto de Antonio Cornejo Polar em que uma das principais reflexões é a posição discursiva do sujeito migrante. Citemos o ensaísta:

Minha hipótese primeira tem a ver com a suposição de que o discurso migrante é radicalmente descentrado, enquanto se constrói ao redor de eixos vários e assimétricos, de certa maneira incompatíveis e contraditórios, de uma forma *não* dialética. Acolhe não menos de duas experiências de vida que a migração, opostamente ao que se supõe o uso da categoria mestiçagem, e em algum sentido no do conceito da transculturação, não tenciona sintetizar um espaço de relação harmônica; imagino, ao contrário, o que o lá e o aqui, que são também o ontem e o hoje, reforçam sua aptidão enunciativa e podem tramar narrativas bifrontes e até – se se prefere, exagerando as coisas – esquizofrênicas. Contra certas tendências que querem ver na migração a celebração quase apoteótica da desterritorialização, considero que o deslocamento migratório duplica (ou mais) o território do sujeito e lhe oferece oportunidade de falar a partir de mais de um lugar ou o condena a essa fala. É um discurso duplo ou múltiplemente situado (CORNEJO POLAR, 2000, p. 304; grifo do autor).

Pensamos especificamente numa escrita migrante que, por vezes, se desloque de seu registro característico (a norma culta) para a modalização de outras formas discursivas que tentem aproximar a ficção do discurso das personagens por ela expostas. Tentando fazer uma associação entre essa escrita e a fragilidade do foco narrativo que cremos haver na ficção de Ruffato, é possível dizer que a relação entre várias formas discursivas na ficção, bem como sua multiplicidade de narradores, contribui para dar solidez a um projeto literário que busca na heterogeneidade sua sustentação. Resumindo, é possível imaginar que a flexibilização tanto da posição do narrador quanto da escrita dá suporte ao principal objetivo de *Inferno provisório*: dar voz ao outro, fazendo assim da ficção discurso próximo aos esquecidos que protagonizam a obra, dando a possibilidade de as personagens contarem suas trajetórias, mesmo quando essas estão sendo relatadas por um narrador “de fora”, embora essa classificação, após as reflexões propostas, não o defina inteiramente. Numa alusão ao que Antonio Candido salienta como artes de agregação e segregação em “A literatura e a vida social”, poderíamos afirmar que a ficção tem a capacidade de unir as duas concepções, aproximando-se do coletivo, mas conservando o intuito de uma renovação da expressão simbólica.

O artigo de Ricardo Lísias sobre a obra de Ruffato peca no desejo de uma organicidade que caracterizaria a ficção como algo rígido e fechado. A flexibilidade da obra, constatada principalmente na posição do narrador e na escrita empregada pelo autor, parece ser um ponto fundamental para a reflexão e exposição das histórias e personagens da ficção; o *Inferno provisório*, com suas múltiplas personagens, sua narrativa pautada na mutabilidade,

põe em xeque a própria organicidade da obra. Assim, a rigidez formal é substituída por uma flexibilização da mesma forma que contribui para a exposição das trajetórias dos viventes da pequena Cataguases, dando voz ao outro também para uma reflexão crítica sobre o próprio discurso, fazendo do mesmo a base de um processo de aproximação entre narrador e personagem, construindo, assim, uma escrita que se caracteriza pela indefinição, ou pela multiplicidade de lugares de enunciação, em suma, uma escrita migrante.

## 2.5 – O valor do provisório

Estas últimas linhas são dedicadas basicamente ao título do projeto literário de Luiz Ruffato, *Inferno provisório*. Reconhecemos que a análise do título, as primeiras palavras de uma obra, deveria vir no início de qualquer esboço crítico a respeito de um livro ou de um conjunto de livros. Entretanto, acreditamos que, ao tentar uma possível interpretação do primeiro nome do projeto de Ruffato (primeiro nome pelo fato de *Inferno provisório* ser formado por quatro livros até agora, cada um com seu nome específico, distinto do nome do projeto), podemos chegar a questões um pouco mais profundas sobre sua literatura, questões que, aqui sendo explicitadas, retornarão no decorrer da análise.

De fato inspirado num verso do poema “Novíssimo Job”, de Murilo Mendes (“Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória”)<sup>20</sup>, *Inferno provisório* traz no título um aparente sinal de esperança, o caráter transitório de um estado reconhecidamente desfavorável: o inferno. É importante, no entanto, que olhemos de forma mais geral para a relação entre título e conteúdo da obra, e, particularmente, para a relação entre título, obra e verso a partir do qual o título fora criado, mais ainda para a relação entre título e o panorama literário no qual a obra é composta, a ficção brasileira atual.

Citamos o poema de Murilo Mendes (“Novíssimo Job”) a partir do qual Ruffato cria o título de seu projeto literário:

– Eu fui criado à tua imagem e semelhança.  
Mas não me deixaste o poder de multiplicar o pão do pobre,  
Nem a neta de Madalena para me amar,  
O segredo que faz andar o morto e faz o cego ver.

---

<sup>20</sup>MENDES, Murilo. “Novíssimo Job” disponível em <<http://www.machadodeassis.org.br/abl/media/poesia2.pdf>> (acesso em 10/05/10). Por se tratar de texto retirado da Internet, quando o poema de Murilo Mendes for citado no corpo do texto não haverá indicação do número de páginas.

Deixaste-me de ti somente o escárnio que te deram,  
Deixaste-me o demônio que te tentou no deserto,  
Deixaste-me a fraqueza que sentiste no horto,  
E o eco do teu grande grito de abandono:

Por isso serei angustiado e só até a consumação dos meus dias.  
Por que não me fizeste morrer pelo gládio de Herodes,  
Ou por que não me fizeste morrer no ventre da minha mãe?  
Não me liguei ao mundo, nem venci o mundo.

Já me julguei muito antes do teu julgamento.  
E já estou salvo porque me deste a poeira por herança.  
Até há pouco tempo atrás no meu país  
Ninguém sabia que a vida é a luta entre classes  
E eu já era, desde cedo, inconformado e triste.  
Antes da separação entre os homens  
Existe a separação entre o homem e Deus.  
É doce te encarar como poeta e amigo,  
É duro te encarar como criador e juiz.  
Tu me guardas como instrumento de teus desígnios,  
Tu és o Grande Inquisidor perante mim.  
Por que me queres vivo? Mata-me desde já.  
Cria outras almas, outros universos,  
Sonda-os, explora-os com tua lente enorme.  
Mas faze cessar um instante o meu suplício.

Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória.  
Falaste-me pelos teus profetas e pelo Espírito Santo,  
Mas a última e essencial palavra está contigo.  
Todas as tuas obras dão testemunho de ti,  
Mas ninguém sabe o que tu queres de nós.

(Ó Virgem Maria, levanta-te da estrela da manhã  
E faze o sinal da cruz sobre minha alma golpeada.)

Tu também não terás teus filhos renegados?  
Aqueles que criaste e entregaste ao demônio  
Para satisfazer tua cólera e paixão?  
Ó Deus, tua justiça é maior que tua misericórdia.  
Por que me deixaste assim sem abrigo no mundo?  
Por que me deste passado, presente e futuro?  
Manda a tempestade de fogo a destruir minha existência.

– *Estou contigo mesmo e não me queres ter  
Sou tua herança desde toda a eternidade.*

O poema de Murilo, publicado em *Tempo e eternidade* (1935 – em parceria com o poeta Jorge de Lima), insere-se na fase católica da poesia muriliana; fase católica que deve ser entendida, como afirmou José Guilherme Merquior, pelo viés de uma poesia que admite:

(...) a nostalgia de um Criso aquático e lunar, que cega, barrocamente, em virtude da própria luminosidade (...) onde o fascínio da sombra se faz constante adivinhação da luz (MERQUIOR, 1965, p. 55).

Nesse catolicismo, que classificaríamos como agônico, em que a adoração a Deus se faz em conjunto com um violento questionamento de sua atenção para com os homens, ou seja, ao mesmo tempo em que se quer a divindade não se tem a certeza de que Ela o quer, a ideia de dúvida pode ser concebida como o fim de toda a concepção de mundo. “Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória”: por mais que seja impossível a certeza de que Deus o olha, o eu lírico quer ter a certeza de que ele olha a Deus, e se assim não for, se a dúvida prevalecer diante da crença, já que a sensação de agonia em relação ao modo com que Deus o olha é latente, tudo estará terminado.

Duvidar, em “Novíssimo Job”, é o encerramento de todas as crenças: a partir do instante em que, ao crente, Deus é posto em xeque, nada mais há a quem nEle crê, mesmo que seja impossível (e nessa impossibilidade reside uma agonia hiperbólica) determinar a ideia que dele faz a divindade.

Relacionando essas observações com o título do projeto literário de Luiz Ruffato, *Inferno provisório*, título elaborado a partir de um verso de “Novíssimo Job” (“Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória”), a questão se pauta em como a junção dos termos “inferno” e “provisório” ganha várias dimensões de sentido.

Reunião que se constrói num oxímoro, o título “inferno provisório” une duas significações distintas numa mesma realidade, e essa “nova significação”, assim chamemos, ganha força pela sobrevalorização do primeiro termo ao segundo, ou seja, nas duas realidades discrepantes, “inferno” e “provisório”, uma se engrandece e acaba por denotar a possibilidade de mudança de significado da outra; quando lemos “Inferno provisório”, damos mais valor ao primeiro termo, em detrimento do segundo que, assim, tem seu sentido modificado se considerado dentro de uma “nova realidade” constituída a partir de sua conciliação com o termo “inferno”. Portanto, a provisoriedade do inferno pode denotar sua longevidade, ou ao menos a impossibilidade de delimitá-lo temporalmente, o que traz novamente o caráter agônico do poema de Murilo Mendes através do qual o título é elaborado, e que, talvez, valorize a agonia como principal teor da obra de Ruffato intitulada *Inferno provisório*.

A questão da agonia que se faz presente desde o título do projeto literário de Ruffato vem encontrar a filiação de sua obra com aspectos da literatura brasileira contemporânea. Longe de querer comparar a ficção de Luiz Ruffato com a dos demais autores contemporâneos. Não é de interesse deste trabalho distribuir rótulos de melhor ou pior escritor – até porque tratamos da obra de um ficcionista apenas. Mas há, inegavelmente, um eixo ficcional, podemos assim dizer, ao redor do qual gira um grande número de prosadores, construtores da ficção de hoje. Luiz Ruffato não está distante dos escritores que fazem a prosa

literária atual (tampouco dos que estão mais em evidência, tanto pela mídia especializada quanto pela academia). Justamente por isso, e mesmo que seu projeto literário persiga uma reflexão sobre o passado mais recente de nosso país, sua ficção enquadra-se no mesmo raio de ação de tantos outros escritores brasileiros. “Literatura do desengano” ou que nome lhe darão (não nos parece interessante rotulá-la), o fato é que a prosa brasileira atual apresenta uma clara relação com a desesperança, com o pessimismo em relação ao presente e ao futuro, ficção de um tempo “pós-utópico”, conceito assim definido por Haroldo de Campos:

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização de poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente (CAMPOS, 1997, p. 268, grifo do autor).

Na tentativa de ampliar o conceito de Haroldo de Campos, Flávio Carneiro reflete sobre o tempo atual, e seus possíveis desdobramentos na ficção, da seguinte forma:

Se já não cabe mais falar no *princípio-esperança*, que norteou os projetos da modernidade, no sentido de que não faz mais parte do nosso imaginário a crença em grandes empreendimentos redentores, há, por outro lado, algum vislumbre de uma nova trilha: a da incerteza, dos pequenos projetos, da incompletude (CARNEIRO, 2005, p. 29, grifo do autor).

Se a incerteza é a nova trilha, o tempo “pós-utópico” por ela se caracteriza na ausência de otimismo ao encarar os caminhos futuros, na ausência de um ideal no qual se mirar; o tempo é a modernidade fluida de Zygmunt Bauman, época de “desengajamento” (BAUMAN, 2001, p. 140). Porém, uma pergunta se faz necessária, trazendo a discussão especificamente para a ficção elaborada por Luiz Ruffato em *Inferno provisório*: como esse projeto literário une-se à ficção brasileira contemporânea dada a aproximação do mesmo com uma reflexão histórica, tendo ele, inclusive, narrativas que se passam cinquenta, sessenta anos atrás?

Inicialmente, tentamos responder à pergunta com o auxílio da reflexão de Giovanna Dealtry acerca da obra de Ruffato. Diz a autora:

A escritura de Luiz Ruffato cresce entre as memórias amargas de um país que se esqueceu de seu povo. O desafio que o autor se propõe é justamente olhar esse passado a partir de uma referencialidade formal que dialogue com o tempo presente (DEALTRY, 2007, p. 177).

A “referencialidade formal”, que dialoga com o tempo presente, pode ser constatada nas variações tipográficas que permeiam o texto como auxílio da fragmentação narrativa, na utilização dos espaços da página como ferramenta discursiva, na própria improbabilidade de se classificar os livros que compõem o projeto literário e na construção de um narrador associado ao discurso das personagens, sem guardar a posição fixa de um narrador onisciente, construindo-se pela incompletude, grande mérito da literatura de Ruffato. Porém, a afirmação de Dealtry não responde de todo à pergunta feita linhas atrás. Como o projeto literário do escritor mineiro pode estar ligado à ficção que tem como base a incerteza, o pessimismo?

Tentamos uma rápida ilustração: numa das narrativas do primeiro volume do projeto literário, “Aquário”, somos apresentados à vida de duas personagens, Carlos e Nica, filho e mãe que se encontram para enterrar o pai do primeiro (marido da última). De pouca instrução, egresso da zona rural para Cataguases, tentando a sorte na atividade industrial crescente da cidade, o pai aparece para Carlos como símbolo de tudo o que ele repudia: a moral tacanha compreendida entre a violência aos filhos e à mulher e o abuso do álcool e dos rabos-de-saia pelas costas da família. Carlos, morador de São Paulo, retorna a Cataguases não só para enterrar o pai, mas para enterrar o próprio passado; porém, quando tenta definitivamente sepultá-lo(s), levando a mãe numa viagem de redenção ao litoral do Espírito Santo, o filho evidencia o quanto do pai ainda há em sua personalidade agredindo a mãe verbalmente, questionando-a, culpando-a pela “vida que poderia ter sido e que não foi”, e constatando, no fim da narrativa, no ponto final da viagem, o quanto há de incerteza e pessimismo em relação ao futuro da família.

Carlos estaciona no passeio da Areia Preta. Desce, mira o mar agitado, a praia vazia. Sopra uma brisa gelada.

A mãe acorda, estaca ao seu lado. Raios de sol mergulham nas águas azuis.

– É um noite muito longa... que parece não acabar nunca... nunca...

(RUFFATO, 2005, p. 70).

Mesmo tentando romper com as bases morais em que fora criado, Carlos não consegue esconder o que realmente é: fruto do pai, dos ensinamentos do pai, da moral paterna. A distância que separa filho e mãe na tentativa de recomeçar a partir do esquecimento do passado se constata na proximidade que o elemento ausente (o pai) ainda estabelece, principalmente em relação ao filho.

O que une o retorno ao passado e a ficção atual, afora o plano formal, é o fato de a recapitulação, por parte de *Inferno provisório*, esquivar-se de um possível passado ideal, mas



tentar criticá-lo dando luz aos problemas atuais. Afinal, no caso específico de “Aquário”, o passado incide sobre o presente, sendo principal elemento de construção do agora<sup>21</sup>.

Retomando a análise do título do projeto de Ruffato, *Inferno provisório*, e na tentativa de fechar as reflexões deste capítulo, poderíamos dizer que o caráter agônico contido no título do projeto irá se desenvolver na “realidade da ficção” criada por Ruffato, e num desequilíbrio entre idealização e realização que cremos fazer-se presente na trajetória de suas personagens. Esse desequilíbrio, além de outros aspectos a serem estudados em páginas posteriores, já se solidifica nos significados do oxímoro que compõe o nome *Inferno provisório*. Se, inicialmente, é possível pensar numa ideia de esperança contida no título, a lógica de sua construção faz crer numa sobreposição do significado de “inferno” ao significado de “provisório”, podendo essa sobreposição denotar a longevidade do inferno ou, ao menos, a impossibilidade de delimitar temporalmente seu fim. Pensando nesses significados em relação ao conteúdo da obra seria possível crer que, se há, por parte das personagens, a esperança de dias melhores, de mudança situacional (idealização), há também a situação que as engloba, engessando-as num patamar sócio-econômico precário, e o fato de essas personagens serem criadas dentro de uma ficção que trata as expectativas futuras pelos olhos da incerteza.

Tentaremos retomar esses apontamentos nos próximos capítulos, quando algumas narrativas que compõem o *Inferno provisório* serão analisadas.

---

<sup>21</sup> Deixamos maiores referências à narrativa “Aquário” para o capítulo posterior em que a analisaremos mais profundamente.

### **3 – Caminhos que se encontram: o desequilíbrio entre idealização e realização em duas narrativas de *Mamma, son tanto felice*.**

Iniciamos este capítulo propondo uma abordagem comparativa entre duas histórias do primeiro volume da saga *Inferno provisório, Mamma, son tanto felice*: “Uma fábula” e “Aquário”. Tencionamos apurar certa semelhança nas trajetórias de duas personagens, o “Micheletto velho”, personagem da primeira narrativa, e Carlos, protagonista e, por vezes narrador, da última. A semelhança leva em conta o principal objetivo deste trabalho: a identificação de um desequilíbrio entre idealização e realização nas narrativas compostas por Luiz Ruffato, no que diz respeito às trajetórias de suas personagens.

Como buscamos exprimir no capítulo anterior, as narrativas de Ruffato tentam questionar a formação sócio-histórica brasileira nos últimos sessenta anos a partir das personagens ambientadas, inicialmente, no povoado de Rodeiro, zona rural da cidade de Cataguases, na Zona da Mata de Minas Gerais. A partir dessa reflexão, parece-nos claro que a junção entre discurso ficcional e problematização da constituição social se adéqua à obra do escritor mineiro. Tendo isso em pauta, seguimos as palavras de Antonio Candido no prefácio à terceira edição de *Literatura e sociedade* (o ano é de 1972) em que o teórico define como função da união entre os dois termos que dão título a seu livro,

averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce (CANDIDO, 2008, p. 9).

Pelas palavras de Candido é possível associar as unidades social e literária tendo sempre em vista a separação entre realidade social e discurso ficcional. Assim, buscaremos neste capítulo, para analisar a obra de Ruffato, algumas referências da sociologia e da história que servirão como auxílio para a argumentação.

Este capítulo será dividido em três análises: primeiramente, nos debruçaremos sobre a trajetória da família Micheletto, seus anseios e decepções, visando, principalmente, averiguar o terreno que essas personagens preparam para o desenvolvimento dos demais nomes do projeto literário – a narrativa em questão é “Uma fábula”; em seguida, a trajetória da família de Carlos e Nica, filho e mãe que se reencontram para o enterro do pai e, talvez, devido a isso, passam a limpo as próprias trajetórias em “Aquário”, será analisada; por último, buscaremos uma abordagem comparativa entre as narrativas analisadas anteriormente.

### 3.1 – Micheletto

A trajetória da família Micheletto em “Uma fábula” se inicia nas lembranças do menino André, um de seus filhos. Como analisado no capítulo anterior, o foco narrativo atravessa as recordações do menino, mas também se aproxima dos atos e ideias do pai da mesma família, o “Micheletto velho”, sempre assim referenciado durante toda a história. Ocupamo-nos dessa personagem, o “Micheletto velho”, tentando raciocinar sobre suas ações e os efeitos das mesmas sobre aos demais componentes do grupo familiar e sobre a própria protagonista, jamais deixando de ter como norte o desequilíbrio entre idealização e realização que cremos estar presente nos textos de Luiz Ruffato que compõem o *Inferno provisório*.

Compreendendo a narrativa da família Micheletto como peça fundamental do projeto literário do escritor mineiro, podemos concebê-la como o início do mundo ficcional criado pelo autor, a “realidade da ficção” salientada no primeiro capítulo deste estudo. Início não só por se tratar da primeira narrativa do projeto literário, mas também pelas características nela contidas representarem a base das vidas ínfimas exploradas por sua ficção. História inédita até a publicação de *Mamma, son tanto felice*, “Uma fábula” retrata uma família de imigrantes italianos que sobrevivem da agricultura e encontra-se separada em dois lados: de um lado o pai, o “Micheletto velho”, que constrói, no pequeno sítio nos arredores de Rodeiro, um mundo próprio, com regras que devem ser rigidamente obedecidas, e que, se não cumpridas, devem ser julgadas pelos preceitos morais do patriarca; do outro, os filhos, que temem mais do que admiram a figura paterna, e por isso, imaginam como única saída da morada familiar a fuga que, tendo em conta as condições que essa morada é construída, torna-se praticamente impossível de ser consumada. Na relação entre esses dois lados já se dá o desequilíbrio entre idealização e realização que identificamos como principal motor da ficção de *Inferno provisório*: enquanto a prole idealiza a fuga como saída dos domínios do pai, a realidade que os engloba e os aprisiona nas terras familiares acaba com suas aspirações de liberdade.

Utilizamos inicialmente o discurso histórico para relacionar literatura e sociedade. Paula Beiguelman em *A crise do escravismo e a grande imigração* (1981) define a situação do trabalhador imigrante após a crise de produção cafeeira no fim da primeira metade do século XX. A autora detalha o movimento dessa parcela da população brasileira a um sistema de parcerias dentro do latifúndio cafeeicultor na composição de minifúndios voltados à subsistência. Assim declara Beiguelman:

Nesse sentido, tendo em vista a constituição de uma reserva de mão-de-obra (e também para valorizar a terra, em vista da situação periclitante de produto), passa-se a aventar a hipótese do parcelamento e venda de terras nas orlas da grande propriedade, ou seja: a transformação do imigrante em elemento simultaneamente proprietário e trabalhador agrícola, que forneceria o braço necessário, principalmente no período das colheitas, desobrigando o fazendeiro de sua manutenção durante o resto do tempo (BEIGUELMAN, 1981, p. 54).

O próximo passo a esses trabalhadores se oferecerá nos moldes do minifúndio independente. Recém saído da produção cafeeira, o trabalhador imigrante se concentrará nesses pequenos espaços para agricultura, transformando-se, assim, em proprietário. Abandonado o latifúndio, as pequenas propriedades desenhar-se-ão como mundo único, e, de posse dessas localidades (a palavra posse aqui deve ser grifada), os agricultores deverão fundar as bases para a constituição de novos grupos sociais que, com a posterior decadência das pequenas plantações de subsistência e o processo crescente de industrialização das cidades (o que lhes traz uma crença na prosperidade dos espaços abraçados pelo progresso), recorrerão ao movimento migratório do campo à cidade e a subsequente constituição de certa faixa populacional voltada às atividades em ebulição no início do século passado, como o trabalho nas fábricas.

Esse processo de abandono da lavoura cafeeira e ocupação do minifúndio voltado à subsistência é focado pela narrativa, e é desse processo que nasce não só “Uma fábula”, mas o projeto *Inferno provisório*. A partir de uma referência à crise cafeeira, Ruffato começa a criar sua “realidade ficção” que, adotando uma ordem cronológica (que não há na tessitura dos livros que compõem o projeto, como dito anteriormente), surge no minifúndio voltado à subsistência, vai a Cataguases e à explosão da atividade fabril, até chegar à metrópole e os sonhos, jamais concretizados, de ascensão econômica e social.

Em “Uma fábula”, um agricultor de origem italiana saído da cafeicultura procurará basear-se numa pequena propriedade nos arredores de Rodeiro para ali poder, ancorado na solidez de um regime familiar de produção, criar seu próprio mundo.

Desdobrou a família, entre machados e queimadas, arados e enxadas, no fundo do fundo de uma barroca enquistada meio caminho de Rodeiro para a Serra da Onça, pordetrás, cruzando enviesado as Três Vendas, pouco mais ou menos coleando as águas nervosas do Rio Xopotó, uma gruta adquirida com o sol amontoado nas costas nos encabitados cafezais do Piau, solto no mundo, desmamado de pai e mãe, enfezado na empreita da limpa das ‘ruas’ até a panha dos grãos maduros, para depois, orgulhoso, nota sobre nota, escriturar aquele mataréu vassalo de bicharia selvagem, um imundície de jaguatiricas e jararacuços gordas como braço de homem-teba, veados-mateiros e cachorros-do-mato, sapos-cururu e tatus-galinha, macacos-prego e lobos-guará. Estreou derribando árvores e alastrando fogo nos tocos,

puxando água de uma mina com engenharias de bambus-gigantes, marretando pedras para soldar as bases do corpo central da casa seis-cômodos, as mãos febris de calos, os ombros empapados de sangue pisado. Aprumou paredes na armação de caibros e cumeeiras, recobriu o teto, tijolos e telhas-cumbuca trazidos em lombo de burro da olaria do ‘tio’ Antonio Finetto para industrializar aqueles fins de tudo. E, presidiário de sua obsessão, comeu sete meses de sua vida na ampla solidão do paraíso, labutando de em-antes do sol espantar a roncaria da madrugada até os dedos formigarem de sono, pois urgia o tempo: à luz de lamparinas caprichava na carapina, mesas, banquetas, baús, bancos, guarda-roupas, guarda-comidas (RUFFATO, 2005, p. 16-17).

Não por acaso a origem da primeira personagem do projeto literário de Luiz Ruffato é desconhecida (notemos que a referência a um pretense parentesco com Antonio Finetto vem entre aspas). Dele sabe-se o sobrenome, italiano, como de todas as personagens que circundam o ambiente de *Mamma, son tanto felice*. Porém, quando falamos em origem desconhecida, não mencionamos a ideia de não pertencimento a determinado clã, família etc; no caso dessa personagem de “Uma fábula” importa o paradeiro inconcluso até chegar à pequena propriedade nos arredores de Rodeiro. Deserdado dos cafezais, aportando-se num local ausente de recursos prósperos, o homem tem de criar seu mundo. Ele, a origem. À sua imagem e semelhança emergirão filhos, códigos de conduta, modos de vida: ele, o mundo.

Mas um mundo criado e habitado por uma só pessoa não floresce, não dá frutos. Por isso, há de haver filhos para que a vida se crie; há de haver vida para que o mundo se crie. O primeiro passo para a transformação do pequeno sítio em lar é povoá-lo. Para tal tarefa, cabe a seu dono o casamento, a junção com a Eva que se ocupará em fazer nascer o paraíso.

Quando deu por finda a faina convulsiva, compareceu, fosse uma visão, na Rua, socado dentro de um terno-gravata marinho mandado feitiar no Singulani, asas imensas na senjeiteza dos modos, pés escalavrados no pelourinho da bota rinchando de nova, de casa em casa da ‘colônia’ caçando a eva que iria povoar aquele mundo virgem de vozes. Demorou um nada para preferir uma menina-Bicio, Chiara, recém-moça, catorze anos, que, pela largura das ancas, mostrava-se boa parideira, embora magra e intimada, corpo forrado de sardas, e fraca de cabeça, como descobriria depois, já fora-de-hora para desfazer o negócio (RUFFATO, 2005, p. 17).

A vocação para a geração conduz a ainda menina Chiara Bicio aos passos do “Micheletto velho”. A jovem, físgada de uma colônia italiana, submerge-se na solidão da pequena propriedade, na violência do traquejo de seu proprietário e evidencia, demonstra, sofre, os códigos de conduta do dono de seu mundo. Pois é isso o “Micheletto velho”, o dono do mundo. Ao seu redor, filhos e filhas crescerão sob a batuta da ordem, tendo como único objetivo a obediência aos preceitos paternos. A organização familiar aqui, no começo de tudo, assemelha-se, salvas a dimensão ficcional da narrativa e a distância temporal dos dois

exemplos, à organização patriarcal dos primeiros latifúndios brasileiros<sup>22</sup>. As ações e os desejos são todos eles, submetidos ao regimento paterno. Sob sua ordem deverão todos conviver: cabeça baixa, olhos atentos. Um pio que seja, em meio à escuridão, pode causar estragos.

O poder paterno nas sociedades patriarcais é a máxima ordem. Mais do que isso: no regime patriarcal, o pai é a ordem; sob seus olhares todos que em seu território vivem devem caminhar. Ao pai, senhor de seus domínios, cabe o zelo e a proteção bem como a possibilidade de deferir a quaisquer de seus dominados julgamentos e condenações. Por outro lado, aos que sob a tutela do patriarca ganham vida, cabe obediência e aceitação de seus preceitos morais: “À sua sombra, larga e acolhedora, dispensadora única dos meios de subsistência e de proteção, virão todos se abrigar” como diz Caio Prado Junior na *Formação do Brasil contemporâneo* (1999, p. 294). Recolhidos à proteção do regimento paterno, os componentes da família (ampliamos o termo não só para os laços de sangue, mas também para os laços de dependência que unem à figura do pai agregados, empregados, entre outros), em troca da abstinência ao combate com um mundo duro, desprovido de quaisquer esperanças, submeter-se-ão a desacordos e reprimendas de qualquer ordem.

Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda traça interessante reflexão sobre a rígida organização da propriedade rural, uma propriedade que é, em si, um mundo único. Assim descreve o ensaísta:

Nos domínios rurais, a autoridade do proprietário de terras não sofria réplica. Tudo se fazia consoante sua vontade, muitas vezes caprichosa e despótica. O engenho constituía um organismo completo e que, tanto quanto possível, se bastava a si mesmo (HOLANDA, 1978, p. 48).

Voltemos à ficção. O que de fato interessa, ao analisar a primeira narrativa do *Inferno provisório* de Luiz Ruffato, é o poder da entidade paterna e sua capacidade de represália aos quais sob os cuidados dela vivem.

Largado dos cafezais do Piauí, obstinado a conceber um mundo próprio, tornado senhor, o “Micheletto velho” reduz os agregados (neste caso os que de seu sangue foram feitos ou a ele se associaram) à condição de servos de sua vontade – obstinada vontade patriarcal. E o primeiro elemento a sofrer a ordenação e os julgamentos patriarcais é a mulher, a Eva que “pela largura das ancas, mostrava-se boa parideira” (RUFFATO, 2005, p. 17). Em

---

<sup>22</sup> Entre tantas referências, baseamo-nos em maior grau nas considerações de Gilberto Freyre, principalmente nas encontradas em *Sobrados e mucambos*, e de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* para o conhecimento do patriarcalismo como regime familiar de ordem.

Chiara Bicio, o detentor da morada encontra uma função, gerativa, prática, cabe-a cumprir os dias.

A mãe, os olhos de André iluminaram, manhã de sol, ele acorrido brincando de boizinho com melões-de-são-caetano atrás do quarto proibido, junto a um barranco de mais de dois metros de altura, o mundo entretido nos seus afazeres, um sibilo ecoou na greta da janela, Psiu, Psiu, levantou-se assustado, Psiu, Psiu, e deparou-se com um olho enterrado na escuridão do 'lado-de-dentro', Ê menino, um cadáver, a voz, Ê menino, ar mastigado, Me ajuda eu, abre aqui, paralisado farejou, onde os irmãos e irmãs?, onde?, só aboios distantes, Êêêê, Ôôôô, Mexe aí não, menino, te sento a mão, te arrebento você!, o Pai, soberralhando, Abre mão!, Abre, menino, me ajuda, forçou a tranca, Ê duro, Destramela a porta, então, menino, menino bonzinho, ciciou, Vai, menino bonzinho. Volteou a casa, atravessou a cozinha e a despensa, as mãozinhas giraram a madeira e um bafo pustuloso impregnou para sempre suas vestes, até na hora-má aquele cheiro pântano lhe causaria engulhos, e quando as vistas costumaram com o negror do cômodo, viu, sentada sobre o colchão-de-capim, berço de percevejos, a Louca, debruçada sobre si mesma, uma estufada barriga emoldurada por braços e pernas só-ossos sobrando de uma camisola ordinária, esdrúxulo bizzorro, olheiras maquiando a escassa cabeleira lêndea, lençol pontilhado de pulgas esmagadas, sangue vazando para o chão irregular, Pega água pra mim, tomou a bilha, encheu a caneca, Tem um inferno me secando os dentes, mais não houve, a mão árida do pai assobiou seu rosto, mais não houve (RUFFATO, 2005, p.21-22).

Importante observarmos, inicialmente, a construção da narrativa. Dissemos na introdução do presente capítulo que as personagens de “Aquário”, narrativa que será analisada posteriormente, assumem a posição do narrador no decorrer da história. Em “Uma fábula” não ocorre o contrário, mas a fragilidade do foco narrativo, aspecto da ficção de Ruffato tratado no primeiro capítulo deste estudo, se estabelece pelos discursos das personagens inseridos na narrativa principal, associados ao discurso do narrador e não isolados por variações tipográficas. Outro elemento importante a ser observado é a linguagem utilizada para narrar a trajetória da família Micheletto. A repetição da mesma referência pessoal na fala do “Micheletto velho” (“te arrebento você”) ao reprimir o filho possibilita à ficção maior aproximação entre narrador e personagens numa composição linguística que, mesmo no âmbito da escrita, aproxima-se também do registro coloquial. Não será esse o único exemplo da influência do registro coloquial na construção da narrativa, mas é válido salientar a busca do escritor pela “escrita migrante” comentada no capítulo anterior, uma escrita que se define pelo constante trânsito de modulações da linguagem, indo ora ao encontro da norma culta, ora ao encontro de um registro coloquial, mais próximo das personagens. Dito isso, voltemos à passagem citada de “Uma fábula”.

O “quarto proibido” é onde a mãe de André sobrevive à “sangria estúpida de partos” imposta pelo marido, onde Chiara Bicio é trancada do mundo mínimo da pequena propriedade dos arredores de Rodeiro, abandonada à própria loucura. O detalhamento das nulas condições

de vida dimensiona o nível tanto de imposição do patriarca aos seus dependentes (meras funções aos olhos do “Micheletto velho”, ressaltemos) quanto o de dominação dos últimos em relação ao primeiro. E não podem ser encaradas como coincidência as características do espaço, não só do quarto da mãe de André, mas também todo o sítio da família Micheletto, que ganha ares de prisão na primeira narrativa de *Inferno provisório*. O espaço “não é uma simples tela de fundo” como bem sugere Milton Santos (SANTOS, 2008, p. 31). No caso da primeira narrativa do projeto literário de Ruffato, o espaço é, sim, aspecto fundamental das ações retratadas pela ficção. Em particular, o sítio dos Micheletto é a imagem de seu proprietário: a paisagem dura, o clima abafado, claustrofóbico se pensarmos no “quarto proibido” em que vive Chiara Bicio, estão diretamente ligados aos códigos de conduta e às repressões impostas pelo “Micheletto velho” – reprimendas aos filhos, filhas e, inicialmente, à mulher.

É necessário que se abra um parêntese antes de dar prosseguimento à análise de “Uma fábula” a fim de elucidar a importância que o espaço terá nesta análise de *Inferno provisório*. Trabalharemos mais especificamente essa questão na ficção de Ruffato a partir do capítulo seguinte, porém, é importante ressaltar que a escolha dos espaços em que se desenrolam as histórias do projeto literário, principalmente o sítio dos Micheletto, o Beco do Zé Pinto (mais presente no segundo e terceiro volumes do projeto, *O mundo inimigo* e *Vista parcial da noite*, respectivamente) e o quarto de hotel em que se encontra Aílton (principal personagem de “Carta a uma jovem senhora”, presente no quarto volume, *O livro das impossibilidades*), não parece ser ao acaso, dado que esses espaços dizem sobre e muito influenciam as trajetórias das personagens criadas por Ruffato. Neste trabalho o espaço será tratado seguindo as palavras de Milton Santos que no livro *Espaço e sociedade* afirma que “a História não se escreve fora do espaço e não há sociedade a-espacial. O espaço, ele mesmo, é social” (SANTOS, 1979, p. 10). Refletindo essa proposição na análise ficcional, afirmamos que o espaço é parte fundamental da literatura Ruffato, pois o palco em que se desenrolam as ações influencia diretamente as mesmas. Como já dito, trabalharemos mais intensamente essa questão no próximo capítulo; por enquanto, retornamos à análise de “Uma fábula”.

Na primeira narrativa de *Inferno provisório*, Chiara Bicio é o símbolo da imposição à qual os dependentes do patriarca Micheletto são submetidos. No entanto, todo e qualquer regimento estabelecido carrega em si a possibilidade de contestação: “toda a ordem traz uma semente de desordem”. Relembremos as palavras de André, filho da lavoura arcaica de



Raduan Nassar<sup>23</sup> (o nome coincidente com a personagem que rememora as atitudes do pai em “Uma fábula” ajuda a ilustração). A revolta, no caso da família ambientada nos arredores de Rodeiro, vem com a filha mais velha do casal Micheletto-Bicio que, ao conhecer um vendedor forasteiro (o “cometa”, assim apelidado por viver sempre sem paradeiro), vê nas promessas de mudança (e essa palavra significa aqui transposição das cercas que dividem os domínios do velho Micheletto) chance para o rompimento das amarras familiares, ordens e julgamentos patriarcais.

Em um mundo estruturado a punho de ferro, porém, custa muito a quem tente a revolta, a quem tente, mesmo que à força, largar mão dos domínios aos quais está submetido. A um homem que resolve criar um mundo, e nele criar leis que devem ser estritamente seguidas, qualquer passo em falso gera um contrapeso, uma pronta resposta que vem diretamente ligada aos moldes que esse mesmo mundo foi criado. O “Micheletto velho”, que candeia a vida por seus rígidos princípios, atribuindo funções e não afeto aos que de seu sangue vingaram, repreenderá a filha que trai seus ensinamentos com a pena máxima.

Diz-que, verde em verde, atocaiou os renegados numa pençozinha em Astolfo Dutra, mas o estrangeiro, saltando pela janela do quintal, fugiu a nado, atravessando o Rio Pomba e desaparecendo rumo ao Rio de Janeiro, enquanto a moça ele arrancou de dentro do quarto, arrastou pelos cabelos, enlaçou numa corda e saiu puxando, ele montado, ela, nem pio, a pé, olhos recurvos, até que na encruzilhada da cidade alcançou-o o delegado, dois soldados. O Pai, tirando o chapéu, Se mete não, seu doutor, é distúrbio meu, vale a pena não, e o homem, atemorizado, dirigindo-se à moça, questionou, Você é filha dele?, e ela, casmurra, balançou a cabeça positivamente, e o Micheletto velho, É uma chaga, doutor, É sina, e comandou o baio e os dois agregados, Vamos, minha gente. Na subida da Serra da Onça, apeou, meinho do dia, amarrou o cabresto num pé-de-pau e levou a madalena amarrada para o alto do pasto, sol a pique, desatou o nó, Vai, desgraçada, vai embora, vai pra bem longe, anda!, berrou, empurrando-a por entre touceiras de capim-gordura, ela chorando Pai, ele, apontando a espingarda, Vai, desgraçada, estou mandando, ela, Pai, me perdoa, Pai, ele encostando o cano no seu rosto, Vai, desgraçada, estou mandando, ela, Pai, e pôs-se a correr, desesperada, então a explosão de um tiro suspendeu os barulhos da tarde e os dois empregados, assustados, viram o Pai retrocedendo calmo na direção do cavalo, pegando o enxadão, Façam uma cova bem funda, pros bichos não comerem, é carne minha, e botem uma cruzinha em cima, é carne minha, espero nas Três Vendas, e quando, lusco-fusco, lá aportaram, acharam bêbado o Micheletto velho, escorado na densa fumaça azulada do cigarro-de-palha (RUFFATO, 2005, p.19-20).

Diz Gilberto Freyre em *Sobrados e mucambos*:

O domínio do pai sobre o filho menor – e mesmo o maior – fora no Brasil patriarcal aos seus limites ortodoxos: ao direito de matar. O patriarca tornara-se absoluto na administração da justiça de família, repetindo alguns pais, à sombra dos cajueiros de engenho, os gestos mais duros do patriarcalismo clássico: matar e mandar matar, não

---

<sup>23</sup> NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 (p. 158).

só os negros como os meninos e as moças brancas, seus filhos (FREYRE, 2006, p. 179).

O julgamento do pai à fuga da filha e, principalmente, à negação de seus princípios morais, parece ser o limite da imposição da ordem pelo patriarca. Eliminar o rastro podre do traçado límpido da família parece ser a melhor arma para a volta da plenitude moral abalada pela revolta da primogênita.

Como afirma Zygmunt Bauman (2009), o estrangeiro, o outro, não assimilado ao cotidiano local, é motivação para o temor e a desconfiança, um abalo às estruturas localistas pretensamente firmes: “Ao expulsar de suas casas e de seus negócios uma categoria particular de ‘forasteiros’, exorciza-se por algum tempo o espectro apavorante da incerteza, queima-se em efígie o monstro horrendo do perigo” (BAUMAN, 2009, p. 37). No caso Micheletto, assim chamemos, o estrangeiro, que se lança às águas do Rio Pomba para escapar do combate com o pai desonrado, mantém-se em resquícios na presença da filha mais velha, a que arruína o patamar moral do patriarca, estabelecido através dos tempos; eliminar o forasteiro, a mancha que o mesmo produz ao seduzir a primogênita, traduz-se em aniquilar todo e qualquer vestígio de sua presença, cortar o mal pela raiz.

Contudo, a eliminação que, aparentemente, restabelece a ordem, falseia a amplitude da história. Ao arrancar de suas terras a árvore que apodrece em meio à lavoura viçosa, o patriarca não se atém ao fato de que o solo que gerara a mesma árvore ainda encontra rastros da podridão eliminada. Em determinado momento da história assim afirma o narrador:

Entretanto, as meninas, que não serviam para nada, essas engordava e encaminhava para os casamentos, enfeitando-as logo que regravam, receio das desgraças vindouras que toda mulher carrega escondidas nas intimidades das roupas, como aquela, cujo nome não se pronuncia, mas cujo infortúnio até a poeira dos atalhos sussurra (RUFFATO, 2005, p. 18-19).

A desgraça da primogênita, que “a poeira dos atalhos sussurra”, lança a narrativa numa ambiguidade esconsa, velada. Ao mesmo tempo em que a eliminação da filha mais velha pela desobediência moral surge como resgate, restabelecimento da ordem patriarcal, a presença do infortúnio ligada à vida da família evidencia a queda desse mesmo regime de ordenação. A edificação de um novo muro para cercar os domínios do pai a ameaça exterior não esconde as ruínas que formam os tijolos erigindo a construção; e por mais que se procure reerguer as bases que criaram o mundo, por mais que o desejo maior do patriarca ao eliminar a filha seja o restabelecimento da ordem infringida, o espectro da ruína seguirá a rondá-lo até o fim dos tempos, mostrando-lhe a inutilidade da tentativa de reviver a planta já debilitada no germen.

Aqui, a instabilidade entre idealização e realização se identifica no desejo de o sujeito restabelecer seu mundo, após um abalo significativo associado à impossibilidade de restabelecimento do mesmo, uma equação cujo resultado é a agonia, o saber que se fez algo pela mudança, mas que a mudança, mesmo assim, não aconteceu. Dissemos, no primeiro capítulo deste estudo, que as personagens criadas por Ruffato em *Inferno provisório* são conduzidas (ou se conduzem) à inércia, e essa inércia as define. A inércia é o resultado da inutilidade de esperanças, da consciência de que a criação de um novo mundo, ideal, não passa de sonho, impossível de se concretizar. Ao eliminar o incômodo, o patriarca Micheletto conduz-se à inércia, conduz-se, constatando, nesse caminho, a inutilidade de suas esperanças para a mudança da realidade. A liberdade conseguida pelo “Micheletto velho” ao aniquilar o mal que assombrava seu lar torna-se, enfim, sua própria prisão.

### 3.2 – Finetto

Em “Aquário”, a família de origem italiana, que antes deixava as lavouras cafeeiras e se recolhia nos minifúndios voltados à subsistência, se encontra agora na cidade – a pequena Cataguases, de industrialização crescente. Tem-se na história o encontro entre filho e mãe num momento crucial de suas vidas: a morte do pai, duro retrato de ordem que é recuperado pelas palavras do filho Carlos, protagonista que, por vezes e como sua mãe, a personagem Nica, toma as rédeas da narrativa para dar à mesma suas impressões do mundo. A aparente queda desse regime familiar entremeia uma viagem de possível redenção em que viúva (Nica) e filho (Carlos), encaminhando-se ao litoral capixaba (a cidade de Guarapari resgata um momento de felicidade nas lembranças do filho – uma viagem na qual, importante salientar, o pai de Carlos não estava presente), relembra a própria história.

Neste caso específico, Carlos já não mais pertence à sua comunidade original (Cataguases): é um migrante. Após uma discussão com o pai, em virtude das agressões constantes que o último acometia à esposa (Nica), o filho viaja a São Paulo, destino último de migração ao qual a maioria das personagens do projeto literário de Luiz Ruffato se propõe. Na volta à morada familiar, após o falecimento do pai (a personagem já retornara à cidade de origem, tempos idos de sua revolta e fuga, mas a nula resposta do pai a suas investidas de desculpas reforça a noção de inadequação de Carlos à família), o filho assumirá a posição do narrador para contar constituição e desfecho dos Finetto.

Éramos quatro a ninhada. O Fernando, o mais velho, ajustador-mecânico diplomado pelo Senai, trabalhava na oficina da Saco-Têxtil. A Norma, tecelã na Manufatora. Eu provava as pegadas do Fernando. O Néilson, o caçula, meu pai o adestrava...

Este, seu orgulho: os filhos todos formados. Guardava vergonha da minha mãe, analfabeta, e de si mesmo, que nem farejara o ginásial. ‘Dou a eles o que não pude ter’, inchava-se.

Agora está morto.

Fernando está morto.

Como, de certa maneira, estamos nós todos, eu, minha mãe, Norma, Néilson. Todos) (RUFFATO, 2005, p. 46).

Interessante aqui a construção da narrativa, por vezes conduzida por um narrador de fora das ações, em outras por Carlos, em outras mais por Nica. Malcom Silverman, no prefácio ao segundo livro de contos de Ruffato, (*os sobreviventes*), de 2000, livro no qual o autor publica “Aquário” pela primeira vez, discute essa visão abrangente dos acontecimentos na elaboração ficcional.

Os temas recorrentes, como as variações do amor perdido ou a (infeliz) volta ao lar (após uma longa ausência), originam-se necessariamente de uma visão múltipla de pessoas e acontecimentos (SILVERMAN, 2000, p. 12).

A adoção de vários narradores numa mesma história, dando suas impressões do ocorrido, não é algo inovador, conforme já dito no capítulo anterior, o que também a citação do pensamento de Bakhtin para elucidar a questão comprova. Entretanto, a polifonia utilizada por Ruffato para narrar a trajetória dos esquecidos, como chamamos suas personagens, está associada à reflexão que acreditamos estar proposta em sua obra, reflexão esta diretamente ligada ao desequilíbrio entre idealização e realização que se faz presente nas narrativas de *Inferno provisório*. Para narrar os caminhos tomados por certa parcela da população brasileira, parcela esta congelada nas classes média baixa e baixa, que tenta sempre uma melhora situacional (repetidas vezes negada), o autor busca, formalmente, uma literatura cambiante, que se aproxime das personagens tanto através da linguagem adotada, quanto da forma criada para dar corpo às narrativas, para que, conjuntamente às personagens, possa relatar suas trajetórias. A afirmação de Giovanna Dealtry sobre o processo de construção ficcional de Ruffato pode auxiliar esta reflexão.

(...) o projeto literário de Ruffato trabalha justamente essa tensão entre os indivíduos massacrados pelo cotidiano e a possibilidade de uma construção subjetiva, de uma voz, por vezes ínfima, que surge em meio à solidão urbana (DEALTRY, 2007, p. 169).

Pensemos na afirmação de Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo”: “A violação da forma é inerente a seu próprio sentido” (ADORNO, 2003, p. 60). Por violar a forma, ou seja, por adotar, além das variações tipográficas, principalmente a existência de vários focos narrativos, Luiz Ruffato tenta coletar impressões das personagens para construir a ficção, dando sim espaço para o surgimento de uma voz, indubitavelmente ínfima (questão que será abordada mais à frente), ponto em que falham os argumentos de Delatry. Bom lembrar que a construção dos vários focos narrativos é, evidentemente, arbitrária: tudo passa pelas mãos do autor, pelos esforços que o escritor realiza em unir as várias impressões de mundo numa só construção narrativa que ao mesmo se mostra frágil, provisória<sup>24</sup>. A associação entre o surgimento da voz e a solidão urbana feita por Dealtry é correta. O problema é que a voz que surge em meio a essa situação não se traduz como comunicação efetiva, sendo mais um apelo, um desabafo. A incomunicabilidade parece ser uma vertente da ficção de Ruffato que explora sujeitos dilacerados, em busca de um sonho praticamente impossível de se realizar, repreendidos pela realidade que os engloba e, afinal, os aprisiona.

Essa incomunicabilidade pode ser vista em “Aquário”, e aqui retomamos a última citação da narrativa de Ruffato em páginas anteriores. A impossibilidade de comunhão entre os membros familiares, proporcionada pela ausência física de dois de seus constituintes, e, por outro ângulo, pela incapacidade de reunião dos outros membros, jogados à própria sorte ou pela cidade de origem (os casos de Norma e da mãe Nica) ou por outros locais, grandes ou pequenos centros urbanos (Carlos em São Paulo, Nelson em localidades diversas), é a base para as reflexões que sustentam o retorno do filho a Cataguases para o enterro do pai. Contudo, o desmembramento familiar não se estabelece apenas pelo destino de seus componentes, mas também pela constituição da família, como relata Carlos em outra passagem da história que o tem como narrador:

#### **Bom Jesus do Itabapoana, 9h32min**

(Eu estava jogando totó, quando o Fernando coleou para dentro do botequim, segurou-me pelos cabelos, arrastou-me até o passeio, deu-me um chute na bunda, um tapa na orelha. ‘Aquilo não é lugar de gente honesta!’, bradava meu pai. ‘Aquilo é lugar de puta e de vagabundo!’, gritava, aplaudindo o propósito do meu irmão.

---

<sup>24</sup> Além do pensamento de Flávio Carneiro, que no livro *No país do presente* indica a incompletude como marca da ficção brasileira contemporânea (CARNEIRO, 2005, p. 29), é importante ressaltar o pensamento de Haroldo de Campos, que no artigo “Poesia e Modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico” presente no livro *O arco-íris branco* afirma que “o presente não conhece senão sínteses provisórias” (CAMPOS, 1997, p. 269). Aliando essas concepções à ficção de Ruffato é possível dizer que a incompletude narrativa é a “definição” formal da narrativa.

E freqüentava as mulheres-damas da Ilha no dia do pagamento. E carteava a valer na Vila Reis. E se emborrachava todos os sábados, domingos e feriados. E passava a mão no meio das pernas das moças que trabalhavam com ele na fábrica.

Fernando era como meu pai: altruísta. Líder de um grupo de jovens. Catequista. Ajudava a bater laje nos loteamentos nascentes da cidade. No dia de São Cosme e Damião distribuía sacolinhas de balas e doces para crianças. Arrecadava presentes para o Natal dos Pobres. Organizava peladas para a molecada do bairro.

E bebia escondido do meu pai. E jogava sinuca a-dinheiro no Bar Elite. E fiscalizava o comprimento da minissaia da Norma. E atalaiava com quem ela paquerava na Praça Rui Barbosa. E rasgava os retratos de artistas que ela colecionava. E batia nela.

Fernando cortou o ônibus, parado no ponto para pegar passageiros, e deparou-se com uma jamanta MB 1924 do Rodoviário Mineiro.

Os espelhos de sua Monark vermelha espatifaram-se contra os paralelepípedos.

Fernando tinha vinte e quatro anos,  
ia se casar em breve,

já tinha até dado entrada com a papelada no cartório.

Uma família, eis tudo o que não fomos.) (RUFFATO, 2005, p. 61-62).

O retorno ao centro da família após o falecimento do componente que mais o repudiara (o pai), é, para Carlos, a chance de uma conciliação entre o tempo perdido do passado, e a incerteza do futuro. Ao regressar à casa que abandonara na juventude, em virtude de desentendimentos com as bases morais sobre as quais o lar da família Finetto fora construído, o filho tenta, no reencontro com a mãe, restabelecer a família, os vínculos afetivos que foram deixados de lado pela presença do pai. Mas como rearranjar uma família que jamais existira? O diálogo que corta a viagem de Nica e Carlos a uma pretensa redenção tendo como pano de fundo as águas do mar capixaba, ao invés de transformar a até então renunciada ordem que governara a família, surge como manutenção desse mesmo regimento. Novamente, relata Carlos:

#### **Apiacá, 9h48min**

*(Anos depois, o Fernando já não existia, tomei um ônibus na Rodoviária da Luz, desembarquei em Leopoldina, peguei outro para Cataguases, cheguei em casa umas oito horas da manhã. Sem avisar, entrei pela cozinha, meu pai me viu, virou as costas, gritou, 'Nica, seu filho de São Paulo está aí'. Coloquei minhas coisas no vermelhão da sala, sentei na poltrona, arranquei os sapatos. Minha mãe aproximou-se, arrumando o cabelo por debaixo do lenço, uma vassoura-de-pêlo na mão, 'Meu filho, quanto tempo! Chegou agora? Deve estar cansado... Quer comer alguma coisa?' Levantei-me, apertei sua mão, 'Tudo bom mãe?' 'Tudo, meu filho, e lá em São Paulo?' 'Tudo bem, graças a deus'. Abri a bolsa, 'Trouxe uns presentinhos...' 'Não precisava, meu filho'. Tirei uma televisãozinha, um postal de Aparecida do Norte como tela ao fundo, e uma imagem minúscula de Nossa Senhora à frente, entreguei a ela, disse, 'Tem uma luzinha aí... É só ligar na tomada que acende...' Ela pegou o mimo, colocou-o dentro da cristaleira. 'E o Nelson, mãe? Trouxe uma flâmula do Palmeiras pra ele. Será que ele ainda torce pro Palmeiras?' Minha mãe fez um muxoxo. 'E a Norma?' 'A Norma? Você não vai reconhecer ela, meu filho...' 'Por quê?' 'Ela está... tão... tão... tão diferente... Não é mais aquela não...' 'Virou puta', meu pai falou, saindo do quarto. 'Adalberto!' 'Putá sim, é mentira? Está falada na cidade inteira... Puta! Puta!' Peguei uma*

*garrafa de vinho, cuidadosamente embrulhada num papel-celofane amarelo, disse, 'Isso é pro senhor, pai.' Ele olhou pra mim, com desprezo, disse, 'Enfia no cu, seu merda!'*, e desapareceu porta afora.)

- Mãe, a senhora acha que a Norma é feliz?
  - A Norma?
  - É.
  - Imagina, meu filho... Levar a vida que ela leva...
  - Anteontem eu vi ela lá... no enterro... bem vestida... remoçada...
  - Às custas do nome da família...
  - Nome? Que nome, mãe? Finetto? Silva? Desde quando temos nome, mãe?
  - Os Finetto são pessoas de bem...
  - De bem? A cidade inteira sabia que uma Finetto apanhava de um Silva...
  - Carlinho!
  - É mentira? Os vizinhos sabiam, a família da senhora sabia, a família dele sabia... Todos sabiam...
  - Isso é uma covardia, Carlinho! Fazer isso com sua própria mãe...
- (RUFFATO, 2005, p. 64-66).

As agressões físicas impostas a Nica por Adalberto, e por este aos filhos, bem como o soco que anuncia a revolta de Carlos à moral torta do pai, levando-o, assim, ao abandono do lar, prendem-se à agressão verbal do filho à viúva na tentativa de reconciliação familiar. Agredindo a mãe verbalmente, questionando-a e até, em certo ponto, culpando-a pelo passado que tanto o repudiara, Carlos acaba por provar que os ensinamentos morais que o pai professava, e dos quais os filhos se constituem, permanecem. Buscando uma transição entre passado e presente, que carregue em si o arruinamento do primeiro para o estabelecimento de uma nova realidade futura, o filho, que se intitula desgarrado dos códigos paternos, praticante de uma nova conduta moral, evidencia o laço firme que o une à família substituindo os safanões do patriarca pelas violentas indagações dirigidas à mãe. Ao fim da viagem, Carlos constata a inutilidade da tentativa de esquecer o ventre que o formara, e, assumindo mais uma vez a posição de narrador, expressada neste trecho como fala da personagem, fecha a narrativa:

Carlos estaciona no passeio da Areia Preta. Desce, mira o mar agitado, a praia vazia. Sopra uma brisa gelada.

A mãe acorda, estaca ao seu lado. Raios de sol mergulham nas águas azuis.

- É um noite muito longa... que parece não acabar nunca... nunca...

(RUFFATO, 2005, p. 70).

Ao tentar, numa viagem de redenção, esquecer o passado (a própria história, diga-se) e estabelecer um novo e original futuro, Carlos acaba por agredir a mãe verbalmente com o claro intuito de demolir as velhas estruturas firmadas pelo pai. Mas a agressão já explana a matriz da qual o filho colhe os artifícios para o questionamento da própria trajetória, questionamento que acerta a figura materna, mas parece direcionado ao pai. É no tom das

interrogações do filho à mãe que o pai se materializa mesmo depois da morte e que, de certa forma, o lugar de Carlos na família é novamente reconhecido.

### 3.3 – O tempo como ciclo, a semelhança como forma

Em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), de Flora Sussekind, a primeira reflexão para analisar as variadas ocorrências do Naturalismo na literatura brasileira trata do orgulho de um pai frente à semelhança dele com seu filho. Utilizamos essa reflexão para a abordagem comparativa entre as duas histórias de Luiz Ruffato destacadas neste capítulo, “Uma fábula” e “Aquário”. Diz Sussekind:

A um filho parecido com o pai diz-se com orgulho: tal pai, tal filho. Quanto maior a semelhança, maior a ênfase orgulhosa no *tal* que se repete. E o reconhecimento de algum gesto, de alguma característica paterna marcante seja ela física ou intelectual, costuma ser o que de mais sublime se vê no filho. Dele se exige, quando nada, a duplicação de qualquer marca registrada da família. Dele se espera a semelhança, a continuidade, a repetição. Olha-se para o filho e espera-se que tenha sido talhado à imagem e semelhança do pai. Pouco importa se o que se repete não é grande coisa; pode se tratar tanto de um traço patológico como de algum talento especial, o orgulho é o mesmo. É a semelhança o que se aplaude ao dizer Tal pai, tal filho. O que importa é a garantia do reconhecimento de um no outro (SUSSEKIND, 1984, p. 21, grifo do autor).

A semelhança entre pai e filho é a semelhança entre passado e futuro, ou mais, a semelhança entre códigos fundados no passado e que desejam ser repetidos no futuro. Recorremos à já conhecida frase de Marx no início do *18 Brumário de Luís Bonaparte*, em que se reflete a improbabilidade de um tempo absolutamente novo, mas a existência de um tempo futuro que se adapta, ou melhor, se modula, a partir de uma utilização reacionária do passado em busca do futuro.

Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem empenhados em revolucionar-se a si e às coisas, em criar algo que jamais existiu, precisamente nesses momentos de crise revolucionária, os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes emprestado os nomes, os gritos de guerra e as roupagens, a fim de apresentar-se nessa linguagem emprestada (MARX, 1978, p. 17-18).

Ao matar a filha para esconder as falhas de seus códigos morais, o “Micheletto velho”, patriarca dos arredores de Rodeiro, não deixa, mesmo tendo como objetivo a manutenção de seu regimento, de constatar o abalo significativo que esse ato lhe traz. Ao agredir a mãe



verbalmente, tendo como claro intuito a agressão ao próprio passado, Carlos, ainda que se revoltando contra a moral torta pregada pelo pai, evidencia a importância que a mesma tem em sua constituição. Dos pequenos sítios em Rodeiro às casas modestas de Cataguases, o tempo evolui como um ciclo. A violência que, aparentemente, serve para manter o regimento paterno e que, em verdade, o arruína, pode não ser a mesma usada para uma revolta ante as condutas da família que, de fato, apenas reforçam as bases sobre as quais a mesma se constituiu. Contudo, a semelhança está presente, não pela violência, mas sim pela tensão que ela expõe. Aniquilar a filha, que tenta romper os muros da casa em busca de liberdade, não garante a permanência das condutas de formação da família, mas expõe a fragilidade do regimento paterno; agredir a mãe por uma pretensa revolta contra o passado paterno, não impõe a derrubada das bases da casa, mas as reforça pela conduta violenta que ambienta o diálogo vestido de uma “linguagem emprestada”, carregada de influências do passado.

O fim parece ser o mesmo: o futuro dessas personagens reunir-se-á no remorso que as constitui e que inexoravelmente as acompanhará até o último passo da vida. As raízes que, pútridas, constituíram a árvore em pleno viço que formou suas bases, influenciarão o decorrer dos tempos. E mesmo que gastas, em ruína, sua seiva ainda brotará nas ações de manutenção ou tentativas de derrubada. Há um ponto certo ao qual essas personagens se vincularão, e que as acompanhará lembrando sempre a inutilidade de suas esperanças, ações ou anseios frente à realidade que as engloba. Ao passo que o desejo de manutenção evidencia o rompimento, o anseio pela ruptura traz à tona a filiação às bases.

Retomando o argumento de Giovanna Dealtry citado anteriormente, e tentando ampliá-lo, poderíamos dizer que, na ficção de Ruffato, essa voz ínfima de esperança por parte das personagens surge, isso é óbvio, mas a esperança trazida por essa voz torna-se ínfima pela realidade dessas personagens, pela realidade dessa ficção. Assim, os desejos das personagens são prontamente rechaçados, lançando-as novamente à situação precária que as constitui.

#### **4 – As trajetórias cíclicas e a influência do espaço em “A solução” e “Estação das águas”.**

No capítulo anterior analisamos duas narrativas do primeiro volume do *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato. Na análise, “Uma fábula” e “Aquário” se assemelhavam por conterem um desequilíbrio entre idealização e realização que abrigava as trajetórias de suas principais personagens: na primeira, o pai que tenta purificar a honra da família no assassinato da filha e, em decorrência do ato, evidencia a queda das bases morais que constituíam seu mundo; na segunda, o filho que retorna a Cataguases para enterrar o corpo e os preceitos morais do pai aspirando à redenção frente aos últimos, e os reitera agredindo verbalmente a mãe. Esse desequilíbrio é o norte da análise que propomos para uma possível leitura da obra de Ruffato. Seguindo esse viés, podemos considerar que a maioria das personagens (suas trajetórias) é atingida por um processo cíclico em que esperanças de melhoria são prontamente rechaçadas pela realidade que as aprisiona na condição precária que as constitui, fazendo com que a ficção questione certo aprisionamento social que confere às personagens criadas por Ruffato, vinculadas a classes de pouco ou nenhum poder de ascensão sócio-econômica, ínfimas possibilidades de mudança situacional, ligadas ao desejo de narrar as próprias trajetórias, desejo este evidenciado, dentre outros fatores, pela constante variação da posição do narrador que remete a uma tomada da voz principal da ficção pelas personagens.

Em verdade, há alguns problemas a serem analisados. Primeiro: qual a ligação entre essa precária condição sócio-econômica e o desequilíbrio que identificamos como motor da ficção de Ruffato; segundo: até que ponto esse desejo das personagens em narrar as próprias histórias traduz-se como esperança; e mais: até que ponto, talvez, essa esperança, esse ganhar voz através do discurso ficcional, não torna mais dramático o aprisionamento sofrido por essas mesmas personagens, já que a tomada da posição do narrador por parte das personagens, o surgimento de um discurso minimamente subjetivo, torna-se estéril, dado o fato de que a mudança situacional pretendida pelas personagens jamais é concretizada.

Nesse caminho e considerando o desequilíbrio entre idealização e realização como eixo de análise, organizaremos o presente capítulo do seguinte modo: primeiramente, utilizamos uma narrativa que ilustre o desequilíbrio entre idealização e realização que age sobre as personagens criadas por Ruffato (no caso, a narrativa “A expiação”, também presente no livro *Mamma, son tanto felice*); a seguir, questionamos a possibilidade de o espaço agir como agente de dominação às personagens do projeto literário; mais adiante, analisamos duas narrativas de *Inferno provisório* (“A solução”, presente no segundo volume do projeto

literário, *O mundo inimigo*; e “Estação das águas”, do terceiro volume, *Vista parcial da noite*) objetivando uma leitura que associe o desequilíbrio entre idealização e realização presente na construção das narrativas, com as ranhuras presentes no processo de modernização ao qual a realidade dessas personagens foi submetida.

#### 4.1 – Badeco, Jair e Badeco

“A expiação”, história presente no primeiro volume de *Inferno provisório*, é constituída por três episódios (a saber: “Ritual”, “Fim” e “Tocaia”) que podem ser lidos separadamente, mas que, juntos, formam uma narrativa mais ampla. Nos episódios, acompanhamos as trajetórias de três personagens, Zé, Badeco e Jair, que se transformarão em dois no fim do segundo episódio da história, ficando Zé e Badeco (Jair). Em todos os seus momentos, ou melhor, nos pontos de suas trajetórias explorados pela ficção, as três personagens (manteremos o número inicial por ora) convivem com uma mesma situação: a presença da morte. O menino Zé aparece, no primeiro episódio (“Ritual”), no dia seguinte à morte de seu pai, Orlando Spinelli. Citamos o texto de Ruffato:

Morreu? Meu pai? Sinto muito, a mulher disse, sinceramente comovida. É nisso que dá... A gente dá tudo pro empregado, trata como se fosse um igual... E depois... é isso... uma tragédia... E a mulher repetiu, É... *Por quê que o Badeco...* Foi o Badeco? É, o empregado de vocês... aquele preto, o homem falou. Preto é traiçoeiro, sempre falei. Acharam ele?, a mulher indagou. Nada! Aquele tição deve ter parte com o diabo. Passaram a noite inteira caçando... Sumiu. Evaporou. A mulher disse, Senta aí, meu filho, toma café. Você tem um dia inteiro pela gente... O menino escapou pela porta da sala, saiu na carreira em direção ao jardim (RUFFATO, 2005, p. 77).

A não marcação dos diálogos em relação à narração situada fora da ação, já exhibe a estreita relação encontrada entre narrador e personagens, mas o que realmente constata a interferência da voz de uma personagem à narrativa é o breve trecho em que o pensamento do menino invade o discurso principal (“*Por quê que o Badeco...* Foi o Badeco?”). A mudança da fonte textual indica a presença de outra voz, no caso específico o menino Zé é quem se manifesta, a tomar, nesse caso, por um brevíssimo instante as rédeas da narrativa e largá-las pouco depois nas mãos do narrador principal, não-personagem. Mas por que o menino toma o discurso para lembrar de Badeco? Quem é Badeco?

Badeco é empregado e espécie de filho adotivo da família Spinelli, chefiada por Orlando. Além disso, é amigo próximo do menino Zé. A complexidade da história começa a ganhar corpo por esse estreito relacionamento entre o agora órfão e o pretense alzo de seu pai. Deve-se ressaltar, entretanto, que para Zé a relação afetiva vem de maior parte do amigo e

“irmão”, e não do pai, a quem o filho teme pelas raivosas investidas que marcam seus dias, como se pode ler na passagem da narrativa em que Zé tem de confrontar o cadáver do recém-assassinado,

Temia enfrentar aqueles olhos azuis miúdos, que deixavam em febre as zinhas da Rua do Quiabo. Aqueles olhos azuis que eram água anilada, represada no tanque, e que eram chispas de fogo. Aqueles olhos azuis que enlevavam com carinho e esganavam com ódio. Quando viu o nariz de mármore tampado com tufos de algodão, sentiu nojo e medo e suas pernas tremelicaram e desataram a correr, esbarrando nos bancos, no povaréu, nas bicicletas estacionadas na venda e iam varar o mundo (RUFFATO, 2005, p. 77).

Em contrapartida à surpresa e desconforto do menino frente ao cadáver paterno há também o incômodo em relação ao ato que Badeco poderia ter cometido. Mais que o crime incomoda a Zé a possibilidade de o amigo ter assassinado o pai para pôr fim aos tormentos do filho. Nesse sentido, “Ritual” avança para complexidade que coloca a personagem frente a uma situação limite, em que se põe na balança o apreço do órfão pelo algoz do pai e o temor do filho ao temperamento alterado do chefe da família,

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

A situação de Zé, enquanto parte, levado pelos primos no encaicho do assassino de seu pai, projetando uma vingança, que não se concretizará pelas mãos do menino, caracteriza-se então por três pilares: 1) a ausência de saudade do pai, explicada pelo comportamento violento do mesmo para com o filho; 2) a saudade do amigo Badeco, sentimento considerado pelo menino errôneo, dado o fato de o amigo ser o culpado da morte do pai; 3) a possibilidade de o próprio menino, na consciência da personagem, ser uma espécie de culpado indireto da morte do pai, levando em conta o possível assassinato de Orlando Spinelli por Badeco ter ocorrido porque o último tomara as dores do amigo Zé. O primeiro episódio de “A expiação” daria, por si só, uma narrativa estruturada e coerente. Contudo, a leitura dos episódios posteriores a “Ritual”, inseridos em “A expiação”, dão novas margens de análise à história.

Em “Fim”, o leitor se encontra novamente com a relação entre personagem e morte. Mas, se antes Zé confrontava-se com a morte do pai, Jair (protagonista deste episódio de “A expiação” por ora tratado) encontra-se com o próprio desfecho. Deve-se notar, inicialmente, como se dá a construção da narrativa e, de que modo, mesmo antes do fim desse episódio já possuímos instrumentos para concluir que Jair e Badeco são a mesma pessoa. A narrativa tem início com uma frase curta e direta: “Ele está morrendo” (RUFFATO, 2005, p. 91). Avançando em sua leitura podemos perceber que essa frase, conjuntamente a outras (“Ele está indo” e “Ele está sofrendo”) agem como uma espécie de refrão enunciado por um narrador de fora da ação que marca a passagem para outros acontecimentos que acarretarão o fim de Jair.

Mas qual a semelhança entre os dois primeiros episódios inseridos em “A expiação”? Resumamos “Fim”: Jair, motorista de ônibus e morador da periferia de São Paulo, casado, pai de quatro filhos, fiel frequentador da “Igreja Deus É Amor”, é focalizado pela ficção no momento em que, num leito de hospital, tenta manter a própria vida e, talvez pela proximidade do fim, recapitula sua trajetória em São Paulo: o casamento, os filhos e os problemas: o assassinato dos dois meninos (Jair e Orlando), metidos com o tráfico de drogas; a morte da mulher por atropelamento etc.

Elaborando espécie de síntese e tentando associar as trajetórias de Zé e Jair, podemos dizer que, enquanto o menino tem de enfrentar a aparição da morte pela primeira vez em sua vida, o motorista de ônibus tem de tentar não morrer. Contudo, o que realmente une Zé a Jair é o fim do segundo segmento, em que o motorista de ônibus cede lugar ao menino Badeco e pode reencontrar a paz nos braços do padrinho Orlando Spinelli, pai de seu amigo de infância Zé, e a quem, no passado, fora acusado de assassinar.

E agora estava morrendo, *Badequim*, *pode abrir os olhos agora*, o padrinho disse, a mão direita pousada no seu ombro direito, a esquerda apontando a leira de cebola à sua frente, *Badequim*, *meu filho*, *é sua*, *o que você colher é dinheiro no bolso*, *juízo*, *heim*, *Badequim*, *cuida dela direitinho*, *Badequim*, *direitinho...* (RUFFATO, 2005, p. 99).

A variação tipográfica salienta a aparição da voz de Orlando Spinelli dando as mãos a Jair para que ele retorne a seu lugar de origem, torne a ser Badeco, o empregado e filho de criação da família Spinelli. Se Zé trava verdadeira batalha interior ao lidar com a morte do pai e, ainda mais, com a simpatia que o menino sustenta pelo provável algoz de Orlando, Jair só realmente se encontra através da morte, voltando, nos momentos finais da vida, a ser Badeco.

O terceiro episódio de “A expiação”, “Tocaia”, serve apenas para dar fechamento ao acontecimento que marcou as vidas de Badeco (Jair) e Zé. Após beber além da conta e ser caçoado pelo filho-empregado, Orlando Spinelli faz de Badeco burro de carga, humilhando-o frente aos demais frequentadores da venda do Pivatto, em Cataguases. Badeco, tentando dar um susto no patrão, espera-o com um porrete na mão num canto da estrada. À presença do empregado, o cavalo que conduz a charrete de Orlando assusta-se e cai num barranco matando o chefe da família Spinelli.

O acidente, classificado como homicídio, não possui tanta relevância para a análise que aqui se propõe. O que caracteriza o homem Jair, que abandona Cataguases fugido e tenta refazer a vida em São Paulo é a presença da morte numa espécie de ciclo em que, resumidamente, temos: 1) Badeco “assassina” o padrinho, Orlando; 2) Jair tem os dois filhos (Jair e Orlando) assassinados por envolvimento no tráfico de drogas; 3) A mulher de Jair é morta por atropelamento e 4) Jair morre, retorna a Badeco e re-encontra o padrinho. Sendo assim, as mortes apresentadas em “Fim” podem ser entendidas como provação pela qual a personagem tem de passar pelos erros do passado, como podemos conferir na passagem abaixo:

Ele está sofrendo. Rute, o marido e o neto de colo foram embora. Daí a pouco o pastor Inocêncio voltou com os irmãos e irmãs. Bom, irmão Jair, já estamos indo; Jair fez um sinal com a mão, pedindo para que ele ficasse mais um pouco. O pastor dispensou o grupo e puxou uma cadeira para perto da cama. Jair sussurrou, gotas de suor empapando sua testa: Pastor, essa dor... essa dor são os mortos... meus mortos... apodrecendo dentro de mim... Assustado, o pastor tentou se afastar, mas foi retido pelo braço de ferro do Jair. Pastor... Deus... Deus não é amor... É vingança... é punição... (RUFFATO, 2005, p. 98)

Provação ou sentença, que deve ser paga em vida pela personagem para compensar o assassinato no passado. A associação entre o trecho acima e a passagem do texto em que Jair (Badeco) re-encontra o padrinho, pode nos levar à análise de que as mortes que povoam a vida de Jair são inevitáveis, dada a primeira morte, que age como marca a ser carregada por toda a vida. Assim, desde que tenha matado o padrinho, Jair deve pagar no futuro com a morte dos filhos, da mulher e até com o próprio fim.

A revelação de que a morte de Orlando fora um acidente tenta rechaçar a ideia de que a presença dessa marca indelével nos caminhos do “filho adotivo” dos Spinelli é inevitável. Contudo, a recorrência da morte durante toda a narrativa pode sustentar essa concepção, devido à ocorrência de uma série de pequenas tragédias que vão dizimando a família de Jair durante “A expiação”.

Entretanto, é possível imaginar que a esquematização da história busque certa reflexão sobre a imutabilidade carregada pela condição sócio-econômica à qual as personagens criadas por Ruffato estão filiadas. Pesando no caso específico da personagem que de criado e filho adotivo de um agricultor em Cataguases (Badeco) torna-se motorista de ônibus e morador da periferia de São Paulo (Jair), mudança que não provoca qualquer diferença significativa em relação à sua situação sócio-econômica, poderemos concluir que ser pobre na pequena cidade ou na grande cidade não traz quaisquer diferenças. Se Badeco tem de sair de Cataguases como foragido por um crime que não cometera, Jair tem de conviver com as privações que a cidade grande conserva aos desfavorecidos, além de ter que lidar com a culpa de seus mortos, que, embora não lhes sendo de inteira responsabilidade, atuam sobre sua trajetória. O que de fato se pode inferir é: ao fim, o único alívio para o morador da capital paulista é voltar às origens e reencontrar o padrinho Orlando, o mesmo homem que, acidentalmente, o colocara para fora da cidade e traçara seu destino.

Se o ideal é viver uma vida correta, com a família estruturada na imensa São Paulo, com o passado completamente esquecido, o real revela-se a Jair na relação entre os filhos e o tráfico de drogas, a perda da mulher numa das inúmeras tragédias cotidianas, e no próprio fim, que é, não só o encerramento de uma vida de muitas batalhas e poucas conquistas, como o retorno ao passado, o pagamento de um crime, que mesmo sem cometer, é seu, e que, justamente por isso, o acompanhará até os últimos passos.

#### 4.2 – Espaço e dominação.

No prefácio de *O discurso e a cidade* (o ano é o de 1992), Antonio Candido reflete sobre o que considera ser uma “crítica integradora”. Nas palavras do autor, essa crítica tentaria a conciliação entre fatores literários e não literários para a análise do texto ficcional. Assim afirma Candido:

O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de *mostrar* (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser. No entanto, natureza, sociedade e ser parecem presentes em cada página, tanto assim que o leitor tem a impressão de estar em contacto com realidades vitais, de estar aprendendo, participando, aceitando ou negando, como se estivesse envolvido nos problemas que eles suscitam (CANDIDO, 2004, p. 9; grifo do autor)

É desejo deste trabalho a prática de uma “crítica integradora”, tentando na associação entre materiais literários e não literários a elaboração de um raciocínio claro para a análise de determinadas características do projeto literário de Luiz Ruffato. A partir disso, o enfoque da análise se direcionará a duas histórias do segundo e terceiro volumes de *Inferno provisório: O mundo inimigo e Vista parcial da noite*, respectivamente.

Ambientados nas décadas de sessenta e setenta, os segundo e terceiro volumes da saga literária trazem ao leitor a mudança das personagens dos minifúndios de Rodeiro para a cidade de Cataguases. Obviamente, tendo em conta as características do projeto literário, a Cataguases habitada pelas personagens de Ruffato não é a cidade decorada pela arquitetura modernista, mas a periferia de pequenas casas no redor das fábricas das quais essas mesmas personagens tiram seu sustento. Dito isso, faz-se necessária breve reflexão sobre a formação do espaço urbano e o desequilíbrio que a mesma traz consigo.

Sérgio Buarque de Holanda trata desse desequilíbrio que povoa a formação das cidades brasileiras no livro *Raízes do Brasil*.

No Brasil, onde imperou, desde tempos remotos, o tipo primitivo da família patriarcal, o desenvolvimento da urbanização – que não resulta unicamente do crescimento das cidades, mas também do crescimento dos meios de comunicação, atraindo vastas áreas para a esfera de influência das cidades – ia acarretar um desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos ainda hoje (HOLANDA, 1978, p. 105)

Podemos dizer que esse “desequilíbrio social” ao qual se refere Sérgio Buarque se mostra de maneira mais evidente tanto na criação de cidades menores, não só em espaço, mas em qualidade de vida, em poderio econômico, quanto na criação de espaços, dentro das próprias cidades, distantes uns dos outros; espaços precários para a sobrevivência das populações menos favorecidas associados a espaços exuberantes para a construção dos lares dos que mais podem, dos que mais possuem.

Obviamente, a natureza é mutante, e, claro, um espaço outrora riquíssimo, pode evoluir para um espaço desgastado, distante da riqueza de antes. Atemo-nos, no entanto, à primeira questão levantada no parágrafo anterior: as cidades menores em espaço e poderio econômico como aspecto inicial do “desequilíbrio social” identificado por Sérgio Buarque de Holanda ao analisar os efeitos da urbanização brasileira. O geógrafo Milton Santos assim disserta sobre a função das cidades menores e sua mudança no decorrer dos processos de modernização do país:



A função 'regional' das cidades regionais declina porque a revolução dos transportes torna possível que as pequenas cidades tenham relações diretas com as cidades maiores, inclusive com as metrópoles. Desta forma, algumas cidades regionais se metamorfoseiam em cidades intermediárias, enquanto outras são rebaixadas à categoria de cidades locais (SANTOS, 2008, p. 47).

As reflexões de Milton Santos podem nos ajudar a definir, de forma geral, o espaço em que se situa a ficção de Ruffato. Ao abandonar as lavouras de Rodeiro e adotar Cataguases como lar, as famílias de origem italiana (primeiras personagens de *Inferno provisório*) seguem necessariamente o fluxo da modernização do início da década de cinquenta, procurando trabalho nas pequenas indústrias em franca ascensão. Após esse movimento, e com a decadência das indústrias sediadas em pequenos espaços urbanos, o desejo será o trabalho na metrópole, São Paulo mais especificamente. O primeiro ponto, no entanto, é avaliar como a cidade se porta com os que para ela vêm à procura de trabalho, na trilha das atividades industriais em progresso. O termo “cidades locais” parece explicar bem como esses espaços se caracterizam: são vias da mão única, localidades que possuem uma só atividade ao redor da qual giram todos os seus habitantes, sustentando-se dessa atividade direta ou indiretamente, são “cidades de subsistência”<sup>25</sup>.

Citamos novamente Milton Santos na tentativa de ilustração do processo de formação espacial brasileiro, ou, como salienta o geógrafo, terceiro-mundista:

Em nossos dias, quando se estuda a urbanização do Terceiro Mundo, chama a atenção o número de grandes cidades, especialmente na América Latina, muito mais do que nos outros continentes. Isto se explica pela forma como as forças produtivas de instrumentos de trabalho e de meios de produção mais modernos em certos pontos do território, ao mesmo tempo em que o consumo se expandia a galope (SANTOS, 2008, p. 58).

Notadamente, o consumo, que se expande a galope, e a variada oferta de produtos a serem consumidos nas grandes cidades, dão-lhes caráter de paraíso, o lugar ideal para se viver e trabalhar, o que denota um forte desejo de abandono das “cidades locais”.

Não abandonaremos a questão acerca das cidades locais – em verdade, essas reflexões pautarão a análise das narrativas escolhidas para este capítulo do estudo. Porém, sobre esse primeiro ponto de pensamento, a pequena cidade como fato inicial do desequilíbrio social que a urbanização traz consigo, é preciso refletir a respeito de outra questão levantada anteriormente: a separação social pela criação de espaços precários de um lado, imponentes

---

<sup>25</sup> SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Ed. USP, 2008 (p. 87).

do outro, dividindo a sociedade entre os que têm e os que não têm. Levando em conta as características de *Inferno provisório*, centraremos nossa análise, obviamente, nos que não têm.

Roberto Damatta, em *A casa e a rua*, define como “espaços transitórios” esses locais de estrutura precária que abrigam os cidadãos de classe média baixa e classe baixa no Brasil. Segundo Damatta,

(...) nossos espaços nem sempre são marcados pela eternidade. Há também espaços transitórios e problemáticos que recebem um tratamento muito diferente. Assim, tudo o que está relacionado ao paradoxo, ao conflito ou à contradição – como as regiões pobres ou do meretrício – fica num espaço singular. Geralmente são regiões periféricas ou escondidas por tapumes. Jamais são concebidas como espaços permanentes ou estruturalmente complementares às áreas mais nobres da mesma cidade, mas são sempre vistos como locais de transição: ‘zonas’, ‘brejos’, ‘mangues’ e ‘alagados’. Locais liminares, onde a presença conjunta da terra e da água marca um espaço físico confuso e necessariamente ambíguo (DAMATTA, 2000, p. 45).

Se pudermos associar a ficção de Luiz Ruffato à reflexão de Damatta acima exposta, podemos identificar esse “espaço transitório” no Beco do Zé Pinto, ambiente criado por Ruffato em que se dá a maioria das ações de *O mundo inimigo* e *Vista parcial da noite*, livros que contêm as narrativas a serem tratadas neste capítulo. Espécie de cortiço, o Beco constitui-se de uma série de casas parede-meia construídas por Zé Pinto, ex-funcionário das fábricas cataguasenses, para adquirir um suplemento no orçamento mensal decorridos da cobrança de aluguéis dos moradores de seu beco.

Caracterizando então o Beco como o “espaço transitório” de Damatta, podemos refletir que sua formação nasce em decorrência da expansão urbana motivada pela atividade industrial da pequena cidade. Se associarmos ainda à ficção de Ruffato os conceitos tanto de Damatta (espaço transitório) quanto de Milton Santos (cidades de subsistência) chegamos a uma compreensão mais abrangente do espaço, e que adotaremos como norte de análise das duas narrativas a serem tratadas neste capítulo.

Viver numa “cidade de subsistência”, morar num “espaço transitório”, carrega a noção, claramente expressa pela adjetivação desses lugares, de mudança, ou, ao menos, do desejo de mudança aliada e causada pela falta de perspectivas. A cidade de subsistência é estanque (dado o fato de possuir apenas uma atividade econômica), suas possibilidades de mudança situacional são praticamente nulas. A quem mora num espaço transitório então, em que a “subsistência” é muito mais difícil, o desejo de mudança é constante, e ele está diretamente ligado à imutabilidade que o espaço “de subsistência” confirma.

Olhando para *Inferno provisório*, seria possível dizer que a relação entre o desejo de mudança e a situação praticamente imutável, situação reforçada pela condição sócio-

econômica que abriga os sujeitos abordados pela ficção, definirá a trajetória das personagens criadas por Ruffato, presas aos lugares que querem deixar. Abordaremos essas questões de modo mais profundo na análise das narrativas. Antes, porém, é preciso dizer que os “espaços transitórios” e as “cidades de subsistência” nascem devido aos processos de modernização que esses espaços sofrem. Se assim for, cabe-nos breve reflexão sobre o progresso e suas relações com o sujeito nos países subdesenvolvidos.

Em *Culturas híbridas*, Néstor Gracia Canclini reflete sobre a discrepância existente entre modernismo e modernização no contexto da América Latina. Para o autor, a relação entre esses dois termos pode ser brevemente resumida na idéia de que, apesar de o modernismo latino-americano ter sido exuberante, com as várias manifestações culturais presentes no continente a partir da década de vinte do século passado, sua modernização poderia ser classificada como deficiente (CANCLINI, 2006, p. 67). As reflexões de Canclini analisam a ocorrência simultânea de uma paixão convicta dos movimentos de vanguarda latino-americanos com o progresso e o atraso que aquele não conseguia afastar da sociedade. Resumidamente: existia o progresso técnico aliado a um descaso com o fator humano que tornava a modernização berço de contradições sociais aparentemente insuperáveis.

Outra reflexão importante acerca dessa relação entre progresso técnico e atraso humano é encontrada no texto de Silviano Santiago “Apesar de dependente, universal”, presente no livro *Vale quanto pesa* (1982):

O progresso incorpora as minorias a um avanço histórico, que é simulacro, continua ficção, e que, por isso, não pode atingir o modo de ser social de quem busca sua ‘explicação’. Ele incorpora as minorias a um avanço da classe dirigente, por isso é que as diferenças sociais (apesar da mensagem constante das novelas das sete e das oito) se acentuam nos momentos mais agudos do desenvolvimento. A maior verdade do ‘milagre’ são os bóias-frias, a maior mentira do ‘milagre’ não é o bolo, é a faca. A faca na mão de quem corta. Quem parte e reparte fica com a melhor parte (SANTIAGO, 1982, p. 16).

A relação que o progresso imprime aos países subdesenvolvidos basear-se-ia então no binômio avanço/atraso. Como frisado por Roberto Schwarz: o progresso “é inegável, mas a sua limitação, que faz englobá-lo ironicamente com o atraso em relação ao qual ele é progresso, também” (SCHWARZ, 1987, p. 15). Assim, certas práticas claramente afastadas da ideia de modernização seriam comumente exercidas em conjunto com o avanço técnico. Sinteticamente, e já direcionando o olhar para a análise da ficção de Luiz Ruffato, poderíamos dizer que, enquanto as melhorias tecnológicas ampliam a margem de lucro da classe dirigente, a parcela humana que sustém esse mesmo lucro, encontra-se ainda como alvo de fatores

aparentemente “não-modernos”, tais como o favor para a sobrevivência<sup>26</sup>, ou a aceitação da dominação pessoal como proteção.

Em livro onde analisa a população fabril das cidades de Leopoldina e Cataguases, Juarez Rubens Brandão Lopes reflete sobre as atividades industriais (modernas, avançadas) conciliadas com práticas de natureza campesina (arcaicas ou atrasadas). Diz Lopes:

No Brasil, por outro lado, como em outros países em desenvolvimento, há empresas industriais situadas onde a organização social tradicional ainda prevalece e onde podemos observar práticas administrativas, referentes a pessoal, quase não tocadas pelas concepções modernas importadas dos países adiantados. Práticas, portanto, que se desenvolveram em resposta à natureza tradicional das relações de trabalho (LOPES, 1967, p. 12).

Os termos “moderno” e “arcaico” (ou “avanço” e “atraso”) não serão aqui longamente discutidos. O que baseia a reflexão proposta, por ora, é a relação entre os dois termos e seus possíveis efeitos nas trajetórias das personagens de *Inferno provisório*. Essa convivência entre dominação pessoal e relação trabalhista no âmbito das indústrias baseará as reflexões de *Crise do Brasil arcaico*, de Juarez Rubens Brandão Lopes. Também essa relação servirá de base para o início da análise dos segundo e terceiro volumes do projeto literário de Luiz Ruffato.

Em páginas anteriores traçamos uma análise acerca do espaço que abriga as personagens de *O mundo inimigo* e *Vista parcial da noite*, o Beco do Zé Pinto. É preciso lembrar que o Beco aparece na ficção de Ruffato já no primeiro volume de seu projeto literário (mais especificamente na história “O alemão e a puria”). Contudo, nos dois volumes seguintes é que o espaço se tornará elemento de maior importância nas trajetórias das personagens do escritor mineiro. Este capítulo visa à identificação de um aprisionamento que relaciona estritamente as personagens desses dois livros com o espaço em que vivem – no decorrer da análise perceberemos que o aprisionamento mencionado é tanto topográfico quanto sócio-econômico (as personagens de *Inferno provisório* estão, como já dissemos, invariavelmente vinculadas às classes média baixa e baixa). Para isso, buscamos uma reflexão inicial tentando enxergar como o pensamento de Juarez Rubens Brandão Lopes referente às relações trabalhistas, o trecho de *Crise do Brasil arcaico* citado acima, pode ser retomado nas relações entre locador e locatários que ocorrem no espaço criado por Luiz Ruffato para abrigar suas personagens, o Beco do Zé Pinto.

Personagem coadjuvante de quase todas as histórias de *O mundo inimigo*, e protagonista de “Um outro mundo”, presente no mesmo livro, Zé Pinto age em relação aos

---

<sup>26</sup> Ver: SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar” In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1981 (p. 13-28).

inquilinos de seu beco como símbolo de autoridade. É polícia, quando precisa, com o revólver em punho, separar alguma desavença entre moradores; é cobrador quando exige que os inquilinos quitem as dívidas referentes aos aluguéis das minúsculas casas do Beco; agente de despejo quando deve expulsar um morador por falta de pagamento ou perturbação da ordem. Entretanto, o que nos interessa é o olhar desses moradores a quem aluga as pequenas casas, o que respalda a ocorrência da dominação pessoal nessa relação entre locatários e locador. Tratado sempre como “senhorio”, Zé Pinto representa a ordem que governa o Beco, podendo ser temido, nos casos referidos acima, ou representar proteção, afiançando empréstimos, por exemplo, o que apenas reforça a dominação exercida pelo senhorio aos moradores de seu espaço.

Tentemos ampliar essa relação de dominação pessoal existente entre Zé Pinto e os demais moradores do Beco. Desse modo, a análise direciona-se para a dominação existente entre o próprio Beco (espaço) e seus moradores (sujeitos), pretendendo identificar como esse espaço afeta diretamente a trajetória das personagens em algumas histórias de *Inferno provisório*. A análise ganhará forma nas reflexões sobre “A solução” (em *O mundo inimigo*) e “Estação das águas” (em *Vista parcial da noite*), que virão a seguir.

#### 4. 3 – Casa, rua e casa

Em “A solução”, o leitor é apresentado à menina Hélia, filha de Marlindo e Zulmira, irmã de Luzimar (todos, personagens recorrentes neste e nos volumes seguintes do projeto literário), funcionária de uma das fábricas de Cataguases, moradora do Beco do Zé Pinto, que nutre único sonho, ilusão que a norteia: abandonar o lugar em que vive.

Bateu o cartão-de-ponto e, *droga!*, lá vem aquela vontade de chorar, *manteiga-derretida!* O cata-níquel já passara e agora nem carona de bicicleta conseguiria mais. O negócio era ir andando até em casa, lençóis de nuvens brancas quarando ao sol das dez e vinte, fevereiro, *ah! o clube do remo deve de estar lotado ai meu deus quem me dera! mas quem sou eu? bem que podia me aparecer um moço louro bem forte olhos azuis montado numa vespa prateada ‘Oi, meu anjo, pra onde você está indo?, Ah, é meu caminho, Sobe aí, eu te levo, Segura bem pra não cair, heim!’ que besteira! vou ter é que gastar a sola do tamanco novinho nesse paralelepípedo pegando fogo ai meu deus como estou cheia disso tudo! como estou cheia!* (RUFFATO, 2005, p. 63-64).

É preciso reparar, novamente, a construção da narrativa que alterna narrador e personagem na posição principal da narração. Importante perceber que, não apenas nos trechos grafados em itálico (“*droga!*”), a narrativa se aproxima da personagem (trechos que

claramente condizem aos momentos em que Hélia toma a posição de narradora principal de sua trajetória), mas também nos trechos em que um narrador observador expõe as ações de Hélia essa aproximação se faz presente (“lá vem aquela vontade de chorar”). Fundamental é perceber que, enquanto lida com as ocorrências cotidianas – o trabalho na fábrica, o transporte escasso para levá-la de volta para casa – Hélia sonha, e se reconstrói distante da própria realidade. Em verdade, Hélia namora Plínio (ou Maripá, seu apelido), rapaz de pouca instrução, mesma condição social que a da jovem, e futuro, como o de Hélia, incerto a quem aspire a grandes ascensões sócio-econômicas. Reparemos que esse sonho, essa fuga da realidade, não está associado a uma mudança leve de condição, mas a uma reviravolta, indo da pobreza à riqueza.

E eu... eu quero é casar com um homem... assim... bem rico... alguém que me tire... que me leve embora daqui... desse buraco... Ah, isso eu também quero, disse a Márcia. Quem não quer?, disse a Toninha, concluindo, O difícil é conseguir. Pois eu vou arrumar, vocês vão ver! Estou cansada... Cansada de morar nessa casa... nessa bagunça... nem um quarto só pra mim eu tenho... E estou de saco cheio da fábrica... acordar cedo... aguentar o Jacy... Jacy é aquele contra-mestre?, perguntou a Márcia. É, aquele metido a galã... Galã?, assanhou-se a Toninha, mas Hélia ignorou-a, Vou conquistar um homem rico, bem rico, elevando os olhos pra os picumãs enrodilhados nas telhas enegrecidas (RUFFATO, 2005, p. 65).

As amigas Hélia, Márcia e Toninha, moradoras do Beco, reúnem-se para conversar sobre as próprias vidas e, em certos momentos, sobre o futuro desejado. Como dissemos em linhas anteriores, a ilusão de um futuro, digamos, feliz (ilusão que povoa muito mais os olhos de Hélia que das duas amigas) está completamente distante da realidade. Chega a ser bastante esquemático o desequilíbrio entre sonho e cotidiano no momento em que Hélia, aspirando à conquista de um homem rico, que a pudesse tirar do lugar que habita, eleva os olhos e encontra as telhas enegrecidas, que são o fiel retrato da precariedade que domina sua morada.

O economista Celso Furtado, no livro *O Brasil pós-‘milagre’* (1982), analisa as condições que influenciaram as décadas de sessenta e setenta, auge do que o regime militar (à época, regime governamental brasileiro) chamou de “milagre econômico”, com a conhecida afirmação de que aumentariam o bolo para melhor distribuírem a renda para a população brasileira<sup>27</sup>. Assim afirma Celso Furtado:

A evolução das estruturas sociais, refletida na concentração da renda, denunciava aspectos ainda mais negativos da orientação tomada pelo desenvolvimento. Ao contrário do que pretendia a escola de pensamento predominante, a concentração de

---

<sup>27</sup> Esta frase gerou uma instigante reflexão de Silvano Santiago no artigo “Apesar de dependente, universal”, reflexão já citada neste capítulo.

renda não produziu elevação da propensão a poupar entre os seus beneficiários. Significou, sim, uma transferência de recursos de consumidores de baixo nível de vida para consumidores de rendas médias e altas, traduzindo-se em modificação na composição da cesta de bens de consumo em benefício dos bens mais sofisticados e menos essenciais. (...) Sendo assim, o consumo dos grupos de rendas médias e altas terá crescido mais que a própria renda, a qual estava aumentando com rapidez bem maior do que a renda média da população. Concomitantemente, o salário básico da população estava em declínio ou estacionário. Poucas vezes ter-se-á imposto a um povo um modelo de desenvolvimento de caráter tão anti-social (FURTADO, 1982, p. 42).

Utilizamos a citação de Furtado para tentar elaborar um raciocínio que alie esse crescimento do consumo das camadas mais abastadas e seu reflexo nas camadas populacionais menos favorecidas a certos aspectos da narrativa “A solução”.

Afirmamos anteriormente que o sonho da menina Hélia, protagonista da história de Ruffato, de deixar o local onde mora não passa por uma melhora básica de renda e condição social, mas pela ilusão de uma mudança situacional grandiosa, passando de pobre a extremamente rica. O que podemos concluir é que essa necessidade de a personagem mudar completamente sua situação ligada à impossibilidade de essa mudança ocorrer formam o que Hélia realmente é: uma personagem vazia, no sentido de possuir expectativas absurdas e praticamente impossíveis de se conquistar, aliadas a uma condição sócio-econômica mais próxima da pobreza que da riqueza. O desequilíbrio entre idealização e realização presente nas narrativas de Ruffato evidencia-se nessa discrepância entre o sonho, que muda completamente o destino da personagem (e, justamente por isso parece impossível), e a realidade, que a mantém enclausurada na condição humilde e no espaço que a aprisiona, sendo reflexo de sua situação social<sup>28</sup>.

Porém, e retomando um termo tratado brevemente no fim do parágrafo anterior, na leitura de outros segmentos da narrativa podemos ver que a mudança situacional desejada pela personagem não passa apenas pela aquisição do poder financeiro, mas pela mudança da própria constituição.

*Queria esquecer que tinha família, pais bocós, ah, se pudesse enterrar o passado! 'Não, minha mãe morreu no parto, coitada, e meu pai quando eu tinha uns seis anos... Fui criada por uma parenta distante, muito rica...' Sim, era vergonha o que sentia, vergonha... Por isso, quando vinha da rua com um namorado, dava um jeito de se despedir antes de se aproximarem do Beco do Zé Pinto, Pode deixar, meu bem, já estou praticamente em casa, um pulinho, Não, é melhor você me deixar aqui mesmo, você não conhece meu pai, ele é uma fera, se pegar a gente junto... nossa senhora!, vai fazer um fuzuê! Se sonhassem que morava naquele correio de casas*

---

<sup>28</sup> Esta formação das personagens de Ruffato levando em conta a necessidade do consumo e a impossibilidade de concretizá-lo é desenvolvida num ensaio de Jefferson Agostini Mello, intitulado *Permanência do provisório* em *Novos Estudos – CEBRAP* nº74; p. 47-66. São Paulo, Março de 2006.

parede-meia, tristes, perto do rio... E se caísse a cortina e descobrissem que a mãe era uma... lavadeira... e ainda por cima analfabeta... e que o pai não passava de um... biscateiro... Deus me livre guarde! (RUFFATO, 2005, p. 67).

Por vergonha da própria origem, e talvez por receio de se aprisionar mais ainda nela, Hélia termina o namoro com Plínio (Maripá) e fica sozinha em casa num sábado, após recusar um passeio com Toninha e Márcia (a missa, depois voltas ao redor da Praça Rui Barbosa – o único divertimento do fim de semana). É nesse momento que a menina se deixa abraçar pela ilusão de um novo destino banhado pela riqueza e pela admiração alheia. Mas o Beco invade o sonho.

Hélia está numa festa de debutantes no Clube Social. Caminha devagar, polinizando as mesas com sua graça e simpatia, deixando para trás olhares preches de inveja e de cobiça. Sussurros. Quem é essa moça? Nossa, como é linda! Flutua, dos pés à cabeça coberta de admiração. Um rapaz alto, louro, olhos azuis levanta-se, puxa uma cadeira, convida-a para sentar-se, Obrigada. Meu deus, quem é você? De que reino você fugiu? Enlevada, ouve um berro, Vou te matar, desgraçada!, e gritos, gritos histéricos, e barulho de vasilhas desabando no chão, um tapa, outro tapa, a mulher se desvencilha, corre para fora, crianças choram, Larga a mãe, pai! Larga! *É o Zé Bundinha, minha nossa senhora!*, o coração disparado, as pernas bambas, ele a alcança, Acudam, Acudam, que ele está me matando! Larga a mãe, pai, larga ela! Pára, Zé Bundinha, pára! Chama a polícia! Pára, Zé Bundinha! Chama a polícia!, ele vai matar a dona Fátima! Hélia espia pela janela-veneziana (RUFFATO, 2005, p.71).

Interessante rever alguns pontos. Primeiramente, o traje com que Hélia impressiona a todos os presentes na festa imaginária, composto por um vestido vermelho de popelina feito pela própria menina num “curso de corte-e-costura da dona Marta” (RUFFATO, 2005, p. 70), e por um cordão com crucifixo de ouro “que o pai encontrara no chão, perto da prefeitura” (*idem*). O “traje de gala” da personagem já evidencia sua condição de desfavorecida. Mas dentro do sonho, os artefatos precários adornam a ilusão como se fossem de mais fina procedência. Segundo, e mais importante para a análise, é como o cotidiano do beco quebra o sonho, puxando de volta a personagem para sua origem e situação precárias. Ao adentrar a festa criada como escape por Hélia, a discussão violenta da família vizinha devolve a menina a seu local de enunciação, o Beco, que a abriga e a aprisiona.

Contudo, e contra a realidade que a arranca do desejo de uma situação distinta, Hélia persiste. Agora, no entanto, não é o sonho a que ela recorrerá para escapar da realidade, mas um último e decisivo caminho, alternativa que lhe aparece como único meio, após tantos desejos negados, de deixar a vida ínfima do Beco.



No meio da Ponte Nova, parou. Debruçou-se na amureta e ficou observando as águas barrentas do Rio Pomba (...) As águas barrentas. Dois barcos cheios de areia. E as águas barrentas. Se olhasse para trás, não tinha coragem, veria moças e rapazes queimando nas piscinas do Clube do Remo. O sol quente torrando sua cabeça, *não nunca vai aparecer um príncipe encantado...* Os olhos fixos nos redemunhos que se formam no meio do rio. O barulho líquido. Os redemunhos. A água barrenta. O sol na cabeça, *não nunca vou conseguir sair desse inferno...* Os carros passam. Os ônibus. As bicicletas. Os redemunhos. A água. O sol, *melhor melhor talvez quem sabe morrer acaba tudo acaba* Vem, Hélia, vem... *descansar o fim* Vem, Hélia... Vem comigo... Vem... E ela então sentiu-se zozna, zozna, e uma mão grande e calejada pousou em seu ombro, Vem comigo, vem, você está passando mal?, Heim? E Hélia ouviu longe-longe a voz do Maripá e ele, amuletoando-a, amparou-a e foram andando devagar, bem devagar, em direção ao beco (RUFFATO, 2005, p.72).

O lugar de Hélia é o Beco; justamente ela que sempre desejou sair da casa minúscula, do orçamento minúsculo, do cotidiano ausente de esperanças, do inferno; justamente Hélia deverá retornar ao Beco que a abriga por ora, e que a abrigará futuramente.

A relação encontrada, na trajetória de Hélia, entre sonho e realidade, entre a idealização de uma mudança situacional praticamente impossível devido à realidade sócio-econômica da personagem, que tem na vida inerte do Beco do Zé Pinto seu reflexo, vem concordar com o que, no primeiro capítulo deste estudo, consideramos sobre o título do projeto literário de Ruffato, *Inferno provisório*. Ao afirmar, nas últimas linhas de “A solução”, que jamais deixaria o inferno em que se encontra, Hélia reforça a ideia de que o provisório do título do projeto literário do qual é personagem, está ligado muito mais a uma agonia do que a certa esperança. O provisório, ligado ao inferno, possui sentido muito mais drástico por carregar, de braços dados com um fio de esperança, a incapacidade de se determinar quando os piores tempos deixarão de existir, reforçando, assim, a ideia de uma agonia resultante da impossibilidade de se confirmar o ponto final da precariedade que envolve as personagens criadas por Ruffato.

Mesmo que Hélia ganhe voz através da ficção, e isso ocorre não só pelo fato de a personagem protagonizar a história, mas também, e principalmente, pela possibilidade que a mesma tem de relatar o próprio sofrimento, tomando, por vezes, a posição de narradora principal de sua trajetória (o que se dá não só pela variação tipográfica que indica a mudança de foco narrativo, mas também pela aproximação entre narrador e personagem), sua condição permanece praticamente imutável. Assim, a menina não deixará a classe social a que pertence (mesmo que os sonhos improváveis sobre uma mudança de origem e/ou destino sigam povoando sua imaginação) nem o espaço em que vive.

O que frustra o “dar voz ao outro”, presente na literatura de Ruffato, é esse olhar pessimista presente em sua ficção. Mas não há o que recriminar na construção desse

desequilíbrio entre idealização e realização presente na narrativa, pois se o autor se propõe a criticar a situação de certa parcela da população brasileira dentro de um todo, seria inverossímil que a personagem concretizasse a ascensão econômica improvável, a mudança de origem impossível. Tentando reforçar esse pensamento, citemos as palavras de Adorno, que ao analisar o filme de Charles Chaplin, *Tempos modernos*, lança o seguinte argumento:

Também o *Grande Ditador* perde a força satírica e peca na cena em que uma judia bate seguidamente com uma caçarola na cabeça de soldados da S-A, sem ser reduzida a pedaços. Em favor do *engagement* político, dá-se pouco peso à realidade política: isso reduz também o efeito político (ADORNO, 1973, p. 60).

Tentando elaborar uma relação entre a construção ficcional de Ruffato e o pensamento de Adorno, poderíamos dizer que, se por ventura Hélia concretizasse seus sonhos, o autor deporia contra a própria literatura, que visa a uma crítica social ancorada em determinada parcela da população que luta para sobreviver e vê seus sonhos encerrados na situação sócio-econômica que a aprisiona.

Para melhor explicação, seria possível afirmar que, enquanto a personagem deseja a mudança situacional, sua realidade, simbolizada não só pela condição sócio-econômica, mas pelo aprisionamento espacial que lhe é atribuído (lembramos que Hélia quer, de todas as maneiras, abandonar o Beco, lugar para o qual ela, por fim, retorna), lança-a novamente ao pouco que possui – quase nada se comparado aos sonhos que povoam sua imaginação.

Na tentativa de elaborar uma conclusão, e retomando o título desta parte do capítulo (Casa, rua e casa), é possível pensar que a trajetória de Hélia se resume nesses dois termos, em três ocorrências. Resumidamente: Hélia cria-se a partir de sua origem sócio-econômica, trabalha nas fábricas cataguasenses, relaciona-se com pessoas de mesma classe social (o trecho em que, caminhando pelas ruas da cidade, Hélia passa por meninas de melhor condição e as xinga mentalmente, ou no que, ao avistar ao longe as piscinas de um clube social, a jovem inveja os rapazes e moças de sua idade e melhor situação, reforçam esta distância que abriga a personagem principal da narrativa em relação a pessoas de outro e melhor nível social), e mora no Beco do Zé Pinto – espaço que só reforça a ideia de provável imutabilidade em sua trajetória. Pela origem humilde, Hélia se entregará aos sonhos de mudança, abandono do lugar em que vive e de sua própria constituição – sonhos vazios, sem concretização palpável e que, quando caem por terra, quando são negados (o que ocorre especialmente na passagem em que, em completo devaneio, Hélia é surpreendida por mais uma das inúmeras

brigas do Beco, briga que leva a menina a abandonar o sonho), trazem à personagem a agonia de saber que o provisório de seu inferno é incontável, impossível de se delimitar.

Creemos que, ao se tratar de Hélia, o Beco, símbolo de sua origem e situação social, é casa, e a rua é a saída, o desejo de mudança, a ilusão de outra situação, outra origem. A menina, no entanto, só chega à “rua” pelo sonho, que é prontamente invadido, oprimido pela casa. Afora à construção esquemática utilizada por Ruffato na composição de “A solução”, a trajetória de Hélia tem grandes méritos na elaboração de *Inferno provisório*. Ao negar-lhe o sonho, derrotando-o com a realidade que abriga a personagem, Ruffato dá o tom do que chamamos de “realidade da ficção” no primeiro capítulo deste estudo: o provisório se anuncia como rápida passagem, mas se confirma, de fato, como contínua desilusão.

#### 4.4 – O caminho pisado

“Estação das águas”, narrativa presente no terceiro volume da saga literária de Ruffato, *Vista parcial da noite*, guarda em si também a relação cíclica de esperanças prontamente rechaçadas pela realidade que buscamos identificar como manifestação de um desequilíbrio entre idealização e realização, que cremos ser o principal motor da ficção de *Inferno provisório*. Nessa história, o leitor acompanha a trajetória de Isidoro (Caburé), também morador do Beco do Zé Pinto, filho de dona Fátima e Zé Bundinha, que passa a infância entre as brincadeiras de rua e as marcas da violência cometida pelo pai, fatos que proporcionam ao garoto o desejo constante de abandonar a família, o Beco, seu lar.

Estropiados, os pés afundam na areia podre do braço-do-rio. O silêncio de fim-de-tarde de dezembro só o corrói o revolteio da passarinhama em seus curtos voos pelas grimpas das árvores e o chuá-chuá das águas embrutecidas que carregam tumultuosas galhos e troncos. Ao longe, ê-ê-ê da molecada jogando pelada, cicio das mulheres recolhendo roupa do quarador, íiin-nhô! de uma mãe conclamando o filho, vrum de um carro, risos abafados... De coque, Caburé cafunga, doloridos lanhos nas costas, braços, pernas, rosto, que o pai, quando zunia a tala-de-couro, nem de desguiar a mão cuidava, acertasse onde, contrariando a dona Fatinha que, antepondo-se, objetava, ‘Zé, você ainda aleija esse menino...’ (RUFFATO, 2006, p. 45).

A narrativa tem início pela fuga, que no decorrer de sua leitura pode ser concebida entre aspas, por, justamente, não significar a derradeira viagem para longe do lar, mas apenas mais uma das inúmeras tentativas de abandono que, por variados motivos, são negadas. No início da história, conhecemos apenas a convivência entre a infância do menino que vaga pelas ruas da cidade preocupando e decepcionando a mãe, e a violência que o mesmo sofre

por parte do pai, aspectos que, conjuntos, fazem o protagonista dessa história imaginar a fuga como única solução.

Castigava-se, no entanto: varava manco a cidade ponta-a-ponta, o quichute estrangulando os dedos destroncados, suando sua imundície todas. Mas no intervalo da aula mão-em-mão surgia uma revistinha-sueca, na saída um atrevido afrontava-o, no retorno para casa deparava o pai ridiculamente bêbado no botequim do Gérson, na boca da Ponte-Nova – e sucumbia às tentações. Por mor dos pecados, desejava, do fundo do coração, que aquela ‘íngua’, como dizia às vezes nervosa a mãe, morresse, e só de essa idéia relar seu pensamento antevia-se condenado à eternidade do inferno em-valendo os ensinamentos do catecismo da dona Iolanda – ‘Quinto mandamento: Honrar pai e mãe; sexto mandamento: Não matarás; sétimo man’ Como, porém, camuflar o ódio que peçonhava seu sangue? Como ocultar as manchas roxas, ervas daninhas semeadas por mãos que indistiguiam bicho e gente? Como respeitá-lo, descendo trôpego o Beco, chegando da Rua a desoras? Como, se por-tudo-por-nada estranhava-se com a mãe, envergonhando-a na frente as freguesas com sua ignorância, sua estupidez, sua valentia? Fugir, talvez, quem sabe, a solução – e assentou o azul da manhã no fundo do embornal, pão-com-manteiga, biscoito-de-maisena, vidro de água, e galgou discreto as escadas do Beco, resoluto, a garganta latejando uma antecipada saudade. Sentiria a ausência da turma – Vicente Cambota, Gilmar, Gildo, Luzimar, Jorge Pelado –, até a reclamação da Teresinha faria falta, mas *necessário escapar*, não mais suportava afligir a mãe como a sempre incapacidade de se desviar do mal e ouvir suas queixas, ‘Ah, Isidoro, não sei quem você puxou!’, ‘Ah, Isidoro, você ainda me mata de tristeza!’, ‘Ah, Isidoro, não sei mais o que fazer!’. Já que redundavam inúteis seus esforços, assumiria de vez a condição de renegado: nunca mais sentar numa carteira de escola, nunca mais escovar os dentes, nunca mais tomar banho todo dia e, *principalmente, nunca mais apanhar do pai*, sentir o hálito azedo de cachaça e cigarro nunca mais – adeus, adeus, que já nada o demoveria (RUFFATO, 2006, p. 47-48; grifos meus).

A fuga tem duas frentes de motivação: as decepções da mãe com o comportamento do menino e a violência do pai para com o filho. Interessante salientar duas passagens de fundamental importância para a análise dessas duas frentes: primeiro, a necessidade de abandono do lar justamente pela comutação de dois termos (decepção materna – violência paterna [termo que pode também ser direcionado para a vergonha sentida pelo menino em relação ao pai]); segundo, a superioridade do segundo termo frente ao primeiro, ou seja, a violência paterna sendo principal motor do desejo de fuga.

Contudo, o abandono do lar não se concretiza, e Isidoro (Caburé) tenta mudar a vida, orgulhar a mãe buscando ocupação. Mas, quando por engano o menino invade a Ilha, zona de meretrício próxima ao Beco do Zé Pinto, na tentativa de vender alguns picolés, acaba se deparando com o pai que, indignado pela presença do filho no local, agride-o – e são mais marcas da violência paterna no corpo de Isidoro (Caburé), mais marcas e o mesmo motivo para enxergar, com esperança de melhor destino, o futuro longe da própria casa. Porém, o novo desejo de fuga que encerra a narrativa abre caminho para muitas questões:

Estropiados, os pés afundam na areia podre do braço-do-rio. O silêncio de fim-de-tarde de dezembro só o corrói o revolteio da passarinhama em seus curtos vôos pelas grimpas das árvores e o chuá-chuá das águas embrutecidas que carregam tumultuosas galhos e troncos. Ao longe, ê-ê-ê da molecada jogando pelada, ciclo das mulheres recolhendo roupa do quarador, ííin-nhô! de uma mãe conclamando o filho, vrum de um carro, risos abafados... De coque, Caburé cafunga, doloridos lanhos nas costas, braços, pernas, rosto (RUFFATO, 2006, p. 51).

Os parágrafos idênticos, as sete primeiras linhas de “Estação das águas” são iguais às suas últimas sete linhas, dão à leitura a ideia do mesmo, de uma trajetória cíclica que, por maior que seja o esforço de seu protagonista, teima em repetir-se.

Alfredo Bosi, em artigo sobre o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, identifica um movimento pendular na trajetória das personagens desfavorecidas, ligadas a uma classe de baixo ou nulo poder aquisitivo, ressaltando a ideia de caminho pisado, ou seja, de sempre andar e jamais chegar, ou até, de sempre andar e jamais sair do lugar em que se iniciara a trajetória dessas personagens. Diz Bosi:

Narrar a necessidade é perfazer a forma do ciclo. Entre a consciência narradora, que sustém a história, e a matéria narrável, sertaneja, opera um pensamento desencantado que figura o cotidiano do pobre sob um ritmo pendular: da chuva à seca, da folga à carência, do bem-estar à depressão, voltando sempre do último estado ao primeiro (BOSI, 1983, p. 149).

Esse pensamento “desencantado” vai ao encontro do que afirmamos, no primeiro capítulo, sobre o possível sentido do provisório inserido no título do projeto literário de Ruffato. Como dissemos anteriormente, o provisório está ligado muito mais a uma ideia de agonia que de esperança: o inferno passará, mas seu fim, o momento em que é substituído por uma situação melhor, mais favorável ao sujeito, é impossível de se pontuar, delimitar.

Trazendo essa concepção para a trajetória de Isidoro (Caburé), poderíamos afirmar que, ao passo em que tenta a fuga, a personagem recairá no mesmo, em sua condição inicial, o que transforma o desejo de mudança numa travessia agônica, que começa e termina no mesmo ponto, sem ter clara a noção de qualquer movimento.

#### 4.5 – A inércia dinâmica

O geógrafo Milton Santos assim define a “inércia dinâmica” como característica do espaço:

O espaço, entretanto, não é usualmente considerado como uma das estruturas de sociedade, mas um mero reflexo. E, se concluímos que a organização do espaço é também uma forma, um resultado objetivo de uma multiplicidade de variáveis atuando através da história, sua inércia passa a ser dinâmica. Por *inércia dinâmica* entendemos que a *forma* é tanto resultado como condição do *processo*. As formas espaciais não são passivas, são ativas (SANTOS, 1979, p. 30) (grifos do autor).

Nesta análise final, em que pretendemos relacionar “A solução” com “Estação das águas”, lançamos o conceito de Milton Santos no âmbito particular da ficção de *Inferno provisório*, tencionando discutir a importância do espaço criado pelo autor nas trajetórias de suas personagens.

Neste capítulo, adotamos, para classificar a cidade de Cataguses – município em que se passam as ações de “A solução” e “Estação das águas”, o conceito de Milton Santos de “cidades de subsistência”, explicando que essas cidades giram em torno de uma atividade singular, da qual seus habitantes, direta ou indiretamente, tiram seu sustento. A pergunta que deve ser feita é: o que ocorre quando a “cidade de subsistência” não consegue mais sustentar seus habitantes, quando os desejos desses habitantes se fazem maiores do que o sustento que a cidade pode prover?

Tomemos a trajetória de Hélia, protagonista de “A solução”: por não ver na cidade de Cataguases (na sua cidade, na vida ínfima, no Beco do Zé Pinto, no mesmo casa-fábrica-casa de todos os dias) o sustento de suas aspirações, a personagem deseja o abandono do lugar de origem, e, até mesmo, o abandono da própria origem. Mas a inércia de seu espaço (o Beco, e, em maior grau, o cotidiano ausente de grandes feitos, sem quaisquer perspectivas de mudança) é dinâmica, atua em sua trajetória. Sendo assim, tendo o espaço como agente da trajetória de quem nele vive, podemos entender que o aprisionamento de Hélia ao Beco é reflexo de sua condição social (não tratamos aqui de um aprisionamento meramente topográfico, e o espaço é também social, como argumenta Milton Santos<sup>29</sup>) por nele estarem inscritas todas as dificuldades da personagem, toda a precariedade de seu mundo – o Beco aprisiona por ser ator da trajetória de Hélia, por refletir o quão mínimo é seu horizonte.

Contudo, é preciso fazer mais algumas observações sobre a protagonista de “A solução”. No início do primeiro capítulo deste estudo, afirmamos que as personagens criadas por Ruffato são conduzidas (ou se conduzem) à inércia, e que por essa inércia se definem. Claro que Hélia tenta saídas, mudanças situacionais, mas o que a define é o fato de suas tentativas, suas “soluções” serem impossíveis de se concretizar. Ao tentar a mudança, Hélia recorre ao sonho, ao devaneio, mostrando-se vazia. As alternativas escolhidas pela

---

<sup>29</sup> SANTOS, Milton. *Espaço e sociedade*. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1979 (p. 10).

personagem para a mudança situacional já exibem a impossibilidade da mudança, e quando o desejo de liberdade torna-se maior do que a realidade mínima que a engloba, a realidade a ela choca-se com uma violência acachapante, demonstrando a gravidade de seu aprisionamento espacial e social.

Em “Estação das águas”, o desejo de mudança também é freado por essa inércia dinâmica que o Beco, em menor grau, e a condição social da personagem, em maior grau, exercem sobre o menino Isidoro (Caburé). Porém, na construção da narrativa, Ruffato substitui a esquematização do embate entre os sonhos de Hélia e a realidade que a engloba por uma história que tem início e fim repetidos, o que lança a personagem numa estagnação mais dramática do que a da protagonista de “A solução”: Isidoro (Caburé) inicia e conclui sua trajetória no mesmo lugar, realizando as mesmas ações, nutrindo os mesmos desejos, as mesmas esperanças.

Como afirmado anteriormente, a “realidade da ficção” de Ruffato reside neste jogo de esperanças rechaçadas, massacradas, pela realidade que engloba as personagens, mas essa “realidade” só é possível se a classe social em que estão inseridas suas personagens for levada em conta (o espaço é reflexo da condição social precária e, por isso, aprisiona as personagens). Por ter de viver nessas condições é que o protagonista de “Estação das águas” tenta a fuga e nunca consegue atingi-la. Aí entra o valor do oximoro que dá o título ao projeto literário de Ruffato, o “inferno provisório”, a agonia representada na esperança, muitas vezes vã, de mudança situacional, de fim do inferno.

O caminho pisado e repisado por Isidoro (Caburé), assim como por Hélia, tem seu fim no início de tudo, e por maiores que sejam os esforços a fim de avançá-lo, a fim de deixá-lo, sua condição social os aprisiona de tal maneira que a iniciativa para mudança acaba se perdendo na volta ao ponto inicial, ao mesmo, ao vazio da vida ínfima nas minúsculas casas do Beco.

João Luiz Lafetá (2004), em análise da obra de Graciliano Ramos, identifica, nos textos do autor de *Vidas secas*, uma “atitude irônica” por parte do ficcionista, atitude que consistiria numa sobreposição da realidade frente aos desejos das personagens, uma “castração” do devaneio. Assim explica Lafetá:

(...) toda vez que surge a possibilidade do sonho, da expansão do desejo, surge por outra parte a realidade para esmagá-la. Dizer isto, entretanto, não significa frisar seu apego ao real. Significa mais: significa destacar a sistemática luta contra a fascinação do desejo, contra a onipotência do pensamento, contra o sonho e a imaginação. É mais que atitude realista: é atitude irônica (LAFETÁ, 2004, P. 293)

Podemos encontrar essa “atitude irônica” também nos textos de Ruffato: Hélia e Isidoro (Caburé) têm seus desejos castrados pela realidade que os aprisiona, prisão reforçada pela influência do espaço (reflexo da condição social que os engloba) em suas trajetórias. Por mais que tentem – e as tentativas existem – desviar os passos da trilha já traçada, as personagens seguirão nesse desejar (mas não concretizar), justamente por estarem presas a uma condição social que não concretiza os grandes desejos de mudança.

Quando afirmamos que as personagens de Ruffato são inertes, nosso desejo é situá-las em dois pontos de análise: a primeira constatação é que, se há a tentativa de mudança, geralmente, também há, já nessa tentativa, a previsibilidade da não concretização, devido ao fato de que o desejo é devaneio, fuga plena da realidade; o segundo ponto, ligado ao primeiro, é que a inércia não está tanto na ausência de tentativa, mas em seu resultado, obtido, em parte, pelo aprisionamento espacial e social dos quais essas personagens são reféns, e também, como já ressaltado, pela tentativa de mudança reconhecidamente inútil, por basear-se na ilusão, estabelecendo, assim, essas personagens como vazias, sujeitos, que unem seus poucos recursos sócio-econômicos com expectativas absurdas de completa mudança situacional.



## **5 – Retornos: o embate entre passado e presente em “Amigos” e “Carta a uma jovem senhora”.**

No capítulo anterior, buscamos demonstrar a ocorrência de um ciclo de esperanças duramente negadas pela realidade em três narrativas de Luiz Ruffato. Das três, a primeira, “A expiação”, foi exposta como exemplo para que, nas duas histórias subsequentes, “A solução” e “Estação das águas”, a análise pudesse tomar corpo tendo sempre como ponto de chegada a ideia de um desequilíbrio entre idealização e realização que age como principal motor da ficção elaborada pelo autor, principalmente, em *Inferno provisório*.

Nas duas últimas histórias tratadas no terceiro capítulo deste estudo, o momento em que a realidade se confirma como algoz do sonho, quando as personagens percebem a imutabilidade de sua condição frente à própria situação que as compreende e aprisiona, é o momento em que essas mesmas personagens tentam mudar o próprio caminho, deixar o próprio espaço – estabelecido nas histórias destacadas no terceiro capítulo no Beco do Zé Pinto. Para as personagens centrais dessa última análise (Hélia [protagonista de “A solução”] e Isidoro/Caburé [principal personagem de “Estação das águas”]) a necessidade de abandono do lugar de origem simbolizava o primeiro passo para a mudança situacional, necessidade influenciada pela condição sócio-econômica precária à qual esses sujeitos encontram-se ligados. O símbolo dessa necessidade de mudança de uma situação para outra se encontra num desejo de mobilidade espacial, aspiração de um movimento migratório que compreende o habitat natural como inferior a outras localidades. Deve-se levar em conta, porém, que o desejo de mudança se refere à insatisfação com a situação precária em que se encontram esses sujeitos. Sendo assim, o Beco do Zé Pinto é a materialização da condição sócio-econômica da qual as personagens querem distância: fugindo do Beco fuge-se da vida levada até então, vida de futuro incerto, sem grandes aspirações, sobrevivendo no ganho miúdo do dia-a-dia; abandonado o Beco, muda-se do inferno para o céu.

O desejo de mudança, que muitas personagens da saga literária possuem, ganha terreno pelas condições em que se encontra o lugar de origem; tanto o Beco do Zé Pinto quanto a própria cidade de Cataguases, em maior dimensão, são reduzidos à nulidade quando comparados com os grandes centros urbanos – Rio de Janeiro ou São Paulo – justamente pelas melhores condições financeiras que, no processo de idealização, essas cidades conservariam. Importante salientar que esse processo de idealização dos grandes centros urbanos pelas personagens de Ruffato não direciona o olhar apenas para o desenvolvimento econômico superior das grandes cidades, mas, e em maior proporção, para uma concepção ilusória de que

nesses grandes centros haverá várias oportunidades para a ascensão social do próprio sujeito. Tal concepção permite a reflexão sobre o processo migratório, ou o desejo de migração, como um processo cultural, ou como afirma o ensaísta peruano Antonio Cornejo Polar, no artigo “Uma heterogeneidade não dialética: sujeito e discurso migrantes no Peru moderno”, o movimento migratório como uma “vasta decisão coletiva” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 302), que engloba as perspectivas do vivente dos territórios menos favorecidos economicamente causando no mesmo uma expectativa de mudança situacional no simples ato de transpor as fronteiras que separam o pequeno município da cidade grande. Esse processo cultural parece estar também presente nas palavras de Caio Prado Júnior que, na *Formação do Brasil contemporâneo*, disserta sobre os movimentos populacionais do Brasil ainda colônia dizendo que os brasileiros migravam “às vezes por nada, e com simples e vagas esperanças de outras perspectivas” (JUNIOR, 1999, P. 67).

Na ficção de Ruffato, a necessidade de abandonar o lugar de origem por um centro urbano de maior poder econômico, e, concomitantemente, de possuir maiores chances de ascensão pessoal (sócio-econômica, obviamente), além de romper com o próprio universo social (a vida em Cataguases), pode ser exemplificado pelo diálogo contido na segunda narrativa do quarto volume de *Inverno provisório (O livro das impossibilidades)*, intitulada “Carta a uma jovem senhora”, narrativa que será analisada na última parte deste capítulo.

- Embora?
- É... Pro Rio. Vou procurar emprego lá...
- Puxa! Então quer dizer que você também vai embora ‘*Também*’ vou embora. ‘*Também*’...
- E...quando você decidiu isso?
- Uai, Laura, mais dia menos dia a gente tem de tomar rumo... Não dá pra ficar aqui a vida inteira... No Rio pelo menos a gente tem mais... possibilidade... assim... de crescer... (RUFFATO, 2008, p. 71).

Essa ideia de que “para ser alguém na vida” é necessário deixar a cidade natal estabelecerá, nas personagens criadas por Ruffato, a constante esperança de que esse abandono seja a única forma de dar início a uma mudança de condição social. Se retomarmos as narrativas de *Inverno provisório* até aqui analisadas, podemos constatar que o que parece ser desejo, motivação, das personagens é um constante romper de amarras. Se a filha mais velha da família Michelleto em “Uma fábula” dorme com o “cometa” para fugir do reino de sombras criado pelo pai, bem como Carlos retorna a Cataguases para enterrar o patriarca dos Finetto e tentar esquecer o próprio passado em “Aquário”, ou como Hélia e Isidoro (em “A solução” e “Estação das águas” respectivamente) tentam a todo custo abandonar o lugar de

origem, as ações são realizadas a favor de uma mudança situacional, um desejo de mobilidade, de abandono da situação original. Porém, o que pesa contra essas personagens é a condição social na qual se encontram: mesmo que tentem, desejem mudar, as personagens serão impedidas pela realidade que as engloba, o que faz cair por terra seus sonhos, aspirações, idealizações.

Neste capítulo não nos interessará, no entanto, o desejo de o sujeito abandonar a cidade original, pois entendemos que essa reflexão foi elaborada nas análises presentes no terceiro capítulo, cujo foco se direciona ao espaço em que a trajetória das personagens destacadas se desenvolvia: o Beco do Zé Pinto. Aqui, interessará a reação do sujeito que abandona a cidade e, tempos depois, retorna à mesma, estabelecendo uma tensão entre passado e presente, algo já mencionado, mesmo que de forma breve, na análise de “Aquário”, no segundo capítulo deste estudo. Para tal tarefa, analisaremos mais duas narrativas de Luiz Ruffato que se encaixam nessa linha de raciocínio: “Amigos” (história que abre o segundo volume da saga literária, *O mundo inimigo*) e a já citada “Carta a uma jovem senhora” (narrativa presente em *O livro das impossibilidades*).

## 5. 1 – Passado e presente

“Amigos” traz ao leitor o reencontro entre as personagens Gildo e Luzimar numa noite de Natal. Amigos na infância, tempo em que os dois viviam nos arredores do beco do Zé Pinto – beco onde Luzimar residia – Gildo e Luzimar se reencontram num patamar distinto dos primeiros anos de vida. Agora, Gildo é morador de São Paulo, a cidade-sonho para a qual a maioria das personagens de Ruffato deseja emigrar pela idealização de melhor condição sócio-econômica garantida apenas pela mudança espacial, enquanto Luzimar ainda reside em Cataguases, tentando manter a vida trabalhando numa das fábricas da pequena cidade da Zona da Mata mineira. Gildo também é trabalhador fabril, mas em São Paulo. O que poderia colocar em base idêntica os dois amigos, dado o fato de ambos trabalharem no mesmo campo, colabora para o estabelecimento de uma nova situação: se no passado, Gildo e Luzimar encontravam-se do mesmo lado, no presente os dois estão em lados opostos. Com o transcorrer do diálogo, Luzimar, em Cataguases, representará a base inferior da relação, já que reside numa cidade de poucas aspirações, não possuindo, por exemplo, poder de compra compatível com o do amigo; enquanto isso, Gildo, morador de São Paulo, representará a parte superior da relação, pois dentro de um mundo em que a capital paulista é o desejo máximo, o ápice, quem nela mora tem mais condições de ganhar a vida, maiores possibilidades de

crescer economicamente, maior poder de compra. O encontro entre os dois amigos ocorre na antiga casa de Gildo, residência onde ainda vive sua mãe, a quem ele visita nos últimos dias de dezembro. O cenário aparentemente propício para um reencontro da antiga amizade acaba servindo como palco para a exibição da nova relação entre as duas personagens, relação tensa em que impera a estranheza no lugar da amizade de infância:

Sorrateiro, o silêncio rasteja pela sala, a língua bífida auscultando o ar, visguento, pegajoso, tão longe daquele outro, da infância, sentados no chão da chácara, nem percebiam as horas esgarçando nas páginas das revistinhas que o Gildo e o Gilmar compravam na Banca do Italiano na Praça Rui Barbosa, ou, deitados na grama do campinho, observando o estouro das nuvens, e pensavam, pensavam, pensavam... Eram estranhos, agora (RUFFATO, 2005, p. 17).

Interessante como o presente dá lugar ao passado que, logo após, sai de cena, para a nova entrada do presente. E se presente e passado são silêncio, o de hoje distingue-se daquele de ontem. Onde antes havia contemplação, inocência, sonhos, agora há a estranheza que abriga os dois amigos num silêncio incômodo que revela, acima de tudo, o quanto, agora, um não conhece mais o outro.

Mas essa estranheza não vem só pelo tempo que separa os amigos, embora o título desta parte da análise diga, aparentemente, o contrário. Existe algo maior que separa Gildo e Luzimar: os lugares em que vivem e todas as concepções que a eles cercam no mundo criado por Ruffato. No capítulo anterior, citamos Milton Santos a fim de elucidar a questão do espaço em *Inferno provisório*. Na verdade, procuramos, com o apoio dos argumentos do geógrafo, caracterizar a Cataguases criada por Ruffato pela relação próxima entre esta e as cidades maiores, no caso Rio de Janeiro e São Paulo. Importante voltar a definir Cataguases como espaço, já que é na cidade da Zona da Mata mineira onde se dá o reencontro de Gildo e Luzimar. Definir também, e novamente, com o auxílio de Milton Santos. Assim escreve o geógrafo:

Para que exista uma cidade, deve haver necessidades que exijam ser satisfeitas regularmente – necessidades quase sempre impostas de fora da comunidade –, mas é necessário, por outro lado, que exista a criação de atividades regulares especialmente destinadas a responder a essas necessidades (SANTOS, 2008, p. 88).

Retornamos ao que foi dito nos primeiros capítulos deste estudo, ao que chamamos de “realidade da ficção” do projeto literário de Ruffato. A ficção do autor ganha corpo, principalmente, nas personagens vinculadas às classes sociais menos favorecidas, vivendo do trabalho assalariado, dos ocorridos miúdos, tentando, enfim, a sobreviver numa sociedade que

lhes inflige a estagnação sócio-econômica. Em páginas anteriores também dissemos que o movimento das personagens de Ruffato ocorre por etapas: primeiramente, o abandono do minifúndio agrícola situado em Rodeiro, para as casas modestas e o trabalho nas fábricas cataguasenses; após isso, e pelos anseios de mudança que a pequena cidade não pode atender, as personagens buscam a sobrevida nos grandes centros, principalmente, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Prendamo-nos nesse último ponto, e o retomemos com o auxílio dos argumentos de Milton Santos supracitados. Se os anseios da população não são satisfeitos pela cidade pequena (Cataguases, “cidade de subsistência”), e se esses anseios, essas “necessidades”, como argumenta Milton Santos, vêm de outras localidades situadas fora da comunidade, da cidade de menor território, de menores investimentos, logo, o sujeito que nessa pequena cidade vive se encontrará numa encruzilhada: ou vai ao encontro do local em que seus anseios possam ser satisfeitos, ou fica na comunidade, desejando, na maioria das vezes, abandoná-la.

No terceiro capítulo, exploramos um conceito de Milton Santos acerca das cidades brasileiras. Santos afirma que, algumas cidades, pela evolução dos meios de comunicação e pela relação mais próxima entre metrópoles e pequenos municípios, deixam de ter uma importância regional e tornam-se cidades “de subsistência”, que oferecem pouco à sobrevida de sua população. Com o tempo, porém, concluímos que essas cidades não mais sustentam a quem nelas mora e passam a se caracterizar como meros acessos aos grandes centros. No entanto, o problema não está no fato de essas cidades (com as quais associamos a Cataguases criada por Ruffato) serem ponte entre sujeito e metrópole. É preciso analisar como se dão as trajetórias dos sujeitos que têm de viver nesse acesso, sem a oportunidade de completar o caminho, de chegar ao outro lado da ponte. E mais: como se daria a relação entre o sujeito da cidade de subsistência e o sujeito que rompeu as amarras dessa cidade e se mudou para a metrópole.

No caso de Gildo e Luzimar, embora nessas últimas linhas apenas a situação do segundo tenha ficado em evidência, a estranheza é o primeiro ponto de separação entre os dois mundos, o da metrópole e o da pequena cidade. O primeiro ponto, não o único.

Lembremos o início da história: ao ver um carro com placa de São Paulo parado em frente à casa que, assiduamente, frequentara na infância, Luzimar imagina que o amigo Gildo está em Cataguases. Como parece evidente na primeira citação de “Amigos”, as personagens são, no presente, estranhos se comparados ao que foram no passado. Mas, mesmo com a estranheza, materializada no silêncio que toma posse da sala em que os amigos se sentam, a conversa se inicia, ajudada pelas cervejas trazidas por dona Marta, mãe de Gildo. As

primeiras palavras trocadas são informações sobre as vidas de um e outro, mas a conversa é cortada, talvez pela falta de informação, talvez pelo sentimento que sustenta o reencontro.

- E você?, trabalhando aonde?
  - Na Manufatora.
  - Na Manufatora?
  - É, algodão hidrófilo... Sabe?, aquele que a gente usa para passar mertiolate...
  - Ah! E o quê que você faz lá?
  - Eu...
  - Dona Marta traz outra cerveja, carrega o casco vazio.
  - Embalagem.
  - Embalagem?
  - Gildo levanta-se.
  - Viu a televisão que eu trouxe pra mãe? Último modelo! Uma nota! Mas ela merece, não é não? Fica aqui sozinha, coitada... pelo menos distrai um pouco...
- (RUFFATO, 2005, p. 18-19)

O corte no diálogo pela exibição do eletrodoméstico que Gildo tem condição de comprar para a mãe, e que contrasta com o baixo, quase irrisório poder de compra de Luzimar (é preciso lembrar que a narrativa ocorre numa noite de Natal, e, nas primeiras linhas, sabemos que Luzimar deseja comprar um presente para a mulher, mas não tem dinheiro para fazê-lo<sup>30</sup>) define a relação: por morar em São Paulo, Gildo tem mais dinheiro, logo, mais chances de possuir certos bens de consumo (além da televisão, há também o fusca parado em frente à residência e que faz Luzimar parar a bicicleta que o leva de volta do trabalho para casa e imaginar a presença de Gildo em Cataguases – a presença do amigo que há anos deixara a cidade natal e se mudara para a capital paulista); já Luzimar mora em Cataguases, tem menos dinheiro, logo menos chances de adquirir os bens de consumo desejados. Com isso, a noite de Natal se apresenta como palco fundamental para essa relação de posse e escassez de poder de compra que separa Gildo e Luzimar; se o primeiro visita a cidade de origem apenas para fazer companhia à mãe na última semana do ano e ainda a presenteia com um televisor novo, o segundo, enquanto volta de mais um turno da fábrica em que trabalha, imagina alternativas financeiras para poder presentear a esposa.

- É que daqui a pouco é Natal... ainda não comprei nada pra Soninha...
- A gente passa na Rua do Comércio antes...
- Não, de jeito nenhum...
- Quê isso, cara! A gente vai lá e você compra um presente bem bacana... Um... uma gargantilha, por exemplo... Heim?
- E eu lá tenho dinheiro pra isso?
- Uai, então eu pago! Está acertado! É isso! Resolvido! Daqui a pouco a gente vai lá na Rua do Comércio e compra uma gargantilha pra ela, certo? Então vamos beber mais uma cerveja...

---

<sup>30</sup> RUFFATO, Luiz. “Amigos” In: *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005 (p. 15).

- É que a gente já está meio alto...
- Meio alto? E daí? Foda-se! Não devemos nada pra ninguém... Você devia é ir pra São Paulo, cara. Logo-logo arrumava uma colocação, ia ganhar muito dinheiro, ficava bem de vida!
- Bobagem, Gildo... Pra mim não dá mais não... Agora, então, que casei...
- Mas você não tem onde cair morto, cara! Desculpa eu falar assim, mas é mentira? Você tem que largar isso aqui, ir embora... Tem um mundo esperando lá fora... (RUFFATO, 2005, p. 23)

Faz-se necessário reparar que o diálogo gira em torno da situação financeira dos amigos. Sim, mas não só. Como dissemos no início da análise de “Amigos”, Gildo representa o patamar superior da relação, enquanto Luzimar lhe é inferior. Superior, pois Gildo foi embora da cidade, vive em São Paulo, o lugar ideal para as personagens criadas por Ruffato. E quando Luzimar tenta abandonar o encontro alegando a necessidade de comprar um presente para a esposa (compra para a qual não possui condições financeiras), Gildo faz de sua melhor condição monetária a base para a permanência do amigo em sua casa; além disso, a melhor condição de vida proporcionada pela capital paulista é, aos olhos de Gildo, exemplo no qual Luzimar deve se espalhar: o “mundo esperando lá fora” representa-se, sem dúvida, em São Paulo, cidade que conserva, aos olhos de Gildo, tudo o que um sujeito precisa para viver dignamente, um lugar completamente distinto de Cataguases, uma cidade atrasada, em que não há nada para se fazer e que tacha quem nela vive de derrotado. A separação entre passado e presente é corroborada pela separação entre melhor e pior condição financeira, em abandono e permanência na cidade natal, o que, no decorrer da narrativa, evidenciará a distância existente entre as duas personagens. Gildo, que tem poder financeiro superior ao de Luzimar, justamente por não mais viver em Cataguases, considera-se melhor que o amigo de infância; Luzimar, por outro lado, divide-se entre ser diminuído pela empáfia de Gildo e pelas possibilidades que o encontro lhe oferece: ancorado pela promessa de um presente para a esposa, o cataguasense mantém-se ao lado do “paulista”, mas não consegue evitar que o encontro amigável transforme-se em agressão verbal.

- Está vendo! Depois do Bairro-Jardim você não vê nada. Mas o mundo está é lá atrás. O mundo, cara! Essa cidade é uma merda. Bem fez o Gilmar. Quando foi embora, prometeu que não volta aqui nem pra ser enterrado!
- Ô Gildo, mas não é assim também não, né? Foi aqui aqui que a gente nasceu... cresceu... fez amigos...
- Amigos? Não conheço mais ninguém aqui, Luzimar... Ninguém! Cheguei de manhã, cansado, fui dar umas voltas, ver se encontrava alguém pra conversar, trocar umas idéias... Mas... que nada... Eu reconheço as casas, o calçamento, as árvores, tudo é mais ou menos igual... Mas é como se fosse um outro mundo... As pessoas são outras, Luzimar, e a cidade é deles, não é a minha mais, entende?, não é mais a minha...
- (...)

– Eu tenho pena de você, cara. Pena mesmo, juro... Porque você está fodido... Já estou até vendo: daqui a pouco vêm os filhos, uma feira deles, e você aí, dando duro na fábrica... O salário não chega, eles param de estudar, vão pegar no batente pra ajudar... E você ficando velho... Um dia, quando menos perceber, acabou... é o fim da linha... E que merda de vida você levou cara!, que merda de vida!

Luzimar levanta-se.

– Ê Gildo, quem é você pra falar assim comigo?

– Eu? Ninguém... Mas, espera pra ver... Eu me dei bem, entende? Todo mundo que foi embora se deu bem... Agora, o pessoal que ficou aqui... estão todos fofidos... Todos! Que nem você: fofidos! (RUFFATO, 2005, p. 24-25)

Após a verborragia do amigo, Luzimar tenta voltar para casa, mas por pouco não é agredido fisicamente por Gildo. Importa, no entanto, como se dá o embate entre os amigos: o acúmulo de capital, as melhores expectativas de vida, as esperanças de um futuro melhor, de uma velhice sem sobressaltos, ratificados pelo abandono da cidade de origem de um lado (Gildo); a inexistência desse mesmo acúmulo financeiro, as pífias esperanças de um destino melhor, a previsão de um futuro tal qual o passado, corroborado pela permanência na mesma cidade, de outro (Luzimar). Jefferson Agostini Mello discute esse confronto entre poder aquisitivo e a ausência do mesmo na relação Gildo-Luzimar em artigo intitulado “Permanência do provisório”. Para o autor, a relação conflituosa entre as duas personagens está

baseada no modo de funcionamento do capitalismo na periferia, tal como veio se constituindo até a década de 1960 e, por que não, até os dias de hoje. Nela vigoram, ao mesmo tempo, espírito cordial e ideologia capitalista, ambos incorporados num sujeito de algumas posses cuja dor, não racionalizada, e prepotência fazem-no tomar o outro como objeto a seu dispor – aqui, audiência silenciosa de seu fluxo verbal violento. Por sua vez, o lado mais fraco, na história, está ainda bem de acordo com a condição submissa do homem pobre desde a ordem escravocrata (...) (MELLO, 2006, p. 7).

Se dizemos que a narrativa “Amigos” possui diferentes camadas na relação (tensão) entre passado e presente, pensamos nas diferentes perspectivas que esses dois termos podem realizar pelo olhar das personagens. Assim supondo: 1) para Luzimar, Gildo é, inicialmente, o passado, a amizade celebrada na infância, que, ao retornar, promete reviver os tempos áureos; a partir da evolução da conversa, as lembranças cedem lugar à estranheza entre o antigo morador do Beco do Zé Pinto e o atual morador da capital paulista. Sendo presente, Gildo representa não só a superioridade financeira (reafirmada pela cidade grande em que reside e pelos bens de consumo que ele adquire e/ou pode adquirir) como certa arrogância no homem que afirma ser a cidade de origem um lugar onde não se deve viver, e que nela não há mais amigos, negando o próprio Luzimar, amigo de infância que está ao seu lado. Além disso, Gildo também é quem pode resolver o problema de Luzimar naquela noite especificamente:



financiar a compra de um presente de Natal para sua mulher, Soninha. 2) para Gildo, Luzimar, é, no começo, também passado, também amizade, mas que, com o decorrer do diálogo, tornando-se presente, muda-se, sendo apenas um subalterno em quem Gildo pode lançar, com ar de superioridade, as conquistas que uma vida longe da cidade de origem pode proporcionar. Sendo presente, Luzimar é, aos olhos de Gildo, um homem sem viço, sem gana de vencer, e que não tem a percepção de que o mundo está fora de Cataguases: um coitado a quem resta apenas contar os dias.

Cabe atenção a dois momentos peculiares da tensão entre os amigos: primeiramente, a relação entre Luzimar, Gildo e a esperança que o primeiro tem em relação ao último de que este fornecerá o dinheiro que ele, Luzimar, não possui para comprar o presente de Natal para a esposa; depois, a superioridade do posicionamento de Gildo em relação ao amigo de infância nas últimas palavras que trocam na noite de Natal.

Em entrevista a mim e ao colega Marcos Vinicius Ferreira de Oliveira, Luiz Ruffato lança a seguinte afirmação: “Meus personagens sonham em ser plenamente integrados à sociedade, não lutam contra ela”<sup>31</sup>. Essa afirmação diz muito sobre a atitude de Luzimar frente à humilhação que lhe é imposta por Gildo. Retomemos a afirmação de Jefferson Agostini Mello, no artigo “Permanência do provisório”, para o qual a relação entre Gildo e Luzimar está baseada em dois pontos: de um lado, a posse, que impulsiona seu detentor a tratar o submisso como objeto, desprezando-o totalmente; de outro, a escassez, que faz com que o pobre aceite a submissão ao rico, sem questioná-la. Para aprofundar análise, peguemos como auxílio os argumentos de Maria Sylvia de Carvalho Franco que, em análise à situação do não-escravo no regime escravocrata brasileiro, ressalta o conformismo que a dominação pessoal exerce sobre os homens “livres”, mas sem posses, em meio à escravidão. Diz a autora:

As condições de sua sujeição advieram justamente por ser quase nada na sociedade e exatamente esse vazio não poderia fornecer-lhe uma referência a partir da qual se organizasse para romper as travas que o prendiam e para construir um mundo seu (FRANCO, 1997, p. 112).

Reconhecemos que o contexto da análise de Franco (o período da escravidão brasileira) comparado ao contexto da ficção de Ruffato (os últimos sessenta anos, se incluirmos todo o projeto *Inferno provisório*) está, temporalmente, bem distante. Porém, citamos a autora por acreditarmos que seu argumento vai ao encontro das palavras de Ruffato citadas em linhas anteriores. Retomando a história de Gildo e Luzimar, bem como as

---

<sup>31</sup> ANEXO I (p.114 - 119)

considerações que sobre ela faz Jefferson Agostini Mello, podemos dizer que o comportamento do primeiro em relação ao último ocorre dessa forma pela superioridade financeira e de localidade, tendo em vista que, aos olhos das personagens criadas por Ruffato, São Paulo, por todo seu poder econômico, por tudo que, como metrópole pode oferecer, representa uma vida muito superior à que é possível viver em Cataguases.

Mas por que então Luzimar aceita as ofensas de Gildo, ocupando, assim, a posição de subalterno na relação? É fato que o cataguasense tenta rebater os argumentos do “paulista”, como se pode ver no trecho da ficção citado anteriormente: “Ô Gildo, mas não é assim também não, né? Foi aqui que a gente nasceu... cresceu... fez amigos...” (RUFFATO, 2005, p. 24); contudo, a reação de Luzimar é prontamente rechaçada por Gildo, que não dá qualquer tempo para o amigo defender seu raciocínio. Quando analisamos a trajetória da menina Hélia, protagonista de “A solução” (e irmã de Luzimar), dissemos que se tratava de uma personagem vazia. Não que a personagem, no caso Hélia, não possua complexidade, mas pelo fato de nutrir expectativas absurdas que não se concretizarão devido à sua condição sócio-econômica. No caso de Luzimar, o vazio é diferente e relaciona-se com a vida ausente de grandes expectativas de melhoria levada em Cataguases. Para, novamente, utilizar o argumento de Maria Sylvia de Carvalho Franco, que crê que o homem livre, sem posses relevantes, no regime escravocrata, não possui referência para se organizar e criar um mundo seu, poderia dizer que para Luzimar falta a noção (referência) de como mudar, como levar uma vida distinta da que o leva da casa para a fábrica, da fábrica para casa, pelas ruas de Cataguases. Ora, a referência de ser o que ele, Luzimar, não é, é Gildo, e o “outro mundo”, o da possível mudança situacional, a ele, inexistente, não ser pelas palavras do amigo. Se as personagens de Ruffato, como diz o próprio autor, buscam apenas se “integrar à sociedade”, Luzimar quer estar no lugar ao qual Gildo pertence, em que bens de consumo podem ser comprados frequentemente, por exemplo. A maneira, ao menos inicial, de Luzimar se inserir nessa sociedade é a compra do presente de Natal para a esposa, e como a personagem não possui recursos financeiros para tal, o caminho é pedir para Gildo, e, claro, submeter-se à agressão verbal do amigo em troca do empréstimo (doação) financeiro.

Há ainda o que dizer sobre Gildo, recorrendo novamente à citação do pensamento de Luiz Ruffato sobre as próprias personagens. Se para Luzimar, inserir-se na sociedade é comprar o presente de Natal para a esposa e, devido ao fato de não possuir recursos para tal ato, ter que pagá-lo com a submissão a Gildo, para Gildo, se inserir na sociedade a partir da volta de São Paulo para Cataguases é mostrar-se à cidade como superior, tal qual o filho que retorna vez ou outra à casa da família e exhibe como está melhor do que antes, justamente por

estar longe da pequena cidade, noutra local onde, diferentemente da terra natal, é possível prosperar. Contudo, seria impossível fazer um discurso em praça pública para que Gildo recebesse os aplausos de toda a gente cataguasense. Como já dito, as personagens de Ruffato circulam pela classe média baixa e classe baixa, e Gildo não é exceção à regra. O “paulista” é superior ao amigo cataguasense, muito pelo poder de compra maior de um em relação ao de outro e pela aventura concretizada de abandonar a cidade de origem. Gildo é rei, mas de seu reino, um pequeno e pobre reino. A superioridade de Gildo em relação a Luzimar é uma superioridade mínima, tanto que ambos são trabalhadores fabris. A diferença é que Gildo mora em São Paulo, Luzimar em Cataguases, e isso, aos olhos das personagens criadas por Ruffato, faz toda a diferença. Como dito no início deste trabalho, *Inferno provisório* é a história da derrota, mas a derrota em si produz seu próprio mundo, e, nesse, há vitórias, mínimas, mas vitórias, e há chances de mesmo os derrotados imporem certa dominação a seus pares.

Entretanto, por que Gildo trata Luzimar não com indiferença, mas com ódio, com violência, verbal e quase física? Se existir socialmente é “ser percebido como distinto” como afirma Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1989, p. 118), se é preciso diferenciar-se dos demais para, de fato, existir, Gildo tem de tratar Luzimar com violência, pois se do contrário, se o tratasse com indiferença, o “paulista” não teria a quem mostrar sua superioridade. Luzimar é, para Gildo, a testemunha de seu sucesso; para Luzimar, o amigo reflete o quanto ele, “paulista”, existe socialmente, e por esse reflexo, pela constatação de que Luzimar não possui o mesmo patamar econômico que ele adquiriu, Gildo julga o amigo como inferior, e se julga no direito de dar conselhos e emitir opiniões, em geral depreciativas, sobre a vida do ex-morador do Beco do Zé Pinto.

O fim de “Amigos” dá ares de fracasso tanto à submissão de Luzimar na procura de recursos para comprar o presente da esposa, quanto à superioridade de Gildo, que vê o amigo, após a discussão entre os dois quase acabar em agressão física, ir embora para casa. Ainda assim, o desfecho da narrativa não afirma que Luzimar toma uma atitude e se revolta contra as agressões de Gildo, tampouco que Gildo, por livre e espontânea vontade, deixa de agredir o amigo para resgatar a velha amizade. Luzimar abandona a casa de Gildo por dois motivos: para fugir da agressão, e por, ao presenciar o amigo perder o pouco de controle que ainda lhe restava, ver cair por terra a chance de adquirir o presente de Natal para a esposa. Já Gildo, deixa de agredir o amigo, demonstrar sua superioridade por meios físicos, justamente pela fuga de Luzimar.

Os termos que dão título a esta análise de “Amigos” (passado e presente) referem-se ao tempo, à vida, às reações distintas de Gildo e Luzimar frente ao reencontro pautado, como já dito, pela estranheza. Mesmo que dê voz às suas personagens, Ruffato não abandona o desequilíbrio que assola às mesmas: o mundo ideal é sempre abatido pelo mundo real, o que ratifica a inércia pela qual as personagens se constroem. E não há menos ou mais inertes: nem mesmo os vencedores (mínimos: vencedores no contexto da derrota) escapam da inércia que os formam. Até quando uma das personagens leva vantagem sobre outra, essa “vantagem” não é integral. Gildo só será superior a alguém numa noite de Natal de Cataguases; depois é voltar a São Paulo, cumprir os dias, engolido pela metrópole. Luzimar seguirá se arrastando por Cataguases, casa-trabalho-casa, e, nesse Natal, não levará nada para a esposa, a não ser uma história mentirosa de que encontrara, na mesma noite, um grande amigo. Quando insere dois lados numa “disputa”, e nenhum sai dela vencedor, considerando que ambos os lados estão vinculados à mesma classe social, Ruffato amplia o poder de reflexão de sua obra. É na pequenez das ações tanto de Gildo quanto de Luzimar que percebemos o vazio de ambas as personagens, como são mesquinhas suas percepções de mundo.

## 5. 2 – O caminho de volta

Nesta última análise propomos não só uma leitura da narrativa “Carta a uma jovem senhora”, mas também a conclusão da hipótese analítica que tentamos desenvolver sobre a obra de Luiz Ruffato. Para essa conclusão lançaremos mais um argumento que tenta corroborar a hipótese inicial. Na leitura da última narrativa destacada, buscamos analisar a presença da cidade natal (Cataguases) e sua influência sobre as personagens de *Inferno provisório*. Por esse argumento, tencionamos discutir as concepções de desgarramento e pertença contidas na ficção de Ruffato.

“Em nenhum momento de nossa história foi tão grande a distância entre o que somos e o que esperávamos ser” diz Celso Furtado no primeiro artigo de *O longo amanhecer*, livro publicado em 1999 (FURTADO, 1999, p. 26). Utilizaremos essa frase como norte para a análise da trajetória de Aílton, protagonista de “Carta a uma jovem senhora”, última personagem a quem destacamos nesta breve análise de *Inferno provisório*<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Esta frase de Celso Furtado já fora utilizada como epígrafe para uma análise da obra de Luiz Ruffato. VER: HOSSNE, Andrea Saad. *Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato* In: HARISSON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007

Aílton é um cataguasense que abandona a cidade de origem para tentar ganhar a vida em cidades de maior porte como Rio de Janeiro e São Paulo – caminho feito por certo número de personagens da literatura de Luiz Ruffato, e que, se não feito, perseguido por um sem número de sujeitos explorados pela ficção do autor de *eles eram muitos cavalos*. A narrativa foca o momento em que Aílton se encontra isolado num hotel modesto na cidade de São Paulo. Como já salientado neste estudo, a cidade grande não representa os mesmos traços pintados sobre ela pelo sujeito, ou seja, se, para as personagens as metrópoles brasileiras são sinônimo de mudança de patamar social, de enriquecimento, para essas cidades, essas personagens são apenas mais uns para nelas trabalharem, tentarem viver e crescer, apenas mais “homens fortes, brutos” (para lembrar o memorável desfecho de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos<sup>33</sup>) que abasteçam a economia metropolitana. Desempregado, sem qualquer perspectiva de mudança, embriagado pelo uísque barato que carrega consigo, Aílton relembra os próprios passos na escrita de uma carta para Laura, menina por quem se apaixonara na adolescência. Em verdade, Aílton escreve do presente uma carta para o próprio passado.

*Prezada Laura,*

Observou a caligrafia.

*Quando você receber essa carta, provavelmente não vai se lembrar de mim, afinal lá se vão* (RUFFATO, 2008, p. 70)<sup>34</sup>.

De início, é preciso reparar a estruturação da narrativa no que diz respeito à configuração da posição do narrador. Ressaltamos no primeiro capítulo a importância dessa configuração na ficção de Luiz Ruffato. O narrador, e aqui é preciso direcionar o centro da questão para *Inferno provisório*, configura-se numa estratégia discursiva de fragilidade, em que o foco narrativo é posto em constante mudança, tocado ora pelo discurso do narrador, ora pelo discurso da personagem que assume sua principal posição para condução da narrativa. Isso é o que ocorre em “Carta a uma jovem senhora”, que apresenta dois narradores: um principal, que narra as ações de Aílton tanto no momento da elaboração da carta, quanto nos movimentos que compreendem suas lembranças e outro, o próprio Aílton, que assume as rédeas da narrativa quando escreve para Laura, tendo nessa modulação, em que o narrador é Aílton, o itálico como marca formal importante para o estabelecimento de outro narrador que não o principal.

---

<sup>33</sup> RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 85ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2002 (p. 126).

<sup>34</sup> Os trechos em itálico que poderão ser encontrados nas citações do texto de Ruffato não são trechos grifados, mas utilização própria do autor de *Inferno provisório*.

Como dissemos anteriormente, Aílton é um cataguasense que transita entre dois grandes centros econômicos brasileiros em busca, basicamente, de sua sobrevivência. Contudo, o momento em que é captado pela ficção lança Aílton numa relação conflituosa: preso aos grandes centros urbanos nos quais tenta ganhar vida, a personagem relembra a cidade de origem ao escrever para a paixão de adolescência. Aqui, portanto, temos o primeiro problema: onde está situado o discurso da personagem? De que modo ele se desenvolve? O que ele valoriza: o abandono da cidade ou o pertencimento do sujeito a ela, mesmo que distante?

O ensaísta peruano Antonio Cornejo Polar tenta refletir sobre esse lugar discursivo do sujeito migrante apreciando a não separação do termo saudade nas esferas do pesar e do triunfo, ampliando assim a tensão que há na constituição desses sujeitos. Diz o autor:

Seria tentador datar essa têmpera nostálgica de um tempo em que a migração era mais uma aventura individual do que uma vasta decisão coletiva. Em termos gerais, seria uma interpretação parcialmente adequada; entretanto, como esse tom persiste duplamente, como repetição emotiva de textos anteriores e como criação de outros novos de natureza similar, prefiro entendê-lo como uma variante relativizada, por ser posicional, capaz de ingressar sem maiores dificuldades numa complexa ordem discursiva que assume a saudade como perspectiva possível de um sentido que também pode ser – e é – triunfalista (CORNEJO POLAR, 2000).

Relacionando o argumento de Cornejo Polar com a narrativa de Luiz Ruffato, é possível dizer que o sujeito migrante que protagoniza “Carta a uma jovem senhora” encontra-se em dupla base: de um lado, Aílton evolui em relação a seus pares, já que reside fora da terra natal, num grande centro, concluindo o próprio sonho de ascensão – sonho que pertence também à maioria dos habitantes de sua cidade de origem, e que, associado à realidade, carrega muito pouco do raciocínio ilusório de que, ao sair de Cataguases, já se vence na vida, não levando em conta que as condições sócio-econômicas enfrentadas pelas personagens nos grandes centros não é tão melhor do que a vivenciada pelos mesmos na pequena cidade mineira; de outro, ao escrever uma carta à paixão de juventude, lembrar o passado através do texto, a personagem coloca-se ainda estritamente ligada ao local de origem, ligação esta que é, ao mesmo tempo, individual e coletiva, Laura e Cataguases formam um único termo, o passado que permanece em Aílton.

*Sim, Laura, o passado. Gastei minha vida tentando encontrar algo que se perdeu lá atrás e que nem mesmo sabia o que era. No Rio, andava para cima e para baixo – conheço a cidade como a palma da minha mão – e não encontrei, em momento algum, nada que me interessasse de verdade. Nunca consegui deixar de pensar, um só instante, naqueles nossos encontros, banais pra você, inesquecíveis para mim. Meus dias têm sido apenas uma contagem regressiva, uma espera atormentada. Não sei se você me compreende. Não, não compreende, ninguém compreende. É um*

*pesadelo. Eu sei que o tempo passa, mas para mim passa diferente. As poucas vezes que voltei em Cataguases andava pelas ruas na esperança de encontrar, virando a esquina, você, o Fio, o Ricardo, a turma da APL. Mas, qual o quê. Nenhum rosto conhecido, nada do antigamente, nada.*

*Eu não me conformo, Laura, que o dia que eu desci a rua da Ponte velha e encontrei com você tenha sido a última vez que a gente se falou, que nós não nos veremos mais, nunca mais. (...) Por causa de você, Laura, virei um sujeito amargo, descrente, solitário. Que não enxerga nada à frente, que apenas esmola migalhas do passado. Eu passei todos esses anos querendo te esquecer. Tentei me envolver com outras mulheres, mas elas não tinham o seu porte, o seu cabelo, a sua cor, o seu cheiro, não eram você. Depois, com o tempo, descobri que na verdade eu não queria esquecer você, porque você é o meu passado e eu não queria perder o meu passado, única certeza que possuía (RUFFATO, 2008, p. 75).*

Creemos que seja difícil associar o termo triunfo ao discurso desencantado do protagonista de “Carta a uma jovem senhora”, tom maior da ficção de Ruffato. Tentando elucidar a questão, poderíamos dizer que o triunfo, adotado a partir do argumento de Cornejo Polar, está associado à origem sócio-econômica das personagens do projeto literário. O triunfo que sinalizamos compreender na trajetória de Ailton é de caráter mínimo, como também o é na relação entre Gildo e Luzimar, analisada anteriormente. Exemplificando: Gildo não tem situação econômica extremamente oposta à de Luzimar (não possui a enorme riqueza que a jovem Hélia, protagonista de “A solução”, ilusoriamente persegue, por exemplo), mas lhe é superior devido ao fato de residir num grande centro, diferentemente do amigo, de ter poder de compra superior ao que Luzimar possui, e pelo fato de ter saído da cidade natal, ter realizado o sonho de todos, ter tido a iniciativa de buscar novos ares ao invés de esperar a vida passar numa “cidade de subsistência”, para retomar o termo de Milton Santos que utilizamos para caracterizar a Cataguases criada por Ruffato; o triunfo de Ailton é um triunfo minúsculo, e está ligado à dissociação dessa personagem de sua terra natal, o que não o descaracteriza como triunfo. Para elucidar a questão, recorreremos novamente aos argumentos de Cornejo Polar:

*Assim é importante evitar a perspectiva que faz do migrante um subalterno irremediável, sempre frustrado, repellido e humilhado, imerso num mundo hostil que não compreende nem o compreende, e do seu discurso, apenas um longo lamento de desenraizado; mas, igualmente, é importante não cair em estereótipos puramente celebrativos: também há migrantes instalados no nicho da pobreza absoluta, onde opera a nostalgia sem remédio, a conversão do passado em utópico paraíso perdido ou o desejo de um retorno talvez impossível, embora se deva advertir – e isso é decisivo – que inclusive o êxito menos discutível não inibe necessariamente os tons do pesar. Em outras palavras: triunfo e nostalgia não são termos contraditórios no discurso do migrante (CORNEJO POLAR, 2000, p. 303).*

O desafio é enquadrar a personagem de Ruffato num dos dois extremos situacionais do sujeito migrante: ou no dos “nichos da pobreza absoluta”, ou no dos “êxitos menos

discutíveis”. Desafio que poderá ser vencido se enquadrarmos a personagem num meio termo entre esses dois pontos. Aílton não é absolutamente pobre nem absolutamente rico, encontra-se delimitado onde a maioria das personagens de Ruffato também se encontra: classe média baixa, trabalhador assalariado, poucas esperanças de grandes mudanças. Mas nessa personagem, especificamente, importam não só suas condições de vida, mas a tensão que nela se elabora entre o completo desgarro às origens e o pertencimento às mesmas.

Theano S. Terkenli, em artigo intitulado “Home as region”, disserta sobre o reconhecimento do sujeito ao próprio lar. Para o autor, o conhecimento e o conceito de lar vêm muito em decorrência de uma ausência de outras perspectivas fora do mesmo lar. Cito Terkenli:

*The definition of home rests on a dynamic dialectical relationship between home and the outside, on which people build their everyday geographical understanding of the world. Consequently, they come to know home much more by its absence from a nonhome perspective (TERKENLI, 1995, p. 328)<sup>35</sup>.*

No caso da personagem de Ruffato, é possível que se utilize a afirmação de Terkenli como mote para uma reflexão: Aílton está ligado ao passado, mesmo após tantos anos, justamente por seu referencial ser o próprio passado, sua “única certeza”. E o passado não é só Laura, e nem a Laura presente, mas a Laura adolescente, o tempo em que a mesma vivera perto dele, e a cidade em que viveram ambos, todos os termos inalcançáveis, e hoje (presente), inexistentes. As últimas frases da narrativa elucidam a questão, apesar de aparentarem o contrário.

Aílton levantou-se, abriu a porta. Cambaleando, desceu as escadas, escorando-se no corrimão. No saguão vazio do hotel, o recepcionista dormia, cabeça ligeiramente voltada para a esquerda, entre os braços espreguiçados sobre o pequeno balcão de madeira. Chacoalhou o rapaz, que despertou assustado, olhos vermelhos, esbugalhados. ‘Ô parceiro, preciso fazer uma ligação. É urgente’, a voz engrolada. ‘Não dá não... O gerente... ele passa o cadeado no telefone. Não tenho a chave...’ ‘Merda! Então abre a porta para mim que eu vou procurar um orelhão.’ O rapaz, incrédulo. ‘Orelhão? A essa hora? Ficou doido? Está cheio de marginal aí fora...’ Aílton mirou a porta de vidro fumê, uma grossa trava de madeira atravessava-a longitudinalmente. ‘Merda!’  
Subiu as escadas, entrou no quarto, engoliu mais um copo de uísque, acendeu outro cigarro.  
Arrancou as páginas manuscritas do bloco de cartas, releu-as, amassou-as, jogou-as no cesto do lixo.

---

<sup>35</sup> A definição de lar se estabelece numa dinâmica relação dialética entre casa e o que está fora, em que as pessoas moldam sua compreensão cotidiana geográfica de mundo. Consequentemente vêm a conhecer o lar muito mais pela ausência de uma perspectiva exterior do próprio lar (Tradução minha).



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

O fato de jogar pela janela o único meio de conseguir comunicação com Laura não faz, ao contrário do que se possa pensar, com que Aílton desista do reencontro com o próprio passado. Entendido como símbolo, o ato apenas apresenta a relação conflituosa com a qual a personagem tem de lidar. O reencontro com Laura é impossível, bem como o apagamento de sua presença da memória. Tem-se aqui, novamente, o desequilíbrio entre idealização e realização, mas com um novo fato. Mesmo que Laura seja inatingível, que, em maior proporção, a cidade seja irredimível, jamais deixará de ser almejada, justamente por esse termo (Laura, que simboliza também a cidade e, principalmente, o passado) possuir Aílton por completo. É esta tensão entre impossibilidade de resgate das raízes e necessidade de resgatá-las que constitui a personagem. Por mais que ganhem voz através da ficção, tomando, vez ou outra, a posição do narrador para contar suas trajetórias, suas impressões de mundo, as personagens criadas por Ruffato estarão sempre neste limite: é possível sonhar, mas realizar o sonho torna-se, cada vez mais, improvável.

Quando, no primeiro capítulo, afirmamos que o provisório utilizado no título do projeto literário de Ruffato tem caráter mais agônico que otimista, pensávamos justamente nessa relação entre a escolha humana do autor (suas personagens) e sua criação do que chamamos de “realidade da ficção”. Mesmo destacadas, as personagens não terão mais que um breve instante para sonhar, para se expressar, soltarem suas vozes “indubitavelmente ínfimas”, já que a concretização do sonho é sempre negada pela realidade que as engloba.

Nas primeiras páginas deste estudo, classificamos o conjunto das narrativas de Ruffato, utilizando o argumento de Antonio Candido no ensaio “Poesia e ficção na autobiografia”, como “biografia de grupo”, por acreditar que, se lidas conjuntamente, as narrativas pudessem representar os anseios e trajetórias de determinadas personagens vinculadas a certa camada populacional brasileira. No decorrer do texto, procuramos trabalhar com a ideia de certo desequilíbrio entre idealização e realização que guiasse os caminhos dessas personagens. Esse raciocínio sobre a “biografia de grupo” pode ser re-estabelecido por uma reflexão sobre o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari no primeiro volume de *Mil platôs*:

A memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal, nervoso. A memória longa (família, raça, sociedade ou civilização) decalca e traduz, mas o que ela traduz

continua a agir nela, à distância, a contratempo, ‘intempestivamente’, não instantaneamente (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 26).

Sobre essa “classificação”, possível porta de entrada para a compreensão do projeto literário de Luiz Ruffato, atuaria a “memória longa”, que age de súbito sobre o sujeito vinculando-o às suas raízes, pois, mesmo distante, o sujeito será o seu lugar, e refletirá essa condição, seja na impossibilidade de abandoná-lo, na ilusão de retornar ao passado, na tentativa de reviver um antigo e inatingível amor. Biografia de grupo como um painel das “vozes múltiplas das muitas memórias que se negam ao esquecimento” como diz Cornejo Polar<sup>36</sup>. Vozes que, se por vezes assumem a narrativa, não conseguem emergir da situação que os engloba, e, mesmo assim, em casos como o de Ailton, não desistem de perseguir a saída.

---

<sup>36</sup> CORNEJO POLAR, Antonio. “Uma heterogeneidade não dialética: sujeito e discurso migrantes no Peru moderno” In: *O condor voa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000 (p. 308).

## 6 - Conclusão

No primeiro capítulo desta dissertação, argumentamos sobre a ficção de Luiz Ruffato, principalmente sobre o projeto literário *Inferno provisório*, projeto sobre o qual este estudo foi elaborado. Além de breves biografia e bibliografia do autor, tratamos da abordagem histórica que acreditamos haver na ficção do escritor mineiro, considerando que sua literatura volta os olhos para os menos favorecidos, cidadãos de classe média baixa e classe baixa que tentam sobreviver numa sociedade que lhes nega os louvores. Além disso, questionamos a adoção da classificação romance nos livros escritos por Ruffato, o que, se tratando de *Inferno provisório*, torna a questão mais problemática, já que algumas narrativas que constituem o projeto foram recuperadas pelo autor de seus dois primeiros livros (*Histórias de remorsos e rancores* – 1998 e *os sobreviventes*) – 2000), volumes de contos. No entanto, a posição adotada aqui foi a da não-classificação, justamente pela crença de que a rotulação poderia limitar a análise proposta. A abordagem em relação às diversas possibilidades de classificação de *Inferno provisório* serviu-nos para ilustrar como o hibridismo formal que a ficção de Ruffato possui, contribui para a própria discussão de sua nomeação, ou seja, de seu enquadramento em determinada classificação. Ao invés de discutir longamente a questão da categorização da obra de Ruffato, preferimos nos prender à construção, em seu projeto literário, do que chamamos de “realidade da ficção”, colocando a análise, desde o início, debruçada sobre o tom ficcional, se pudermos assim dizer, adotado pelo autor, que enxerga o futuro pelos olhos da incerteza, o que iria ao encontro do desequilíbrio entre idealização e realização que compreendemos como passo importante para uma possível compreensão de sua obra.

Após essas considerações, analisamos a elaboração do narrador nos textos do escritor mineiro, e a escrita utilizada pelo autor na tentativa de inserir suas personagens nas narrativas. Nessas considerações, procuramos argumentar que o narrador criado por Ruffato ganha força na heterogeneidade que o compõe, heterogeneidade que pode ser constatada na mudança constante do foco narrativo, passando a narração, por vezes, em diversas “mãos”, por um narrador observador, ou por uma ou mais de uma personagem. Ainda na análise da posição do narrador na ficção de Ruffato, alegamos que, por vezes, essa aproximação entre foco narrativo e personagem não se dava apenas nos momentos em que um dos cataguasenses que vivem no *Inferno provisório* tomava a posição de narrador principal e, por esta, dava suas impressões do mundo, mas também pela linguagem utilizada pelo autor na construção de suas histórias, pela adoção do que chamamos de “escrita migrante”, uma escrita que transita entre a

norma culta da língua portuguesa e um registro próximo ao coloquial, que tende a aproximar ficção e personagens.

No mesmo capítulo, primeiro, ainda dissertamos sobre o valor do termo “provisório” no título do projeto literário de Ruffato, principalmente numa possível mudança de sentido encontrada na ligação entre esse termo e vocábulo “inferno”, concluindo que o “inferno provisório”, traduz mais agonia que esperança: o “provisório”, ligado a “inferno”, dá maior valor significativo ao primeiro termo do título (“inferno”), afirmando, assim, que o momento ruim irá, sim, passar, mas o tempo determinado de seu fim torna-se, cada vez mais, impossível de dizer.

Já nos capítulos posteriores, buscamos, na análise de seis histórias do projeto literário de Ruffato, retomar as considerações do primeiro capítulo, principalmente as questões do narrador, da escrita e do “valor do provisório”, direcionando-as, sempre, às trajetórias das personagens criadas pelo autor. Por essas análises procuramos sustentar a ocorrência de um desequilíbrio entre idealização e realização que age nas trajetórias das personagens do projeto literário. Esse desequilíbrio, se aliado ao possível valor do provisório que indicamos no primeiro capítulo deste estudo, pode ser considerado um caminho possível para a compreensão da literatura de Ruffato, uma literatura que compreende constante jogo entre realidade e lugar ideal, e que acaba, nas trajetórias de suas personagens, em que a idealização, que pode, até, ser experimentada, é substituída pela realidade que aprisiona esses sujeitos numa castração do devaneio, numa derrota da alternativa de melhora pela realidade.

Analisando as trajetórias das personagens de *Inferno provisório*, percebemos que, por mais que tentassem mudar de vida, e esse mudar de vida significa, ora mudança de patamar sócio-econômico, ora negação do próprio passado, outras vezes reencontro com o passado, as personagens criadas por Ruffato, na maioria das vezes, não conseguiriam realizar o que fora idealizado, pois a “realidade da ficção” criada pelo autor, o “valor do provisório” presente em seu projeto literário, os impediria, abatendo o sonho com a realidade que engloba, constitui e acaba por aprisionar essas personagens.

Mesmo que Ruffato tente, na construção de suas narrativas, na adoção de uma “escrita migrante”, dar voz às suas personagens, o tom de sua ficção, tom, de certa forma, compartilhado pelos escritores de seu tempo, que olham o futuro pela incerteza, se modula numa redução dessa mesma voz a um suspiro, um desabafo, não mais que um ruído em meio à multidão. Ainda assim, essa voz ínfima, mesmo que arrasada pela realidade que a domina, não deixará de perseguir o que deseja, ainda que seus sonhos sejam sempre e duramente negados pela realidade, como podemos perceber nas trajetórias de Isidoro (Caburé)

(protagonista de “Estação das águas”) e Aílton (protagonista de “Carta a uma jovem senhora”).

Ao conceber a ficção próxima à sociedade brasileira, na tentativa de criticar sua constituição e seus possíveis caminhos, Ruffato não se deixa levar pela condescendência às personagens, submetendo-as a fins se não cruéis, incômodos, que, ao mesmo tempo em que lhes negam os sonhos, nutrem-lhes, em certos casos, de esperanças, por mais mínimas que sejam.

Obviamente, o fato de nos debruçarmos sobre uma obra que se mantém em aberto, que terá ainda um novo capítulo a ser lançado, pode fazer com que as análises contidas neste estudo, a julgar pelo hibridismo que constitui a obra de Ruffato, caiam por terra com o lançamento do próximo volume de *Inferno provisório*. Mesmo assim, esperamos que estas páginas tenham algum valor, ainda que provisório.

## 7 – Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

\_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Tradução de Eliane Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Plínio Dentzien. Tradução de Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BEIGUELMAN, Paula. *Formação política do Brasil – teoria e ação no pensamento abolicionista*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1967.

\_\_\_\_\_. *A crise do imigrantismo e a grande escravidão*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica: arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª Ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *A modernidade e os modernos*. 2ª Ed. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BOSI, Alfredo. “Sobre vidas secas” In: SCHWARZ, Roberto (org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983 (p. 149 – 153).

\_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual e projeto criador” In: POUILLON, Jean. *Problemas do estruturalismo*. Tradução de Rosa Maria Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro: Zahar, 1968 (p. 105 – 145).

\_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Dentes ao sol: ou a Destruição da Catedral*. Rio de Janeiro: Ed. Brasília/Rio, 1976.

\_\_\_\_\_. *Zero*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emilio Salles; PRADO, Decio de Almeida. ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 7ª Ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

\_\_\_\_\_. *Tese e antítese* São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

- \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. 9ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O Albatroz e o chinês*. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2004.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CASTRO, Celso Falabella de Figueiredo. *Os sertões de leste*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 2001.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DAVATZ, Thomas. *Memórias de um colono no Brasil: 1850*. Tradução de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- DEALTRY, Giovanna. “O romance relâmpago de Luiz Ruffato: um projeto literário-político em tempos pós-utópicos” In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé (org.) *Alguma prosa: ensaios sobre literatura contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007 (p. 169-178).
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 3ª Ed. São Paulo: Globo, 2001.
- FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. Tradução de Wladir Dupont. Porto Alegre: L&PM, 2009 (Coleção L&PM Pocket).
- FAUSTO, Boris. *Historia do Brasil*. 11ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª Ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 16ª Ed. São Paulo: Global, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Casa-grande & senzala*. 50ª Ed. São Paulo: Global, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Ordem e progresso*. 6ª Ed. São Paulo: Global, 2008.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 18ª Ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1982.
- \_\_\_\_\_. *O Brasil Pós-“Milagre”*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- \_\_\_\_\_. *O longo amanhecer*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª Ed. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- GOMES, Núbia Pereira; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Mundo encaixado: significação da cultura popular*. Belo Horizonte: Mazza, 1992.

GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. 6ª Ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

HARISSON, Marguerite Itamar (org). *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 12ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JUNIOR, Caio Prado. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1999

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LEFORT, Claude. *As formas da história*. 2ª Ed. Tradução de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LÍSIAS, Ricardo. “Sem compasso” In: *K – Jornal de Crítica*. São Paulo: Abril de 2007. Disponível em: [www.weblivros.net/k](http://www.weblivros.net/k) [acesso em 15/01/2009].

LOPES, Juarez Rubens Brandão. *Crise do Brasil arcaico*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1987.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

MARTINS, Wilson. “Rachel de Queiroz em perspectiva” in *Cadernos de Literatura Brasileira nº4*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1997.

MARX, Karl. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. 4ª Ed. Tradução de José Barata-Moura e Eduardo Chitas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MATA, Anderson Luis Nunes da. “Poéticas de transição (formação, sistema e nação na narrativa brasileira contemporânea)” disponível em: [www.abralic.org.br/enc2007/anais/44/227](http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/44/227) [acesso em 14/06/2007].

MELLO, Jefferson Agostini. “Permanência do provisório” in *Novos Estudos – CEBRAP*. Nº74. São Paulo, 2006 (p. 47-66).

MENDES, Murilo. “Novíssimo Job” disponível em <http://www.machadodeassis.org.br/abl/media/poesia2.pdf> [acesso em 10/05/10].

MERCADANTE, Paulo. *Os sertões do leste*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.



- MERQUIOR, José Guilherme. *A razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MOORE, Barrington. *Aspectos morais do crescimento econômico e outros ensaios*. Tradução de Max Altman. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- OLIVEIRA, Nelson (Org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- PAIM, Antonio. *A querela do estatismo*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PINTO, Manuel da Costa. “A forma da representação e a morfologia da palavra” in *K – Jornal de Crítica*. São Paulo: Maio de 2007. Disponível em: [www.weblivros.net/k](http://www.weblivros.net/k) [acesso em 15/01/2009].
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 85ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- REZENDE, Beatriz. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- RUFFATO, Luiz. *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O livro das impossibilidades*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Os infernos provisórios de Luiz Ruffato: entrevista a Danilo Corci” disponível em [www.speculum.art.br](http://www.speculum.art.br) [acesso em 26/11/2008].
- \_\_\_\_\_. “Luiz Ruffato e o sonho do paraíso na metrópole: entrevista ao jornal Estado de São Paulo” disponível em [www.estadao.com.br](http://www.estadao.com.br) [acesso em 20/10/2008].
- \_\_\_\_\_. “Entrevista” disponível em: [www.interrogacao.org/2010/05/entrevista-luiz-ruffato/](http://www.interrogacao.org/2010/05/entrevista-luiz-ruffato/) [acesso em 06/05/10]
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Espaço e sociedade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.
- SARLO, Beatriz. *Tempo presente*. Tradução de Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Cristina Maria da. “Entre narrativas e alteridades: socialidades na literatura contemporânea”. Disponível em: [www.sbsociologia.com.br](http://www.sbsociologia.com.br) [acesso em 06/03/2009]

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TERKENLI, Theano S. “Home as region” in *Geographical Review*, Vol.85, Nº 3. Jul., 1995 (p. 324-334)

VÉLEZ-RODRÍGUEZ, Ricardo. *Patrimonialismo e a realidade latino-americana*. Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2006.

\_\_\_\_\_. *A análise do patrimonialismo através da literatura latino-americana*. Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2008.

VIANNA, Oliveira. *Populações rurais do Brasil: populações rurais do centro-sul*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1987.

WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

WILLIAMS, Raymond. *Culture and society*. England: Penguin Books, 1985.

## PERGUNTAS A LUIZ RUFFATO

Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira<sup>1</sup>  
Rodrigo da Silva Cerqueira<sup>2</sup>

**Existiu certa polêmica em relação à sua obra num debate ocorrido na revista *K* entre Ricardo Lísias (no artigo intitulado *Sem compasso*) e Manuel da Costa Pinto (*A forma da representação e a morfologia da palavra*). No artigo de Lísias há uma opinião sobre a presença, em seus textos, de um narrador “desconjuntado” nas palavras do autor. A reflexão em tom crítico (na acepção corriqueira da palavra) sobre a posição do narrador em *Inferno provisório* não seria coerente à configuração do projeto? Não digo que o termo seja adequado, mas, a presença de um foco narrativo frágil, distinta de uma posição centralizada e onisciente do narrador, não seria adequada às histórias que você deseja contar, à parcela da população sobre a qual você deseja refletir?**

No começo da década de 1980, eu me encontrava num impasse. Decidido a me tornar escritor, e tendo claro o tema que queria perseguir, a vida operária, percebi que necessitava, antes de iniciar minha trajetória, compreender o processo da escrita como forma de expressão. Ou seja, se dominava o conteúdo, faltavam os instrumentos necessários para edificar uma obra, pois para mim não fazia sentido dissertar sobre a questão do proletariado usando a forma do romance burguês, uma narrativa que, mesmo quando se quer caótica, pretende, como fim último, a ordenação do mundo. Eu desejava algo que trouxesse, como forma, a própria essência do impasse da nossa sociedade. Adiei então por quase vinte anos o projeto. Em 1998, senti-me pronto para iniciar-me como escritor: publiquei uma coletânea intitulada *Histórias de remorsos e rancores*, logo seguida, dois anos depois, por outra, (*os sobreviventes*), ambas tendo como tema a vida operária. Mas, frustrado, percebi que formalmente ainda não me satisfaziam... Somente com o lançamento, em 2001, do que chamo de “instalação literária”, *Eles eram muitos cavalos*, um livro que tem como personagem a cidade de São Paulo, é que compreendi o que queria. Então, durante mais quatro anos, refiz o projeto, já agora intitulado “Inferno provisório”, que objetiva refletir a respeito da formação da classe operária brasileira, sob a pergunta: como chegamos onde estamos? O que persigo é estudar o impacto das mudanças objetivas (a troca do espaço amplo pela exigüidade, a economia de subsistência

pelo salário, etc) na subjetividade dos personagens. E para concretizar esse projeto, assumo o risco de problematizar também o conceito de romance: cada volume é composto de várias “histórias”, unidades compreensíveis se lidas separadamente, mas funcionalmente interligadas, pois que se desdobram e se explicam e se espriam umas nas outras. Personagens secundárias aqui, tornam-se protagonistas ali; personagens apenas vislumbradas ali, mais à frente se concretizam. E a linguagem acompanha essa turbulência – não a composição, mas a decomposição.

**Você escreveu dois livros nos últimos anos que não estão incluídos no projeto *Inferno provisório* (*De mim já nem se lembra* – publicado pela editora Moderna; e *Estive em Lisboa e lembrei de você* – sua mais recente publicação, vinculada ao projeto *Amores Expressos* e publicada pela editora Companhia das Letras). Como você relaciona estas publicações com as abordagens feitas na pentalogia. Em que estes livros se associam ou se dissociam do projeto previsto para cinco volumes?**

O fenômeno da imigração, do desenraizamento, da desterritorialização está sempre presente no meu horizonte de interesse ficcional, tanto nas histórias que compõem o *Inferno Provisório*, com a imigração dos italianos para o Brasil ou a dos cataguasenses para São Paulo ou Rio de Janeiro, como em *Eles eram muitos cavalos* e também em *De mim já nem se lembra* e em *Estive em Lisboa e lembrei de você*. Para mim, todos esses livros fazem parte de uma mesma e única história: a dos brasileiros que buscam um estatuto de cidadania, muitas vezes tendo de se anular para conseguir sobreviver... Mas, além desse aspecto mais visível, digamos assim conteudístico, há, em todos eles, uma pesquisa formal, evidente em *Eles eram muitos cavalos*, mas enfrentada, também, nos cinco volumes (quatro publicados) do *Inferno provisório*, e nas cartas com que armo o *De mim já nem se lembra* e no depoimento pessoal de Serginho, que sustenta o *Estive em Lisboa e lembrei de você*. Em todos esses livros, perpassa o questionamento a respeito do gênero romance, implícito na assunção, pelo autor, da impossibilidade de narrar o fenômeno do não-pertencimento.

**Em *Estive em Lisboa e lembrei de você*, conhecemos a história de um cataguasense que vai à Lisboa à procura de melhores condições econômicas. Mesmo distante da terra natal, porém, a personagem nunca deixa de lembrar com certa saudade de sua cidade de**

**origem. Permito-me fazer um paralelo entre esta personagem e Aílton, personagem principal de *Carta a uma jovem senhora* (história presente em *O livro das impossibilidades*, quarto volume da série *Inferno provisório*), que mesmo distante de Cataguases jamais deixa de tê-la no pensamento. Como se dá, para você, a presença da cidade em suas personagens de um modo geral? Ela está presente mesmo no sujeito que não a regressa? E que papel ela exerce na elaboração deste sujeito diante de seus caminhos?**

O imigrante é aquele indivíduo que perde a condição de sujeito de sua história. Primeiro, porque a imigração ocorre não por sua opção, mas por absoluta falta de condições de permanecer em sua terra-natal. Segundo, porque no momento em que ele deixa seu espaço, ele se perde no mundo, passa a viver no limbo: ainda não pertence ao lugar para onde se transferiu e já não pertence àquele de onde saiu. Com sua fala diferente, seus gostos gastronômicos exóticos, seus valores e hábitos particulares, ele é o estrangeiro, o estranho, o forasteiro. Então, a sua cidade-natal, congelada na memória, torna-se ideal, paradisíaca, pois que geralmente ligada à infância e à primeira adolescência, quando ainda somos potencialmente felizes. Precisamos inventar algo para conseguir sobreviver à dura realidade do dia a dia.

**Você é jornalista de formação, mas escritor em tempo integral já há alguns anos. Como avalia a presença da literatura no jornalismo de hoje, seja nos suplementos literários ou em programas televisivos dedicados ao assunto? Falta ainda espaço para a literatura? E, pegando um gancho nesta pergunta, não faltaria à literatura brasileira atuais maiores discussões acerca do fazer literário, ou as feiras literárias e os congressos organizados por universidades dão conta deste assunto?**

A literatura ainda é um artigo de luxo, feito pela e para a elite. Os raros suplementos literários, em geral ligados a órgãos estatais, obedecem aos preceitos estéticos do grupo que estiver no poder naquele momento. Ou seja, embora editados com dinheiro público, servem a interesses particulares. Já os cadernos literários dos jornais diários, com raras e honrosas exceções, favorecem à lógica do mercado, são vitrinas que apontam tendências. As feiras e festivais literários colocam o autor em contato direto com o público, mas, sem sombra de dúvida, são pontes erguidas subsidiariamente para a venda de livros, não espaços de reflexão. Que, hoje, bem ou mal, estão alojados nas universidades. O considerável aumento dos cursos de pós-

graduação ampliou bastante o número de profissionais dedicados à pesquisa. O problema é que pouco dessa produção transborda dos muros acadêmicos, principalmente por causa da linguagem cifrada ainda utilizada pelo meio. Mas devagar também isso está mudando.

**Seus livros mostram uma Cataguases bastante diferente da imagem que dela foi sendo construída por um grupo que se estabeleceu como sendo seu porta-voz para assuntos culturais. Você tem consciência disto?**

Cataguases cumpre sua sina de cidade inventada. Em 1927, insuflados por uma conjuntura altamente favorável, Francisco Inácio Peixoto, Guilhermino César, Ascânio Lopes e Rosário Fusco, capitaneados por Enrique de Resende, fundaram a revista Verde, de repercussão nacional. E sua elite cultural sempre buscou manter a pira literária acesa. Assim foi com a revista Meia-Pataca no final da década de 1940; com o movimento do poema-processo nas décadas de 1960 e 1970 e, mais recentemente, com a inversão de capitais na criação de centros culturais. E, a partir dessa realidade, a imagem de Cataguases, progressista e culta, foi sendo construída e amplificada. Mas, se é verdadeira essa imagem, não é menos verdadeira uma outra, a de uma cidade proletária, com problemas inerentes a lugares onde vicejou o capitalismo selvagem, agravados por relações pessoais típicas de cidades pequenas. Não tento contrapor a Cataguases operária à Cataguases modernista, inclusive porque elas se desconhecem. O mito da Cataguases modernista foi edificado como se não houvesse a Cataguases operária. No entanto, aquela não existiria sem essa...

**Você concorda que o “Inferno Provisório” não é uma história da classe operária e sim uma história da exclusão pelos processos de modernização de um grupo de pessoas que não pode ser identificado como classe, pois, no Brasil não há consciência de classe?**

Se tomarmos o conceito sociológico de classe social, creio que realmente você tem razão. Agora, se levarmos em consideração a classe operária como conjunto de pessoas que vivem de seu salário, ou seja, aquele cidadão que para sobreviver só tem a oferecer sua força de trabalho, aí acredito que possamos falar em literatura sobre este estamento. Aliás, nesse sentido, creio ser um dos pioneiros no Brasil. Anteriormente, houve alguns esforços esparsos, mas somente com a produção do escritor baiano-mineiro Roniwalter Jatobá, na década de

1970, é que o personagem do trabalhador urbano passa a ser representado de maneira digna, desestereotipado. E eu sou filho da literatura de Jatobá. Penso que falar em classe operária, no meu caso, talvez seja mais correto que falar em literatura dos excluídos, porque excluído também é o lumpen, como os traficantes, e estes não são parte importante do meu universo ficcional. Meus personagens sonham em ser plenamente integrados à sociedade, não lutam contra ela.

**Cataguases é, na sua obra, um lugar que reserva aos personagens dois caminhos: a angústia do exílio ou o apodrecimento da conformação. Você concorda?**

Se pensarmos em Cataguases como um lugar simbólico sim. O grande dilema de uma sociedade jovem como a nossa - se aceitamos que, a rigor, o caldeamento de sua formação ocorreu a partir do século XVIII - é que tudo está por construir. É da natureza do homem o movimento, mas no Brasil esse movimento tem sido desordenado, provocando grandes e traumáticas rupturas. Assim, tivemos o deslocamento do eixo econômico nacional primeiramente do nordeste para o centro-sul, no Século XVIII, com a transferência da capital do Brasil de Salvador para o Rio de Janeiro; depois, a absorção de mão-de-obra não especializada pela economia cafeeira de São Paulo e Paraná; mais tarde, a grande imigração de nordestinos e mineiros para alimentar a indústria do Rio de Janeiro e São Paulo e finalmente o povoamento do Centro-Oeste. Cataguases, a minha Cataguases simbólica, encontra-se exatamente neste entremeio: por sua origem industrial, acabou formando mão-de-obra especializada, que, não tendo como ser utilizada na região, buscou colocação nas grandes metrópoles. Somos uma cidade de emigrantes. E o deslocamento é sempre problemático, pois quem deixa sua terra-natal não se desfaz apenas das amizades, dos costumes, do sotaque, do conforto de estar entre os seus, mas principalmente deixa para trás os seus mortos no cemitério, ou seja, rompe com a sua história. Deixamos de ter um chão onde descansar. E, assim, temos que nos reinventar como sujeitos...

**O que a obra “Estive em Lisboa e lembrei de você” traz de novo em relação aos seus livros anteriores? Ou a literatura não tem essa necessidade de trazer elementos novos a cada obra?**

Não creio, efetivamente, que o autor tenha compromisso de se renovar a cada obra. Aliás, quanto melhor domina o ofício, maior a tendência de criar uma marca, uma assinatura, ou

seja, um estilo próprio e identificável. Eu persigo um equilíbrio, que seria aquele em que proporciono ao leitor uma surpresa, ou seja, uma nova história, mas dentro de um universo reconhecível como meu.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos Literários PPGLetras UFJF

<sup>2</sup> Mestrando em Estudos Literários PPGLetras UFJF (Bolsista CAPES)